



**HAL**  
open science

## Au carrefour des influences : Yahya Kemal et la modernité de la poésie turque

Pinar Aka

► **To cite this version:**

Pinar Aka. Au carrefour des influences : Yahya Kemal et la modernité de la poésie turque. Littératures. Université Paris-Est, 2013. Français. NNT : 2013PEST0002 . tel-00951241

**HAL Id: tel-00951241**

**<https://theses.hal.science/tel-00951241>**

Submitted on 17 Mar 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ PARIS-EST  
ÉCOLE DOCTORALE “CULTURE ET SOCIÉTÉS”**

**Thèse de doctorat  
Discipline : Langue et littératures françaises**

**PINAR AKA**

**AU CARREFOUR DES INFLUENCES :  
YAHYA KEMAL ET LA MODERNITÉ DE LA  
POÉSIE TURQUE**

**Thèse dirigée par  
M. Francis CLAUDON  
M. François DACHET**

**Soutenue le 24 juin 2013**

**Jury:**

**Directeur de thèse : Monsieur Francis Claudon, Professeur des Universités, Université Paris-Est**

**Directeur de thèse : Monsieur François Dachet, Professeur HDR, Université Paris-Est**

**Rapporteur : Madame Caroline Fischer, Professeur des Universités, Université de Pau**

**Rapporteur : Monsieur Tuğrul İnal, Professeur des Universités, Université Ufuk**

**Rapporteur : Monsieur Osman Senemoğlu, Professeur des Universités, Université Galatasaray**

**Rapporteur : Monsieur Robert Smadja, Professeur des Universités, Université d'Orléans**

## Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma profonde reconnaissance à Monsieur Francis Claudon, pour avoir accepté de diriger ma thèse, pour m'avoir guidée intellectuellement, pour m'avoir soutenue et pour avoir fait tout ce qui était possible pour faciliter cette tâche difficile.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à Monsieur François Dchet pour avoir accepté de diriger ma thèse, pour sa constante disponibilité et pour avoir partagé ses profondes connaissances en matière de psychanalyse et dans le domaine de la littérature et des arts.

Je remercie les membres du jury, Monsieur Tuğrul İnal, Monsieur Osman Senemoğlu, Madame Caroline Fischer et Monsieur Robert Smadja pour avoir accepté cette responsabilité et pour avoir bien voulu accorder leur temps.

Je remercie Kâmile Pınar Özgen, Muharrem Daloğlu, Caroline Guillot, Kerem Gün, mon père Orhan Aka et mon frère Sinan Aka pour m'avoir aidée et soutenue au long de ce parcours.

## RÉSUMÉ

Cette thèse envisage de regarder la poésie de Yahya Kemal qui a vécu pendant une période qui correspond au temps de l'écroulement de l'Empire ottoman et de la fondation de la République turque, à un moment où les problèmes de la modernisation, de l'identité occidentale et orientale occupent intensément le climat intellectuel turc, sous l'angle de la question de l'influence. Yahya Kemal est considéré, avec Ahmet Haşım, comme le fondateur de la poésie turque. La première partie de la thèse a pour objectif d'interpréter la modernité dans le cadre de la notion de 'devenir' avancée par Gilles Deleuze et Felix Guattari.

Dans la deuxième partie, la position de Baudelaire en tant que fondateur de la poésie moderne occidentale est de nouveau traitée dans le cadre des notions mises en avant par Deleuze et Guattari. Ces concepts sont les suivants : 'et', 'devenir', 'régime signifiant', 'régime post-signifiant' et 'synthèse disjonctive'. Dans cette partie, d'une part les reflets de l'approche critique de Baudelaire sur Yahya Kemal, et de l'autre le 'devenir moderne' de la poésie de Yahya Kemal sont traités en partant de certaines notions avancées pour définir la poésie moderne. Il s'agit du 'lyrisme', de l' 'obscurité' et de l' 'intertextualité'. Ces notions vont montrer que le 'devenir moderne' de la poésie n'est pas indépendante de son 'demeurer traditionnel'. En outre, l'interaction entre la poésie de Yahya Kemal et celle de l'autre fondateur de la poésie turque, Ahmet Haşım, est significative. La dernière partie de la thèse envisage une réflexion sur la façon dont l'influence de Baudelaire et celle de Nedîm se rejoignent, s'interagissent et jouent un rôle dans la construction de la poésie de Yahya Kemal. Cette partie vise à comprendre pourquoi Baudelaire et Nedîm se distinguent parmi les nombreux poètes ayant influencés Yahya Kemal. Pour conclure, la thèse veut accentuer que l'effort de Yahya Kemal afin de s'appropriier les traditions poétiques occidentales et orientales l'installe à une position privilégiée par rapport aux poètes qui adoptent l'une ou l'autre de ces traditions.

Mots clés : modernité, poésie moderne, lyrisme, obscurité, intertextualité, devenir, synthèse disjonctive, régime signifiant, régime post-signifiant.

## TABLE DES MATIÈRES

Remerciements.....	1
Résumé.....	2
Table des matières.....	3
Introduction.....	4
I. La modernité.....	16
A. L'identité culturelle occidentale et la modernité.....	16
B. La modernité turque face à la modernité occidentale.....	23
C. Yahya Kemal et la modernité en Turquie.....	36
II. La poésie moderne.....	50
A. Baudelaire comme fondateur de la poésie moderne occidentale.....	50
1. La poésie et la critique.....	50
2. Une poésie humanisée.....	57
B. Yahya Kemal et la poésie moderne.....	63
1. Yahya Kemal et la critique.....	64
2. Les deux fondateurs de la poésie moderne turque : Yahya Kemal et Ahmet Haşim.....	89
2.1. La poésie moderne : une notion peu claire.....	89
2.2. La poésie moderne et le lyrisme.....	100
2.3. La poésie moderne et la tradition.....	125
III. Le monde poétique de Yahya Kemal.....	138
A. Le père poétique et son autre.....	138
B. Yahya Kemal et la construction d'une poésie moderne.....	170
1. Nedîm, Baudelaire - résurrection de l'Orient.....	170
2. Baudelaire et le voyage de la poésie.....	254
Conclusion.....	305
Bibliographie.....	312
Index des auteurs.....	319

## INTRODUCTION

Yahya Kemal est né à Skopje le 2 décembre 1884. Sa mère Nakiye Hanım et son père İbrahim Naci Bey descendent de la même famille et sont reliés dans leur arbre généalogique par leur arrière grand-père İbrahim Pacha. Şehsuvar Bey est l'un des beys aux cotés de Yahşi Bey -conquérant de Niş- ; c'est le plus ancien ancêtre connu de Yahya Kemal. Şehsuvar Pacha est le fils de İbrahim Pacha, ce dernier est lui-même issu de Şehsuvar Bey. Celui-ci vivait au temps de Mustafa III (1757-1774), il fut un "sancak beyi" - un bey d'étendard - et fonda le bourg d'Ürgüp. Depuis ces deux "Şehsuvar", la famille est surnommée "les descendants de Şehsuvar". Après la loi visant à faire adopter un nom de famille par chaque Turc, Yahya Kemal qui honore ses deux ancêtres illustres, prendra le nom de Beyatlı qui est la version turque de "Şehsuvar". Indépendamment de ses aïeux conquérants, Yahya Kemal compte aussi parmi les membres de sa famille un poète célèbre du Divan : Leskofçalı Galip.

Yahya Kemal est l'un des poètes qui s'est le plus approprié son héritage culturel et l'a révélé à travers de ses poèmes. Il ne cesse d'approfondir ses connaissances sur l'histoire, sur l'art et la poésie turque jusqu'à sa mort. Par le biais de ses poèmes, réunis après sa mort, dans un recueil nommé *Eski Şiirin Rüzgarıyla* (Avec les vents de l'ancienne poésie), Yahya Kemal règle ses comptes avec la tradition de la poésie du Divan. Parmi les poèmes figurant dans son œuvre *Kendi Gök Kubbemiz* (Notre voûte du ciel), "Akıncı" (envahisseur), "Mohaç Türküsü" (chant de Mohács), "İstanbul Fethini Gören Üsküdar" (Üsküdar voyant la conquête d'Istanbul) sont quelques exemples de poèmes traitant des conquêtes des Turcs.

La grand-mère de Yahya Kemal, Âdile Hanım, quitte Vanya pour s'installer à Skopje avec ses trois filles après la mort de son mari. Parmi les prétendants de sa fille Nakiye, Âdile Hanım choisit İbrahim Naci Bey. La descendance de ce dernier qui est aussi ancienne et enracinée que la sienne amène Âdile Hanım à prendre cette décision. Par ailleurs, il y a des liens de parenté qui les unissent. Enfin le futur gendre a accepté de demeurer au sein de sa belle famille. Âdile Hanım ne relève pas les rumeurs selon lesquelles il est trop proche de la culture occidentale, il aime faire étalage de ses biens, il est dépensier et il est coureur de jupons, amateur de jolies femmes. Ces rumeurs vont plus tard se révéler justes.

Grâce à la situation aisée d'Âdile Hanım, Nakiye Hanım et İbrahim Naci Bey vont s'installer dans la grande maison de celle-ci et vont mener une vie sans problèmes financiers. Mais le caractère dépensier d'İbrahim Naci Bey et ses goûts de luxe ne vont pas tarder à créer des tensions au sein de la famille. İbrahim Naci Bey, lassé par une vie trop tranquille à

Skopje, forcera sa femme et ses enfants à déménager à Salonique sous prétexte qu'ils ne sont pas en sécurité ; en effet la guerre turco-grecque vient d'éclater en avril 1897. Il pense que sa femme, atteinte de tuberculose sera mieux soignée par les médecins de Salonique, réputés meilleurs. Au début, Nakiye Hanım tente de s'opposer à ce déménagement mais finit par céder. Cette situation causera l'aggravation de sa maladie jusqu'à sa mort en 1897. Au décès de sa mère, Yahya Kemal a 13 ans. Ce passage tiré de ses mémoires montre à quel point il est touché par cette mort précoce.

Annem ölmüştü. Çıldırılmış bir haldeydim. O (anda ölmek), intihar etmek istiyordum. Bu müthiş yokluğa, du derin acıya tahammül edemiyordum. Bir deliyi tutar gibi, sımsıkı tutuyorlardı; yüzümü gözümü yıkıyorlardı. Heyhat ki ıztırâbım durmuyordu. [...] birkaç dakîka sonra kalbimin şifâ bulmaz üzüntüsü tekrar bir alev gibi parlıyordu. Annem gibi ölmek, hemen ona kavuşmak istiyordum. İntihar vâsıtalarının ne olduğunu düşünüyordum. İzitrâbım orada toplanan herkesi sarmıştı. Hepsi de beni görerek daha fazla ağlaşıyordu

Ma mère était morte. J'étais devenu fou. À cet instant je voulais mourir, me suicider. Je ne pouvais supporter cette perte terrible, cette douleur profonde. On me tenait comme si j'étais un fou ; on me lavait le visage. Hélas ma douleur ne s'apaisait pas. [...] quelques minutes plus tard la tristesse inconsolable s'enflammait de nouveau. Je voulais mourir comme ma mère et la rejoindre tout de suite. Je pensais aux moyens de me suicider. Ma douleur avait ému tous les gens réunis là. Ils pleuraient d'autant plus en me voyant.<sup>1</sup>

Cette mère décédée occupe toujours une place centrale dans la pensée de Yahya Kemal. Dans une partie intitulée "Ma mère" de son livre biographique *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım* (Mon enfance, ma jeunesse, mes mémoires politiques et littéraires) qui est publié comme d'ailleurs tous ses livres après sa mort, le poète affirme qu'il est privé d'une photo de celle-ci et poursuit : "Une photo d'elle aurait été le plus cher souvenir de ma vie. Aujourd'hui je ne peux me souvenir clairement de son visage. Étant née, ayant vécu et étant morte dans un des milieu les plus stricts concernant le recouvrement islamique, elle a disparu sans laisser une photo d'elle".<sup>2</sup> Yahya Kemal, ne pourra la décrire physiquement que d'une façon très succincte : "Elle était de taille moyenne, brune et encline à prendre du poids".<sup>3</sup>

On constate que Yahya Kemal tente de compenser ses troubles de conscience dûs à ses trous de mémoire, en essayant de se remémorer, tantôt la mère, tantôt les autres pertes douloureuses pour lui : sa ville natale Skopje et les autres terres qui appartenaient autrefois à l'Empire ottoman. La poésie elle-même peut être considérée comme le reflet de cette

<sup>1</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım*, p. 8-9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 3.

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

tentative. En écrivant ses poèmes, Yahya Kemal tente de rappeler une tradition poétique en voie de disparition, la poésie du Divan, et de la faire revivre. Ainsi, des mots appartenant à la langue ottomane -sa langue natale- qui ne sont plus utilisés sous prétexte qu'ils appartiennent à l'Arabe et au Persan ne courent plus le danger d'être oubliés. Cette mère analphabète que Yahya Kemal tente de faire vivre à travers son œuvre constitue un des paradoxes dans la démarche du poète. Yahya Kemal tente de résister à l'appel de cette mère qui s'est tue et par là-même a perdu son lien avec les mots. Yahya Kemal lutte avec "la pulsion de mort" selon l'expression de Freud par le biais de la poésie. Chez Yahya Kemal, rimer c'est concrétiser "la pulsion de vie".

Yahya Kemal établit des liens étroits entre Skopje et sa mère qui a émigré dans cette ville avec sa famille quand elle avait treize ans. Toutes les deux, la mère et la ville ont un caractère mystique. La mère se distingue des autres membres de la famille par sa piété. Dans ses mémoires, Yahya Kemal parle de l'atmosphère mystique de Skopje quelques lignes après avoir parlé de la piété de sa mère. Il précise qu'il habitait dans l'un des endroits les plus marqués par la culture musulmane et ajoute : "Nos maisons étaient presque adjacentes à la mosquée d'Ishâkiye. C'était comme si la fermeté de la religion islamique à l'époque de Fatih avait imprégné l'architecture de cette mosquée".<sup>4</sup>

Yahya Kemal relie presque toujours le caractère mystique de Skopje aux cimetières et à la mort. D'ailleurs, il poursuit les lignes citées ci-dessus en précisant qu'il y avait de vastes cimetières devant sa maison.<sup>5</sup> Dans une autre partie de son autobiographie, il affirme : "Cette ville était un cimetière spirituel du temps de Fatih".<sup>6</sup>

Ces tombeaux qui créent l'atmosphère spirituelle de Skopje, appartiennent pour la plupart à des saints. Yahya Kemal dit qu'un saint est enterré presque à chaque coin de la ville.<sup>7</sup> Mais les saints de Skopje sont tous combattants.<sup>8</sup> Ainsi, dans l'esprit de Yahya Kemal la tradition mystique se lie à la tradition guerrière des Turcs.

En plus, ces cimetières appartenant à des saints ou les édifices leur étant dédiés forment un pont imaginaire entre le monde réel et l'au-delà. Tout objet associé à ces personnalités gagne un caractère sacré. Ainsi Yahya Kemal dit : "Devant notre porte se trouvait une pierre tombale qui, étant associée à un saint inconnu, n'en était pas déplacée".<sup>9</sup> En outre il précise que l'édifice qui se trouvait au coin de Karaorman (la forêt noire), à côté de

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 34.



la maison où habitait le poète avec sa famille et qui appartenait au saint Yeşil Baba était orné de bougies lors des jours sacrés. Il dira : “En somme l’entourage de mon enfance était un monde mystique”.<sup>10</sup>

Suite au décès de sa mère, aux yeux de Yahya Kemal Skopje n’est plus sa ville natale mais la ville où sa mère est morte. Il ne peut demeurer en ces lieux pendant longtemps. Après quelques allers et retours entre Salonique et Skopje, il se rend d’abord à Istanbul où il reste pendant seize mois et part pour Paris. La ‘perte’ de Skopje suite aux guerres balkaniques qui auront lieu en 1912-1913 semble avoir renforcé la relation de cette ville avec la mort dans l’esprit du poète.

Yahya Kemal ne parle pas de son départ à Paris à son père. Ne sachant pas parler français et ayant très peu d’argent, il est soulagé de recevoir la lettre de son père qui lui pardonne sa ‘fuite’ et lui envoie de l’argent. Ainsi Yahya Kemal peut louer une chambre rue des Écoles, au Quartier Latin.

Abdullah Cevdet avec qui il fait connaissance à Paris et qui fait partie des ‘Jeunes Turcs’ lui conseille de s’inscrire au Collège de Meaux à une distance de trois heures de la ville afin d’apprendre le français. Yahya Kemal suit ce conseil et après avoir étudié le français dans cet établissement pendant un an, retourne à Paris en 1904 et s’installe de nouveau au Quartier Latin. Comme son père s’engage à lui envoyer de l’argent à condition qu’il fasse des études, il s’inscrit à l’École Libre des Sciences Politiques. Là il aura la chance de suivre les cours d’Albert Sorel qui est considéré comme le plus grand historien français de l’époque. Il suivra également les cours d’Albert Vandale et Emile Bourgeois, historiens célèbres, et les cours de Louis Renault qui est, d’après Yahya Kemal, le plus grand savant dans le domaine de droit dans le monde.

Yahya Kemal ne pourra pas passer ses examens à l’École Libre des Sciences Politiques mais sera profondément inspiré par ce qu’il aura appris dans cette école, particulièrement dans les cours d’Albert Sorel. Le livre intitulé *Origines de la France Contemporaine* de Taine, le poussera à étudier l’origine des Turcs de Turquie et l’aventure de 900 ans des Turcs d’Anatolie et de Roumélie en commençant par les Turcomans, pour passer aux Seltchoukides et aux Ottomans avant d’arriver à la République turque. Une phrase qu’il rencontrera dans un livre de Michelet appartenant à Camille Jullian, un disciple de Fustel de Coulanges, le marquera profondément : “La terre française a créé le peuple français en mille ans”. Suite à cette découverte, il verra la date d’entrée en Anatolie des Turcs, grâce à la

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 35.

victoire de Malazgirt en 1071, comme le vrai commencement de l'histoire turque. L'influence de Sorel poussera Yahya Kemal à consulter la bibliothèque de l'École des Langues Orientales pour chercher des livres concernant l'histoire turque. Il formera dans son esprit un monde turc comprenant toutes les richesses du passé qu'il reflètera dans ses poèmes et ses essais. D'après Yahya Kemal, la civilisation créée par les Turcs se reflète surtout dans la langue, l'architecture et la musique.

Après avoir fréquenté l'École Libre des Sciences Politiques pendant trois ans, Yahya Kemal se rendra compte que le diplôme de cette école ne lui servira à rien. Il voudra s'inscrire pour faire des études de littérature à la Sorbonne mais sa demande ne sera pas acceptée par son père qui ne voudra pas le financer encore pendant quatre ans. N'ayant pas obtenu des résultats satisfaisants pendant ses études, Yahya Kemal aura pourtant très bien profité de l'atmosphère culturelle du Paris de l'époque. Son séjour de 1903 à 1912 coïncide avec la période dite de "la belle époque" (1903-1914) et connue comme une période culturellement très riche de l'histoire de Paris. Yahya Kemal parlera souvent de l'influence de l'atmosphère culturelle du Quartier Latin et de Montparnasse, des idées exprimées librement dans ces quartiers, du temps qu'il aura passé dans les cafés comme le Soufflot, la Vachette et La Closerie des Lilas où son nom sera gravé sur une table.

Dans les cafés de Paris Yahya Kemal aura l'occasion de prendre part aux discussions sur la poésie. Des idées toutes neuves vont l'amener à réfléchir sur sa propre conception de la poésie. Il aura la chance de connaître Jean Moréas au café "La Vachette" et lira des poètes français, parmi lesquels on peut citer Victor Hugo, Théophile Gautier, Théodore de Banville. Mais sa rencontre avec la poésie de Baudelaire et de Verlaine lui fera l'effet d'une vraie révélation.

Neuf ans plus tard, le père de Yahya Kemal ne verra plus l'intérêt de prolonger le séjour de son fils à Paris. D'après lui, n'ayant pas obtenu de diplôme, son fils n'aurait fait que flâner sans but pendant ce temps-là et devrait rentrer à son pays pour commencer à travailler.

Yahya Kemal ira une dernière fois au boulevard Saint-Michel et au boulevard Saint-Germain, puis à Montparnasse sans oublier de passer par ses cafés préférés, la Closerie des Lilas et la Vachette, avant de prendre le train pour Marseille. Ces années à Paris dont il dira qu'elles ont été "la meilleure chose de ma vie"<sup>11</sup> auront beaucoup changé le jeune poète, mais d'une manière un peu inattendue. Il dira : "Je suis venu à Paris dans l'esprit de quitter mon identité ottomane et musulmane. J'ai compris la vraie valeur de ma nation à Paris".<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>12</sup> Süheyl ÜNVER, *Yahya Kemal'in dünyası*, p. 60.

A son retour à Istanbul en 1912, Yahya Kemal qui a étudié en profondeur, lors de son séjour à Paris, non seulement la culture et la poésie occidentale, mais également la culture et la poésie ottomane, devient l'invité d'honneur le plus recherché de plusieurs réunions littéraires ; il charme les gens avec ses discours.<sup>13</sup> Il est entouré d'un groupe d'admirateurs constitué essentiellement de jeunes écrivains et poètes.<sup>14</sup> Comme l'affirme Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal acquiert une grande renommée grâce à ses vers qui sont récités et appris par cœur.<sup>15</sup> «Ainsi, pour la première fois dans la littérature turque - et sans doute également dans la littérature mondiale - il devient un poète célèbre sans avoir publié un seul poème».<sup>16</sup>

Yahya Kemal qui donne d'abord des cours de littérature dans des écoles comme Darüşşafaka et Darülfünun, se met en route pour Bursa en 1922 afin de voir Mustafa Kemal qu'il a soutenu avec ses articles lors de la guerre d'indépendance de la Turquie. Là, il réussit à faire la connaissance de Mustafa Kemal qui sera intéressé par ses idées et décidera de l'envoyer à Lausanne avec la délégation turque qui négociait les conditions du traité de paix. Entre 1923 et 1926 Yahya Kemal est député, puis entre 1926 et 1948 il est ambassadeur en Pologne, en Espagne et au Pakistan.

Yahya Kemal maintes fois prévenu par des médecins qu'il doit prendre de l'alcool et fumer de façon plus modérée, refuse de changer son mode de vie. À partir de 1947 ses indispositions se font sentir de plus en plus. Finalement les médecins disent qu'il souffre d'hémorroïdes. Cette maladie causera sa mort en 1958. Une foule énorme participera à ses funérailles à Istanbul.

La période pendant laquelle Yahya Kemal a vécu correspond à l'époque de l'écroulement de l'Empire ottoman et de la fondation de la République turque. C'est également un moment où les problèmes de la modernisation, de l'identité occidentale et orientale occupent intensément le climat intellectuel turc. Que signifie être oriental ou être occidental ? La modernisation turque devra-t-elle se réaliser exclusivement selon les références culturelles occidentales ou bien les liens avec les références culturelles ottomanes vont-elles être gardées d'une certaine manière? Quelle sera la position de la religion dans cette modernisation ?

Ahmet Hamdi Tanpınar qui est l'élève de Yahya Kemal et qui a installé ces problèmes au centre de ses romans et de ses articles, affirme que les Turcs se trouvent face à un «changement de civilisation». Selon lui, le problème n'est pas seulement culturel mais

---

<sup>13</sup> Sermet Sami UYSAL, *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 163.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>15</sup> *Yahya Kemal'e veda*, p.47

<sup>16</sup> UYSAL, *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 164.

également psychologique. Ces phrases tirées de son article “Le changement de civilisation et l’homme interne” en témoignent : “Si je pouvais oser, je dirais que depuis le Tanzimat nous vivons avec un complexe d’Œdipe, le complexe d’avoir tué son père sans le savoir”.<sup>17</sup>

Selon Tanpınar, le problème de L’Orient et de l’Occident crée une scission au sein du Turc : “Nous avons toujours vécu en étant partagé en deux. En un mot, nous n’avons pas tout à fait crû à une grande partie de ce que nous avons fait. Car pour nous, il existait et existe toujours une alternative. C’est cet état d’âme qui nous sépare des Occidentaux et de nos grand-pères musulmans”.<sup>18</sup> Dans son article “Asıl Kaynak” (La source essentielle) tiré de son livre *Yaşadığım Gibi* (Tel que j’ai vécu), Tanpınar qualifie la situation face à laquelle se trouve le Turc de ‘tragédie’ :

Aujourd’hui l’âme turque possède une particularité qui la sépare des peuples de son siècle, une tragédie qui la dote d’un destin très spécifique. C’est le conflit de deux grands univers au sein de notre psyché. D’une part, nous nous sommes dirigés vers l’Occident avec la poussée des nécessités historiques et de l’autre, nous possédons un passé auquel on ne saurait rester sourd quand il se met à parler en nous avec sa véritable valeur. C’est une expérience, une épreuve qui nous est propre et mis à part les migrations, les périodes de séparation et de fusion des continents, une aventure pareille n’a jamais été vécue par un peuple à lui seul.<sup>19</sup>

L’impossibilité de choisir entre la civilisation occidentale et la civilisation orientale est à la source de cette ‘tragédie’ dans laquelle se trouve le Turc suite à la modernisation. Or la vraie ‘tragédie’ provient du traitement, d’une part, de la question de l’Orient et de l’Occident, et de l’autre, de tous les problèmes liés à l’identité dans le cadre de dichotomies et d’oppositions binaires. Dans son article “Stepping Aside : Ottoman Literature in Modern Turkey”, Walter Andrews critique cette approche qui domine, selon lui, les recherches concernant la culture et la poésie ottomane. Selon notre opinion, ce point de vue domine tout le climat intellectuel turc depuis la modernisation. Andrews affirme que se tenir au loin d’une prise de position politique qui contraint à être soit l’un soit l’autre et “se mettre de côté” est une démarche plus saine.<sup>20</sup>

Selon Andrews, il sera possible de “se mettre de côté” en prenant conscience de l’existence d’un “troisième espace”, selon l’expression de Michel Serres, d’un fleuve blanc qui coule entre les bords de concepts figés.<sup>21</sup> Andrews cite à nouveau Michel Serres pour dire

---

<sup>17</sup> *Yaşadığım gibi*, p. 29-30.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 27-28.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>20</sup> p. 10

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 10.

que ce fleuve, n'est pas seulement l'élément qui unit deux bords, mais est la force active qui crée et recrée ces rives.<sup>22</sup>

Andrews trouve les instruments qui vont lui permettre de "se mettre de côté" dans certains concepts tirés du livre *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Felix Guattari. Ces concepts sont les suivants : 'et', 'devenir', 'régime signifiant' et 'régime post-signifiant'.

Comme le précise Andrews, d'accord avec Deleuze et Guattari, le "troisième espace" de Serres est celui de ET, c'est-à dire de la 'disjonction inclusive'.<sup>23</sup> "Ce ET, est non seulement unificateur, mais résiste à la cristallisation dans un terme ou l'autre d'une opposition binaire et ne forme pas de synthèse qui pourrait être un terme dans une autre opposition binaire".<sup>24</sup>

Selon Deleuze et Guattari, dans le 'régime signifiant' qui est propre aux sociétés despotiques, le despote qui se trouve dans une position centrale, impose un sens fixé,<sup>25</sup> alors que dans le 'régime post-signifiant' qui est caractéristique des sociétés capitalistes, le sens est décentralisé.<sup>26</sup>

A présent on va brièvement parler de deux modèles avancés de nouveau par Deleuze et Guattari et qui sont en relation avec le 'régime signifiant' et le 'régime post-signifiant' : l'arborescence' et le 'rhizome'. Dans son livre *Deleuze and Guattari*, Ronald Bogue affirme que les 'arborescences' sont des structures hiérarchiques alors que les 'rhizomes' se présentent comme un réseau non-hiérarchique où un élément quelconque peut se lier à un autre de façon tout à fait arbitraire.<sup>27</sup> Les éléments qui permettent d'instaurer le modèle de l'arborescence - la racine, la branche, la feuille etc. - peuvent se définir indépendamment l'un de l'autre, alors que dans le modèle du rhizome, il est impossible de discerner la racine, la branche ou la feuille. Ce flou, contrairement au modèle de l'arborescence qui impose d'être soit la racine, soit la branche, soit la feuille, ouvre la possibilité d'être à la fois la racine, la branche et la feuille. Ce passage que Walter Andrews cite dans son article est significatif. Là, Deleuze et Guattari clarifient la notion de 'devenir' dans *Mille Plateaux* afin de pouvoir fonder le modèle du rhizome :

Le 'devenir' ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>27</sup> p. 107.

c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient.<sup>28</sup>

Andrews, souligne que chaque 'devenir' est réciproque.<sup>29</sup> Par exemple le devenir Ottoman du Turc ne peut pas être traité indépendamment du devenir Turc de l'Ottoman.<sup>30</sup> "Ceci signifie que nous poètes et académiciens, chaque fois que nous nous engageons à comprendre l'Ottoman, nous devenons nous-même Ottoman et nous recréons l'Ottoman comme un objet contemporain. L'Ottoman se transforme en ce qu'on en fait".<sup>31</sup> Ceci est également valable pour les dichotomies qu'on rencontre souvent dans le cadre de la modernisation : traditionnel-moderne, Occidental-Oriental, Ottoman-Européen, religieux-laïque, le moi-l'autre.

La position que prend Yahya Kemal vis-à-vis la modernisation turque est en accord avec le concept 'devenir' avancé par Deleuze et Guattari. Il ne pense pas que la modernisation nécessite l'abandon de l'héritage ottoman. À Ziya Gökalp qui lui dit "Tu es tourné vers le passé, tu n'es pas le futur" parce qu'il s'occupe des œuvres du passé, il répond : "Je suis le futur enraciné dans le passé".<sup>32</sup> En disant qu'il "était l'homme qui a relié les deux temps dissociés de notre société"<sup>33</sup> Tanpınar souligne que Yahya Kemal instaure de nouveau la continuité entre le passé et le futur, le traditionnel et le moderne. En effet la notion d' 'imtidâd' (continuité) avancée par le poète montre qu'il conçoit le 'devenir moderne' en relation avec le 'devenir traditionnel'. Cette notion qui trouve son expression dans la phrase de Tanpınar, "Changer en continuant, continuer en changeant"<sup>34</sup> est expliquée de la façon suivante par le poète lui-même :

Si on divise le temps en tant que passé, présent et futur, cette division est très conventionnelle. Seule une chose constante peut être divisée en trois ; mais une chose qui avance continuellement ne peut pas être divisée. Ce qu'on appelle le "présent" deviendra le 'passé' à partir de demain. Même les jours à venir qu'on appelle le futur deviendront le 'présent' avec le temps, puis se mêleront au passé. En réalité il n'y a pas de passé, de présent et de futur. Il y a une 'imtidâd'.<sup>35</sup>

La notion d' 'imtidâd', permet de relier les traditions poétiques occidentales et orientales. Suite à son retour à Istanbul, Yahya Kemal d'une part fonde la poésie moderne

---

<sup>28</sup> *Mille plateaux*, p. 291.

<sup>29</sup> "Stepping Aside : Ottoman Literature in Modern Turkey", p. 30.

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

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>32</sup> "Kökü mazide olan atıyım". ÜNVER, *Yahya Kemal'in dünyası*, p. 55.

<sup>33</sup> *Yaşadığım gibi*, p. 364.

<sup>34</sup> *Yahya Kemal*, p. 20.

<sup>35</sup> *Aziz İstanbul*, p. 57-58.

turque et de l'autre, prend soin de garder ses liens avec la culture ottomane et la poésie du Divan. Tanpınar dit que "Yahya Kemal est une des personnes qui nous ouvrent la porte du nouveau. Son plus grand mérite est de ne pas l'avoir fait à travers un renoncement absolu comme les défenseurs du Serveti Fünun".<sup>36</sup>

Selon Yahya Kemal, l'influence occidentale a touché "le côté faible de la littérature turque, c'est-à-dire sa prose".<sup>37</sup> Pour cette raison, "de Tanzimat à nos jours, des œuvres entièrement occidentales ont pu être écrites".<sup>38</sup> Mais dans le domaine de la poésie ceci n'est pas possible car la poésie turque "possède un passé et même un passé très riche".<sup>39</sup>

Yahya Kemal est non seulement un précurseur dans l'histoire de la poésie turque mais également dans le monde intellectuel turc car il a découvert qu'il existait une autre alternative en dehors d'être soit Occidental soit Oriental. C'est d'être les deux à la fois. Cette perspective de Yahya Kemal nous permettra d'élaborer ses idées et sa conception poétique dans le cadre d'une autre notion présentée par Deleuze et Guattari : la 'synthèse disjonctive'. Dans son livre *Deleuze ve Guattari'nin Anti Ödipus'u* (L'Anti-Œdipe de Deleuze et Guattari) Eugene W. Holland définit cette notion ainsi : "[...] dans la synthèse disjonctive il ne s'agit pas d'être ça ou ça mais de rechercher sans cesse de nouvelles alternatives et d'être toujours différent (de ce qu'on était ou ce qu'on est) : ça.... ou ça.....ou ça.... ou ça".<sup>40</sup>

En effet la synthèse entre l'Orient et l'Occident tant recherchée par les intellectuels turcs possède plusieurs dimensions. Être un Occidental ou un Oriental est un problème à la fois géographique, historique, religieux, culturel, linguistique. Être Occidental ou Oriental ne peut pas se réduire à un seul de ces versants. D'autre part, l'Orient et l'Occident ne sont pas des notions indépendantes l'une de l'autre. Le 'devenir Orient (Oriental)', ne peut exister qu'avec le 'devenir Occident (Occidental)'.<sup>40</sup>

Quand il s'agit de poésie, la question devient encore plus complexe. Le problème de l'influence en poésie a des dimensions multiples où des facteurs culturels et subjectifs liés au poète qui influence aussi bien qu'au poète influencé sont en jeu et interagissent avant de se structurer selon les dynamiques de la poésie. Il est clair qu'on ne peut mettre sur le même plan une influence superficielle qui se manifeste dans certaines références intertextuelles, et une influence profonde qui s'étend sur la totalité de la poésie du poète et qui se structure autour d'une certaine 'logique'. D'autre part, parmi les nombreuses influences exercées sur Yahya

---

<sup>36</sup> Yaşadığım gibi, p. 364.

<sup>37</sup> Edebiyata Dair, p. 291.

<sup>38</sup> Ibid., p. 291.

<sup>39</sup> Ibid., p. 291

<sup>40</sup> p. 93.

Kemal, celle d'un poète de la tradition ottomane, Nedîm, et celle d'un poète de la poésie occidentale, Baudelaire, se distinguent et nécessitent ainsi une étude de littérature comparée.

Qu'est-ce que la littérature comparée ? Comment peut-on la définir ? Comme le précise Francis Claudon dans son *Précis de Littérature Comparée*, la littérature comparée est tout d'abord une "discipline universitaire".<sup>41</sup> "Elle se propose d'étudier les littératures modernes dans la diversité de leurs rapports ; d'où sa dénomination, peut-être un peu trop ambitieuse, trop vague".<sup>42</sup> Mais selon Claudon, la littérature comparée est surtout une "discipline intellectuelle".<sup>43</sup>

Il est notable que malgré le grand nombre d'articles et d'études concernant les œuvres de Yahya Kemal, il n'y ait pas une étude approfondie du poète utilisant l'approche comparatiste. D'autre part, en Turquie, on ne rencontre pas non plus d'étude comparée de l'œuvre de Baudelaire. On peut dire qu'en Turquie, malgré plusieurs traductions - intégrales ou de poèmes choisis - il y a très peu d'études critiques concernant ce poète. Dans ce cadre, la revue "Frankofoni" qui a publié un dossier Baudelaire dans chacun de ses dix huit derniers numéros fait exception.

Dans le milieu académique turc qui a longtemps traité les œuvres littéraires dans un cadre national ou culturel comme la littérature turque, française, ottomane, européenne ou dans un cadre historique comme la littérature du Moyen-âge, du Tanzimat, de la période après la République etc., il est réjouissant d'observer l'ouverture de départements de littérature comparée et de constater l'apparition des recherches comparées en parallèle avec une tendance qu'on observe dans le monde entier. Citons à présent les propos de Borges à ce sujet:

[...] il me semble complètement absurde d'enseigner, par exemple, la littérature argentine, et je dirais même : surtout la littérature argentine. Parce que l'on ne saurait parler de la littérature argentine en dehors de la langue espagnole. Ni en dehors de l'influence française. Impossible. Comment parler de Chaucer sans penser aux Italiens et aux Français? Impossible. Aucun sens. Comment parler de Baudelaire, sans remonter à de Quincey et à Edgar Poe? On ne saurait parler d'eux sans remonter à quelqu'un d'autre. La littérature comparée est peut-être la seule valable.<sup>44</sup>

Cette phrase tirée du *Précis de Littérature comparée* de Pierre Brunel résume l'objectif de la littérature comparée : "[L]a recherche de l'universel à travers ce qui est encore

---

<sup>41</sup> p. 5.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>44</sup> Richard BURGİN, *Conversations avec J. L. Borges*, p. 116.



du particulier”.<sup>45</sup> Mais l’‘universel’ dont il s’agit ici, nécessite de définir la ‘littérature universelle’. Celle-ci trouve son équivalent dans la ‘Weltliteratur’ de Goethe. Mais dans ce cas se pose la question de ce que cette ‘littérature universelle’ comprend et ce qu’elle exclut.

Comme le souligne Brunel, les anthologies qui sont écrites dans cette perspective mettent en avant la littérature de l’Europe de l’ouest. Les critiques les plus sévères de cette approche viendront des chercheurs de littérature comparée de l’Europe de l’est. Selon l’académicien Tchèque Jan Mukarovsky, la mise en avant de la ‘Weltliteratur’ est liée à l’ascension de la bourgeoisie. Il s’agit de la “subordination de la majorité écrasante des littératures nationales aux quelques (soi-disant) grandes littératures, source privilégiée de toute imitation créatrice”.<sup>46</sup> Or comme le précise Brunel, “[l]e temps n’est plus, comme le dit Etienne, des ‘littératures de maîtres’ et des ‘littératures d’esclaves’”.<sup>47</sup> Ceci marque le passage des études de littérature comparée faites selon le modèle de l’arborescence à celles faites selon le modèle du rhizome.

Brunel, affirme que Dostoïevski se qualifie comme “un vieil Européen russe”<sup>48</sup> et pose la question suivante : “Mais s’agit-il d’être Européen, ou d’être humain?”.<sup>49</sup> En tenant compte des notions avancées par Deleuze et Guattari dont on a parlé plus haut, cette question n’a pas de sens. Car pour Dostoïevski, il s’agit d’être à la fois Russe et Européen et humain.

Mais comment procède la littérature comparée ? Quels sont les outils auxquels un chercheur peut recourir pour une telle étude? Selon Pierre Brunel il y a trois méthodes afin de faire une telle recherche : la loi d’émergence, la loi de flexibilité, la loi d’irradiation.

Selon la loi d’émergence, l’apparition d’un mot étranger, d’une référence littéraire ou artistique donne un indice significatif au chercheur. Selon la loi de flexibilité, l’‘élément étranger’ a subi certaines transformations mais celles-ci sont discernables. Enfin, selon la loi d’irradiation, l’‘élément étranger’ peut être vu comme ‘un point irradiant’. Les influences se répandent sur le texte à partir de ce point.

Si on retourne à Deleuze et Guattari, un regard sur la littérature à partir de leur concepts, d’une part nécessite une étude comparée, et de l’autre, implique de tenir compte, simultanément des trois lois de Brunel. La littérature comparée signifie peut être ‘devenir’ l’écrivain qu’on étudie. Dans cette recherche, ‘devenir Yahya Kemal’ va être traité comme un ‘devenir Nedîm’ et un ‘devenir Baudelaire’ avec toutes les dimensions que cela implique

---

<sup>45</sup> p. 23.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 24.

## I. LA MODERNITÉ

On voudrait expliquer ici maintenant la modernisation du point de vue de la notion de ‘devenir’ telle qu’avancée par Deleuze et Guattari. Parallèlement à la mise en avant de l’‘humain’ voulue par la modernisation occidentale et imposée dans la suite des Lumières, il est indispensable de réfléchir sur le ‘devenir humain’ en fonction du ‘devenir animal’, ‘devenir Dieu’, ‘devenir l’autre’, ‘devenir homme’, ‘devenir femme’, ‘devenir Occidental’, ‘devenir Oriental’, ‘devenir Ottoman’, ‘devenir Chrétien’, ‘devenir Musulman’, ‘devenir rationnel’, ‘devenir irrationnel’ qui y sont étroitement liés et regarder comment ces notions se transforment les unes et les autres, comment le regard sur l’autre influe sur le sujet qui regarde.

Quant à la modernisation turque, on peut l’interpréter dans le cadre du ‘devenir Occidental’. Mais on peut constater aussi que, le ‘devenir Oriental’ étant négligé, le ‘devenir Occidental’ ne peut pas réellement se réaliser et prend la forme du ‘devenir comme un Occidental’.

En réfléchissant sur les notions de ‘devenir Occidental’, ‘devenir Ottoman’, ‘devenir Turc’, ‘devenir Musulman’ et en les mettant de nouveau à l’ordre du jour, Yahya Kemal cherche les moyens de combler les vides de la modernisation turque et de la réparer. C’est à cet effort qu’il doit sa position privilégiée dans le monde intellectuel turc.

### A. L’identité culturelle occidentale et la modernité

Au temps de Yahya Kemal l’Europe et plus particulièrement la France constituent le centre de référence le plus important. Presque tous les intellectuels de l’Empire ottoman cherchent un moyen de se rendre à Paris pour profiter de l’atmosphère culturelle de cette ville. À l’époque Paris n’est pas seulement considéré comme la capitale de l’Europe. “Nul ne saurait nier que Paris a été la capitale de la modernité”<sup>50</sup> dit Henri Meschonnic dans *Modernité Modernité*.

Selon Meschonnic, la modernité est occidentale et européenne.<sup>51</sup> “La modernité part de l’Occident, et revient à l’Occident. Elle est l’Occident”.<sup>52</sup> Mais que signifie l’Europe pour les intellectuels venant d’un milieu culturel très différent de celui où ils vont se retrouver ?

---

<sup>50</sup> p. 28.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 27.

Peut-on définir l'Europe ? Selon Edgar Morin, "l'Europe se dissout dès qu'on veut la penser de façon claire et distincte, elle se morcelle dès qu'on veut reconnaître son unité. [...] il n'y a rien qui lui soit propre aux origines, et rien dont elle ait aujourd'hui l'exclusivité".<sup>53</sup> Pourtant Francis Claudon souligne "que l'Europe se constitue une personnalité intellectuelle et économique spécifique".<sup>54</sup>

[...] on peut réellement parler d'une part d'une similitude d'évolution dans chaque aire linguistique européenne, d'autre part d'une profonde originalité dans l'affirmation de tous ces caractères. Il existe, certes, d'autres puissances, d'autres empires, mais ce qui se passe là, dans l'espace du continent européen, à ce moment-là, ne se retrouve nulle part ailleurs.<sup>55</sup>

Il est relativement facile de définir l'Europe du point de vue géographique et historique. C'est au niveau culturel qu'elle devient difficile à capter et à cerner. À force de se métamorphoser, elle finit par s'identifier à une image du changement sans fin.

L'Europe est une notion géographique sans frontières avec l'Asie et une notion historique aux frontières changeantes. C'est une notion aux multiples visages que l'on ne saurait surimpressionner les uns sur les autres sans créer le flou. C'est une notion à transformations qui s'est métamorphosée deux fois de façon stupéfiante depuis la chute de l'Empire romain, la première au XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle, la seconde exactement au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. L'Europe n'a d'unité que dans et par sa multiplicité. Ce sont les interactions entre peuples, cultures, classes, Etats, qui ont tissé une unité elle-même plurielle et contradictoire. L'Europe moderne s'est auto-constituée dans un chaos génésique où se sont nouées ensemble des puissances d'ordre, de désordre et d'organisation. L'Europe n'a d'existence, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, que dans les divisions, antagonismes et conflits qui, d'une certaine façon, l'ont produite et préservée.<sup>56</sup>

Ainsi l'unité européenne a un caractère fragmentaire où chaque élément se définit en fonction des autres. "La culture européenne ne subit pas seulement ces oppositions, conflits et crises ; elle en vit. Ceux-ci sont, eux aussi, autant ses producteurs que ses produits".<sup>57</sup>

L'originalité de la culture européenne n'est pas seulement d'avoir été fille du judéo-christianisme, héritière de la pensée grecque, productrice de la Science et de la Raison modernes. Elle est d'avoir sans cesse été le producteur et le produit d'un tourbillon fait d'interactions et interférences entre de multiples dialogues qui ont lié et opposé : religion/ raison ; foi/ doute, pensée mythique/ pensée critique ; empirisme/ rationalisme ; existence/ idée ; particulier/ universel ; problématisation/ refondation; philosophie/ science ; culture humaniste/ culture scientifique ; ancien/ nouveau ; tradition/ évolution;

---

<sup>53</sup> Edgar MORIN, *Penser L'Europe*, p. 22-23.

<sup>54</sup> *Les grands mouvements littéraires européens*, p.28.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>56</sup> *Penser L'Europe*, p. 23.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 149.

réaction/ révolution ; individu/ collectivité ; immanence/ transcendance ; hamletisme/ prométhéisme; quichottisme/ sancho-pancisme; etc.<sup>58</sup>

Pour pouvoir tenter de pénétrer cette identité fondée dans la multiplicité et la métamorphose, Edgar Morin propose de recourir à deux principes d'intelligibilité qu'il nomme le 'principe dialogique' et le 'principe de récursion'.<sup>59</sup> "Le principe dialogique signifie que deux ou plusieurs 'logiques' différentes sont liées en une unité, de façon complexe (complémentaire, concurrente et antagoniste) sans que la dualité se perde dans l'unité".<sup>60</sup> Quant au principe de récursion, il nous permet de "concevoir les processus générateurs ou régénérateurs comme des boucles productives ininterrompues où chaque moment, composant ou instance du processus, est à la fois produit et producteur des autres moments, composants ou instances".<sup>61</sup> Ces boucles sont à la source de la création de l'"unité active"<sup>62</sup> qui est propre à l'Europe et qui permet de la différencier des cultures "où l'idée d'unité dilue l'idée de multiplicité et de métamorphose, où l'idée de diversité conduit au catalogue d'éléments juxtaposés".<sup>63</sup> "La difficulté de penser l'Europe, c'est d'abord cette difficulté de penser l'un dans le multiple, le multiple dans l'un : l'*unitas multiplex*. C'est en même temps la difficulté de penser l'identité dans la non-identité".<sup>64</sup>

Edgar Morin clarifie la notion de 'dialogique' qu'il considère être une notion essentielle afin de saisir et définir l'identité européenne. Selon Morin, "le terme de dialogue est insuffisant pour exprimer la conflictualité. Le terme de dialectique est insuffisant pour exprimer la persistance de l'opposition dualiste au sein de l'unité".<sup>65</sup> Ainsi, le terme de 'dialogique' est essentiel pour le soutien de son propos.<sup>66</sup>

La mise à l'écart de la religion et son effacement progressif de la scène sociale et culturelle européenne à partir de la période des Lumières transforment l'unité de la religion en une unité laïque et multiple où la raison, la science, l'individu, l'Humanisme, les Etats-Nations constituent les éléments majeurs. Il s'agit de "l'éclatement de la Chrétienté".<sup>67</sup> En premier lieu, chaque élément gagne son indépendance vis-à-vis de la religion pour l'acquérir ensuite vis-à-vis des autres éléments. "Tout ce qui se sépare s'autonomise, et, une fois perdu

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 147-148.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 23.

Dieu, Fondement des fondements, tout ce qui s'autonomise cherche, croit trouver son fondement en lui-même".<sup>68</sup>

Ce processus qui donne son autonomie aux divers éléments de la culture européenne, met en évidence un changement fondamental dans la façon dont l'homme européen se conçoit. Désormais l'homme veut être indépendant de son père omniprésent : Dieu. Cette problématique est au cœur de l'œuvre d'Emmanuel Kant, une des figures majeures des Lumières. Selon Emmanuel Kant, l'homme qui utilise sa raison devient adulte. Il définit les Lumières comme sa sortie d'un état non-adulte où il est s'est trouvé faute de ne pas avoir su utiliser sa raison sans se laisser guider par un autre.<sup>69</sup> Selon Kant, l'homme qui devient adulte est désormais libre. Cette libération, ouvre la voie aux Lumières.<sup>70</sup>

Cette nouvelle conception de l'homme libre qui prend son destin en main, marque le début de la modernisation. "Pour Foucault et pour Habermas, la modernité a l'âge de la raison. Elle commence à Kant, à l'*Aufklärung*, les "Lumières"". <sup>71</sup> "Il est évident qu'un certain nombre de moments historiques ont été identifiés comme synonymes de l'émergence de la modernité, alors que la référence historique la plus fréquente est la période d'après les Lumières".<sup>72</sup>

Le passage de l'être humain à l'état d'adulte en utilisant sa raison et son refus de se soumettre à une autorité transcendante va entraîner la naissance de l'Humanisme. Celui-ci, qui était le terme utilisé pour désigner les travaux philologiques concernant la littérature antique, va se transformer en un courant qui exprime le nouveau mode de vie de l'homme moderne.<sup>73</sup> Suite aux nouveaux sens qui lui sont attribués à partir du 19<sup>ème</sup> siècle, "l'Humanisme peut se définir de façon générale comme une conception de la vie et de l'univers qui se concentre chez l'homme".<sup>74</sup>

Pourtant comme le précise Edgar Morin, l'Humanisme, n'est pas incompatible avec le Christianisme, "où l'homme, bien que pécheur, est à l'image de Dieu et l' élu de la Création"<sup>75</sup>. C'est quand l'homme se pose en fondement de toute valeur, et se veut exercer sa souveraineté sur l'univers que s'opère un changement fondamental dans la nature du courant humaniste. "Dès lors, l'Humanisme opère une révolution copernicienne qui fait éclater le

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>69</sup> "What is Enlightenment?", *The Great Philosophers*, p. 462.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 463.

<sup>71</sup> MESCHONNIC, *Modernité Modernité*, p. 26.

<sup>72</sup> Barry SMART, "Modernity, postmodernity and the present », *Theories of Modernity and Postmodernity*, p. 16

<sup>73</sup> Boğos ZEKİYAN, *Hümanizm: Düşünsel içlem ve tarihsel kökenler*, p.1.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>75</sup> *Penser L'Europe*, p. 101.

christianisme en mettant l'homme éthiquement et intellectuellement au centre du monde et en en faisant le seul Sujet de l'Univers".<sup>76</sup>

Ainsi, l'homme transformé en Dieu, élèvera également sa science et sa raison au rang de religion. Comme le montre Edgar Morin, la science, ne se contente pas de contrôler la nature et de superviser le développement de la société, elle se donne la mission de reconstruire le monde.<sup>77</sup> L'univers est perçu comme "une machine autosuffisante absolument parfaite, puisant son Ordre en elle-même".<sup>78</sup> Quant à la raison, après avoir brisé les amarres avec la Foi et pris le flambeau des Lumières au XVIII<sup>e</sup> siècle, "d'une part, elle attaque les mythes, religions et pouvoirs arbitraires ; d'autre part, elle édifie une philosophie complète qui sera appelée plus tard rationalisme".<sup>79</sup>

Le rationalisme est assuré que le Monde, obéissant à un Ordre rationnel, est totalement perméable à la Raison : tout ce qui existe est intelligible et a sa raison d'être. Ce rationalisme s'articule sur l'Humanisme, qui justifie la souveraineté rationnelle d'Homo Sapiens et s'appuie sur la Science, qui dévoile les Lois rationnelles de l'Univers. La Raison devient ainsi le guide unificateur du savoir, de l'éthique et de la politique : l'homme peut et doit agir rationnellement, la société peut et doit être rationnellement organisée et dirigée.<sup>80</sup>

Ces transformations fondamentales entraînent un certain renversement dans le système des valeurs installé par la religion. Désormais la raison est supérieure à la foi, tout comme le rationnel à l'irrationnel, le concret à l'abstrait, la perception et le réel à l'imaginaire, le corps à l'âme, le monde réel au monde de l'au-delà.

Parallèlement au changement de mentalité dans le monde occidental, les valeurs matérielles prennent la place des valeurs spirituelles. Alain Touraine exprime cette transformation ainsi : "Le courant dominant de la pensée occidentale, du XVI<sup>ème</sup> siècle à nos jours, a été *matérialiste*. le recours à Dieu, la référence à l'âme ont été constamment considérés comme des héritages d'une pensée traditionnelle qu'il fallait détruire".<sup>81</sup>

Ainsi, il est possible d'interpréter l'histoire de la modernité européenne comme le passage d'une vision du monde centrée sur Dieu et une mentalité purement religieuse qui conçoit le monde de l'au-delà comme étant supérieur au monde réel, à une conception centrée sur l'être humain et le monde réel. La rationalisation constitue l'instrument principal qui a

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>77</sup> *Ibid.*., p. 126.

<sup>78</sup> *Ibid.*., p. 126.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>81</sup> *Critique de la modernité*, p. 46.

permis cette transition. En effet, “l’idée de modernité est donc étroitement associée à celle de rationalisation. Renoncer à l’une, c’est rejeter l’autre”.<sup>82</sup>

Peu à peu, la raison ne sera plus un simple instrument modernisateur, elle deviendra l’objectif essentiel et s’installera au trône de la religion. Ayant ainsi obtenu le pouvoir idéologique, la raison voudra désormais instaurer son discours unitaire. Comme le précise Alain Touraine, “la raison ne reconnaît aucun acquis ; elle fait au contraire table rase des croyances et des formes d’organisation sociales et politiques qui ne reposent pas sur une démonstration de type scientifique”.<sup>83</sup> Touraine transmet les idées d’Alan Bloom à ce sujet : “Ce qui distingue la philosophie des Lumières de celle qui l’a précédée, c’est son intention d’étendre à tous les hommes ce qui avait été le territoire de quelques-uns seulement, à savoir une existence menée conformément à la raison.”<sup>84</sup>

Pourtant, comme l’affirme encore Alain Touraine, “il n’y a pas une figure unique de la modernité, mais deux figures tournées l’une vers l’autre et dont le dialogue constitue la modernité : la *rationalisation* et la *subjectivation*”.<sup>85</sup> Tandis que la rationalisation exige un discours unique, celui de la subjectivation est multiple. A la source de la nature plurielle de la modernité, se trouve cette subjectivation. Comme l’affirme Henri Meschonnic dans *Modernité Modernité*, “il n’y a pas deux modernités pareilles. Quand je répète : modernité modernité, on n’a pas fini le deuxième mot qu’elle a déjà changé”.<sup>86</sup>

Les notions de ‘sujet’ et de ‘subjectivité’ sont à la source de la nature variable et obscure de la modernisation. En effet, comme le souligne Alain Touraine, “le sujet [...] ne se substitue pas, comme principe de la modernité à la rationalisation”.<sup>87</sup> L’atmosphère culturelle de l’Europe ne va pas tarder à créer des courants qui se révoltent contre l’emprise de la raison et qui mettent le sujet en valeur. Parmi ces courants, le Romantisme est le plus important.

La pensée occidentale va admettre que l’homme est un être complexe qu’il est impossible de cerner dans le cadre de la raison. Le domaine de la religion qu’il est impossible de conquérir avec la raison, auquel on peut se référer en utilisant les notions, non seulement de l’‘irrationnel’, mais également de l’‘irrationalisable’<sup>88</sup> se manifeste cette fois-ci à l’intérieur du sujet. Il s’agit de l’apparition d’un nouveau culte qui ne se structure pas autour de Dieu,

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p.24.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.265.

<sup>86</sup> p. 16.

<sup>87</sup> p. 356.

<sup>88</sup> Edgar MORÏN, *Pour sortir du XXème siècle*, p.281

mais autour de l'humain dont la réalité entière est conçue comme infranchissable et impénétrable. L'inconscient est désormais le domaine de l'irrationnel et de l'irrationalisable.

Comme le dit Alain Touraine, "en entrant dans la modernité, la religion éclate mais ses composantes ne disparaissent pas".<sup>89</sup> Selon Gerard Delanty "la modernité n'implique pas vraiment le surpassement de la religion mais sa continuation sur un plan supérieur de réflexion".<sup>90</sup> Touraine pose la question suivante : "Le propre d'une société moderne n'est-il pas de s'éloigner de son identification à un système de croyances et de valeurs, de sorte qu'elle produit à la fois des croyances favorables à la modernisation et à la sécularisation et d'autres qui lui résistent ?".<sup>91</sup>

Ainsi, en essayant de faire disparaître la religion et le sacré, la pensée européenne n'aura pu que la transformer. L'homme qui se met à la place de Dieu élèvera également sa raison, sa science et son art au rang de religion. Mais le morcèlement de la religion montrera ses effets contagieux dans tous les domaines. L'homme ayant renié son lien avec le pouvoir unificateur par excellence, Dieu, sera désormais voué à se fragmenter. La structure centrée qui est caractéristique des sociétés religieuses laissera la place à une structure morcelée.

Mais il faut accentuer que ce qu'Ernst Cassirer affirme au sujet du discours dans son livre *Langage et Mythe*, peut se généraliser au fonctionnement de l'esprit humain : "de même qu'il y a dans le langage une tendance à la particularisation, à la détermination, de même y a-t-il une tendance à la généralisation".<sup>92</sup> Diviser et unifier constituent les deux tendances non seulement opposées mais également complémentaires. Ainsi, en l'absence du pouvoir unificateur de Dieu, l'humain gagnera peu à peu ce pouvoir.

Pourtant, une fois que Dieu aura perdu son caractère de modèle, l'homme qui prend désormais soin d'accentuer sa distinction par rapport à Dieu, aura toujours besoin de l'image d'un 'autre' humain dans la construction de son identité. Octavio Paz souligne le rôle essentiel que gagne l' 'autre' dans la construction de l'identité avec la modernisation : "La modernité n'est jamais elle-même ; elle est toujours *autre*".<sup>93</sup> Il faut cependant accentuer le caractère fictif de cet 'autre'. En effet, Homi Bhabha affirme : "L' 'autre' n'est jamais en dehors ou au-delà de nous ; il apparaît de force, dans le discours culturel, quand nous pensons que nous parlons le plus intimement et simplement 'entre nous'".<sup>94</sup>

---

<sup>89</sup> p. 355.

<sup>90</sup> *Modernity and postmodernity*, p.5.

<sup>91</sup> *Critique de la modernité*, p. 356.

<sup>92</sup> p. 92-93.

<sup>93</sup> *Point de convergence*, p.14.

<sup>94</sup> *Nation and Narration*, p. 4.



Ainsi, l'histoire de la modernité est celle de constructions d'identités et de modèles qui seront très vite abandonnés pour laisser place à d'autres. En outre, l'homme se réserve désormais le privilège de rassembler tous les pouvoirs pour réorganiser - sur le plan matériel et symbolique - le monde qui l'entoure. Parallèlement, un glissement s'opère dans la perception du texte et de la place qu'il occupe. Ayant perdu sa sacralité, le texte n'est plus considéré comme intouchable mais plutôt comme une matière à laquelle il faut donner forme selon les besoins de l'homme européen.

Désormais le livre de Dieu n'étant plus le modèle à suivre, le texte perd sa structure fondée sur la pluralité de ses plans sémantiques. Contrairement à ce qui se passe chez les Ottomans où le texte - et en particulier la poésie - prend soin de garder un plan sémantique qui se réfère au monde de l'au-delà, en Europe, le texte se réfère souvent au monde réel. Même quand différentes interprétations du même texte sont possibles, celles-ci sont dues à la divergence entre les points de vue des lecteurs. L'humain garde le privilège d'être le point de référence.

La plus grande contradiction de la modernité est, non seulement d'avoir témoigné de l'effacement et de la disparition des valeurs qu'elle envisageait de mettre en avant, mais d'avoir été la cause majeure de cet effacement et de cette disparition. Comme nous l'avons déjà affirmé, le rationalisme poussé à l'extrême a causé le retour de l'irrationnel. Le sacré refoulé s'est manifesté dans d'autres domaines et sous de nouvelles formes. Mais le plus intéressant est que la modernité, qui envisageait au départ de valoriser l'humain, a "annoncé la mort du sujet" en identifiant l'être humain à ses œuvres et à ses productions.<sup>95</sup> Le seul domaine où le sujet va tenter de rester en vie sera le domaine de l'art, et en particulier celui de la poésie.

## **B. La modernité turque face à la modernité occidentale**

Yahya Kemal est venu au monde en 1884 dans les Balkans, la partie européenne de l'ancien Empire ottoman qui constitue, avec l'Anatolie, un des deux grands noyaux des terres ottomanes. Les essais d'occidentalisation des Ottomans avaient commencé bien avant sa naissance. La dernière phase de ces démarches commencées dans la période de la décadence de l'Empire ottoman, est la fondation de la République turque. Les peuples qui dépendaient de l'Empire - Grecs, Bulgares, Arabes etc.- ont été provoqués par les empires antagonistes de

---

<sup>95</sup> TOURAÏNE, *Critique de la modernité*, p. 46.

l'époque, - l'Angleterre, la France et la Russie - et la désintégration de l'Empire s'en est suivie. Suite à l'expansion du courant nationaliste et afin de sauver les terres restantes de l'Empire, Mustafa Kemal a pris les choses en main.

Après avoir participé à la première guerre mondiale aux côtés de l'alliance des Empires centraux, suite à leur défaite, l'Empire Ottoman a été obligé de signer le traité de Sèvres. Ce traité comportait des conditions qui étaient beaucoup plus sévères que celles qui ont été imposées à l'Allemagne. Selon ce traité, la presque totalité de l'Empire ottoman est partagée par les Forces de l'Entente. D'après Halil Inalcik, la catastrophe de Sèvres s'est produite suite à "des propagandes injustes et effrontées" basées sur des préjugés profonds contre le peuple turc.<sup>96</sup> Les paroles énoncées en 1876 par Gladstone qui deviendra plus tard le premier ministre de l'Angleterre constitue un exemple frappant de ces préjugés : "Il n'y a qu'un seul moyen d'éliminer les malfaisances des Turcs dans le monde, c'est d'éliminer les Turcs du monde".<sup>97</sup> Mustafa Kemal démarre la guerre d'indépendance turque "dans une période horrible pendant laquelle les pays occidentaux renient l'histoire, les droits et l'existence du peuple turc".<sup>98</sup>

Suite au traité de Sèvres, les Forces de l'Entente vont envahir Istanbul et vont forcer le sultan Vahdettin à prendre des décisions selon leur volonté. Dans cette atmosphère où Istanbul et le sultan sont assiégés et forcés, Mustafa Kemal va conduire un mouvement de résistance basé en Anatolie. Il délimite par 'le contrat national' les terres qu'il envisage de sauver. Afin de trouver le soutien dont il a besoin, il se rapproche tantôt des hommes religieux, tantôt de l'Union Soviétique. Finalement, l'armée grecque, soutenu par les Forces de l'Entente, est d'abord vaincue pendant la guerre de Sakarya, puis elle est contrainte de quitter l'Anatolie toute entière.

Après avoir sauvé les terres occupées et contrôlées par les forces de l'Entente, le second objectif de Mustafa Kemal est de fonder la République turque. Sachant que les forces impériales ne vont pas si facilement renoncer à leurs ambitions concernant les terres des Turcs, et que suite à une guerre d'indépendance gagnée dans des conditions très difficiles, le peuple et l'armée turcs ne pourraient pas survivre à une deuxième guerre semblable, Mustafa Kemal se donne pour objectif de fonder un nouvel état basé sur la nationalité et prenant comme modèle les états occidentaux. Selon lui, l'Empire ottoman qui est fondé sur des valeurs différentes des valeurs occidentales, attire l'hostilité des Occidentaux. Arnold Toynbee exprime ce fait ainsi :

Le guerre d'indépendance était un commencement inévitable pour la guerre essentielle, celle d'occidentalisation. La vraie révolution s'est réalisée dans la

---

<sup>96</sup> Halil INALCIK, *Atatürk ve demokratik Türkiye*, p. 142.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 142.

culture et la structure de la société. Si ceci n'avait pas été fait, la victoire militaire n'aurait pu retarder la disparition rapide du monde de la Turquie. Atatürk a avancé la question de l'occidentalisation comme une question de vie ou de mort pendant la guerre d'indépendance.<sup>99</sup>

Ainsi, pour Mustafa Kemal, l'occidentalisation est fondamentale même et surtout pour la défense du pays. Le caractère militaire et d'homme d'action de Mustafa Kemal ayant toujours été en avant, on oublie souvent qu'il a adopté l'occidentalisation comme une nécessité qu'exigeaient les conditions de l'époque. Pourtant ses paroles mettent ce fait clairement en évidence : "L'Europe et la Turquie sont opposées l'une à l'autre. L'Occident qui ne s'est pas contenté de nous voir comme un peuple voué à être inférieur, a fait tout le nécessaire pour précipiter notre perte."<sup>100</sup> Mustafa Kemal, disait en 1923 :

Nos ennemis ont cru que le peuple turc qui a fondé l'État ottoman, ses origines et les anciens habitants de ce pays étaient tous ruinés et effondrés ; ils avaient bien tort. Depuis des siècles, nos ennemis ont semés des idées de haine et d'hostilité parmi les peuples européens. [...] Même aujourd'hui, on croit en Europe que le Turc est hostile à tout progrès, incapable d'évoluer spirituellement et intellectuellement. C'est une grave erreur. [...] Cette mentalité contre laquelle nous luttons continuellement existe en Europe.<sup>101</sup>

Afin de faire disparaître les préjugés des Occidentaux contre les Turcs, ou de leur ôter les moyens de légitimer leur hostilité, Mustafa Kemal va essayer de remplacer l'image de l'Ottoman ennemi de l'Occident par l'image du Turc qui est son ami. Pour cette raison, il va prendre soin d'accentuer, à chaque occasion, la différence entre l'identité turque et l'identité ottomane. Halil İnalcık exprime cette tentative de Mustafa Kemal en ces termes :

Atatürk disait que le peuple turc est une entité séparée de l'Empire ottoman. L'Empire s'est dissout, mais il y a un peuple turc qui vit et qui va continuer à vivre. L'unité de l'Empire, l'identité ottomane sont devenues des notions vides. Tout comme les autres peuples qui ont quittés l'Empire, le peuple turc possède un droit de vie inaliénable puisqu'il a également une longue existence nationale, une civilisation, une histoire nationale déniée. Et enfin, le peuple turc n'est pas l'ennemi, mais l'ami de la civilisation universelle.<sup>102</sup>

La mentalité qui voit l'Ottoman comme l' 'autre' de l'homme occidental trouve ses fondements dans le mode de vie religieux qui est prédominant dans la culture ottomane. L'alterité est fondée sur l'alterité de la religion. Gerard Delanty exprime ce fait dans le cadre de la modernisation occidentale :

---

<sup>99</sup> Cité par Halil İNALCIK, *Atatürk ve demokratik Türkiye*, p. 115-116.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. p. 41.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

[...] une dimension de la formation de la modernité européenne a été la polarité des Chrétiens contre les ennemis intérieurs (les Juifs) et les ennemis extérieurs (les Musulmans). En d'autres termes, la dimension mondaine de la modernité a été associée de près avec la logique de l'exclusion et de l'inclusion.<sup>103</sup>

Cette alterité qui était d'abord fondée sur la différence des religions, va se transformer, suite à l'exclusion de la religion après les Lumières, en une opposition entre une vision du monde centrée sur la religion et une vision du monde centrée sur le monde réel (ou l'humain). Voulant empêcher que les occidentaux voient le Turc comme leur 'autre' et suite aux réformes qu'il réalise entre 1922 et 1928, Mustafa Kemal va non seulement échanger les codes culturels se référant à l'identité ottomane par des codes culturels se référant à l'identité nationale turque, mais tous les symboles qui rendent visible un mode de vie religieux dans la société vont être remplacés par des symboles se référant à un mode de vie mondain. Ainsi, l'histoire de la révolution turque peut être interprétée comme la transformation du mode de vie turc en un mode de vie mondain. Par exemple, le turban et le fez sont remplacés par le chapeau, le tcharchaf et le djubbe sont remplacés par les habits modernes, le calendrier musulman est remplacé par le calendrier chrétien.

Il faut souligner que contrairement à la modernisation occidentale, la modernisation turque ne s'engage pas réellement dans une relation dialogique avec la religion et le passé culturel. On peut uniquement parler d'un certain glissement du domaine de la religion et de la culture. En outre, la modernisation turque n'entreprind pas une relation dialogique avec la civilisation occidentale et le mode de vie moderne. Il s'agit de l'importation totale de la modernisation occidentale. Comme le montre le titre de son livre *La Modernité retardée et la culture esthétique*, Gregory Jusdanis utilise le terme de 'modernité retardée' pour désigner la situation dans les pays où la modernisation ne s'est pas développée selon un processus naturel, et où elle a été importée de l'Occident. Selon Jusdanis, les modèles importés ne fonctionnent pas comme leurs équivalents en Europe. Ils sont souvent confrontés à des résistances. Pour cette raison, le projet moderne change selon le lieu où il est mis en œuvre. C'est la raison pour laquelle on peut parler de plusieurs modernités. Mais les pays de la périphérie intériorisent l'incompatibilité qui existe entre les modernités authentiques des occidentaux et les réalités locales, comme une insuffisance structurale. L'absence de la modernité est vue comme un défaut. Suite à des tentatives "insuffisantes" afin de rejoindre l'Occident, on revendique le passage à un nouveau niveau de modernisation. Pourtant, selon

---

<sup>103</sup> *Modernity and postmodernity*, p. 9-10.

Jusdanis, s'il y a effectivement un défaut, il ne provient pas de l'absence de modernité, mais de l'introduction de celle-ci dans le pays, sans tenir compte des conditions locales.<sup>104</sup>

Dans ces conditions, nous pouvons affirmer que cette notion de 'modernité retardée' explique que la modernisation turque n'a pas noué une relation dialogique, d'un côté avec la religion et avec la culture ottomane, et de l'autre avec la civilisation et la modernisation occidentale. En allant encore plus loin, on peut même affirmer que l'absence ou la déficience de dialogisme caractérise les modernisations retardées, alors que ce dialogisme est bien présent dans les modernisations occidentales.

Contrairement à ce qui se passe dans la modernisation turque, on peut parler de l'existence d'une relation dialogique nouée par l'Empire ottoman avec l'Occident. Selim III (1761-1808) est le premier sultan qui ait ressenti un besoin de modernisation. Pour autant les relations des Ottomans avec l'Occident sont beaucoup plus anciennes. Comme le précise Soraiya Faroqhi dans son livre intitulé *Osmanlı İmparatorluğu ve Etrafindaki Dünya* (L'Empire ottoman et le monde environnant), les Ottomans ont toujours eu des contacts avec le monde occidental par l'intermédiaire du commerce, de la guerre ou de l'art. En outre, les conquêtes ottomanes ont, en grande partie, été dirigées vers l'Occident. C'est avec les défaites militaires successives de l'Empire, jusqu'alors considéré comme invincible, que la relation de celui-ci avec l'Occident s'est transformée en admiration avec une tendance à imiter les Occidentaux.

Il semble possible de lier l'affaiblissement du dialogisme chez les Ottomans aux défaites militaires et à l'acceptation de la suprématie occidentale dans ce domaine. On constate que dans les périodes où l'Empire ottoman possède le pouvoir militaire, le dialogisme est à son apogée. L'ère du sultan Mehmet nommé "Fatih" (le conquérant) pour avoir conquis Constantinople -la ville qui lie symboliquement l'est et l'ouest- peut être considérée comme le sommet du dialogisme que noue l'Empire ottoman avec l'Occident. Ilber Ortaylı en donne des indices : "Dans notre histoire nationale, Fatih, doit être considéré comme un des précurseur qui a trouvé l'équilibre entre l'Orient et l'Occident et qui a ouvert notre État, notre peuple et plus spécialement notre culture à l'Occident avec ses institutions".<sup>105</sup> En effet, "[...] Fatih, est l'homme oriental qui n'a pas de complexes envers l'Occident. [...] Il est un Oriental mais il aime l'Occident et le connaît".<sup>106</sup> Selon Ortaylı,

---

<sup>104</sup> *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, p. 11-12.

<sup>105</sup> *Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek*, p. 74

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 74.

“Fatih est un seigneur de la Renaissance”.<sup>107</sup> On peut constater qu’il connaît beaucoup de langues et qu’il connaît la civilisation occidentale de près :

[...] Il est évident qu’il connaît le grec. [...] Il possède un vocabulaire très vaste. On dit que la même chose est valable pour le latin. Il est clair qu’il connaît l’arabe et le persan puisqu’il est poète comme beaucoup de membres de la dynastie. [...] Incontestablement il a un grand intérêt pour la géographie et l’histoire. [...] Une partie du monde qu’il connaît très bien est, sans aucun doute l’Italie. Il connaît la carte par cœur et il connaît parfaitement cette terre qu’il aurait certainement conquise s’il n’était pas mort. [...] Il est difficile de trouver un souverain qui connaisse l’Italie et la culture italienne aussi bien que Fatih, non seulement en Orient, mais également en Occident.<sup>108</sup>

Pendant le règne de Fatih, le dialogisme s’observe également dans la ville d’Istanbul. La nouvelle capitale des Ottomans “se présente comme un amalgame culturel” et “l’empire qui grandit dévoile son idéologie impériale”.<sup>109</sup> Selon Ortaylı, la naissance de l’historiographie ottomane aux temps de Fatih en est la preuve.<sup>110</sup>

Mais que veut dire ‘idéologie impériale ottomane’ ? “Fatih a affirmé : ‘Tout comme il y a un seul soleil dans le ciel, il doit y avoir un seul État et une seule religion dans le monde’”.<sup>111</sup> Mais cette idéologie qui s’appuie sur un idéal de domination du monde<sup>112</sup>, comme le précise Tahir Galip Seratlı, a pour objectif d’installer dans le monde la dernière et nouvelle fraternité civile qui permettrait à tous d’être réellement heureux.<sup>113</sup> Pour cette raison, les Ottomans voient les terres qu’ils conquièrent non pas comme des colonies, mais comme leur patrie. Ils ne font pas de distinction entre les terres de l’Empire.

Ce fait est au cœur de la différence majeure entre le dialogisme occidental et celui des Ottomans. Les Occidentaux font une distinction entre les terres qu’ils voient comme leur patrie et celles qu’ils considèrent être leurs colonies. Il s’agit donc d’une hiérarchisation et d’une altérisation qui est également projetée sur les peuples qui vivent sur ces terres. Pourtant l’Ottoman ne voit aucun des peuples qui vivent sur son territoire comme l’‘autre’. L’‘autre’, pour l’Ottoman, vit dans les parties du monde qu’il n’a pas encore conquis.

Pour cette raison, le dialogisme européen se concentre sur les terres européennes. Dans ce cadre, il est significatif que, mis à part les Croisades, les principales guerres de l’Europe se soient déroulées sur le continent européen et aient opposé des peuples européens. D’autre

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 73-74.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>112</sup> Süleyman Hayri BOLAY, *Osmanlılarda Düşünce Hayatı ve Felsefe*, p. 28.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 22.

part, comme le précise Thierry Hentch dans son livre *L'Orient Imaginaire*, au cœur de la division entre l'Orient et l'Occident se trouve la division des deux empires romains. "S'il faut absolument parler, alors, d'une opposition Orient-Occident, cette opposition - politique, économique et culturelle, plus que religieuse - traverse la Chrétienté elle-même. L'opposition Orient-Occident sous la forme Islam-Chrétienté n'existe pas encore".<sup>114</sup>

Selon Hentch, le christianisme byzantin qui est sans aucun doute moins ardent et moins fanatique que la foi occidentale, "apparaît plus humain, plus humanitaire, plus proche dans sa manière de l'attitude des voisins musulmans. Ainsi, chrétiens d'Orient et musulmans s'accordent pour ne pas pratiquer la conversion forcée".<sup>115</sup>

On peut dire que l'Ottoman a intégré une image de l' 'autre' aux yeux des occidentaux, non pas en raison de sa religion, mais parce qu'il est l'héritier de Byzance. Yahya Kemal dit justement "nous sommes les héritiers de Rome"<sup>116</sup> et conçoit trois époques dans l'histoire romaine : "[I]l est possible de discerner une Rome idolâtre, une Rome chrétienne et une Rome turque et musulmane".<sup>117</sup> Le poète expose le parallélisme entre l'Empire ottoman et l'Empire romain en ces termes : "Du point de vue de la religion, de la race et des coutumes nous n'avons aucun point en commun avec les Romains, mais nous appartenons, comme eux, à des peuples guerriers et conquérants. Le nom de Rome peut nous être attribué car nous sommes les héritiers des pays que Rome a autrefois possédés".<sup>118</sup>

Ainsi, Yahya Kemal établit non seulement un parallélisme entre la dialogique européenne et ottomane, mais lie cette dialogique à un passé de conquêtes. C'est peut-être à cela qu'il veut faire allusion en disant : "Celui qui est européenisé à moitié devient cosmopolite, celui qui est totalement Européen devient Turc. Celui qui est le plus éclairé est le Turc qui est Européen à cent pour cent".<sup>119</sup>

Il faut souligner que Yahya Kemal qui relie les Européens et les Turcs dans un héritage romain commun, prend soin de préciser que la Turquie possède, et doit garder une identité qui lui soit propre :

Tout comme chaque peuple, au sein de la civilisation européenne a une identité, nous espérons également avoir la nôtre. Les peuples dont le roman, la musique, la poésie, la peinture expriment leur identité ne vivent-ils pas dans l'atmosphère européenne ? Nous les Turcs, jusqu'à il y a un siècle, n'avions-

---

<sup>114</sup> p. 41.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>116</sup> Süheyl ÜNVER, *Yahya Kemal'in dünyası*, p. 68.

<sup>117</sup> *Tarih Musâhabeleri*, p. 127-128.

<sup>118</sup> *Aziz Istanbul*, p. 33.

<sup>119</sup> ÜNVER, *Yahya Kemal'in dünyası*, p. 81.

nous pas une identité différente de celle des Arabes et des Iraniens dans le cercle de la civilisation islamique ?<sup>120</sup>

Il est temps de poser une question essentielle : Pourquoi les Turcs ont-ils une identité différente de celle des Arabes et des Iraniens alors qu'ils appartiennent tous à la même religion ? Ou comme le dit Bernard Lewis, qu'est-ce qui distingue la Turquie moderne de ses voisins musulmans pour la rapprocher du monde occidental ?<sup>121</sup> Selon Lewis, il faut aborder ce sujet selon deux lignes de pensée :

L'une est la notion de processus, la tendance à envisager une suite d'événements non comme une simple série mais comme une évolution se déroulant dans le temps ou, en termes organiques, comme un développement ; la seconde, apparentée, est le concept d'organisme, de structure organique : la capacité de concevoir un ensemble composé de parties liées et interdépendantes, plutôt qu'un conglomérat d'entités distinctes, disjointes.<sup>122</sup>

Selon Lewis, "ces perspectives sont au cœur même de la civilisation occidentale"<sup>123</sup> et "correspondent à des aspects de la civilisation ottomane ou turque susceptibles d'avoir créé, disons, une prédisposition à les accepter".<sup>124</sup> On peut constater que la notion d'unité que Lewis perçoit dans la Turquie moderne, est plus visible chez les Ottomans que dans la Turquie moderne. En effet Walter Andrews souligne la "force unificatrice"<sup>125</sup> qui est très caractéristique de la société ottomane et qui apparaît dans tous les domaines de cette société, de la langue à la religion, de l'urbanisme à l'architecture, de la philosophie à la poésie.

On peut trouver les reflets du principe unificateur des Ottomans dans la langue. Ilber Ortaylı, souligne la diversité et la richesse au sein de l'ancien turc d'Istanbul, auxquelles pratiquement tous les peuples ont contribué.<sup>126</sup> L'argot met en évidence de façon encore plus claire l'apport des différentes communautés et le nouveau mélange formé grâce à celles-ci, car "il est difficile de trouver un domaine de la langue qui soit plus ouvert à l'universalité que l'argot".<sup>127</sup>

Hulki Aktunç affirme dans son *Büyük Argo Sözlüğü* (Le grand dictionnaire de l'argot) que l'argot turc, tout comme l'argot américain, comporte des traces de presque toutes les langues du monde. Selon Aktunç, les langues ayant apporté des termes et expressions à l'argot ottoman-turc sont celles-ci : l'albanais, l'allemand, l'anglais, l'arabe, l'arménien, le

---

<sup>120</sup> *Edebiyata dair*, p. 298.

<sup>121</sup> *Islam et laïcité*, p. 26.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>125</sup> "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey", *Revue JTL* 1, p. 18.

<sup>126</sup> *Istanbul'dan Sayfalar*, p. 25.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 23.



bulgare, le chinois, l'espagnol, le flaman, le gitan, le grec, l'hébreu, le hongrois, l'indien, l'italien, le kurde, le latin, le monghol, le persan, le portugais, le roumain, le russe, le sanscrite, les langues slaves.<sup>128</sup>

La tradition philosophique ottomane est également en accord avec le principe unificateur. On n'y rencontre pas la séparation des différents domaines qu'on observe en Occident après la modernisation. Süleyman Hayri Bolay décrit les particularités de cette pensée de la façon suivante :

L'Ottoman [...] ne sépare pas la foi de la connaissance, ce qui est de ce qui devrait être, la religion de la morale, le commerce, la vie en société, l'art, la politique par des traits rigides [...] Inspiré du Coran et des hadiths, il suit une rationalité qui se développe autour du principe d'unification et qui lui reste toujours fidèle. [...] Ne pas se contenter des réalités, les unifier et les compléter en suivant une approche plutôt intuitive est une voie que l'Ottoman préfère adopter.<sup>129</sup>

L'Islam constitue sans aucun doute la source principale du principe unificateur. Cette religion qui accepte tous les prophètes venus avant Mahomet et tous les livres envoyés avant le Coran fournit un modèle d'unification à l'Ottoman. Cet aspect de l'Islam va être d'autant plus mis en avant par les Ottomans. Comme l'affirme Ahmet Yaşar Ocak, il faut étudier la religion des Ottomans sur deux plans : l'Islam sunnite (orthodoxe) et l'Islam hétérodoxe.

Avec l'Empire Ottoman, l'Islam sunnite, a connu du point de vue politique - même si elle ne l'a pas eue du point de vue scientifique ou intellectuel- sa période la plus puissante [...] Les ulémas<sup>130</sup> ottomans ont apporté une nouvelle interprétation de l'Islam sunnite dans le domaine de la théologie et de la philosophie. [...] C'est une interprétation pragmatique visant la satisfaction des besoins pratiques de l'État ottoman devenu un empire au XVème siècle.<sup>131</sup>

Même dans l'Islam sunnite qui est le moins flexible des plans religieux de la société ottomane, il existe une certaine ouverture. Celle-ci provient du pragmatisme des Ottomans, de leur tolérance vis-à-vis des autres religions et de leur désir de réconcilier diverses croyances avec l'Islam. "Il est bien connu que les savants religieux ottomans, encouragés par les sultans, faisaient souvent des débats théologiques avec les savants religieux byzantins".<sup>132</sup>

Parmi les communautés nomades turques, souvent analphabètes et n'ayant pas les moyens de lire les principales sources islamiques, se répand une interprétation de l'Islam nommée l'Islam hétérodoxe. Cette version est différente de celle de la communauté ottomane

---

<sup>128</sup> p. 382.

<sup>129</sup> *Osmanlılarda Düşünce Hayatı ve Felsefe*, p. 32.

<sup>130</sup> Théologiens souvent sunnites, de l'Islam.

<sup>131</sup> *Türkler, Türkiye ve İslâm*, p. 40-41.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 42.

établie, l'interprétation sunnite (orthodoxe).<sup>133</sup> L'interprétation hétérodoxe n'est pas importée de l'extérieur ou ne prend pas forme, comme c'est le cas de certaines sectes existant dans le monde islamique de l'époque, suite à des débats théologiques durant pendant des années. "La plus grande particularité de cette interprétation hétérodoxe de l'Islam était qu'elle constituait un syncrétisme qui liait et mélangeait les traces des religions adoptées par les turcs avant l'Islam au sein des concepts islamiques".<sup>134</sup> Grâce à cette fusion, elle a pu assimiler et s'approprier facilement une large étendue de croyances dans les terres qu'elle couvrait. Sur les territoires des Balkans conquis par l'Empire, elle a facilité la conversion à l'Islam des peuples non-musulmans, puisqu'elle n'excluait pas les croyances et rituels locaux.<sup>135</sup>

Cette version hétérodoxe de l'Islam constitue un système de croyance centré, prenant forme autour d'un saint, "du charisme d'une personnalité sacrée censée être dotée de puissances et de pouvoirs divins de nature surnaturelle".<sup>136</sup> Cette interprétation qui se forme autour d'un "culte de saint" va s'institutionnaliser avec les couvents de derviches et les zaouïa.<sup>137</sup> Mais "il est erroné de voir l'interprétation de ces couvents comme étant exactement à l'opposé de celle des médrese"<sup>138</sup> car il existe plusieurs périodes et exemples où ces deux versions sont en accord et même en intersection, en particulier à partir du XIII<sup>e</sup> siècle".<sup>139</sup> En outre, le mysticisme constitue une des forces unificatrices majeures de la société ottomane. Mahmut Erol Kılıç écrit :

Le rôle du mysticisme en tant que boussole de pensée collective (paradigme) reliant toutes les couches de la société ottomane et celui de la langue mystique comme supra-langue commune, donne une clef très importante au chercheur. Ainsi, ce n'est pas une fantaisie mais un fait historique de toujours trouver le mysticisme dans le point de rencontre de toutes les classes sociales pouvant être placées l'une en face de l'autre, le sultan et le reaya,<sup>140</sup> le paysan et le citadin, le riche et le pauvre, le savant et l'ignorant, le sunnite et l'alevi.<sup>141</sup>

Il est clair que la société ottomane utilise tous les moyens réels et symboliques à sa disposition pour assurer la continuité de son système. Pourtant il serait erroné de la voir comme une société statique et fermée au changement. Le seul élément stable de cette communauté - même si ceci va changer dans les périodes de stagnation et de récession de

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 46-47.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>137</sup> Complexe religieux où on effectue les pratiques spirituelles et enterre les saints fondateurs des confréries soufies.

<sup>138</sup> École, université théologique musulmane.

<sup>139</sup> OCAK, *Türkler, Türkiye ve İslâm*, p. 56-57.

<sup>140</sup> Membre de la classe inférieure qui était chargée de payer des impôts.

<sup>141</sup> *Sûfi ve Şiir*, p. 36-37.

l'Empire - est le sultan situé en son centre. Le reste de la société montre une grande mobilité et perméabilité. Même la place des personnes les plus proches du sultan n'est pas solide. D'un autre côté, il n'y a pas d'obstacle concret à l'ascension de tous aux postes les plus élevés. Ilber Ortaylı décrit ce fait ainsi :

Chez les Ottomans il n'y a pas une conception de classe héréditaire. Seul le sultan, la dynastie, possèdent le pouvoir héréditaire. Même là, si l'on regarde de près, le système de la noblesse ne fonctionne pas. Des gens viennent à la cour. Ces gens peuvent être les femmes du sultan comme les grands vizirs... [...] Il y a une perméabilité entre les classes ; il y a moyen d'avancer. [...] Ceci a également été pratiqué. Le plus pauvre des jeunes de l'Anatolie peut avoir la chance de se trouver aux postes les plus élevés. Mais quand on est inapte la chute a lieu très facilement. Chez les Ottomans, l'enfant du grand vizir peut devenir quelqu'un s'il le mérite. Sinon il ne le pourra pas, et personne ne le prendra au sérieux.<sup>142</sup>

La perméabilité de la société n'exclut pas les sujets provenant de religions et d'ethnies différentes. Avec le système du devşirme,<sup>143</sup> les enfants chrétiens convertis à l'Islam sont intégrés dans le système d'Etat ottoman. Ces enfants sont en général placés dans des armées ou au palais du sultan, mais il en existe qui parviennent jusqu'au poste de grand vizir. Sokollu Mustafa Paşa, un des grands vizirs les plus connus, constitue un exemple marquant.

C'est cette perméabilité qui permet à l'Empire ottoman de former sa "culture commune de provenance inconnue".<sup>144</sup> Dans ce mélange où le Turc constitue l'élément essentiel, les desserts de Haleb sont transportés aux Balkans ; l'architecture des Balkans à l'Orient ; le persan au serbe, le grec à l'arabe.<sup>145</sup> Dans cette alliance, la géographie joue également son rôle.

Le monde méditerranéen est un lieu où diverses langues, religions et ethnies ont été obligées de vivre ensemble. Ici les tensions ne sont pas directement entre deux groupes. Au milieu de ce désordre, il existe toujours une atmosphère et un consensus créés selon les groupes.<sup>146</sup>

Il ne faut pas oublier que c'est l'atmosphère de tolérance des Ottomans et leur capacité à assembler des cultures différentes qui a permis à ces communautés provenant d'une large étendue d'origines ethniques et ayant des langues et des religions si diverses de vivre ensemble et d'effectuer des échanges culturels.

La structure centrée de la société ottomane, est non seulement le résultat d'une vision du monde religieuse qui comporte l'image de Dieu en son centre, mais est également le reflet

---

<sup>142</sup> Mustafa ARMAĞAN, *Ilber Ortaylı ile tarihin sınırlarına yolculuk*, p. 53.

<sup>143</sup> Recrutement forcé des enfants chrétiens de bas âge.

<sup>144</sup> Ilber ORTAYLI, *Son imparatorluk Osmanlı*, p. 10.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 83.

de la recherche d'unité des Ottomans dans tous les domaines. Le pouvoir réel et symbolique du sultan situé au centre de cette structure a une importance fondamentale pour l'unité de cette communauté. Ce pouvoir a des fondements religieux. Mehmed II s'est attaché subordonné le poste le plus élevé dans la hiérarchie de l'Islâm au sein de l'Empire, celui du Scheik ul-islam, tout comme il l'a fait avec le poste du patriarche de Byzance. "Le sultan avait le pouvoir de nommer et de révoquer le Scheik ul-islam. Ainsi le sultan, l'ombre de Dieu sur terre, occupait en même temps le poste de représentant le plus élevé de l'Etat et de la politique et celui de l'Islam".<sup>147</sup> Ce fait signifie la superposition du plan de l'autorité (ou mondain) et du plan religieux dans la société.

Il est intéressant de noter que la puissance et la compétence des sultans se sont reflétées non seulement dans le domaine militaire, mais également dans tous les autres domaines, de la science à l'art. Par exemple, l'ère du Sultan Soliman considéré comme le plus grand des sultans ottomans, est également celui de Bâki, nommé le "sultan des poètes" et de Sinan qui a créé les chefs-d'œuvre de l'architecture ottomane. Pour cette raison, la mise en évidence et la remémoration du pouvoir du sultan vis-à-vis des sujets et des étrangers sont fondamentales. Les domaines de l'art allant de l'architecture à la miniature et à la poésie sont mis au service de cet objectif. Soraiya Faroqhi en donne des exemples dans son livre *Osmanlı'da Gündelik Yaşam* (La vie quotidienne chez les Ottomans):

Le sultan, défenseur de l'Islam sunnite, est symbolisé dans la mosquée Süleymaniye, une des grandes œuvres architecturales réalisées vers le milieu du 16ème siècle. Mais le motif de l'empereur sunnite ayant remporté une victoire face aux [...] chiïtes joue également un rôle dans la construction de la mosquée Sultan Ahmed. Dans une louange pour la mosquée, la position solide du sultan face au shah est spécialement soulignée.<sup>148</sup>

C'est pour cela que les sultans - Mehmed 'le conquérant' en est le plus important- ont pris soin de commander leurs portraits à des peintres occidentaux et leurs miniatures à des peintres orientaux malgré l'interdiction de l'Islam. Il ne faut pas oublier que l'art a beaucoup bénéficié du support de la cour dans l'Empire ottoman. Ce soutien est également valable pour les fêtes. Référons-nous de nouveau à Soraiya Faroqhi :

On constate que dans les lettres, les journaux intimes, les récits de voyage et les ouvrages écrits en l'honneur des circoncisions des princes ou des mariages des princesses, les écrivains ottomans aussi bien qu'européens portent un grand intérêt aux fêtes organisées au nom du sultan alors qu'ils consacrent une place

---

<sup>147</sup> OCAK, *Türkler, Türkiye ve İslâm*, p. 63.

<sup>148</sup> p. 67-68.

peu importante aux fêtes du peuple. [...] Chacun des textes consultés fait partie d'un discours permettant de glorifier la force du sultan [...] <sup>149</sup>

Ainsi, le principe unificateur qui trouve son expression dans la structure centrée de la société, et dans le pouvoir réel et symbolique du sultan qui se trouve au centre de cette structure, est un point important qui distingue le dialogisme ottoman de celui de l'Europe. Alors que le dialogisme européen privilégie la différenciation, dans le dialogisme ottoman, l'unification est toujours prédominante.

Avec le passage de l'Empire ottoman à la République turque, une transformation importante s'opère. Il s'agit de la disparition du dialogisme. Ce fait peut être attribué à l'adoption d'une politique internationale pacifique qui trouve son expression dans la devise célèbre d'Atatürk : "Paix dans la patrie et paix dans le monde" et permet de différencier la modernisation turque de la modernisation occidentale. En effet, la République turque a non seulement renoncé à toute revendication de terre, mais a également repoussé le dialogisme sur le plan culturel. Elle a accepté la supériorité de la civilisation occidentale et a renoncé à exprimer son identité culturelle et à essayer de l'infiltrer à l'Occident. Pourtant, la modernisation occidentale a gardé son esprit de conquête sur le plan culturel. Henri Meschonnic reprend Georges Balandier : "La modernité occidentale est conquérante, elle se donne comme exclusive."<sup>150</sup> De son côté Anthony Giddens dit : "La modernité est forcément globalisatrice – cela est évident dans certaines des caractéristiques les plus fondamentales des institutions modernes [...]".<sup>151</sup>

Selon Edward Said, "dans l'impérialisme, l'enjeu suprême de l'affrontement est évidemment la terre".<sup>152</sup> Mais il ne manque pas d'ajouter que "quand il s'est agi de savoir à qui elle appartenait, qui avait le droit de s'y installer et d'y travailler, qui l'entretenait, qui l'a reconquise et qui aujourd'hui prépare son avenir, ces problèmes ont été transposés, débattus et même un instant tranchés dans le récit".<sup>153</sup>

Avec le temps, "la culture en vient à être associée, sur un ton souvent belliqueux, à la nation, ou à l'État ; Elle est ce qui fait la différence entre 'eux' et 'nous', presque toujours avec quelque xénophobie".<sup>154</sup> La culture qui est source d'identité, peut même devenir un

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>150</sup> *Modernité Modernité*, p. 27

<sup>151</sup> *Les conséquences de la modernité*, p. 69.

<sup>152</sup> *Culture et impérialisme*, p. 13.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 13.

terrain où certaines causes politiques et idéologiques “vont s’afficher tout à fait clairement et se battre”.<sup>155</sup> Dans les temps modernes, la culture est désormais le domaine du dialogisme.

### C. Yahya Kemal et la modernité en Turquie

Yahya Kemal a soutenu ardemment le mouvement de l’indépendance et du réveil national entrepris sous le commandement de Mustafa Kemal. Le poète exprime son admiration pour Mustafa Kemal en ces termes : “son vrai génie est d’avoir senti, dès le jour où il a débarqué à Samsun que le peuple turc prétendait à l’indépendance”.<sup>156</sup> Il ajoute :

Lors de la première guerre mondiale, j’ai été convaincu que la guerre a été déclarée trop tôt et dans des conditions peu favorables et je craignais qu’on ne puisse défendre Istanbul et qu’on subisse l’invasion russe. Suite à la victoire d’Anafartalar’ en 1915, j’ai été convaincu avec joie qu’Istanbul était sauvé. Mon attachement au mouvement national provenait de mon admiration pour Anafartalar et pour son héros. Anafartalar est à la source de mon dévouement à Mustafa Kemal.<sup>157</sup>

Afin de soutenir la guerre d’indépendance turque, Yahya Kemal a rédigé plusieurs articles publiés dans des journaux et des revues entre 1919 et 1923.<sup>158</sup> Ces articles ont été recueillis dans son œuvre intitulé *Eğil Dağlar* (Inclinez-vous, montagnes) publié après sa mort. Lors d’une rencontre, Mustafa Kemal a montré à Yahya Kemal ces articles qu’il avait gardés en exprimant que pendant la guerre d’indépendance, “il les avait lus maintes fois, que chaque ligne lui avait soulevé le moral, ainsi que celui des unités qui étaient sous son commandement, qu’il avait découpé et gardé ces articles avec soin et qu’il en avait même porté certains dans sa poche”.<sup>159</sup>

Parmi ces articles, le plus célèbre est intitulé “La femelle du loup et ses petits” et est inspiré du fameux poème d’Alfred de Vigny : “La Mort du Loup”. Dans ce poème, le poète raconte ce qu’il a vécu lors d’une chasse aux loups. Suite à la mort du loup qui se résigne devant son destin après avoir courageusement lutté contre les chasseurs et leurs chiens, Vigny renonce à poursuivre la femelle et ses petits. Yahya Kemal en communique la raison :

Si elle n’avait pas ses deux petits, cette belle et triste veuve n’aurait pas laissé son mâle seul face à cette grande épreuve ! Toutefois, elle avait le devoir de sauver ces deux petits vers les montagnes, de leur apprendre à résister à la faim

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>156</sup> Süheyl ÜNVER, *Yahya Kemal’in dünyası*, p. 114.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>158</sup> Sermet Sami UYSAL, *Her yönüyle Yahya Kemal*, p. 141

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 75.

ainsi qu'à ne jamais prendre part dans l'accord des vils animaux qui chassent devant les hommes en échange d'un morceau de pain et d'un abri.<sup>160</sup>

De ce poème et de cette histoire de loup, Yahya Kemal tire une leçon concernant les événements qui ont lieu dans l'Empire ottoman. Il lui vient à l'idée que Vigny, sans y prétendre, a décrit le destin des Turcs. Il s'explique ainsi : "Le loup est l'armée morte ; la femelle est l'Anatolie ; les petits du loup sont les enfants d'Inönü et de Dumlupınar qui répètent la leçon qu'ils ont tiré de leur mère veuve : mon peuple qui adore la justice a droit à l'indépendance !" <sup>161</sup>

Selon Yahya Kemal, le peuple turc s'est concentré dans la personnalité de Mustafa Kemal. C'est ainsi que Mustafa Kemal devient non seulement le commandant mais également le symbole de la guerre d'indépendance turque. Dans son article du 12 mai 1921 intitulé "Lui", il exprime ses idées concernant ce sujet en ces termes :

Pendant ces années où notre nation était en train de subir tous les malheurs possibles, chaque Turc se souviendra du visage de Mustafa Kemal Pasha qui nous a guidé et nous a ressuscité dans le contexte du vers de Abdülhak Hâmid : Akardı pâyına mahşer-misâl bir millet! (Un peuple, cette grande masse de gens coulait vers lui) <sup>162</sup>

Tout comme Mustafa Kemal, Yahya Kemal s'est convaincu que l'éveil national turc est impératif pour l'acquisition de l'indépendance. Toutefois, il pense que le courant nationaliste créé par l'Occident et qui s'est propagé parmi les peuples de l'Empire ottoman a non seulement préparé la chute de l'empire, mais n'a pas apporté de bien à ces peuples qui ont obtenu leur indépendance. Dans son article "l'humanité orientale", il exprime ses propos au sujet du chaos qui s'est manifesté en Orient suite au passage de l'unité ottomane fondée sur la religion, à l'instauration des états fondés sur le nationalisme :

C'est un fait que la civilisation islamique a pu assurer, selon ses principes, une vie fraternelle parmi les peuples chrétiens et musulmans en Anatolie et en Roumélie depuis mille ans. Maintenant que cette croyance a perdu son pouvoir dans ces pays, les orientaux se sont laissés entraîner dans un courant nationaliste sauvage qui s'est éloigné de toute notion de solidarité. En ignorant l'existence même des minorités, toutes ces communautés se dirigent vers une isolation nationale. Contrairement à la situation en Europe, ni les principes de bonne conduite, ni la morale, ni les courants artistiques ne peuvent unir ces peuples. Un homme politique qui analyserait objectivement les journaux qui sont publiés à Beyoğlu depuis dix mois tirerait la conclusion qu'à la source de

---

<sup>160</sup> Yahya Kemal BEYATLI, *Eğil Dağlar*, p. 99.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 123.

la crise ne se trouve ni l'administration turque, ni l'injustice, ni l'absence de liberté mais la conception orientale du nationalisme.<sup>163</sup>

Selon Yahya Kemal, parmi les peuples de l'Empire ottoman, les Turcs ont toujours donné la priorité à leur religion et à sa force unificatrice. Ce fait explique pourquoi le nationalisme turc a été le dernier à se manifester. Surtout dans les Balkans, avec l'affaiblissement des Turcs et de la religion dont ils se sont attribué la mission représentative, la désintégration était inévitable. Dans le chapitre intitulé "L'éveil de quelqu'un dans l'obscurité" du livre où il expose ses mémoires, le poète exprime ce fait en parlant de la situation des Albanais :

Les Turcs ont gardé leur attitude modeste aussi bien au temps de leur suprématie que lors de leur déclin. Pourtant, le changement de situation a particulièrement influencé les Albanais. Afin de pouvoir survivre sous la domination serbe, il fallait manifester une solidarité communautaire. Il est regrettable que nos frères albanais furent incapable de faire preuve d'une telle solidarité. Les dernières élections étaient un bon point de repère. Même quand ils étaient menacés de coups de fouet, de baton et de crosse, les Turcs n'ont pas perdu leur détermination et ont jeté leurs votes dans la boîte musulmane. Au contraire, les Albanais se sont dispersés ; ils n'ont pu se mettre en ordre face à la concurrence nationale de leurs gouverneurs et ont donné leur vote, qui était leur dernier atout, à des partis politiques qui étaient leurs adversaires du point de vue national. Ce n'est qu'un simple exemple. Pourtant il y en a d'autres. Avec le temps on constate que le peuple turc qui était loin de toute emphase, d'étalage et d'orgueil, était une masse en fer. Le Turc portait le secret du pays turc. Ce qui de l'Albanais, du Circassien, du Kurde créait un bloc national souverain et tenace était l'élément turc.<sup>164</sup>

On peut, à présent, poser la question suivante : Comment Yahya Kemal conçoit-il le nationalisme turc et la notion de nationalisme en général ? Comme l'affirme Benedict Anderson dans son livre *L'imaginaire national*, la nation "est une communauté politique imaginaire".<sup>165</sup>

*Elle est imaginaire (imagined)* parce que même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion. C'est cette même faculté imaginante qu'évoquait à rebours Ernest Renan, de cette manière suave qui le caractérise, lorsqu'il écrivait : "Or, l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses." Avec une certaine férocité, Ernest Gellner abonde dans ce sens

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>164</sup> *Çocukluğum, gençliğim, siyâsî ve edebî hâtıralarım*, p. 50.

<sup>165</sup> p. 19.



lorsqu'il tranche que le "nationalisme n'est pas l'éveil à la conscience des nations. Il *invente* des nations là où il n'en existe pas".<sup>166</sup>

Dans son article du 6 Mai 1921 intitulé "le contrat national", Yahya Kemal, montre qu'il est du même avis qu'Anderson au sujet du caractère fictif du nationalisme. D'autre part, il précise que le nationalisme turc est en train de se construire :

Que chaque Turc sache que grâce à la politique qu'il a adoptée, le mode de gouvernement qu'il a instauré et l'organisation qu'il a fondée, le mouvement national nous a soulagé après tant de peine. Aujourd'hui il est à mi-chemin en direction de son but. Nous devons croire et avoir confiance en cette politique, ce mode de gouvernement, cette organisation qui a apporté une réussite aussi fulgurante, afin d'atteindre l'objectif final. Aujourd'hui, l'identité turque n'en est pas à sa phase d'analyse mais de synthèse.<sup>167</sup>

Benedict Anderson pense que la notion de 'peuple' n'a pas d'équivalent dans la réalité. Pour soutenir son propos, il cite une phrase de Seton-Watson tirée de son livre *Nations and States* : "Tout ce que je trouve à dire, c'est qu'une nation existe quand un nombre significatif de membres d'une communauté considèrent qu'ils forment une nation, ou se conduisent comme s'ils en formaient une"<sup>168</sup>. Anderson ajoute : "On peut traduire 'considérer' par 'imaginer'".<sup>169</sup>

Selon Anderson, il y a certains critères qui définissent la façon dont la nation est imaginée. Premièrement, "la nation est imaginée comme *limitée*, parce que même la plus grande d'entre elles, pouvant rassembler jusqu'à un milliard d'êtres humains, a des frontières finies, même si elles sont élastiques, derrière lesquelles vivent d'autres nations".<sup>170</sup>

Aucune nation ne s' imagine coextensive à l'humanité. Les plus messianiques des nationalistes ne rêvent pas au jour où tous les membres de l'espèce humaine rejoindront leur nation, ainsi qu'à certaines époques les chrétiens ont pu rêver d'une planète entièrement chrétienne.<sup>171</sup>

Albert Sorel, qui est son professeur alors qu'il fait des études à l'Ecole libre des sciences politiques à Paris et qui est considéré comme l'un des plus grands historiens français à l'époque, influe beaucoup sur la façon dont Yahya Kemal conceptualise le nationalisme. Sorel, tout comme des historiens tels que Michelet, Fustel de Coulanges et son élève Camille Julian qui ont fait d'importantes contributions à l'historiographie française, "parle des

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>167</sup> *Eğil Dağlar*, p.107

<sup>168</sup> *L'imaginaire national*, p. 19.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 20.

méthodes qui permettraient de trouver l'identité française dans l'histoire".<sup>172</sup> Parallèlement, Yahya Kemal a l'intention de "chercher et de trouver l'identité turque dans l'histoire".<sup>173</sup> Lors d'un entretien avec Adile Ayda, Yahya Kemal, exprime son objectif afin de déterminer les limites du peuple et il affirme qu'il se base sur une notion de 'patrie' liée à la terre :

Il fallait limiter et déterminer le peuple. À ce moment-là, une phrase que j'ai rencontrée par hasard de Camille Julian qui est l'élève de Fustel de Coulanges, est venue à mon aide : "En mille ans le sol de la France a créé le peuple français". J'ai alors compris que la terre était une chose importante, qu'elle était un élément essentiel de la nationalité. Ce qui nous avait créé était la terre de l'Anatolie et de la Roumélie. Il fallait également limiter la nationalité du point de vue du temps. Après avoir feuilleté les livres d'histoire, j'ai conclu que de ce point de vue la guerre de Malazgirt peut être considérée comme le point de départ...<sup>174</sup>

Yahya Kemal gardera toujours cette conception du nationalisme liée à la terre. En partant de la phrase de Camille Julian, il pense que la terre de la Turquie a créé le peuple turc pendant les huit cents ans suivant la guerre de Malazgirt qui a eu lieu en 1071.<sup>175</sup> Les paroles suivantes du poète sont le fruit de la même vision : "Je conçois la patrie avec le peuple, c'est-à-dire en tant que terre où s'est installé le peuple. Selon moi, il y a des terres où l'âme du peuple se fait sentir et d'autres où celle-ci n'existe pas".<sup>176</sup>

Elle se fait sentir à Bursa. Mais à certains endroits, on ne la sent pas. Pas comme elle est sentie à Fatih. Dans mon poème "Kocamustafapaşa" [je dis que] depuis des siècles, nos ancêtres se sont établis à un certain endroit. Pendant des siècles ils ont donné leur âme, leur caractère et leur particularité à cette terre. Il y a beaucoup de lieux comme celui-ci en Anatolie, en Roumélie. Nous ne naissons plus dans ces terres. Nous naissons à des endroits comme Şişli où on ne sent plus la terre. Dans certains endroits on la sentait beaucoup, et dans d'autres un peu moins, mais on la sentait. Maintenant ce n'est plus comme avant.<sup>177</sup>

Si un des critères permettant de délimiter le peuple est la terre, un autre est la langue. Yahya Kemal souligne ce fait en disant qu'"un des éléments les plus importants de la nouvelle patrie est le turc actuel".<sup>178</sup> D'autre part, il rejoint une fois de plus les propos de Benedict Anderson qui dit que la nation "est imaginée comme souveraine"<sup>179</sup> car il met la souveraineté de la nation en relation avec cette nouvelle langue :

---

<sup>172</sup> Nihad Sami BANARLI, *Yahya Kemal'in Hâtıraları*, p.43.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>174</sup> Adile AYDA, *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 29-30.

<sup>175</sup> BANARLI, *Yahya Kemal'in Hâtıraları*, p. 47.

<sup>176</sup> ÜNVER, *Yahya Kemal'in dünyası*, p. 59.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>178</sup> *Edebiyata Dair*, p. 272.

<sup>179</sup> *L'imaginaire national*, p. 21.

On observe deux langages poétiques en turc : le premier est notre ancien langage poétique tandis que l'autre est le turc actuel répandu par quelques jeunes artistes suite à la guerre des Balkans. Les historiens de la littérature vont chercher comment le turc actuel est né pendant les dix dernières années. Ce phénomène qui nous échappe est tellement important qu'il ressemble au deux grands commencements qui ont eu lieu avec l'apparition de Malherbe en France et de Bâkî chez nous. Depuis ces dix dernières années le turc est une belle langue. Aujourd'hui, cette langue est souveraine à l'intérieur de nos frontières, demain elle va réunir les Turcs qui sont en dehors de nos frontières autour de sa beauté naturelle.<sup>180</sup>

Ces paroles de Yahya Kemal mettent en évidence la dernière condition nécessaire pour l'imagination de la nation. Benedict Anderson exprime cette condition comme suit :

[...] elle [la nation] est imaginée comme une *communauté*, parce que, indépendamment des inégalités et de l'exploitation qui peuvent y régner, la nation est toujours conçue comme une camaraderie profonde, horizontale. En définitive, c'est cette fraternité qui, depuis deux siècles, a fait que tant de millions de gens ont été disposés, non pas tant à tuer, mais à mourir pour des produits aussi limités de l'imagination.<sup>181</sup>

La conception du peuple de Yahya Kemal est formée autour de cette notion de 'communauté'. Celle-ci prend pour base, non pas la race mais la culture. Ce que dit le poète à Vehbi Eralp à ce sujet le montre clairement : "Parmi nos trois grands compositeurs, Zaharya est Grec, İshak est Juif, Astik Ağa est Arménien ; mais pour moi ce sont de vrais Turcs".<sup>182</sup> Vehbi Eralp ajoute que Yahya Kemal dit toujours 'nos citoyens juifs, arméniens, grecs' en parlant des Juifs, Arméniens et Grecs.<sup>183</sup>

La notion de 'communauté' que Benedict Anderson utilise pour définir la façon dont le peuple est imaginé se réfère non seulement à la notion de fraternité mais également à celle de l'unité et de la synthèse. En effet, Yahya Kemal dit au sujet du peuple turc : "Comme tous les peuples, le nôtre est une synthèse formée par la langue, la religion, la race, les moeurs, les goûts et les habitudes. Cette synthèse est formée au sein de l'histoire".<sup>184</sup>

Cette notion de 'synthèse' est essentielle chez Yahya Kemal. En effet, après avoir souligné que les Français se sont mélangés avec les Germains, il explique pourquoi ils font la guerre : "L'important n'est pas la race, mais la synthèse".<sup>185</sup> De même, il précise que malgré leurs origines raciales communes, les Turcs azeris sont différents des Turcs de l'Anatolie<sup>186</sup> et

---

<sup>180</sup> *Edebiyata Dair*, p. 272.

<sup>181</sup> *L'imaginaire national*, p. 21.

<sup>182</sup> Vehbi ERALP, *Yahya Kemal için*, p. 48.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>185</sup> ÜNVER, *Yahya Kemal'in dünyası*, p. 82.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 59.

il ajoute : “Nous ne pouvons pas tendre la main aux Azeris avant d’avoir tendu la main à tous les Turcs”.<sup>187</sup>

Selon Yahya Kemal, les Turcs qui ont réussi à former une synthèse sont les Turcs d’Anatolie.<sup>188</sup> D’après lui, la guerre de Çaldıran faite par les Ottomans en 1514, manifeste le refus de devenir Perse.<sup>189</sup> “Car les synthèses sont différentes. Si un Turc devient Chiite et m’attaque, il n’est pas Turc”<sup>190</sup> dit-il.

Yahya Kemal qui pense que la synthèse turque et celle des Perses sont incompatibles, ne manque pas de souligner que la culture perse constitue un des éléments les plus importants de la synthèse ottomane. Il pense que la culture arabe n’a pas pu s’infiltrer chez les Turcs ottomans.<sup>191</sup> “Nous avons pris la civilisation islamique des Perses. Dans les domaines de la religion, de l’état, de l’art, l’influence perse est très importante. Nous avons une relation indirecte avec les Arabes et directe avec les Perses. Pas seulement en matière d’art, en tout...”<sup>192</sup>

Selon Yahya Kemal, si un des éléments majeurs de la synthèse culturelle ottomane est le Perse, le deuxième est le Romain. En effet, il dit : “Tout comme les Européens sont fiers de porter les influences des civilisations latines et grecques, nous devons être fiers d’avoir pris certaines choses de Byzance et de l’Iran”.<sup>193</sup> D’après lui, l’influence romaine se manifeste en particulier dans le mode de vie.<sup>194</sup> Mais il faut souligner que les éléments adoptés des Perses et des Romains ont subi une transformation. À ce sujet, il donne les exemples suivants :

Nous avons pris le mur et la coupole des Romains mais nous en avons turquisé la forme et la hauteur. Le mur byzantin est devenu le mur turc. [...] Le cyprès était grec. Il est devenu turc. Nous avons transformé le bain romain en bain turc. Aujourd’hui, en Europe, il est connu en tant que bain turc. Dans notre nouvelle patrie, nous avons tant mélangé ce que nous avons pris que tout a été totalement turquisé.<sup>195</sup>

Selon Yahya Kemal, le caractère perse et romain de la synthèse ottomane se manifeste clairement en art. À Adile Ayda qui lui demande s’il pense que la musique ottomane est nationale et si cette musique n’est pas la musique perse il donne la réponse suivante :

Nous n’avons pas seulement pris des Perses mais également des Romains. D’ailleurs les éléments formant notre civilisation sont nés, en général, de la

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 85.

synthèse du Perse et du Romain. Par exemple notre architecture. Ce qui nous sauve d'être les imitateurs des Perses est l'influence romaine. Car la synthèse est la nôtre, elle est nationale. Seulement en poésie il n'y a pas d'influence romaine et il ne peut pas y en avoir. Car la poésie se fait avec des mots.<sup>196</sup>

Yahya Kemal, souligne qu'historiquement, la culture ottomane vient après la culture perse. Ceci est dû au caractère synthétique plus marqué de la culture ottomane. "En Orient le plus ancien est la Chine, après vient l'Inde et ensuite la Perse. La raison pour laquelle nous venons en dernier tient au fait que l'instauration du peuple se fait en dernier".<sup>197</sup>

Il est temps de poser une question : Comment le passage de la 'communauté' ottomane à la 'communauté' nationale turque s'est-il réalisé ? On sait que le nationalisme turc est le dernier qui ait pris forme parmi les nationalismes des peuples constituant l'Empire ottoman. Quant à Yahya Kemal, il exprime la naissance d'une conscience nationale chez lui en ces termes :

Sans aucun doute, il y a l'influence d'Albert Sorel. Mais ce qui m'a réellement rendu nationaliste est autre chose [...] : à Paris j'allais aux manifestations des élèves. Avant la guerre des Balkans, nos minorités, les Grecs, les Bulgares organisaient de grandes manifestations. À cette époque, le seul souci des Jeunes Turcs était de détrôner Abdülhamid. Ils n'étaient pas du tout au courant du peuple turc. J'ai remarqué que ces Grecs, ces Bulgares ne voulaient pas renverser Abdülhamid mais faire autre chose. C'est le peuple turc qu'ils voulaient démolir. Cela voulait dire que le peuple turc existait. J'ai alors commencé à me poser des questions : comment est ce peuple ? Quel est son passé ? D'ailleurs je faisais des études d'histoire à l'école des sciences politiques. J'ai commencé à feuilleter les livres d'histoire pour m'instruire sur le passé du peuple turc. C'est ainsi que mon sentiment national et mon nationalisme sont nés.<sup>198</sup>

Yahya Kemal, qui donne son soutien total à Mustafa Kemal pendant la guerre d'indépendance, est plus prudent au sujet des réformes qui sont réalisées après la fondation de la République. On sait que le poète s'oppose aux réformes d'Atatürk concernant la langue et l'histoire. Ses idées divergent de celles de Mustafa Kemal au sujet de la religion.

Yahya Kemal, lors de leur première rencontre à Bursa, est installé par Mustafa Kemal à la résidence où il se trouve lui-même, et est invité à un dîner en son honneur. Lors de ce dîner, il est question du nouveau mode de gouvernement, des relations de l'État avec la religion et avec l'Islam. Yahya Kemal, "exprime d'une façon modérée que le peuple qui a choisi l'Anatolie et la Roumélie comme patrie, a formé un Islam turc, propre à lui, en mêlant

---

<sup>196</sup> Yahya Kemal *Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 28.

<sup>197</sup> ÜNVER, *Yahya Kemal'in dünyası*, p. 87.

<sup>198</sup> AYDA, *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 28-29.

les croyances qu'il a apportées d'Asie centrale à celles des peuples indigènes de l'Anatolie, qu'il pense qu'il ne faut pas toucher à la 'foi' et aux 'croyances' du peuple".<sup>199</sup>

On peut en conclure que la religion est un des éléments essentiels qui composent la notion de peuple de Yahya Kemal. Pourtant, il faut souligner qu'il s'intéresse non pas au côté de la religion qui est lié au pouvoir, mais à son côté culturel qui continue à vivre dans les croyances du peuple. Ainsi, environ deux années après le diner qui eut lieu à Bursa, quand l'Assemblée générale se réunit le 3 Mars 1924 et pris la décision de supprimer le Caliphat et d'expulser la dynastie ottomane hors des frontières de la République turque, Yahya Kemal fait partie de ceux qui signent la proposition de loi.<sup>200</sup>

Mais quand les couvents de derviches et les zaouïas sont fermés le 30 novembre 1925, Yahya Kemal voit cette question non pas comme un problème de pouvoir religieux mais comme un problème culturel. Selon lui, une partie des décisions à ce sujet ont été prises trop rapidement.<sup>201</sup> D'après Yahya Kemal, la rectification des couvents de derviches, qui ont beaucoup contribué à l'épanouissement de la culture et des arts dans l'histoire, et l'utilisation de ces institutions pour éduquer des hommes religieux éclairés est une meilleure méthode à adopter.

Une anecdote rapportée par Lord Kinross dans sa biographie concernant Atatürk fait penser, qu'en réalité, celui-ci n'est pas opposé aux couvents de derviches, aux zaouïas et institutions religieuses de la sorte. Quand les sanctuaires sont également fermés, cette interdiction donne lieu à des désapprobations dans l'Assemblée générale. Atatürk dit à un de ses amis qui n'approuve pas cette loi : "Ne t'oppose pas à la décision. Dix années plus tard tu les ouvriras de nouveau".<sup>202</sup> En effet, Halil Inalcık dit : "Atatürk, respectait plus que tout, les traditions qui forment les fondements de l'identité nationale turque. Il luttait contre les traditions étrangères qui menaçaient d'affaiblir ces fondements".<sup>203</sup> Quant à Bernard Lewis, il précise que "la politique religieuse de Mustafa Kemal est la laïcité et non pas l'impiété ; son but n'est pas de supprimer la religion".<sup>204</sup>

Mustafa Kemal n'envisage pas d'éliminer ou de négliger les valeurs religieuses et culturelles mais de les rendre invisibles. Pour cette raison, on peut observer une scission dans la conscience du Turc. D'un côté la mentalité occidentale est rendue visible par l'intermédiaire du mode de vie, et de l'autre les valeurs religieuses et culturelles sont cachées

---

<sup>199</sup> Sermet Sami UYSAL, *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 215.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>202</sup> *Atatürk*, p. 480.

<sup>203</sup> *Atatürk ve demokratik Türkiye*, p. 122.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 124.

dans le domaine personnel et dans l'univers intérieur de l'individu. Ahmet Hamdi Tanpınar met en évidence ce fait à travers la notion d' 'homme intérieur'. Même si le Turc vit et apparaît comme un Occidental, ses liens avec son passé qui sont refoulés et enterrés dans son monde intérieur se manifestent comme un malaise :

Ce qui est certain c'est que le passé, tout près de nous, se tient, parfois comme une victime, parfois comme un eden perdu, un trésor qui cache l'unité de notre âme. Il s'ouvre devant nous avec des éclats de mirage à la plus petite secousse, il nous invite vers lui, et quand il ne le fait pas, il nous fait douter de notre vie. L'hésitation et une sorte de remord... (Selon la face qu'il nous présente, la peur de faire une erreur).<sup>205</sup>

Maintenant que la religion et l'héritage culturel ottoman sont poussés vers le monde intérieur de l'individu, cet univers est désormais le seul domaine du divin et du culturel. On peut dire que c'est un fait qu'on observe dans toutes les sociétés modernes dans le cadre de la religion. Alain Touraine le montre : "L'idée de modernité remplace au centre de la société Dieu par la science, laissant au mieux les croyances religieuses à l'intérieur de la vie privée".<sup>206</sup>

La situation de Yahya Kemal met en évidence, la différence entre la fonction de la religion dans le domaine public et sa fonction dans le domaine privé, ainsi que l'écart entre les pratiques dans ces deux domaines. Le cas de Yahya Kemal est en opposition avec la modernisation turque qui n'a laissé de place pour la religion que dans le domaine privé et dans l'univers intérieur de l'individu et qui l'a effacée du domaine public. Le poète qui dit "Je suis né Turc et Musulman. Je vais être enterré dans un cimetière turc et musulman. La mort est telle que mon peuple l'a imaginée. Le reste ce sont mes propres idées"<sup>207</sup> montre que la religion a un sens pour lui dans les domaines où elle est 'visible', c'est-à-dire dans les domaines de la culture et de la vie sociale. Les paroles de Yahya Kemal lors de son entretien avec Sermet Sami Uysal expriment une vision du monde plutôt matérialiste. On peut constater que la religion n'occupe pas une place très importante dans son monde intérieur.

-Votre opinion au sujet de l'âme ?

Le poète a répondu sans réfléchir :

-Les gens appellent 'âme', la vie. On dit 'âme' en raison des guides religieux, les prophètes se sont toujours occupés de l'âme. Il ont conçu l'homme comme ayant une âme et un corps. Alors qu'une fois que la vie est terminée, tout est fini. Si l'âme existait il faudrait que les animaux en aient aussi. Ils sont vivants aussi. Ils sont seulement un peu arriérés par rapport à nous. Nous naissons

---

<sup>205</sup> "Medeniyet Değiştirme ve İç İnsan", *Yaşadığım Gibi*, p. 30.

<sup>206</sup> *Critique de la modernité*, p. 22.

<sup>207</sup> Sermet Sami UYSAL, *Yahya Kemal'le sohbetler*, p. 155.

exactement comme les animaux et nous mourons comme eux... Alors, quand on meurt l'âme meurt aussi. Je ne crois pas que l'âme va rester après la mort.

-Le paradis, l'enfer ?

-Rien de cela n'existe. Je ne crois absolument pas à des choses pareilles.

-Et votre conception de l'au-delà dans votre poème intitulé "Ce côté-là" ?

-Cette conception est l'opinion de mon peuple... Dans mes poèmes de la sorte, j'ai toujours reflété l'opinion de mon peuple et non pas la mienne.

-Votre idée au sujet de Dieu ?

-Oui, je pense qu'il y a un Dieu qui a créé l'univers.<sup>208</sup>

Si l'un des points sur lesquels Yahya Kemal est en désaccord avec Mustafa Kemal est la religion, un autre est la conception de l'histoire. Le poète "pense que la tentative de Mustafa Kemal de chercher les origines des Turcs de la Turquie dans des 'tribus' très anciennes comme les Sumériens, les Elamites et les Hittites n'est pas scientifique".<sup>209</sup> Il pense qu'il est plus réaliste de faire commencer l'histoire des Turcs de l'Anatolie et de la Roumélie par 1071. Rappelons que 1071 est la date de la guerre de Malazgirt qui a permis au Turcs de s'installer en Anatolie.

Mustafa Kemal veut chercher les fondements de l'histoire des Turcs dans un passé plus reculé, dans une période pré-islamique, pour des raisons idéologiques. Grâce à cette conception de l'histoire turque, la période seldjoukide et ottomane pendant laquelle les Turcs se sont chargés de la mission de servir à l'expansion de l'Islam est rendue 'invisible'. Ainsi, en mettant en avant une période où les Turcs n'avaient pas encore adopté la religion islamique, il est possible d'effacer l'image du Turc comme 'autre' de l'homme occidental du point de vue religieux.

Le troisième point de désaccord entre Yahya Kemal et Mustafa Kemal est la langue. Comme le souligne Sermet Sami Uysal, le poète n'est pas opposé à la réforme réalisée en 1928 concernant l'adoption des lettres latines.<sup>210</sup> Yahya Kemal est du même avis que Bernard Lewis qui dit que "s'il convient admirablement à la langue arabe, l'alphabet arabe est particulièrement peu approprié au turc".<sup>211</sup> Les propos du poète cités ci-dessous le montrent clairement :

Pensez aux lettres de l'alphabet que l'on apprend aux enfants dans nos écoles. Dans cet alphabet il y a combien de lettres qui représentent les sons qu'on prononce. Après une brève réflexion vous conclurez que cet alphabet ne peut absolument pas représenter le turc, car elle ne comporte pas les voyelles et les consonnes utilisées par le Turc mais elle est pleine de lettres dont il ne sent même pas l'existence. Cela veut dire qu'on n'a pas un alphabet national.<sup>212</sup>

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 155-156.

<sup>209</sup> UYSAL, *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 217.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>211</sup> *Islam et laïcité*, p. 373.

<sup>212</sup> *Edebiyata dair*, p. 102.



On voit que Yahya Kemal, conclut que l'alphabet arabe n'est pas conforme au turc en disant que cet alphabet n'est pas 'national'. Quand on tient compte du rôle fondateur de la langue dans la création d'une conscience nationale, cette attitude est logique car comme le précise Gregory Jusdanis, "l'instrument le plus important afin de créer une conscience nationale est la langue locale. L'élite intellectuelle doit appeler les masses à se battre pour la révolution dans une langue qu'elles comprennent".<sup>213</sup> Au sujet du besoin de posséder une langue nationale pour créer une conscience nationale, Yahya Kemal est du même avis que Mustafa Kemal. Pourtant le poète sera en désaccord avec Mustafa Kemal au sujet de la manière dont l'adoption des lettres latines devra s'effectuer. Il a peur que si cette adoption se fait de manière trop rapide, elle puisse causer une coupure avec l'héritage ottoman. Yahya Kemal pense que les lettres latines doivent être adoptées progressivement, tandis que Mustafa Kemal veut que cette adoption se réalise à la vitesse de la foudre. Quand Mustafa Kemal lui demande son avis à ce sujet, le poète répond : "Mais mon général, que deviendra l'immense bibliothèque turque, la culture turque ?".<sup>214</sup> Mustafa Kemal laisse cette question sans réponse. Bien que les experts disent que l'adoption des lettres latines nécessite au moins une période de 15 ans, celle-ci est réalisée en trois mois.

L'adoption des lettres latines a un côté symbolique qui représente l'abandon de la vision religieuse du monde. Bernard Lewis souligne ce fait en disant que "dans bien des sociétés, il existe un lien étroit entre la religion et l'écriture, mais nulle part aussi clairement que dans le monde ottoman".<sup>215</sup>

La langue des Slaves du sud s'écrit en caractères latins chez les Croates catholiques, en lettres cyrilliques chez les Serbes orthodoxes. En Syrie, les musulmans écrivaient l'arabe véhiculaire en caractères arabes, les chrétiens en lettres syriaques, les juifs employaient l'alphabet hébreux. En Crète, les musulmans de langue hellénique écrivaient le grec en caractères arabes tandis que les chrétiens turcophones d'Anatolie écrivaient le turc en lettres grecques ou arméniennes selon leur Église. C'était l'écriture, et non la langue, qui distinguait extérieurement le musulman de l'infidèle.<sup>216</sup>

L'adoption des lettres latines est suivie par la réforme concernant la langue qui a pour objectif de 'purifier' le turc en le nettoyant des mots de provenance arabe ou persane. Cette réforme, tout comme l'adoption de lettres latines, a des objectifs idéologiques liés à la religion. D'autre part, l'arabe étant la langue du Coran et le persan étant la langue des Iraniens

---

<sup>213</sup> *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, p. 69.

<sup>214</sup> UYSAL, *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 200.

<sup>215</sup> *Islam et laïcité*, p. 372.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 372-373.

qui ont transmis l’Islam aux Turcs, ces deux langues sont considérées comme ‘sacrées’. La tentative visant à quitter ces langues ‘sacrées’ pour adopter le turc qui n’est pas considéré comme sacré, symbolise le passage d’une vision du monde religieuse à une vision du monde mondaine, occidentalisée et progressiste. Bernard Lewis souligne l’aspect idéologique de ces réformes :

Il est significatif que cette chasse aux mots étrangers ne toucha que les langues islamiques et orientales : l’arabe et le persan ; les mots d’origine européenne, tout aussi étrangers, y échappèrent, et un certain nombre furent même nouvellement importés pour combler les vides laissés par les exclus.<sup>217</sup>

Bien que Yahya Kemal croie à la nécessité d’une langue nationale, il ne pense pas que cette langue doive être formée par la voie d’un processus de purification. Selon lui, il est inévitable qu’une langue comporte des mots de provenances variées et ceci n’est pas un point négatif mais au contraire, le signe d’une richesse.

On sait ce que les Turcs ont pris de l’Iran, et ce qu’ils ont laissé. Montrez la fenêtre à un Turc, il dira ‘pencere’ (fenêtre). Comme les mots ‘pencere’, ‘cam’ (vitre), ‘çerçeve’ (cadre) viennent du persan, il les connaît de l’Iran. S’il ne les connaissait pas, il les prendrait de la langue romaine. [...]. Biber (poivron) vient du français. Patlıcan (aubergine) est en arabe, fasulye (haricot vert) est en italien [...]. On peut en conclure que la civilisation est commune et internationale. C’est valable pour le français aussi. C’est valable pour tous les peuples.<sup>218</sup>

Selon Yahya Kemal, le caractère ‘national’ d’un mot ne provient pas de son origine, mais de la transformation opérée sur ce mot par le peuple qui l’utilise. En effet, au sujet de cette langue nationale, il dit qu’il prend comme critère, non pas la linguistique ou son goût personnel mais le goût du peuple. “Les mots venant de l’arabe et du persan qui sont turquisés appartiennent au turc. Pour le reste, il faut fermer le dictionnaire”.<sup>219</sup>

D’après Yahya Kemal, l’instrument principal qui permettra de créer le turc national est la poésie. “Je suis convaincu que ce turc écrit, qu’on a toujours senti mais jamais pu former, naîtra après la formation d’une langue poétique. Car la langue d’un peuple ne pourra être élaborée qu’à l’aide de l’enclume et du marteau flamboyant qu’est la poésie”.<sup>220</sup> Cette nouvelle langue poétique que le poète envisage de former, va mettre en avant le caractère conquérant et unificateur des Turcs et, en formant un pont entre les périodes glorieuses de

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>218</sup> ÜNVER, *Yahya Kemal’in dünyası*, p. 91.

<sup>219</sup> *Edebiyata dair*, p. 273-274.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 273.

l'Empire ottoman et la République turque, va ranimer et rendre de nouveau visible la culture ottomane sur le plan symbolique :

Je voulais qu'une poésie soit créée avec les mots qui sont prononcés et utilisés dans une harmonie conforme à la prononciation du Turc. Le turc a certaines propriétés qui viennent du fait que les Turcs forment un peuple conquérant. Le turc d'Istanbul rassemble ces propriétés. Le peuple turc a conquis certains pays et pendant ces conquêtes a pris en otage des centaines de tribus et les a représentées. D'autre part, il s'est marié avec des femmes appartenant à ces tribus et a pris des concubines. Ces tribus qui ont été obligées de parler le turc ont répété ce que le Turc disait mais ont prononcé selon leurs propres moyens. De cette façon, une synthèse a pris forme. C'est ainsi qu'est née l'harmonie du turc d'Istanbul. C'est le résultat du fait que les Turcs forment un peuple conquérant. Ce que je voulais faire, c'était d'écrire de la poésie avec des mots prononcés selon l'harmonie propre à la langue turque.<sup>221</sup>

Pour conclure, les réformes d'Atatürk concernant le mode de vie, -par exemple l'adoption du chapeau, le changement de la façon dont les femmes s'habillent- ne dérangent pas Yahya Kemal. On peut constater qu'il voit ces réformes comme des changements de nature superficielle qui ne menacent pas l'héritage culturel. Pourtant, bien qu'il ne s'oppose pas aux réformes concernant les éléments essentiels de l'héritage culturel tels que la langue, l'histoire et la religion, il a certaines réserves à leur égard. Il craint que la tentative afin de rendre l'Ottoman 'invisible' n'aille, à long terme, effacer complètement cet héritage culturel de la mémoire des Turcs. Pour cette raison, il adopte une voie opposée à celle de la modernisation turque et tente de rendre la culture ottomane de nouveau 'visible' dans ses poèmes et ses écrits.

D'autre part, selon Yahya Kemal, la mise en avant de la culture ottomane ne contredit pas le nationalisme. En effet, dans ses écrits concernant les territoires qui ne sont plus sous la direction ottomane, on peut remplacer le mot 'Ottoman' par le mot 'Turc'. Ce fait évoque les phrases d'Edward Said tirées de son livre *After the Last Sky* : "Quand est-ce qu'on est devenu 'un peuple' ? Quand est-ce qu'on a cessé d'être un ? Ou alors, est-on en train de devenir un ? En quoi ces grandes questions concernent-elles nos relations intimes entre nous et avec les autres ?"<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> AYDA, *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 19.  
<sup>222</sup> p. 34.

## II. LA POÉSIE MODERNE

### A. Baudelaire comme fondateur de la poésie moderne

On peut dire que Baudelaire a créé la modernité. D'une part, il a exposé la modernité et ses problèmes majeurs, et de l'autre il s'est révolté contre cette modernité. C'est ce qui fait qu'il est unique et si important. Cette particularité de Baudelaire est non seulement visible dans ses écrits, -Baudelaire a écrit "Le peintre de la vie moderne"-, mais également dans ses poèmes.

Mais quels sont ces problèmes de la modernisation qui deviennent visibles chez Baudelaire ? On remarque qu'ils se concentrent autour des dualités nature-culture, Dieu-l'humain, la raison-l'irrationnel.

En outre, on constate que l'approche critique de Baudelaire influe sur sa poésie, la transforme et inversement. Chez lui, la critique et la poésie s'unissent autour du 'devenir'.

Finalement, Baudelaire est conscient de la scission qui s'opère dans l'art en donnant lieu à une séparation de plus en plus marquée entre les divers domaines de l'art suite à la modernisation. Il sait que c'est une segmentation artificielle. Il voit que le 'devenir poésie' est lié au 'devenir musique', 'devenir peinture', 'devenir sculpture', 'devenir architecture', 'devenir danse' etc. et tente de rétablir ces relations.

#### 1. La poésie et la critique

Comme le dit Octavio Paz dans son livre *l'Autre voix*, la critique est un élément indiscernable de la modernité. La critique est le "trait distinctif", "la marque de naissance" de la modernité. "Tout ce qui définit l'Age Moderne a été l'œuvre de la critique, dans le sens d'une méthode de recherche, de création et d'action. Les idées et les concepts fondamentaux de l'Age Moderne –progrès, évolution, révolution, liberté, démocratie, science et technique – sont nés de la critique".<sup>223</sup> De son côté, Alain Touraine affirme dans *La critique de la modernité* que l'idée de la modernité prend sa force, non pas de son utopie positive qu'est l'utopie de construire un monde rationnel, mais de sa fonction critique.<sup>224</sup> Selon Touraine, ce

---

<sup>223</sup> p. 43.

<sup>224</sup> p. 47.

qui reste de l'idéologie moderniste de nos jours est une critique, une destruction et une disparition de la magie.<sup>225</sup>

La rationalisation ne parvient pas à donner au monde un sens. Max Weber avance la notion de 'Entzauberung' (la disparition de la magie du monde)<sup>226</sup> pour définir la situation qui suit la modernisation. La modernisation a négligé le fait qu'on peut communiquer avec le monde et l'humain par d'autres moyens que la raison. C'est cela qu'exprime Alain Touraine en disant que le "modernisme est un antihumanisme".<sup>227</sup> Car "l'idée d'homme a été liée à celle d'âme, qui impose celle de Dieu".<sup>228</sup>

Le rejet de toute révélation et de tout principe moral crée un vide, qui est rempli par l'idée de société c'est-à-dire celle d'utilité sociale. L'homme n'est qu'un citoyen. La charité devient solidarité, la conscience devient le respect des lois. Les juristes et les administrateurs remplacent les prophètes.<sup>229</sup>

Il faut dire que la modernité a été incapable d'apporter à l'homme la prospérité et le bonheur qu'elle lui avait promis. Incapable même de lui fournir des ressources matérielles, elle l'a conduit à la chute et au désespoir du point de vue spirituel. Dans ces conditions l'art semble fournir le seul espoir. Mais la disparition de la magie du monde a également des effets profonds sur l'art et l'artiste. Hugo Friedrich affirme que "la pénétration du monde par la science est ressentie par l'art comme un rétrécissement, comme la disparition de son mystère".<sup>230</sup> La réponse de l'artiste à l' 'Entzauberung' sera "l'affirmation renouvelée des puissances de l'imaginaire. Vingt ans après la mort de Baudelaire, cette même réponse portera le nom de symbolisme".<sup>231</sup> Les paroles de Baudelaire citées ci-dessous mettent en évidence l'abîme entre la vie moderne et l'art :

Jusque vers un point assez avancé des temps modernes, l'art, poésie et musique surtout, n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude, faisant contraste avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés.<sup>232</sup>

Baudelaire est le premier à utiliser le terme de 'modernité'. Comme l'affirme Dominique Rincé dans son livre *Baudelaire et la modernité poétique*, "Baudelaire pense, éprouve et circonscrit la "modernité" [...] avant de lui donner le poème, en vers ou en prose, comme espace non seulement de représentation mais encore d'expression au sens fort du

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>226</sup> *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, p. 117.

<sup>227</sup> *Critique de la modernité*, p. 47.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>230</sup> Hugo FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, p. 75.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>232</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 371.

terme”.<sup>233</sup> En essayant de décrire ce terme qu’il nomme ‘modernité’ dans son article “Le peintre de la vie moderne” Baudelaire, s’intéresse davantage au reflet de cette notion sur l’art qu’à sa relation avec la vie réelle :

Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l’ai dépeint, ce solitaire doué d’une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d’hommes*, a un but plus élevé que celui d’un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire. [...] La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.<sup>234</sup>

Ce passage tiré de l’article de Baudelaire où il parle du peintre Constantin Guy, met en évidence l’obscurité, l’ambiguïté et la nature insaisissable de cette notion de modernité dans l’art. Selon le poète, toutes les beautés contiennent quelque chose d’éternel et quelque chose de transitoire, - d’absolu et de particulier.<sup>235</sup> “La beauté absolue et éternelle n’existe pas, ou plutôt elle n’est qu’une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses”.<sup>236</sup> Cependant Baudelaire croit à l’existence de quelque chose qu’il appelle “ la beauté moderne”.<sup>237</sup> La ‘modernité’ de cette beauté provient d’une part de sa nouveauté et de sa fraîcheur exprimées dans l’expression “une nouvelle manière de voir et d’entendre les arts”<sup>238</sup>, et d’autre part, de sa nature insaisissable. Selon le poète on peut justifier l’existence de la beauté moderne ainsi : “On peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre”.<sup>239</sup>

Baudelaire qui est le premier à tenter d’établir ces notions de ‘beauté moderne’ et d’‘art moderne’, en donne également les premiers exemples dans le domaine de la poésie. Selon Meschonnic, “La modernité littéraire commence avec ce que Sartre a appelé la génération de 1850”.<sup>240</sup> C’est la date où sont publiés *Les Fleurs du mal* et *Madame Bovary*. “Ce milieu du XIXe siècle [est] le ‘moment où l’artiste prend conscience de son aliénation face aux valeurs dominantes de la culture bourgeoise’”.<sup>241</sup>

---

<sup>233</sup> p. 3-4.

<sup>234</sup> *Critique d’art*, p. 354-355.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>240</sup> *Modernité Modernité*, p. 25.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 25.

Ainsi un règlement de compte avec la bourgeoisie se présente comme une des caractéristiques majeures de l'art moderne. Si nous tenons compte des paroles d'Arnold Toynbee qui dit que les sociétés occidentales deviennent 'modernes' quand elles réussissent à créer une bourgeoisie, non seulement assez nombreuse mais assez effective<sup>242</sup>, on peut constater que la guerre de l'artiste moderne avec la bourgeoisie signifie également la guerre de l'art moderne avec la modernité. Quant au bourgeois, il appartient à la majorité. Ceci lui permet de détenir le pouvoir. Mais Baudelaire lui rappelle que le pouvoir de l'art est plus important que le pouvoir possédé dans le monde réel :

Vous êtes la majorité, - nombre et intelligence ; - donc vous êtes la force, - qui est la justice. Les uns savants, les autres propriétaires ; - un jour radieux viendra où les savants seront propriétaires, et les propriétaires savants. Alors votre puissance sera complète, et nul ne protestera contre elle.

En attendant cette harmonie suprême, il est juste que ceux qui ne sont que propriétaires aspirent à devenir savants ; car la science est une jouissance non moins grande que la propriété. Vous possédez le gouvernement de la cité, et cela est juste, car vous êtes la force. Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté ; car comme aucun d'entre vous ne peut aujourd'hui se passer de puissance, nul n'a le droit de se passer de poésie. Vous pouvez vivre trois jours sans pain ; - sans poésie, jamais ; et ceux d'entre vous qui disent le contraire se trompent : ils ne se connaissent pas.<sup>243</sup>

Baudelaire qui dit que "[l]'épiciers est une grande chose, un homme céleste qu'il faut respecter"<sup>244</sup> se moque souvent du bourgeois. Il dit qu'il ne faut point le railler de vouloir sortir de sa sphère, et aspirer aux régions hautes, de vouloir être ému, sentir, connaître, rêver, de vouloir être complet.<sup>245</sup> Il réclame "tous les jours son morceau d'art et de poésie [...]. Servez-lui un chef-d'œuvre, il le digérera et ne s'en portera que mieux".<sup>246</sup> D'autre part, il y a quelqu'un que Baudelaire trouve mille fois plus dangereux que le bourgeois : l'artiste-bourgeois. Celui-ci "s'interpose entre le public et le génie ; il les cache l'un à l'autre".<sup>247</sup> Mis à part les exceptions citées ci-dessous, on peut remarquer que le poète voit pratiquement tous les artistes de l'époque comme des artistes-bourgeois :

[...] Excepté Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toute la racaille moderne me fait horreur. Vos académiciens, horreur. Vos libéraux, horreur. La vertu, horreur. Le vice, horreur. Le style coulant, horreur. Le progrès, horreur. Ne me parlez plus jamais des diseurs de riens.<sup>248</sup>

---

<sup>242</sup> *A Study of History*, p. 338.

<sup>243</sup> *Critique d'art*, p. 75.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>248</sup> *Correspondance II*, p. 611.

A l'opposé du bourgeois pour qui la priorité est de protéger ses intérêts matériels et de l'artiste-bourgeois qui en est la répercussion dans le domaine de l'art, Baudelaire installe le 'dandy'. "Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser".<sup>249</sup> La possession du temps et de l'argent permet aux dandys de se dévouer à la beauté.<sup>250</sup>

Ainsi, le règlement de compte de Baudelaire avec la bourgeoisie rend visible son règlement de compte avec la modernité. Bien qu'il semble défendre la modernité par moment, Baudelaire ne manque pas de s'engager dans une guerre avec la modernité en se servant de l'arme principale de cette dernière : la critique. Selon Dominique Rincé, l'esprit critique est plus marqué chez Baudelaire que chez l'autre fondateur de la modernité littéraire, Flaubert : "Sans rien retirer au génie de Flaubert sans lequel le roman moderne, de Proust aux nouveaux romanciers, n'aurait pas été ce qu'il est, il nous paraît que chez Baudelaire, l'initiation à la modernité se fait avec une intelligence critique encore plus aiguë".<sup>251</sup> Il ne faut pas oublier que Baudelaire a commencé sa carrière littéraire en tant que critique d'art et de littérature avant de commencer à composer ses poèmes.

Trop longtemps tenus dans les marges de son œuvre poétique, les importants travaux critiques de Baudelaire, tant dans le domaine littéraire [...] que dans le domaine artistique [...] apparaissent aujourd'hui décisifs pour l'appréhension de cette même poétique qu'ils nourrissent et vivifient en permanence. Même si, dans sa chronologie littéraire, études critiques et compositions poétiques alternent, nous n'hésiterons pas à parler d'un véritable primat ontologique chez lui de la réflexion critique sur l'écriture poétique.<sup>252</sup>

Selon Claire Brunet, les études de Jean Prévost, *Baudelaire, Essai sur l'inspiration et la création poétique*, ou de Jean Pommier, *Dans les chemins de Baudelaire*, "ont en effet montré comment le regard porté sur la peinture, la sculpture, la gravure ou le dessin avait nourri chez l'auteur des *Fleurs du Mal* l'invention poétique".<sup>253</sup> Ces paroles de Baudelaire montrent ce que la poésie doit aux autres domaines de l'art :

La poésie moderne tient à la fois de la peinture, de la musique, de la statuaire, de l'art arabe, de la philosophie railleuse, de l'esprit analytique, et, si heureusement, si habilement agencée qu'elle soit, elle se présente avec les signes visibles d'une subtilité empruntée à divers arts".<sup>254</sup>

---

<sup>249</sup> *Critique d'art*, p. 369.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>251</sup> *Baudelaire et la modernité poétique*, p. 3.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>253</sup> BAUDELAIRE, *Critique d'art*, p. XVI.

<sup>254</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 371.



Baudelaire qui dit que “depuis plusieurs siècles, il s’est fait dans l’histoire de l’art comme une séparation de plus en plus marquée des pouvoirs, il y a des sujets qui appartiennent à la peinture, d’autres à la musique, d’autres à la littérature”<sup>255</sup>, attire l’attention sur la division et sur la coupure au sein des domaines de l’art qui s’effectuent après la modernisation. La tendance à regagner l’unité perdue va se refléter dans un penchant à imiter les autres domaines de l’art :

Est-ce par une fatalité des décadences qu’aujourd’hui chaque art manifeste l’envie d’empiéter sur l’art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d’autres artistes, ceux dont nous avons à nous occuper aujourd’hui une sorte de philosophie encyclopédique dans l’art plastique lui-même?<sup>256</sup>

Mais même si Baudelaire porte un grand intérêt aux divers domaines de l’art, la poésie garde pour lui la place centrale. En effet, le poète loue les œuvres d’art qu’il apprécie en utilisant le mot ‘poétique’. Dans ce cadre, ce qu’il écrit sur un peintre nommé Haffner est significatif: “[...] je croyais que c’était un grand artiste plein de poésie et surtout d’invention, un portraitiste de premier ordre, qui lâchait quelques rapinades à ses heures perdues ; mais il paraît que ce n’est qu’un peintre”<sup>257</sup>.

Selon Baudelaire, “le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie”<sup>258</sup>. Ce qui donne de la valeur à une œuvre critique est sa poésie. “Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique” dit-il, “ non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n’a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament [...]”<sup>259</sup>.

Cette citation montre que Baudelaire n’adopte pas la conception critique de Kant mais celle de Hegel. Selon Hegel, la réalité est toujours formée par une connaissance critique.<sup>260</sup> La critique de Hegel est une forme de connaissance qui transforme son objet.<sup>261</sup> Ainsi la connaissance et la réalité sont formées de façon dialectique.<sup>262</sup> Selon Hegel, la critique comporte plus de sens que le criticisme.<sup>263</sup>

Le criticisme ne questionne pas le critique, uniquement son adversaire ; la critique questionne les deux. La critique de Kant est restée attachée à un

---

<sup>255</sup> *Critique d’art*, p. 258.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>260</sup> DELANTY, *Modernity and postmodernity*, p. 14.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 15.

modèle de criticisme car le soi est resté untouched par la philosophie critique qui se référait presque toujours au modèle de connaissance. Chez Hegel, au contraire, la critique comme connaissance réflexive se réfère à la transformation de Soi, de l'Autre et du monde en touchant aux domaines de la connaissance, du pouvoir et de soi.<sup>264</sup>

Max Graf tente également d'éclaircir les notions de 'criticisme' et de 'critique'. Selon Graf, "le criticisme est l'étude critique des fondements de la connaissance"<sup>265</sup> tandis que "la critique est elle, dans le rapport à un objet, une option de méthode qui vise la production d'un jugement et l'analyse des conditions dans lesquelles ce jugement est produit".<sup>266</sup> Max Graf précise que "la critique esthétique n'y fait pas exception".<sup>267</sup>

Selon la conception de Baudelaire qui dit qu'"il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique",<sup>268</sup> dans l'acte critique du poète, non seulement l'objet de la critique, mais également le poète lui-même, subissent une transformation. D'autre part, en disant que "la critique touche à chaque instant à la métaphysique"<sup>269</sup> Baudelaire, montre qu'il est en faveur de la 'raison ouverte' à l'opposé de la 'raison-idole' qu'on trouve dans la conception critique de Kant.

Comme l'affirme Edgar Morin dans son livre *Pour sortir du XXème siècle*, "[l]a raison-idole produit le rationalisme, c'est-à-dire : a) vision du monde postulant l'accord total entre le réel et le rationnel ; b) éthique anthroposociale affirmant que tous les actes humains peuvent et doivent être rationnels dans leur principe, leur conduite et leur finalité".<sup>270</sup> Morin propose la notion de 'raison ouverte' comme alternative à la 'raison-idole'. C'est à cette notion que fait penser la conception critique de Baudelaire qui touche à la métaphysique.

Ainsi, dans les critiques d'art de Baudelaire on peut parler d'une notion que Claire Brunet nomme "une logique subjective".<sup>271</sup> "Mais cette logique fut logique de l'œuvre autant que de l'individu, logique de l'invention littéraire autant que phénomène d'idiosyncrasie".<sup>272</sup> Ces différentes 'logiques' que Claire Brunet remarque dans les articles critiques de Baudelaire, mettent de nouveau en évidence la présence de l'élément 'dialogique' qui est indiscernable de l'histoire et du climat européen. Après la modernisation, la 'guerre' entre les

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>265</sup> *Le cas Nietzsche-Wagner*, p. 91.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>268</sup> *Critique d'art*, p. 453.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>270</sup> p. 280.

<sup>271</sup> BAUDELAIRE, *Critique d'art*, p. XVI.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. XVI.

différents groupes et sociétés humaines est transportée sur le plan symbolique. La critique est désormais l'un des domaines majeurs où se déroule cette guerre.

Pourtant, il ne faut pas emprisonner la critique dans le cadre d'une forme. À l'intérieur de toutes les formes, et même de toutes les œuvres d'art produites après la modernité, il est possible de trouver un élément critique. La présence et la production même de chaque œuvre d'art constitue une forme de critique. La phrase qu'Henri Meschonnic rapporte d'Adorno exprime ce fait clairement : "Une œuvre d'art est l'ennemie mortelle de l'autre".<sup>273</sup> En effet, "chaque œuvre dit ce que ne disent pas les autres. Autant de chemins alors, qu'on ne prend qu'une fois, qui n'ont qu'un sens, et que pourtant il faut avoir suivis pour en inventer un autre".<sup>274</sup> Hugo Friedrich exprime la même idée : "Les poètes forment un parti contre le public bourgeois et enfin des partis les uns contre les autres".<sup>275</sup>

Il faut accentuer la transformation qui s'opère au sein du dialogisme chez les poètes qui mènent une guerre les uns avec les autres par l'intermédiaire de leurs œuvres. Maintenant que la langue est le nouveau terrain où se déroule la guerre, le dialogisme entre les œuvres littéraires ne doit pas seulement être interprété comme la confrontation de deux 'logiques', mais également comme celle de deux 'logos'.

## 2. Une poésie humanisée

L'approche de Baudelaire concernant la distinction entre la nature et la culture met en évidence la conception de l'art dans le monde occidental après la modernisation, et sa différence par rapport à sa conception dans le monde musulman. Comme le précise Edward Saïd dans son livre *Beginnings*, l'Islam voit le monde comme un monde auquel on ne peut rien ajouter ou soustraire. Ceci provient du fait que le Coran est révélé comme 'un texte complet'. Pour cette raison, des textes comme les *Mille et une nuits* sont des textes 'décoratifs' qui ne complètent pas le monde mais qui jouent sur lui.<sup>276</sup>

Les différentes approches vis-à-vis de la nature et de l'art dans le monde musulman et dans le monde occidental proviennent d'une divergence en ce qui concerne le sujet du monde et de l'univers. Pour le Musulman, le sujet de l'univers est Dieu, tandis qu'après la modernisation, l'homme occidental a élu l'homme, et par conséquent lui-même, sujet de

---

<sup>273</sup> *Modernité Modernité*, p.70.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>275</sup> *Structure de la poésie moderne*, p. 38.

<sup>276</sup> p. 81.

l'univers. Dans cette perspective, l'artiste musulman voit le monde créé par Dieu comme étant parfait, alors que l'artiste occidental a pour objectif de créer un monde nouveau par l'intermédiaire de son imagination.

Ainsi, la création d'une œuvre d'art par l'artiste occidental, signifie une défiance envers Dieu. Les phrases de Baudelaire citées ci-dessous montrent l'ampleur de cette prétention. En effet, pour être en position de pouvoir défier Dieu, l'artiste doit être capable de transformer en art tout ce qui existe dans la nature.

Sitôt que vous voulez me donner l'idée d'un parfait artiste, mon esprit ne s'arrête pas à la perfection dans un genre de sujets, mais il conçoit immédiatement la nécessité de la perfection dans tous les genres. Il en est de même dans la littérature en général et dans la poésie en particulier. Celui qui n'est pas capable de tout peindre, les palais et les mesures, les sentiments de tendresse et ceux de cruauté, les affections limitées de la famille et la charité universelle, la grâce du végétal et les miracles de l'architecture, tout ce qu'il y a de plus doux et tout ce qui existe de plus horrible, le sens intime et la beauté extérieure de chaque religion, la physionomie morale et physique de chaque nation, tout enfin, depuis le visible jusqu'à l'invisible, depuis le ciel jusqu'à l'enfer, celui-là, dis-je, n'est vraiment pas poète dans l'immense étendue du mot et selon le cœur de Dieu.<sup>277</sup>

On peut affirmer que la division entre la nature et la culture qui est une des scissions majeures de la pensée occidentale, est le reflet d'un souci de différencier ce qui est humain de ce qui est divin. Suite au renversement dans les valeurs après la modernisation, la culture qui est l'œuvre de l'homme est conçue comme étant supérieure à la nature qui est l'œuvre de Dieu. Mais l'homme occidental ne va pas se contenter de posséder le pouvoir dans un domaine culturel, indépendant de la nature, mais va également vouloir gagner le pouvoir dans le domaine de la nature en se l'appropriant.

Mais que signifie 'appropriation de la nature' ? C'est l'humanisation de la nature, son 'devenir humain' en utilisant le terme de Deleuze et Guattari. Mais il ne faut pas oublier que ce processus va de pair avec le 'devenir nature' de l'humain.

Sur ce point, il faut aborder la question des critères à adopter pour distinguer l'humain de la nature. Edmund Leach donne la réponse suivante à la question "Qu'est-ce que l'être humain?" :

L'être humain est un animal, un membre de l'espèce **Homo sapiens**, proche des singes, en lien de parenté plus éloigné avec toutes les espèces ayant existé et qui existent. Mais quand nous disons 'être humain' nous précisons également qu'il n'est pas 'seulement un animal', qu'il est différent de celui-ci

---

<sup>277</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 323.

d'une manière ou d'une autre. Mais de quel point de vue, de quelle façon est-il différent ?<sup>278</sup>

Selon Leach, "le travail principal de Lévi-Strauss, a été de rechercher comment le processus dialectique qui nous a amené à nous vanter d'être un être humain, d'être comme Dieu et d'être différent de l'animal s'est formé, s'est de nouveau structuré et s'est retourné vers lui-même".<sup>279</sup> Claude Lévi-Strauss trouve l'indice qu'il cherche chez Jean-Jacques Rousseau : "Qui dit homme, dit langage, et qui dit langage dit société".<sup>280</sup> Selon Rousseau, qui précise que les premiers dialogues étaient toujours sous forme de poésie et que le raisonnement a vu le jour ultérieurement, "l'apparition de la langue qui va de pair avec le passage de l'animal à l'humain, de la nature à la culture, est également le passage de la sensibilité à la logique."<sup>281</sup>

Pourtant, si on prend la langue comme un moyen de communication, elle n'est pas un critère suffisant afin de distinguer l'être humain de l'animal. La langue devient le 'propre à l'homme' à condition de la prendre avec la faculté d'utiliser des métaphores. Selon Lévi-Strauss, "La prise de conscience de lui-même de l'homme - sa capacité à se voir comme membre d'un groupe - dépend de sa faculté de former des oppositions et d'utiliser la métaphore comme instrument de comparaison".<sup>282</sup>

Quelle est la position de Baudelaire au sujet du problème de la différence entre la nature et la culture ? Selon lui, la tendance à voir la nature comme la source de toute beauté est à la source des erreurs commises dans la conception de la beauté.<sup>283</sup> Les phrases citées ci-dessous visent à corriger les préjugés 'positifs' concernant la nature :

[...] la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle *contraint* l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. C'est elle aussi qui pousse l'homme à tuer son semblable, à le manger, à le séquestrer, à le torturer ; car, sitôt que nous sortons de l'ordre des nécessités et des besoins pour entrer dans celui du luxe et des plaisirs, nous voyons que la nature ne peut conseiller que le crime. C'est cette infaillible nature qui a créé le parricide et l'anthropophagie, et mille autres abominations que la pudeur et la délicatesse nous empêchent de nommer. C'est la philosophie (je parle de la bonne), c'est la religion qui nous ordonne de nourrir des parents pauvres et infirmes. La nature (qui n'est pas autre chose que la voix de notre intérêt) nous commande de les assommer. Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est

---

<sup>278</sup> Lévi-Strauss, p. 39.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>283</sup> *Critique d'art*, p. 374.

beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art.<sup>284</sup>

Tandis que Baudelaire met le mal en relation avec la nature, il installe le bien aux côtés de la culture et de l'art. Selon le poète, "la nature ne donne rien d'absolu, ni même de complet [...]".<sup>285</sup> La fonction de la nature est de fournir à l'artiste la matière à transformer. Baudelaire rapporte les paroles d'un homme savant pour exprimer cette idée : "La nature n'est qu'un dictionnaire".<sup>286</sup> "Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire".<sup>287</sup>

Le souci de montrer la supériorité de l'art et de l'artiste par rapport à la nature est également le signe d'une relation dialogique nouée entre les deux. En effet, dans ces phrases de Baudelaire, la relation de l'artiste avec la nature est présentée comme une guerre : "Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse".<sup>288</sup>

Dans la dialogique établie entre les arts, la proximité par rapport à la nature se présente comme le critère déterminant. Selon Baudelaire, le domaine de l'art qui est plus éloigné de la nature est considéré comme étant supérieur au domaine qui en est plus proche. Pour cette raison, selon Baudelaire, la peinture qui est plus éloignée de la nature est supérieure à la sculpture qui en est plus proche.<sup>289</sup>

L'approche par Baudelaire du problème de la nature et de la culture non seulement met en évidence la 'guerre' entre la 'logique' de la nature et celle de la culture, mais montre que cette guerre est transportée, en particulier quand il s'agit de poésie, au monde psychique de l'homme. Après la modernisation l'homme ne lutte pas avec un ennemi extérieur et concret mais avec des forces intérieures opposées mais complémentaires.

On peut donc interpréter la relation que noue Baudelaire avec la nature, non seulement comme la confrontation entre la logique de la nature et celle de la culture mais également

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 374-375.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 147.

comme l'opposition de leur 'logos'. Il faut rappeler que 'logos', "[d]ésigne originellement la parole et toutes les fonctions -profanes ou sacrées- qu'elle est susceptible d'assumer".<sup>290</sup> On peut trouver certains indices concernant la dimension linguistique de la lutte conçue entre la nature et la culture dans le poème "Elévation" de Baudelaire :

Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,  
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,  
Par delà le soleil, par delà les éthers,  
Par delà les confins des sphères étoilées,

Mon esprit, tu te meus avec agilité,  
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,  
Tu sillones gaiement l'immensité profonde  
Avec une indicible et mâle volupté.

Envoie-toi bien loin de ces miasmes morbides ;  
Va te purifier dans l'air supérieur,  
Et bois, comme une pure et divine liqueur,  
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.

Derrière les ennuis et les vastes chagrins  
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,  
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse  
S'élançer vers les champs lumineux et sereins ;

Celui dont les pensers, comme des alouettes,  
Vers les cieus le matin prennent un libre essor,  
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort  
Le langage des fleurs et des choses muettes !<sup>291</sup>

Comme on peut le constater, la nature est décrite comme étant 'muette'. Le poète qui est possesseur de la parole, montre sa supériorité par rapport à la nature muette. Dans le poème "Correspondances", il est question, cette fois-ci des 'paroles' de la nature. Mais il s'agit de 'paroles confuses'. La nature ne parle pas avec des mots mais avec des sens qui se répondent.

La Nature est un temple ou de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles ;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

---

<sup>290</sup> *Le grand atlas universalis des littératures*, p. 425.

<sup>291</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 37.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,  
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.<sup>292</sup>

Ces sens qui se répondent, sont l'expression de la plénitude de la nature que Baudelaire exprime ainsi : "les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité".<sup>293</sup> Baudelaire dit que "ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées".<sup>294</sup> Il envisage d'atteindre cette plénitude par l'intermédiaire de l'art. Mais dans l'art (et dans la poésie) on peut parler de la prédominance du visuel et de l'auditif alors qu'on trouve les cinq sens dans la nature. Ceci prouve que l'art est incomplet par rapport à la nature. Comme le montre son titre, le poème "Le goût du néant" de Baudelaire est le signe d'un manque et d'une tentative afin de compenser cette absence :

Morne esprit, autrefois amoureux de la lutte,  
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,  
Ne veut plus t'enfourcher ! Couche-toi sans pudeur,  
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute.

Résigne-toi, mon cœur ; dors ton sommeil de brute.

Esprit vaincu, fourbu ! Pour toi, vieux maraudeur,  
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ;  
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte !  
Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur !

Le Printemps adorable a perdu son odeur !

Et le Temps m'engloutit minute par minute,  
Comme la neige immense un corps pris de roideur ;  
Je contemple d'en haut, le globe en sa rondeur  
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ?<sup>295</sup>

---

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>293</sup> *Critique musicale*, p. 444.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 444.

<sup>295</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 107-108.



## B. Yahya Kemal et la poésie moderne

Dans leur livre *Les années Baudelaire*, Robert Kopp et Claude Pichois accentuent la disproportion entre ‘le succès’ et ‘l’influence’ de Baudelaire.<sup>296</sup> Ils affirment que *Les Fleurs du Mal* qui a été traduit, non seulement dans toutes les langues européennes mais également dans beaucoup de langues du monde, n’a presque pas exercé d’‘influence’ en France.<sup>297</sup> De plus, selon Kopp et Pichois, il n’existe pas de raison pour penser que cette influence est plus grande en Russie ou au Japon.<sup>298</sup> Dans leur livre *Littérature comparée* Claude Pichois et André M. Rousseau distinguent la ‘fortune’ de l’‘influence’ de cette manière :

Nationale et internationale, la fortune est l’ensemble des témoignages qui manifestent les vertus vivantes d’une œuvre. Elle se compose, d’une part, du succès, d’autre part, de l’influence. Le succès est chiffrable : il est précisé par le nombre des éditions, des traductions, des adaptations, des objets qui s’inspirent de l’œuvre, comme des lecteurs qui sont présumés l’avoir lue. Son étude est donc l’un des secteurs de la sociologie des faits littéraires. Au succès, quantitatif, nous opposons l’influence, qualitative, au lecteur passif, en qui se dégrade l’énergie littéraire dont l’œuvre est chargée, le lecteur actif, en qui elle va féconder l’imagination créatrice et retrouver sa force pour la transmettre à nouveau. Si le succès se calcule, l’influence s’apprécie et met donc en cause, outre les connaissances, l’intuition de celui qui veut en établir l’existence.<sup>299</sup>

Il est remarquable que Baudelaire qui, selon Kopp et Pichois n’a pas tellement influencé les poètes français qui lui ont succédés, ait influencé un poète turc, Yahya Kemal, aussi profondément. De plus, cet effet doit être interprété non pas dans le cadre de la ‘fortune’ mais dans le cadre de l’‘influence’. En outre la situation de Yahya Kemal est similaire à celle de Baudelaire. Même si certains poètes ont tenté de l’imiter, il n’a pas réellement eu de successeur. Ceci semble être lié à la position unique de Yahya Kemal, non seulement dans le climat intellectuel, mais également dans la poésie turque. Il a saisi que les problèmes de la culture et de la poésie turque, ainsi que les problèmes de la poésie moderne, avaient des dimensions multiples et il n’a jamais recouru à la facilité de les réduire à des dichotomies et de choisir une alternative pour exclure l’autre. Son regard s’est toujours transformé en même temps qu’il métamorphosait son sujet. Nous allons traiter, dans cette partie, du regard critique qui lui a permis de devenir un poète moderne, dans sa dimension intellectuelle et poétique.

---

<sup>296</sup> p. 174-175.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>299</sup> p. 73.

## 1. Yahya Kemal et la critique

Yahya Kemal n'a pas tardé à réaliser que la critique est un élément essentiel et distinctif de la modernité. Ce qui le rend unique parmi les intellectuels turcs d'après la modernisation, c'est qu'il a tourné ce regard critique non seulement vers la tradition ottomane et la civilisation islamique mais également vers la civilisation et la modernisation occidentale, ainsi que vers la modernisation turque. Cette approche le rend compatible avec la tradition dialogique de l'Occident.

En premier lieu, Yahya Kemal ne pense pas que la civilisation appartienne uniquement à l'Occident. Selon lui, "la civilisation est un flambeau qu'on passe de main en main".<sup>300</sup> "De toute façon il n'y a pas d'origine dans la nature. Si vous cherchez une origine, vous trouvez derrière elle un modèle. Il n'y a rien d'original".<sup>301</sup> Par principe, "la civilisation est unique".<sup>302</sup> Pour cette raison, la civilisation qui était d'abord en Egypte pour des raisons de climat, vient à Bagdad sous la forme des civilisations d'Assur et de Kalde. Ensuite la civilisation grecque se manifeste. En raison de son humanisme, celle-ci devient supérieure aux autres.<sup>303</sup>

Yahya Kemal pense qu'il n'est pas correct de diviser la civilisation en deux, en mettant d'un côté la civilisation islamique et de l'autre, la civilisation occidentale. Selon lui, cette conception est propre aux habitants de la Méditerranée qui sont loin de la grande civilisation chinoise qui n'a rien à voir avec ces civilisations.<sup>304</sup>

Selon Yahya Kemal, la conquête de Constantinople en 1453 ouvre une nouvelle phase dans l'histoire des Turcs. En effet, à partir de cette date, "le peuple turc fait partie, de façon absolue, de la vie et des conditions techniques de la civilisation européenne".<sup>305</sup>

Quant à sa rencontre avec la poésie occidentale, selon Yahya Kemal, "il faut apprendre les principes [des courants de la poésie occidentale] mais il faut être prudent en les adoptant ou en les appliquant".<sup>306</sup> Car "les pays étrangers sont une école pour nous, alors que notre patrie est la vie".<sup>307</sup> De retour dans la patrie, une partie de ce qui a été appris doit être oubliée et seul ce qui peut être appliqué à notre vie et à notre patrie doit être conservé.<sup>308</sup> Pour cette

---

<sup>300</sup> Süheyl ÜNVER, *Yahya Kemal'in dünyası*, p. 122.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>306</sup> Adile AYDA, *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 21.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 21.

raison, Yahya Kemal dira : “Je suis venu à Paris dans l’esprit de quitter la culture ottomane et la religion musulmane. J’ai compris la vraie valeur de ma nationalité à Paris”.<sup>309</sup>

On sait en effet que Yahya Kemal a fait des recherches sur la poésie ottomane à l’Ecole des langues orientales. Son séjour à Paris, lui a permis de se pencher sur la tradition poétique ottomane avec une approche ‘moderne’, de percevoir les côtés universels de cette poésie de façon plus claire, de les valoriser et de les utiliser dans sa propre poésie.

Une question se présente à l’esprit : après sa rencontre avec la poésie occidentale et pendant la période où il formait sa propre conception poétique, pourquoi Yahya Kemal s’est-il intéressé aux poètes de la période ‘classique’ de la poésie ottomane au lieu de s’intéresser aux poètes du Tanzimat qui montraient les influences de la civilisation occidentale ou aux poètes du Divan du 19<sup>ème</sup> siècle chez qui l’influence de l’Occident se faisait peu à peu sentir ? Le poète donne lui-même la réponse à cette question :

Ceux qui vont étudier la rénovation de la poésie turque dans le futur, en regardant la période entre 1860 et 1909 vont être soucieux et pensifs ; ils vont hésiter à soutenir la nouveauté car dans cette période soi-disant de rénovation et d’évolution, ils vont voir que les Turcs sont passés de la vraie poésie à une poésie inférieure et plus superficielle. En particulier s’ils lisent les écrits sur la poésie de M. Yenişehirli Avni qui vit loin de toute influence occidentale, comme un vrai Oriental, ils vont être particulièrement surpris. Car la définition de la poésie de ce poète oriental correspond à celle du poète français le plus renouvateur, Arthur Rimbaud, alors en vie. S’ils lisent également les poèmes de Tevfik Fikret qui est considéré être, dix, quinze ans plus tard, le poète le plus novateur de l’époque, ils vont croire que les Turcs sont passés du bon au mauvais, du profond au superficiel.<sup>310</sup>

En disant : “Depuis que l’univers de notre ancienne poésie s’est écroulé, le problème de la poésie en turc est irrésolu. Quand l’univers de notre ancienne poésie était bien en place, il n’y avait aucun problème au sujet de la poésie”<sup>311</sup> Yahya Kemal souligne le conflit ressenti dans le domaine de la poésie suite au passage de la poésie du Divan à la poésie moderne. Pour mieux comprendre les propos de Yahya Kemal, il faut regarder de plus près la transformation qui s’opère dans la poésie ottomane.

En séparant le sacré du profane, le mouvement d’occidentalisation crée une “coupure” dans les textes aussi bien que dans la vie des Ottomans. La vision du monde, la vie politique et sociale vont être fortement influencées par la coupure en question. “Le palais de

---

<sup>309</sup> ÜNVER, *Yahya Kemal’in dünyası*, p. 60.

<sup>310</sup> *Edebiyata Dair*, p. 41-42.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 43.

l'absolu"<sup>312</sup> est en train de s'écrouler. La façon qu'a l'Ottoman de concevoir la vie et sa propre image se modifie.

“Le palais de l'absolu” dont parle Ahmet Hamdi Tanpınar représente plusieurs choses différentes pour l'Ottoman. Il peut être interprété comme l'autorité politique, la structure hiérarchisée de la société, la vision religieuse du monde ou le monde unitaire de la poésie. Regardons maintenant comment l'écroulement de ce palais se reflète dans le monde textuel de l'Ottoman.

Pour les Ottomans, la poésie a toujours occupé une place centrale par rapport aux autres genres littéraires. Pourtant, avec l'occidentalisation, la poésie va perdre cette place prépondérante et va, d'une certaine manière, être obligée de lutter avec l'invasion de la prose. La poésie est porteuse d'un système unique de symboles. Toutes ses règles sont strictement définies par la tradition. Avant l'occidentalisation, celle-ci était le symbole de la continuation d'un ordre qu'il n'était pas question de changer ; avec l'avènement du courant de modernisation, la poésie va devoir porter de nouveaux concepts, purifier sa langue, et parfois quitter ses anciens modèles comme l'aruz.<sup>313</sup> D'une certaine manière, la poésie sacrifie son pouvoir littéraire absolu pour se rapprocher de la prose. Pourtant la poésie est le genre littéraire où la nouveauté se fait le moins ressentir. Les écrivains du Tanzimat n'arrivent pas à se résigner à sacrifier totalement la poésie et la 'sacralité' qu'elle porte. Ceci est également dû au fait qu'ils gardent une vision religieuse du monde. Le pouvoir du Coran, vu comme “texte absolu”, se fait toujours sentir.

Pour clarifier la notion de 'texte absolu' consultons l'article de Michel Butor intitulé “Le roman et la poésie”. Butor, affirme que “toute société a ses difficultés, ses problèmes, ses contradictions qu'on ne peut pas résoudre immédiatement dans la réalité, mais qu'il est indispensable d'apaiser, de calmer sur le plan imaginaire”.<sup>314</sup> Ces difficultés, problèmes et contradictions sont surmontés sur le plan imaginaire à l'aide de certains récits.

Ce sont des récits étroitement reliés à un certain nombre d'aspects de cette société, nécessaires à sa marche, cela même qui lui permet de survivre. Si ces récits sont oubliés ou déformés, la société même va se dissoudre ; il faut donc qu'ils soient conservés très soigneusement, et que tout le monde soit d'accord sur eux. C'est une région du langage qui doit être absolument stable et solide.<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> Ahmet Hamdi TANPINAR, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 10.

<sup>313</sup> La métrique utilisée dans la poésie du Divan.

<sup>314</sup> *Essais sur le roman*, p. 32.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 32.

Mais comment rendre le langage “stable et solide” ? Selon Michel Butor, ceci est possible en prenant un texte commun à tous et qui ne risque pas de perdre de sa valeur, comme texte de référence. “Dans la civilisation islamique, le Coran, c’est-à-dire le texte sacré par excellence, est appelé le ‘dictionnaire des pauvres’”.<sup>316</sup> Ceci signifie que le Coran permet aux membres de la société d’arriver à un accord sur “un sens commun” dans la partie du langage qui a été oubliée et transformée avec le temps. “Le langage sacré est ainsi le garant de la signification du langage profane”.<sup>317</sup>

Le Coran vu comme “texte absolu” élève sa langue originale, l’arabe, au rang de “langue sacrée”. L’écrivain ou le poète musulman essayera de légitimer son texte en prenant le Coran comme exemple et en rapprochant son langage de la “langue sacrée”. La raison pour laquelle les poètes du Divan préfèrent utiliser des mots en arabe et en persan pour composer leurs œuvres semble être liée à ce souci de légitimation. L’arabe est la langue du Coran. D’un autre côté, comme le précise Rauf Mutluay, l’Islam est parvenu aux Turcs en passant par les terres iraniennes.<sup>318</sup> Pour cette raison, le persan est perçu par les écrivains-poètes ottomans comme une langue ayant également acquis un caractère sacré. Il faut interpréter le plan sémantique religieux-mystique qui est pratiquement toujours présent dans la poésie du Divan, comme le reflet de cette tentative de légitimation.

Et la pensée islamique ? Comment voit-elle la poésie et les poètes ? Selon Mahmut Erol Kılıç, le Coran, précise qu’il ne faut pas confondre les paroles du Coran avec les paroles des poètes. Les uns étant la parole ‘juste’, les autres, la parole ‘mensongère’.<sup>319</sup> En outre, d’après Kılıç, selon le Coran, il faut également éviter de voir les poètes comme des prophètes. “A partir de cette approche du Coran et à travers les textes religieux ultérieurs apparaît une opposition entre ‘la poésie juste’ et ‘la poésie défendue’”.<sup>320</sup>

Le résumé des avis des savants religieux à ce sujet est que la poésie en elle-même n’est ni défendue ni juste car son caractère dépend de son contenu et de sa fonction [...] La discussion de la nature de la poésie dans les œuvres religieuses oscille entre le verset Yâsin où on trouve la phrase : “Ce que nous lui avons appris n’est pas de la poésie, il n’en a pas besoin” et le propos du Prophète : “Sans aucun doute dans **certain**s poèmes il y a de la **sagesse** et dans certains de la magie”.<sup>321</sup>

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>318</sup> Rauf MUTLUAY, *100 Soruda Türk Edebiyatı*, p. 35.

<sup>319</sup> *Sûfi ve Şiir*, p. 23.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

Il faut interpréter l'effort des poètes du Divan afin de légitimer leur poésie, en fonction de cette dualité présente dans l'approche de la pensée islamique envers la poésie. Le plan religieux-mystique que la poésie du Divan s'obstine à garder, le fait que les images et les mots ont presque toujours des références religieuses prend un sens dans le cadre de cet effort de légitimation.

En outre, les poètes du Divan ont pris soin d'accentuer que le texte est essentiel et d'essayer de réduire au minimum le hors-texte. Les métaphores qui semblent souvent exagérées sont sans doute utilisées pour bien montrer que ce qui est décrit dans la poésie n'a pas de contrepartie dans la réalité.

Les nouveautés apportées à la poésie du Divan par les trois plus importants poètes du 19<sup>ème</sup> siècle, Vâsîf-î Enderûnî, Keçecizade İzzet Molla et Akif Paşa, s'inscrivent dans le contenu plutôt que dans la forme. Ceci provient du fait que la forme est une 'forteresse' qui est plus difficile à démolir que le contenu car comme l'affirme Umberto Eco, "la forme n'est pas un instrument pour les pensées ; elle doit être une forme de pensée".<sup>322</sup>

Regardons maintenant les nouveautés apportées à la poésie par Vâsîf-î Enderûnî, Keçecizade İzzet Molla et Akif Paşa d'un peu plus près. Dans les poèmes de Vâsîf-î Enderûnî, un amour humain prend la place de l'amour divin. L'amour en question est un amour réel ou ayant la possibilité de survenir. Cet amour n'appartient plus au monde textuel et gagne sa valeur par le fait qu'il est réellement vécu ou envisageable. À côté de l'amour, la vie quotidienne commence à prendre place parmi les thèmes développés dans la poésie. Tout ceci constitue les indicateurs d'un désir de sortir du monde textuel, d'un intérêt pour le monde réel et l'être humain et d'un "effet de réel"<sup>323</sup> qu'on veut reproduire dans la poésie. Ceci va être le début de l'entrée de la prose dans le monde de la poésie et inversement.

Selon Tanpınar, le deuxième poète notable de l'époque, İzzet Molla eut une soudaine révélation en se découvrant dans le miroir de sa voiture pendant son voyage de Keşan ; il décrit ce qu'il voit et se raconte. Car "dans notre littérature, pour la première fois, le poète se trouve face à lui-même dans ces vers décousus" [...] Cependant, avec le distique qui suit, c'est à dire dans la première secousse de la voiture, le poète perd cette vision. Dans le gazel de 'mir'at' (miroir), le miroir de la réalité devient tout de suite celui de 'l'union avec Dieu'. Mais ceci n'a pas d'importance car l'homme s'est déjà révélé à lui-même".<sup>324</sup>

---

<sup>322</sup> *Açık Yapıt*, p. 208.

<sup>323</sup> Expression appartenant à Roland Barthes.

<sup>324</sup> *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 80.

Avec Akif Paşa, le troisième poète important de la période, l'homme va non seulement se rencontrer lui-même, mais cette rencontre va se transformer, en utilisant le terme de Tanpınar, en une "angoisse philosophique".<sup>325</sup> Akif Paşa qui reste lié à la tradition par la forme de ses poèmes dans son "Adem kasidesi" (le kaside du néant) se réfugie dans le néant au lieu de se réfugier auprès de Dieu, des prophètes, des saints, du sultan ou des hommes d'État. Ceci le place d'emblée en dehors de la vision religieuse et mystique du monde.<sup>326</sup>

Quand on en arrive à Şinasi, poète plus tardif du 19<sup>ème</sup> siècle, les nouveautés dans le contenu de la poésie sont désormais plus visibles. Par sa tentative de sortir du système symbolique de l'ancienne poésie, il donne une toute autre orientation à ses écrits : il va de l'abstrait vers le concret ; dans la poésie, il introduit également la réflexion, de l'humanité, des concepts comme la raison et la civilisation. Ceci va entraîner d'importantes transformations dans la poésie. Mais Şinasi, qui prend soin de ne pas aborder des sujets religieux, ne manque pas de s'adresser à Reşit Paşa comme au 'prophète de la civilisation'. Indépendamment de ses nouvelles théories dans le domaine de la poésie, il reste lié au système de pensée religieuse. Voici un passage tiré de son ode dédiée au Grand vizir Reşit Paşa :

Sensin ol fahr-i cihan-î medeniyyet ki hemân  
Ahdini vakt-i saadet bilir ebnâ-yı zamân

Ne aceb nâtık-ı îcaz-ı hikemdir dehenin  
Âyet-î beyyînedir âleme her bir sühanin

Tu es l'honneur du monde de la civilisation  
Les gens considèrent ton temps celui de Mahomet

Tes paroles sages sont si étonnantes  
Chacune d'elles est un verset absolu adressé aux hommes<sup>327</sup>

Şinasi introduit dans le langage poétique une nouveauté plus importante : le langage prosaïque. Ceci va constituer la fin du monde unitaire de la poésie, le détronement de 'l'absolu' et le début de l'écroulement du 'palais'.

Quant aux tentatives de Şinasi afin de purifier la langue, elles constituent les indicateurs de l'éveil de la conscience nationale car on peut suivre les signes de cet éveil nationaliste chez les Turcs en particulier dans les tentatives de purification de la langue. Dans le processus de l'imagination du peuple turc, la langue est un élément majeur.

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>327</sup> Memet FUAT, *Şinasi*, p. 88.

Pourquoi la langue est-elle si importante du point de vue de l'idéologie nationaliste ? On peut se référer aux paroles de Gregory Jusdanis pour répondre à cette question : "L'outil le plus important pour créer une conscience nationale est la langue locale. Les intellectuels doivent appeler les masses à se battre pour la révolution dans une langue qu'elles comprennent".<sup>328</sup> D'un autre côté, dans un contexte où l'arabe et le persan ont gagné un statut de 'langue sacrée', l'utilisation d'une langue qui n'est pas considérée comme sacrée, symbolise le passage d'une vision religieuse du monde à une vision profane, pro-occidental et progressiste. C'est dans cette perspective que pratiquement tous les intellectuels du Tanzimat ressentent le besoin de purifier la langue.

Avec Ziya Paşa, la présence de "l'absolu" se fait de nouveau sentir. "Ziya Paşa qui est l'un des derniers grands représentants de la poésie du Divan a produit des œuvres dans pratiquement toutes les formes de cette tradition. En raison de leurs formes et structures mais également par leur langage et l'unité de leurs éléments symboliques, elles peuvent être désignées comme étant la continuation totale de l'ancien".<sup>329</sup> Malgré ce point, Tanpınar découvre une nouveauté dans l'œuvre de Ziya Paşa : "Avec lui, notre littérature fait la connaissance d'une sorte de malaise philosophique inconnu jusqu'alors".<sup>330</sup> Ses vers ci-dessous reflètent ce malaise :

Yetmez mi bu kasri reviş-i agreb-i âlem  
 Bir menzile ermez mi acep kevkeb-i âlem  
 Şimdi uyuyanlar o zamanda uyanırlar  
 Bir supha reside olur âhir şeb-i âlem.  
 Pâmâl eder encam kimin üstüne dönse  
 Âgaz edeli devre budur meşreb-i âlem.  
 Bin böyle cihan-ı zer ü sim olsa yetişmez,  
 Mümkün mü ki is'af oluna matleb-i âlem

Cette marche étrange et forcée de l'univers ne suffit-elle pas  
 L'étoile de l'univers ne s'arrête-t-elle pas  
 Ceux qui dorment en ce moment se réveilleront en ce temps  
 La nuit de l'univers aura enfin atteint un matin.  
 Elle écrase enfin sur qui elle tourne  
 Depuis le début c'est la nature de l'univers.  
 Mille mondes d'or et d'argent ne suffiraient pas,  
 Est-il possible de satisfaire le désir du destin<sup>331</sup>

Ziya Paşa est le premier à enrichir la poésie de la révélation du monde intérieur du poète, bien qu'indirectement. Il sent le poids du Coran, accepte l'impossibilité de le dépasser

<sup>328</sup> *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, p. 69.

<sup>329</sup> TANPINAR, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 312.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>331</sup> Şükür KURGAN, *Ziya Paşa: hayatı, sanatı, eserleri*, p. 26.



mais sort néanmoins de l'ancien système en admettant ses faiblesses. Il s'agit ici d'une opposition à 'l'absolu', non pas par l'intermédiaire de la langue comme chez Şinasi, mais en donnant une voix, bien que faible, à un élément extérieur à la poésie : le poète lui-même.

Dans ses poèmes, Ziya Paşa semble indécis entre la foi et la raison. Ce fait est probablement le reflet d'une hésitation entre le désir de rester fidèle au Coran et celui d'écrire le texte de son monde intérieur, de poétiser sa voix personnelle.

D'un autre côté, le malaise de Ziya Paşa peut être interprété comme l'angoisse causée par l'introduction dans la poésie d'éléments de prose. Avec l'apparition de ceux-ci, la poésie perd de sa pureté, tout un passé est trahi.

Namık Kemal est un poète qui noue des liens avec la tradition d'une manière différente. Tanpınar dit qu'il reflète une sorte de narcissisme. Le dictionnaire mystique de l'ancienne poésie, ainsi que toute une tradition de symboles et de poèmes nommés 'fahriye', lui donnent le moyen de parler de lui-même.<sup>332</sup>

Le narcissisme n'est pas limité aux 'fahriye' dans la poésie du Divan. L'intertextualité, le repliement de la langue sur elle-même, les arts de la parole, la structure unitaire du texte qui ne laisse pas de place à autre chose qu'elle-même sont les indicateurs de ce narcissisme. Bien que Namık Kemal, transforme le narcissisme du texte en narcissisme du poète, il se lie néanmoins à la tradition de la poésie du Divan. Le quatrain ci-dessous reflète clairement le narcissisme en question :

Ömre tercih ederim rüyamı  
Dar-ı dünyada bulduğuşa tenim  
Seni çeşimle gören aksindir  
Seyreden hüsnünü rüyada benim

Je préfère mon rêve à la vie  
Alors que ma chair se trouvait dans le monde  
C'est ton reflet qui te voit de mes yeux  
C'est moi qui contemple ta beauté en rêve<sup>333</sup>

Bien que Recaizade Ekrem reste attaché à la tradition, la prose se fait sentir dans ses poèmes. "Presque tous ses poèmes qui peuvent être considérés comme beaux sont la version troublée de l'ancien"<sup>334</sup> dit Tanpınar. A la source de ce 'trouble' causé par la prose se trouve, selon les expressions de Tanpınar, "une sensibilité sans mesure"<sup>335</sup> et "le fait de prendre les

---

<sup>332</sup> 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, p. 370.

<sup>333</sup> Seyit Kemal KARAALIOĞLU, *Namık Kemal*, p. 98.

<sup>334</sup> 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, p. 479.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 483.

états d'âme pour un état poétique".<sup>336</sup> Son vers "Ey girye !.. yetiş mecâl bitdi !" (Ô larme !.. viens vite, je suis épuisé) tiré de son livre *Pejmürde* et son vers "Ağlarım ammâ niçin bilmem kimin'çün ağlarım" (Je pleure mais je ne sais pas pourquoi ni pour qui) tiré de son livre *Zemzeme* en donnant des exemples.<sup>337</sup>

Quant à Abdülhak Hamid, dès le début de son aventure poétique il est à la poursuite "d'une poésie qui ressemble à la prose".<sup>338</sup> Tanpınar trouve les traces de cette recherche dans les tentatives du poète, dans ses poèmes écrits avant ceux du cercle de *Makber*, d'"alléger l'harmonie de l'aruz" et de "casser l'unité du vers de l'ancienne poésie".<sup>339</sup> Ces tentatives vont l'amener jusqu'à la poésie sans métrique.<sup>340</sup> D'un autre côté, tout comme Recaizade Ekrem, Abdülhak Hamid, fait l'erreur de croire que ses "sentiments" peuvent se transformer en poésie.<sup>341</sup> Malgré cela, "la souffrance de Hamid, apporte une profondeur à notre poésie qu'elle n'avait pas goûtée jusqu'alors".<sup>342</sup> Voici un passage tiré de son livre célèbre intitulé *Makber* :

Eyvâh !.. Ne yer, ne yâr kaldı,  
Gönlüm dolu, âh u zâr kaldı.  
Şimdi buradaydı gitti elden,  
Gitti ebede gelip ezelden.  
Ben gittim, o hâksâr kaldı,  
Bir gûşede târmâr kaldı;  
Bâki o enîs-i dilden, eyvâh!..  
Beyrut'ta bir mezar kaldı.

Hélas !.. Il n'y a plus de lieu ni de bien-aimée  
Mon cœur est plein, que des pleurs et des plaintes.  
Elle était ici tout à l'heure, elle est partie,  
Des temps immémoriaux vers l'éternité.  
Je suis parti, cette pauvre est restée,  
Dans un coin, dans un état misérable ;  
De cette chère amie, hélas !..  
Il ne reste plus qu'une tombe à Beyrouth<sup>343</sup>

Muallim Naci "essaye de mettre de l'ordre dans une langue sans dessus dessous".<sup>344</sup> Il n'est pas indécis entre l'aruz et la métrique syllabique comme Namık Kemal et Abdülhak

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>337</sup> İsmail PARLATIR, *Recaî-zade Mahmut Ekrem (Hayatı-Eserleri-Sanatı)*, p. 136.

<sup>338</sup> TANPINAR, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 522.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 521.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 522.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 538.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>343</sup> Abdülhak Hâmid TARHAN, *Bütün Şiirleri 2*, p. 39.

<sup>344</sup> TANPINAR, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 604.

Hamid et tente d'adapter l'aruz au turc. Sa tentative qui s'enracine dans le langage poétique est mieux adaptée à la nature même de la poésie.

Selon Tanpınar, la période du Tanzimat voit la naissance de l'individu. L'écrivain résume ainsi les nouveautés apportées au cours de cette époque de l'histoire ottomane : "Un pessimisme qui ressemble à une sorte de malaise, un sentimentalisme beaucoup plus marqué et puissant que celui du siècle précédent et un besoin de chercher l'essence et le poids de l'art plutôt dans la vie et de parler de soi-même".<sup>345</sup>

Cette inclination à chercher la source de l'art dans la vie et dans la personnalité de l'artiste signifie la fin de l'indépendance du texte. Elle crée une division au sein du texte entre ce qui est propre au texte et ce qui se réfère à la vie. Suite à cette scission, on peut observer que le contenu et le sens vont être favorisés par rapport à la structure ; l'intertextualité est en grande partie abandonnée et l'art doit désormais répondre à l'exigence de refléter la vie. Mais les poètes du Tanzimat n'arrivent pas à sacrifier le Coran qu'ils voient comme le 'texte absolu'. Même s'ils font certaines modifications dans le contenu de leurs poèmes, ils trouvent souvent les moyens de rester fidèles à ce texte sacré.

Quant à la prose, dans la poésie du Divan elle a toujours eu un statut secondaire par rapport à la poésie. L'Ottoman qui n'avait pas eu besoin de la prose lorsque sa vision du monde était prédominante, commence à sentir l'absence de ce genre littéraire avec la montée de l'occidentalisation. Yahya Kemal voit l'absence de la prose et de la peinture comme les principaux défauts de la culture ottomane : "Si le peuple turc avait possédé la peinture et la prose, notre identité nationale serait cent fois plus puissante".<sup>346</sup>

Le destin nous a refusé ces deux arts qui font travailler l'imagination à son comble. Nous ne possédons pas les portraits de nos ancêtres, nous ne les connaissons presque pas. Nous essayons de les concevoir selon les miniatures et les tableaux des peintres qui ont vécu à ces époques en Europe. Relativement à la peinture, notre prose était plus présente. Mais malheureusement notre prose a trois défauts : Nous avons écrit trop peu, trop mal et trop court.<sup>347</sup>

Pourquoi la prose est-elle restée dans une position secondaire chez les Ottomans ? Dans son livre intitulé *Beginnings* Edward Said explique la raison de l'absence du roman parmi les genres littéraires dans les sociétés musulmanes. Selon Said, la vision musulmane du

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>346</sup> *Edebiyata dair*, p. 71.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 71.

monde comme étant “complet” est en contradiction avec la tradition romanesque occidentale qui a pour but de créer un univers nouveau, de changer ou d’augmenter le monde réel.<sup>348</sup>

Mais peut-on vraiment dire que le Coran met les textes qui le suivent dans une position secondaire ? Dans la poésie du Divan, le Coran, loin de déprécier la poésie, est utilisé comme moyen de légitimation et de valorisation. Il faut interpréter le plan sémantique religieux-mystique qui est pratiquement toujours présent dans la poésie du Divan, comme une tentative des poètes de rendre leurs poèmes sacrés. Le Coran, un texte parfait aux yeux des Musulmans, met tous les textes dans une position privilégiée. La question qui se présente est celle-ci : Pourquoi dans les sociétés musulmanes, est-ce la poésie et non la prose qui est installée à cette place ?

La poésie du Divan comporte des indices importants au sujet de la mentalité de l’Ottoman. Ahmet Hamdi Tanpınar, affirme que les “images et les symboles” ainsi que le “style d’amour et le type d’amant” de la poésie du Divan ne sont pas limités à un jeu d’éloquence. “Même s’ils sont le fruit d’un travail qui a pris des siècles, ils mettent en évidence un système lié non seulement aux conditions de vie du poète, mais également à l’ordre interne de la société”.<sup>349</sup> Ce système que Tanpınar nomme “la métaphore du palais”, peut être interprété comme le reflet de l’unité de la société ottomane ou comme l’affirme Walter Andrews, de sa “force unificatrice”.<sup>350</sup> Tanpınar décrit ce ‘palais’ qui rassemble, dans la poésie du Divan, les éléments qui paraissent dispersés et le souverain qui se trouve au centre de ce palais de la façon suivante :

Le palais est lié à un centre glorieux qui est la source de l’éclat et de la prospérité, au souverain, à son charme et à sa volonté. Tout tourne autour de lui, tout court vers lui, tout est joyeux et heureux en fonction de son affinité à lui. Car tout ce qui se passe dans un palais, est arbitraire selon la volonté du souverain, et est la bienveillance même en raison de son essence divine et divinisée. Le souverain organise la vie tout comme il représente le monde spirituel et Dieu dont il est considéré être l’ombre dans le monde réel -dans l’Orient musulman tout comme dans l’Occident chrétien. Toute la nature et toutes les choses, toutes les institutions étaient organisées selon une hiérarchie qu’il représentait. L’amour, la vie intellectuelle, le monde des animaux et des plantes, l’ordre cosmique, l’existence et même le néant (car il existe un ‘palais du néant’ qui est l’équivalent de la mort et de l’au-delà), toutes les notions, notre corps, tout se réfère au palais. Tous ont leur souverain. Une partie de ces règnes qu’on voit dans toutes les littératures et systèmes imaginaires du Moyen-âge et de la Renaissance sont identiques dans toutes les cultures. Le

---

<sup>348</sup> p. 81.

<sup>349</sup> 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 5.

<sup>350</sup> "Stepping Aside : Ottoman Literature in Modern Turkey", Revue JTL 1, p. 18.

lion qui est le plus éblouissant parmi les animaux, la rose parmi les fleurs sont ainsi.<sup>351</sup>

“L’ancienne littérature est l’expression d’un univers fermé, structuré du haut en bas ou chaque point se répond”.<sup>352</sup> Dans cette littérature la religion, l’univers cosmique, le régime politique, la vie individuelle se reflètent.<sup>353</sup> Comme Tanpınar le précise, ‘la métaphore du palais’ ne se contente pas de regrouper le mondain, elle forme un pont entre le mondain et le divin.<sup>354</sup>

La poésie du Divan qui rassemble tous les éléments majeurs de la société ottomane, est dans une affinité formelle et sémantique avec le Coran. Ainsi la poésie qui prend soin de garder sa terminologie et ses références religieuses et mystiques, et qui met toujours le mondain en relation avec le sacré, se présente comme un genre légitime du point de vue religieux.

La poésie est un moyen permettant de préserver, sur le plan symbolique, le centre et l’unité de la société qu’il défend. Le Coran semble être la raison éventuelle de la place privilégiée occupée par la poésie par rapport aux autres domaines de l’art. Contrairement à la Bible qui a subi plusieurs changements depuis son avènement et qui existe en plusieurs versions différentes, les Musulmans croient à l’authenticité du Coran et que sa préservation inchangée sera protégée jusqu’à la fin du monde. Pour les Musulmans, le Coran est l’équivalent textuel du monde et de l’univers.

Le Coran qui est vu par les Ottomans comme ‘texte absolu’ contribue à une certaine ‘sacralité’ de tous les textes. Les intellectuels ne sont pas les seuls à avoir du respect pour les livres. Même l’homme ignorant de la rue a l’habitude de ramasser un texte tombé par terre.<sup>355</sup> En relation avec cette vision sacrée de tout texte, peu de textes sont écrits. Dans la société ottomane, la culture orale est prédominante. La parole, un des éléments préservant l’unité de cette société, est enrichie par le champ d’évocation religieux et mystique, et porte un certain caractère sacré. Son pouvoir d’atteindre chacun et de pénétrer partout la distingue de l’écriture.

Dans la société ottomane où la culture orale prédomine, la poésie est un moyen pour atteindre toutes les couches de la société. Ainsi, l’unité symbolique de la société et les valeurs propres à l’Ottoman sont préservées. D’autre part, la poésie qui peut être indépendante de la réalité est le genre littéraire le plus proche du Coran, vu comme ‘texte absolu’. On peut

---

<sup>351</sup> 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 5-6.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>355</sup> İlber ORTAYLI, *Istanbul’dan Sayfalar*, p. 188.

interpréter le plan religieux-mystique que les poètes du Divan s'obstinent à garder comme manifestant leur souci de souligner ce rapprochement. En outre, les plans sémantiques de la poésie du Divan (le plan religieux-mystique, le plan de l'autorité et le plan sentimental) sont en accord avec la structure multi-sémantique du Coran. Grâce à ces plans qui se multiplient à l'infini, le Coran peut couvrir un domaine infini de sens en utilisant un nombre fini de mots.

La naissance de la prose et du roman avec le courant d'occidentalisation signifie le passage d'une vision du monde religieuse à une mentalité mondaine. Il faut également souligner la relation de l'avènement du roman avec l'avènement de 'l'état nation'. Gregory Jusdanis affirme que la modernisation nécessite la construction d'une culture nationale qui va prendre la place des identités ethniques-religieuses d'un système à plans multiples. Il résume le rôle du canon littéraire ainsi :

Le canon littéraire qui forme une totalité constituée de textes qui narrent l'histoire du peuple, facilite l'expérience de solidarité qui permet aux gens de se concevoir comme les citoyens d'un peuple uni. Mais le canon ne se contente pas de représenter l'identité nationale ; il contribue à la construction de cette identité en transmettant les valeurs nationales au peuple.<sup>356</sup>

Selon Jusdanis, le canon est le fruit du processus différenciateur de la modernité et est constitué de textes qui sont considérés comme méritant d'être transmis par une communauté aux générations futures. Ces textes sont choisis en vue de servir un certain objectif. "Tous les textes existent dans un certain cadre. Si ce cadre change, la position du texte en fonction des autres change également".<sup>357</sup>

D'autre part, ces textes 'choisis' sont d'une part protégés contre l'oubli et la négligence, et d'autre part, ils sont presque transformés en 'textes sacrés' et glorifiés. Ainsi, il est possible d'affirmer que les canons littéraires prennent la place des textes religieux. D'ailleurs, "le canon littéraire a vu le jour, dans les sociétés occidentales, quand la Bible a perdu son autorité en tant que texte privilégié".<sup>358</sup> Tout comme les textes religieux qui possèdent un certain pouvoir sur ceux qui acceptent leur hégémonie, "l'importance de ces écrits ne tient pas seulement dans leur contenu, mais également, et même prioritairement dans l'effet qu'ils produisent".<sup>359</sup>

Il est certain que le roman est mieux adapté à la construction d'une identité nationale. Ainsi, il n'est pas surprenant de voir que l'apparition du roman chez les Ottomans coïncide avec la naissance du nationalisme turc.

---

<sup>356</sup> *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, p. 79.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 89.

Avant d'exposer l'avènement du roman dans le monde littéraire ottoman, référons-nous d'abord à Nurdan Gürbilek : "Dans tous les romans [traitant de l'occidentalisation] le thème de "la femme qui lit un roman" se présente comme un sous-texte parfois apparent et parfois caché".<sup>360</sup> Comme Gürbilek le précise, on rencontre également des hommes qui lisent des romans dans ces textes. Ce qui est à noter est que l'occidentalisation est mise en relation avec "la lecture". L'occidentalisation est perçue par les romanciers du Tanzimat, non pas comme l'influence d'une civilisation mais comme celle d'un texte. Comme le dit Tanpınar, "notre littérature de cette époque tourne autour de quelques livres étrangers : 'Télémaque', 'Atala', 'Paul et Virginie', 'Graziella', 'La dame aux camélias' et 'Les Misérables'".<sup>361</sup>

On peut dire que la littérature du Tanzimat a importé le canon national au lieu de le construire. Sous le poids de la tradition, les intellectuels ottomans ne peuvent nouer une relation avec la civilisation occidentale sur le plan conceptuel, mais le font sur le plan textuel. Ce fait est à la source de la crise culturelle ressentie au Tanzimat. En effet, le texte (canon littéraire), ne reflète pas la vision du monde des Ottomans. Dans ce cadre, le 'dandy occidentalisé' qu'on rencontre souvent dans les romans du Tanzimat et qui parle français, ainsi que les parties laissées en français dans ces romans deviennent le symbole de l'incompatibilité du texte occidental et de celui produit par l'Ottoman.

A présent il ne faut pas manquer de prêter attention aux journaux qui ont une importance particulière. Selon Benedict Anderson, le roman et la presse "fournirent les moyens techniques de 'représenter' le *genre* de communauté imaginée qu'est la nation".<sup>362</sup> Ainsi, avec le mouvement d'occidentalisation le journal va se montrer très efficace pour stimuler l'imagination et contribuer à la formation de la "communauté". Les chiffres de vente des journaux vont atteindre les vingt mille.

En outre, dans la période du Tanzimat, le journal ressemble lui-même à une "communauté textuelle". En dehors de sa fonction de rassembler des articles de domaines très variés, dans la plupart des cas le journal est le lieu d'une première publication de romans, pièces de théâtre, essais, poèmes et articles de critique. À cette époque le journal devient un genre qui rassemble tous les autres.

La coupure qui s'effectue dans la société et la vie politique des Ottomans avec l'occidentalisation s'effectue également dans leur monde textuel. Cette hésitation entre deux mondes, ressentie particulièrement par les intellectuels, trouve son reflet dans le domaine des

---

<sup>360</sup> *Kör Ayna Kayıp Şark*, p. 29.

<sup>361</sup> *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, p. 525.

<sup>362</sup> *L'imaginaire national*, p. 37.

belles-lettres. À cette époque, la littérature voit l'émergence de genres métissés comme une prose poétisée et une poésie prosaïque.

Chez les Ottomans le texte est toujours prédominant ; tandis que dans la civilisation occidentale, après la modernisation, c'est la réalité qui domine. Le conflit des intellectuels du Tanzimat provient d'une incompatibilité, pas seulement entre deux civilisations mais aussi entre le texte qu'ils se sentent obligés d'écrire et la réalité. Sous le poids de leur passé, les intellectuels ottomans n'arrivent pas à entrer en relation avec la civilisation occidentale sur le plan conceptuel mais le font sur le plan textuel. Avant de chercher la 'synthèse' qu'ils essaient de créer entre l'Orient et l'Occident ils ont d'abord besoin de se placer sur l'un de deux plans possibles : sur le plan textuel et symbolique ou sur le plan de la réalité et des concepts. Leur tendance à mélanger ces deux plans est à la source des problèmes qu'ils rencontrent.

On peut constater qu'après l'occidentalisation les intellectuels ottomans évitent d'entrer dans une relation dialogique avec la civilisation occidentale dans le domaine de la prose et qu'il montrent une tendance à adopter les modèles occidentaux sans les transformer. Dans le domaine de la poésie qui est le côté fort de la littérature ottomane, on ne peut pas parler d'une telle soumission à l'Occident. Pourtant on n'observe pas non plus de relation dialogique entre la poésie ottomane et la poésie occidentale. Il s'agit plutôt d'un dialogisme entre la poésie et la prose.

Les intellectuels ottomans voient leur propre culture et leur propre littérature par les yeux de l'Occident. Quant à la question de la réception de la tradition ottomane en Occident, comme le précise Walter Andrews dans son livre intitulé *Ottoman Lyric Poetry* (La poésie ottomane lyrique), la poésie ottomane est si rarement traitée dans le cadre de la littérature mondiale qu'il ne serait pas exagéré d'affirmer qu'elle est 'invisible'.<sup>363</sup> Andrews souligne également que l'histoire de la littérature universelle, les valeurs littéraires universelles, les notions telles que les langues et cultures nationales pures sont apparues et ont pris forme pendant une période où l'Ottoman représentait tout ce que l'Europe n'est pas. Dans cette atmosphère, le fait de concevoir l'ennemi ottoman, non pas comme un poète sensible, mais comme un guerrier impitoyable a eu ses avantages pour les Occidentaux.<sup>364</sup> Selon Walter Andrews, l'invisibilité de l'Empire Ottoman et de la poésie ottomane n'a rien à voir avec la réalité car "l'Empire ottoman lui-même n'est pas invisible du tout".<sup>365</sup>

---

<sup>363</sup> p. 3.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 5.



C'était une des forces les plus puissantes et significatives (peut-être la force la plus significative) dans la politique de l'Est et de l'Ouest pour une période qui s'étend de la moitié du 14<sup>ème</sup> siècle aux premières années du 20<sup>ème</sup> siècle. À un moment ou à un autre, il a contrôlé de vastes territoires s'étalant des frontières de la Pologne dans le nord au bout de la Péninsule Arabe dans le sud, des rives de la mer Caspienne dans l'est au Maroc dans l'ouest, et a tenu la côte entière de la Mer Noire et les trois quarts de la côte méditerranéenne. Il était le rival dans tout - guerre, commerce, religion, culture - des grands empires et des ambitions impériales de l'Europe. Les Ottomans étaient les porteurs standards d'un Islam militant et expansionniste qui, vers le 16<sup>ème</sup> siècle, a émergé dans une époque de conquêtes qui n'a décliné qu'aux portes de Vienne et dont le passage, aux 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles, a laissé des restes d'agitations en Europe de l'Est et au Moyen Orient qui a perturbé le monde jusqu'à nos jours. Bien que l'histoire de l'Empire ottoman soit souvent mal décrite - réduite uniquement à l'histoire de la machine de guerre ottomane en conflit avec l'Europe - l'histoire de l'État est décrite par les historiens et trouve sa place dans les manuels classiques et les histoires du 'monde'.<sup>366</sup>

Selon Andrews, des effets profonds de l'Empire ottoman sur l'histoire occidentale, seule une partie très restreinte est connue. À la source de la connaissance incomplète et fautive des Occidentaux se trouve le miroir trompeur des anciennes hostilités.<sup>367</sup>

[...] comme avec tous les ennemis, nous avons porté peu d'intérêt à connaître ce qui remplissait leur vie avec du sens et de la passion, ce qui rendait leur vie raisonnable et ordinaire, leur sens de l'humour, leurs moments de tendresse, leurs moments de désespoir, ce qui avait de la valeur pour eux, leurs plus profonds désirs, leurs craintes et angoisses.<sup>368</sup>

Mais il ne faut pas oublier qu'en Occident, les écrivains orientalistes ont porté un grand intérêt à l'Orient et à l'Empire ottoman. Ahmet Hamdi Tanpınar affirme que Yahya Kemal a toujours parlé avec amour et même avec une certaine reconnaissance des Français tels que Alphonse de Lamartine, Théophile Gautier, Henri de Régnier et Pierre Loti qui ont aimé et apprécié l'Ottoman et qui ont recherché le sens de sa vie et de son paysage.<sup>369</sup> Pourtant Yahya Kemal pense que l'Europe n'a pas pu comprendre l'Ottoman.<sup>370</sup>

Les peintres européens du dix huitième siècle admiraient les paysages poétiques d'Istanbul, de Bursa, d'Izmir, d'Edirne et les costumes qu'on voyait dans leurs rues. Puis, le grand poète Lamartine a apprécié la morale du Turc, Théophile Gautier a vu et loué le Turc du point de vue d'un peintre admirateur. Après lui, Pierre Loti a découvert le Turc dans sa vie ; c'est lui qui s'est le plus rapproché de nous. Mais aucun d'eux n'a pu s'infiltrer jusqu'à notre âme. Car notre âme est cachée dans notre poésie et dans notre musique. Si Loti avait pu pénétrer jusqu'aux gazels de Nedîm et aux semâs de Dede, la poésie qu'il

---

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>369</sup> *Yahya Kemal*, p. 51.

<sup>370</sup> *Edebiyata dair*, p. 76.

aurait distillée des Turcs serait plus puissante que celle qu'on a vu dans ses écrits.<sup>371</sup>

La résistance de l'Occident à connaître les côtés humains de l'Ottoman et la transformation de cette résistance en une indifférence totale a des aspects justifiables. L'attitude similaire que la modernisation turque manifeste envers l'héritage ottoman est encore plus intéressante que celle de l'Occident. Comme pratiquement tout ce qui a rapport avec l'Ottoman, la poésie ottomane va également prendre sa part de cette attitude. Victoria Holbrook affirme que les générations suivant celle qui a réalisé les révolutions d'Atatürk "ont voulu qu'un groupe de chercheurs leur interprète la littérature ottomane ou ont fait ce qui leur semblait encore plus raisonnable : elles l'ont totalement oubliée".<sup>372</sup>

On peut dire que la critique de la poésie ottomane par la modernisation turque est loin d'être dialogique. Son approche est de nier la poésie ottomane en entier et de la remplacer par la tradition poétique occidentale. Cette attitude refuse de comprendre la tradition poétique ottomane, de la transformer et d'être transformé par elle.

Avant de passer aux critiques envers la littérature du Divan on peut poser cette question : quelles sont les difficultés qu'on risque de rencontrer en regardant cette littérature du Divan produite avant la modernisation dans la perspective d'un genre - la critique - qui est dans une relation aussi étroite avec la modernisation ? Dans la partie intitulée "L'invention de la difficulté : la réception moderne de la poésie du Divan" de son livre *Les rives illisibles de l'amour*, Victoria Holbrook donne certains exemples pour exprimer cette difficulté.

Dans la société ottomane, la culture orale est prédominante. Pourtant "les notions modernes de 'lecture' et d'écriture impliquent une culture écrite qui ne s'est pas répandue dans la Turquie ottomane avant le 19<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, les poètes ottomans préfèrent utiliser le verbe 'dire' au lieu du verbe 'écrire' pour parler de leur activité poétique."<sup>373</sup> Alors que la production poétique chez les Ottomans est assez volumineuse pour constituer la production littéraire la plus vaste de l'histoire mondiale, la liste des poèmes cités et débattus est très restreinte".<sup>374</sup>

A la source des difficultés dont parle Victoria Holbrook se trouve la différenciation des discours et des domaines qui a suivi la modernisation. La littérature va également prendre sa part de cette différenciation. "La séparation du sacré et du profane dans la littérature avec le passage à la modernité, a mené les textes dits 'spirituels' vers une position marginale où ils

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>372</sup> *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, p. 42-43.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 18.

furent jugés comme manquant d'intérêt intellectuel et artistique".<sup>375</sup> Ceci explique l'attitude négative envers la poésie du Divan qui va jusqu' à l'écarter totalement.

Quant à Yahya Kemal, dans son approche critique à l'égard de la modernisation turque, il va s'engager dans un règlement de comptes dialogique avec cette attitude envers l'Ottoman. On peut dire que son esprit critique se manifeste le plus intensément dans le cadre des critiques à l'égard de la culture ottomane. Mais il faut souligner que lors de sa tentative de rendre l'héritage ottoman de nouveau 'visible' dans le milieu culturel turc, il ne va pas tenter de valoriser la culture ottomane dans sa totalité, mais va choisir les aspects qui gardent leur validité dans les temps modernes. Son regard critique envers l'héritage ottoman est dialogique. De façon ironique, il est possible de trouver la contrepartie des valeurs universelles que Yahya Kemal découvre dans la poésie ottomane, dans la poésie moderne et chez le premier représentant de cette nouvelle conception poétique : Baudelaire.

A présent, regardons d'un peu plus près les arguments avancés par certains intellectuels 'excessivement occidentalisés'<sup>376</sup> en vue de rendre la poésie ottomane 'invisible'. Dans ce cadre, le livre d'Abdülbâkî Gölpınarlı intitulé *Divan Edebiyatı Beyânındadır* (Selon la poésie du Divan) présente un catalogue assez complet de ces arguments.

Premièrement, selon Abdülbâkî Gölpınarlı, la poésie du Divan est isolée du peuple. "Dans la littérature du Divan où il n'existe pas de trace réelle de la ville et du citoyen, il est inutile de chercher le village et le paysan !".<sup>377</sup>

Dans son livre intitulé *Halk şiiiri ve Divan şiiirinin müşterekleri* (Les points communs entre la poésie populaire et la poésie du Divan), Cemal Kurnaz affirme que l'erreur qui consiste à voir la littérature du Divan comme une littérature appartenant à une certaine classe, isolée du peuple, provient de l'erreur qui consiste à diviser la société ottomane en deux, en mettant d'un côté la cour et de l'autre le peuple. Il ajoute : "Pourtant, dans la société qui se nourrissait en grande partie de la culture islamique, il y avait une structure homogène. Les institutions comme la mosquée, le couvent de derviches, le medresse, la salle de village, le café jouaient un rôle important dans création de cette culture commune".<sup>378</sup> De son côté, dans son livre intitulé *Divan edebiyatında edebî muhitler* (Les milieux littéraires dans la poésie du Divan), Halûk İpekten distingue trois endroits principaux où les poètes se regroupent : Les réunions de poètes, les magasins et les tavernes.<sup>379</sup>

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>376</sup> Expression appartenant à Şerif Mardin.

<sup>377</sup> p. 60.

<sup>378</sup> p. 2.

<sup>379</sup> p. 227.

Les réunions de poètes sont les rencontres organisées dans le palais du sultan, dans les palais des princes ou dans les résidences des personnalités de haut rang pendant lesquelles on boit et récite des poèmes, ainsi que les rencontres que les poètes organisent entre eux.<sup>380</sup>

Pour les poètes qui ne peuvent participer aux réunions du sultan, des princes ou des personnalités de haut rang, et qui ont besoin de s'occuper d'autres choses que la poésie pour gagner leur vie, les magasins où ces poètes travaillent sont devenus des lieux de rencontre.<sup>381</sup> Le meilleur exemple est donné par le magasin de Zâtî qui fait des présages avec du sable. On sait que Bâkî fréquentait le magasin de Zâtî et que ce dernier a utilisé un matla du jeune poète dans un de ses gazels. Aux gens qui l'ont accusé de plagiat, il a répondu "Ce n'est pas une faute de prendre le poème d'un poète comme Bâkî".<sup>382</sup>

Selon Halûk İpekten, malgré l'interdiction de consommer de l'alcool, on buvait pendant les réunions organisées dans la demeure de certaines personnalités de haut rang. La plupart des poètes buvaient et certains utilisaient de l'opium.<sup>383</sup>

La position privilégiée de la poésie et des poètes dans la société ottomane semble être à la source de cette conception qui voit la littérature du Divan comme une littérature appartenant à la cour ou à une certaine classe. Comme le précise Walter Andrews, la poésie est assez importante dans la vie des Ottomans. Elle a même une place centrale.

Il n'existe pas d'autre moyen d'expression culturelle en dehors de la littérature. Pour eux la littérature signifie en grande partie la poésie. Il n'est pas possible de faire comprendre aux Occidentaux l'importance de la poésie - et en particulier la poésie lyrique (les gazels) - dans la culture ottomane étant donné que la poésie a un statut secondaire pour les Occidentaux, alors que ce statut est central pour les Ottomans. [Chez les Ottomans] toutes les couches de la société comprennent un grand nombre de poètes et de candidats poètes. De l'amour à la recherche de la réalité spirituelle et à des demandes d'emploi tout ce qui touche profondément les gens a été exprimé sous forme de poésie. [...] Les poètes ont laissé des recueils comprenant des centaines et même parfois des milliers de poèmes et [chez les Ottomans], du sultan au paysan, du savant religieux au clochard et au vagabond presque tout le monde a voulu devenir poète'.<sup>384</sup>

On peut déduire des propos d'Andrews que dans la société ottomane, être poète est vue comme une 'supériorité'. La structure symbolique de la poésie du Divan peut nous permettre de démontrer la position éminente réservée à la poésie. Structurée autour de la "métaphore du palais", la poésie du Divan est l'équivalent textuel de la vie quotidienne de

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>384</sup> *Ottoman lyric poetry*, p. 4.

l'époque. Si nous construisons l'équivalent textuel de cette "métaphore du palais" de Tanpınar, il faudra installer au centre, la poésie. En effet, dans la littérature ottomane la poésie occupe toujours une place centrale par rapport à la prose. Dans le monde textuel, la poésie occupe la position que le sultan occupe dans le monde réel.

La position privilégiée de la poésie, ce 'sultan' du monde littéraire, a permis l'apparition d'une sorte de 'narcissisme poétique'. Il a souvent été souligné que la littérature du Divan est une 'littérature de louange'. Dans la poésie du Divan il est également coutume pour le poète de se vanter. Les vers suivants de Nesimî en apportent un exemple : "İşkunda Nesîmî olalı halka melâmet/ Meşhûr-ı cihân oldı vü âlemde ıyandur" (Depuis que Nesimî est tombé dans l'amour et a été blâmé/ Il est devenu célèbre dans le monde entier et tout le monde le sait).<sup>385</sup> Les vers suivants sont de Nev'î : "Geldümse n'ola ben şuarâ devrine âhır/ Âdet budur âhırda gelür bezme ekâbir (On dit que si je suis venu en dernier dans le temps des poètes/ C'est la coutume, les grands viennent à la réunion en dernier)".<sup>386</sup> Bâkî pense que sa valeur sera appréciée après sa mort : "Kadrini seng-i musallâda bilüb ey Bâkî/ Durub el bağlayalar karşuna yâran saff saff" (Apprécient ta valeur sur ta tombe ô Bâkî/ Que les amis se croisent les mains devant toi rang par rang).<sup>387</sup> Şeyh Galib, va plus loin que Bâkî dans son narcissisme: "In dem ki zi şâirî eser nîst/ Sultân-ı sühan menem diger nîst" (En ce temps où il est impossible de rencontrer un seul poète / je suis le sultan de la parole et il n'y en a pas d'autre).<sup>388</sup> Mais aucun poète ne va aussi loin que Nef'î qui va jusqu'à défier Dieu.

Cette vision prédominante dans la société ottomane qui perçoit le monde de la poésie comme étant supérieur au monde réel et qui voit la communauté des poètes comme la contrepartie de la cour, trouve son équivalent dans la notion de 'dandy' chez Baudelaire. Ces dandys se caractérisent, selon Baudelaire, par une "attitude hautaine de caste provocante, même dans sa froideur".<sup>389</sup> Il ajoute : "[T]ous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité".<sup>390</sup> Ces hommes "riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus

<sup>385</sup> Ahmet NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 146.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>388</sup> *Hüsn ü Aşk*, p. 348.

<sup>389</sup> *Critique d'art*, p. 371

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 371.

précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer".<sup>391</sup>

On peut repérer d'autres affinités entre la poésie du Divan et Baudelaire. Abdülbâkî Gölpinarlı affirme que la poésie du Divan n'a pas de lien avec la vie et ajoute : "Le poète ottoman se voit comme le seul axe du monde. Parmi ces poètes, on peut dire qu'il n'en existe point qui voient leur milieu, la détérioration de l'ordre interne, les besoins, la vie sociale, qui prêtent un intérêt même si ce n'est qu'un intérêt personnel aux événements locaux".<sup>392</sup> Baudelaire qui dit que "l'art ne doit exprimer d'adoration que pour lui-même"<sup>393</sup> montre que le narcissisme poétique qu'on rencontre dans la poésie du Divan a son équivalent dans la poésie moderne. En écrivant que la poésie n'a pas le devoir de refléter la réalité Baudelaire semble répondre aux propos critiques de Gölpinarlı à l'égard de la poésie du Divan :

La Poésie, pour peu qu'on veuille descendre en soi-même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'Elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème.<sup>394</sup>

Quand il s'agit de l'art, Baudelaire prend soin de différencier le réel du beau : "Le goût exclusif du Vrai (si noble quand il est limité à ses véritables applications) opprime ici et étouffe le goût du Beau".<sup>395</sup> A côté des propos de Baudelaire, les idées de Théodor Adorno peuvent contribuer à éclairer le problème. Dans son article intitulé "La poésie lyrique et la société", Adorno affirme que la poésie lyrique reflète subjectivement ce qui est objectif et social.

Dans tout poème lyrique, la relation historique du sujet avec l'objectivité et celle de l'individu avec la société, trouve son équivalent concentré dans une âme subjective qui a été obligée de retourner vers elle-même. Moins il est question dans l'œuvre de la relation du 'Moi' avec la société et plus cette relation se cristallise dans le poème spontanément, plus le processus de concentration et prise de forme est intense et complet.<sup>396</sup>

On peut affirmer que la poésie du Divan reflète la vie sociale de façon indirecte comme le dit Adorno. Par exemple dans le kaside que Ahmed Paşa écrit pour Fatih 'le conquérant' on peut trouver plusieurs indices au sujet de la vie quotidienne de l'époque. L'anneau dont il est question dans les vers suivants se réfère aux anneaux en métal dont

---

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>392</sup> *Divan Edebiyatı Beyânıdır*, p. 38.

<sup>393</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 469.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>395</sup> *Critique d'art*, p. 276.

<sup>396</sup> *Edebiyat yazıları*, p. 121.

certaines modèles ont la forme de croissant, qui servent à sonner à la porte, à l'ouvrir ou à la fermer<sup>397</sup> : “Ey ki bâb-i rif'atünde halka-i sîmîn hilâl/ V'ey ki devr-i kubbe-i izzünde zer çenber güneş (O! Toi, [l'empereur] à la porte glorieuse dont la lune est un anneau en argent et à l'entour de la coupole du sublime, le soleil est un cercle en or!)”.<sup>398</sup> Dans les vers “Okıdum hattın lebinde kim gubâr-i müşğ ile/ Çeşme-i cân üzre yazmış sûre-i Kevser güneş (J'ai lu ton écriture sur ta lèvre qui est comme le verset du Kevser que le soleil écrit avec de la poudre de musc sur la fontaine de la vie)”<sup>399</sup> le poète se réfère à la tradition d'écrire des versets du Coran concernant l'eau, sur la façade des fontaines qu'on fait bâtir par bienveillance.<sup>400</sup> “La poudre de musc” se réfère à la tradition de mélanger du musc dans l'encre.<sup>401</sup>

On peut en conclure qu'il faut chercher la vie reflétée dans la poésie, à l'intérieur des dynamiques poétiques. On ne peut pas s'attendre à ce que la poésie reflète la vie quotidienne en utilisant les moyens de la prose. Or Abdülbâki Gölpinarlı reproche à la poésie du Divan de ne pas utiliser la réflexion qui est un élément propre à la prose : “Le règne des métaphores fondées sur les mots. Dans l'esprit qui est sous la domination de ce règne, les mots ne sont pas le moule des idées ; à chaque moment l'idée devient le moule des mots. Les idées ne peuvent être exprimées avec les mots ; les mots sont exprimés avec les idées”.<sup>402</sup> Baudelaire va de nouveau répondre à Gölpinarlı : “[...] la grande poésie est essentiellement bête, elle croit, et c'est ce qui fait sa gloire et sa force. Ne confondez jamais les fantômes de la raison avec les fantômes de l'imagination ; ceux-la sont des équations, et ceux-ci des êtres et des souvenirs”.<sup>403</sup>

On peut également trouver une réponse à la critique de Gölpinarlı dans la fameuse conversation entre Mallarmé et Degas que Yahya Kemal ne manque pas de mentionner lors d'un de ses entretiens avec Sermet Sami Uysal. Un jour Degas se plaint à Mallarmé de la difficulté qu'il a à composer des poèmes. “Et cependant, ce ne sont pas les idées qui me manquent...” dit-il ; “J'en suis plein... J'en ai trop...”.<sup>404</sup> Mallarmé lui donne sa célèbre réponse : “Mais Degas, ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots”.<sup>405</sup>

<sup>397</sup> Ahmet Atillâ ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 70.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>402</sup> *Divan Edebiyatı Beyânındadır*, p. 48.

<sup>403</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 74.

<sup>404</sup> Paul VALÉRY, *Degas Dance Dessin*, p. 99.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 99.

Les critiques d'Abdülbâki Gölpınarlı concernant la poésie du Divan, touchent également à la distinction entre la nature et la culture qui occupe une place essentielle dans la conception poétique et artistique de Baudelaire. Selon Gölpınarlı, “tout comme il n’y a pas de vie et de vitalité dans la poésie du Divan, il n’y a pas non plus d’attachement à la vie et ni de passion de la vie”.<sup>406</sup> Il ajoute : “le poète du Divan voit la nature qui nous émerveille avec ses beautés, qui nous écrase et nous détruit avec ses violences, avec des yeux troubles ; ensuite il ferme ses yeux et adapte ce qu’il a vu au langage des métaphores ; c’est ainsi qu’il écrit”.<sup>407</sup> Pourtant, comme le montrent les phrases citées ci-dessous, Baudelaire affirme que ceux qui conseillent de refléter la nature telle qu’elle est sont les ‘ennemis de l’art’.

Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes: “Copiez la nature ; ne copiez que la nature. Il n’y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu’une copie excellente de la nature. “Et cette doctrine, ennemie de l’art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie.”<sup>408</sup>

Toute œuvre littéraire n’est-elle pas dans une certaine mesure ‘détachée de la vie’? Peut-on attendre d’une œuvre littéraire qu’elle reflète la vie telle qu’elle est ? Il est intéressant de retrouver les propos de Gölpınarlı chez T. S. Eliot, non pas comme des ‘critiques’ mais comme des éléments essentiels de la poésie. Eliot dit que les émotions que le poète tire de sa vie quotidienne sont transformées en leurs équivalents poétiques.<sup>409</sup> Dans cette perspective, le poète du Divan “qui ferme les yeux après avoir vu la nature et qui adapte ce qu’il a vu au langage des métaphores” est en accord avec la conception poétique de T. S. Eliot. Dans son article “La tradition et le talent individuel” Eliot définit les deux types d’émotions ainsi :

Il y a beaucoup de gens qui apprécient l’expression de l’émotion sincère en poésie, et il y en a un nombre plus restreint qui savent apprécier la perfection technique. Mais très peu savent discerner l’expression de l’émotion ‘significative’, émotion qui tire sa vie du poème, et non de l’histoire du poète. L’émotion due à l’art est impersonnelle. Et le poète ne peut pas atteindre cette impersonnalité sans se donner complètement à l’œuvre à faire.<sup>410</sup>

Selon Baudelaire, les émotions appartiennent au domaine de la nature. Pour cette raison, elles peuvent nuire à l’art : “la passion est chose naturelle, trop naturelle même, pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure”.<sup>411</sup> D’autre part, Baudelaire qui dit que “le cœur contient la passion, le cœur contient le dévouement, le

---

<sup>406</sup> *Divan Edebiyatı Beyânındadır*, p. 43.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>408</sup> *Critique d’art*, p. 279.

<sup>409</sup> *Essais choisis*, p. 37.

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>411</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 230.



crime ; l'Imagination seule contient la poésie",<sup>412</sup> a fait la distinction entre les émotions 'sincères' et les émotions 'significatives' avant T. S. Eliot sous forme de 'sensibilité de cœur' et 'sensibilité de l'imagination' :

La sensibilité de cœur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de cœur peut même nuire en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature ; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément. C'est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le Goût, que nous tirons la puissance d'éviter le mal et de chercher le bien en matière poétique.<sup>413</sup>

Yahya Kemal, formule la distinction entre la 'sensibilité de cœur' et la 'sensibilité de l'imagination' de Baudelaire en disant que "la poésie est l'émotion qui devient parole".<sup>414</sup> Le poète expose la même idée ainsi : "Aussi débordantes soient-elles, les douleurs et les joies ne parlent pas toutes seules ; tout le monde peut ressentir ces émotions, mais seul le poète peut les exprimer".<sup>415</sup> Ce qui déterminera qu'un individu deviendra un poète ne sera pas la profondeur de ses émotions mais sa capacité à les exprimer :

Dans la vie il y a une chose qu'on appelle poésie qui a une nature propre à elle. Sa source est constituée de nos émotions, nos tristesses, nos joies, nos passions. Son art est constitué de la langue, du mètre, de la rime, de telle et telle connaissance. Mais ceux qui ressentent ces émotions ne peuvent créer la poésie, ni ceux qui utilisent bien son art. Ceux qui aiment l'Imâm Hüseyin qui se battent avec des couteaux et des chaînes en s'exclamant Yâ Hüseyin! ne peuvent produire son mersiye. C'est Kâşânî 'le magnifique' qui ne s'inflige aucune torture qui y parvient. Dans nos anciennes armées en Hongrie, nous avions des guerriers qui avaient un sens de l'épopée, mais c'est Bâkî qui n'a vu aucune guerre qui a réussi à créer cette épopée. On peut voir que ni l'émotion, ni l'art ne suffisent. Seul quelqu'un qui est créé en tant que poète peut exprimer le poème.<sup>416</sup>

Pour conclure, nous pouvons remarquer que la conception moderne de la poésie et les propos de Baudelaire, considéré comme le fondateur de cette poésie, contiennent les idées qui pourraient soutenir Yahya Kemal dans sa visée de rendre la poésie du Divan de nouveau 'visible'. Nous n'avons pas de donnée exacte qui confirme que Yahya Kemal a réellement lu les articles de Baudelaire, mais nous pouvons affirmer avec certitude que Baudelaire et les autres poètes français qui l'ont influencés ont eu une importance fondamentale dans la formation de la nouvelle conception poétique qu'il veut instaurer. Il faut néanmoins souligner qu'il ne manque pas de transformer ce qu'il prend des poètes en question après avoir noué une

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>414</sup> *Yahya Kemal'le Sohbetler*, p. 81.

<sup>415</sup> *Edebiyata dair*, p. 153-154.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 270-271.

relation dialogique avec eux. En effet, il dit : “J’ai évalué tout ce que j’ai découvert dans la poésie française en vue de l’adapter à notre propre poésie”.<sup>417</sup>

Yahya Kemal, noue une relation dialogique similaire avec la poésie du Divan. Il n’envisage pas de créer une poésie qui soit la continuation de la littérature du Divan. Tout en adoptant une approche moderne, il regarde cette poésie d’un œil critique. Vehbi Eralp décrit l’attitude du poète ainsi : “Notre ancienne poésie était son domaine d’entraînement, son laboratoire. Il corrigeait les vers où il trouvait des défauts. [...] C’est lui qui a trouvé et a fait connaître les plus beaux vers de notre littérature”.<sup>418</sup> Yahya Kemal connaît bien les côtés forts et faibles de la poésie du Divan. “Dans notre ancienne poésie il y a beaucoup de frivolités”<sup>419</sup> dit-il puis ajoute : “Je vous le dit de façon intime. La poésie de Fuzûlî a des pages entières de frivolités. Mais parmi celles-ci on trouve un vers qui est un chef-d’œuvre. [...] Vingt neuf trentième de Nedîm que j’aime tant, est constitué de frivolités. Mais l’un trentième ; personne n’a su l’écrire”.<sup>420</sup>

En fondant une nouvelle conception poétique, Yahya Kemal transforme la littérature du Divan sur trois points essentiels. Comme il l’affirme à Adile Ayda, son premier objectif est d’écrire des poèmes dans la langue de la collectivité, le deuxième est d’instaurer le rythme dans la poésie turque et le troisième est d’écrire une poésie synthétique.<sup>421</sup> Ainsi, on peut dire qu’il envisage premièrement de sauver la poésie turque d’un ottoman trop lourd, deuxièmement d’instaurer le rythme intérieur de la poésie qu’il nomme ‘derûnî ahenk’ à la place de l’aruz qui produit un rythme mécanique -bien qu’il continue à écrire ses poèmes en utilisant l’aruz- et troisièmement de remplacer une poésie fondée sur la beauté des vers par une poésie fondée sur la beauté du tout.

Ainsi Yahya Kemal, a été selon Adile Ayda, le précurseur d’une nouvelle période dans l’histoire turque et a révolutionné la poésie turque moderne grâce à son approche différente des poètes de son temps. En effet, ces derniers prenaient le parti d’adopter soit la conception poétique de la poésie du Divan, soit celle de la poésie occidentale. Yahya Kemal est le premier poète turc qui ait réussi à être oriental et occidental à la fois.

---

<sup>417</sup> AYDA, *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 21.

<sup>418</sup> *Yahya Kemal için*, p. 41.

<sup>419</sup> *Yahya Kemal’le Sohbetler*, p. 195.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>421</sup> *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 24.

## 2. Les deux fondateurs de la poésie moderne turque : Yahya Kemal et Ahmet Haşım

Dans cette partie, nous allons regarder comment la poésie de Yahya Kemal a franchi le cap de la modernité. Pour cela nous reprenons certaines notions utilisées pour définir la poésie moderne. Les notions en question sont le ‘lyrisme’, l’‘obscurité’ et l’‘intertextualité’. Celles-ci vont laisser voir clairement que le ‘devenir moderne’ de la poésie n’est pas indépendant de son ‘héritage’ traditionnel. Yahya Kemal est probablement un ultime représentant de la poésie ottomane classique mais il est aussi le fondateur de la poésie moderne. À travers son cas personnel on découvrira le problème plus général de la dialectique entre ‘devenir moderne’ et ‘rester traditionnel’. En outre, l’interaction entre Yahya Kemal et l’autre fondateur de la poésie moderne turque, Ahmet Haşım est non moins significative dans la perspective de notre étude.

### 2.1. La poésie moderne : une notion peu claire

Selon les écrits des critiques littéraires spécialistes de la poésie moderne, l’‘obscurité’ paraît être un des caractères majeurs de cette poésie d’un nouveau genre. John Jackson dit dans son livre *La poésie et son autre* : “L’obscurité n’est pas un mode parmi d’autres de la poésie moderne : elle lui est inhérente. Parler de poésie depuis 1800 implique nécessairement de parler aussi d’obscurité”.<sup>422</sup> Hugo Friedrich est du même avis avec Jackson : “On ne saurait donner à l’homme de bonne volonté d’autre conseil que celui d’essayer d’habituer ses yeux à l’obscurité qui enveloppe la poésie moderne”.<sup>423</sup>

L’obscurité de la poésie moderne est en relation directe avec la question du sens dans la langue. Regardons ce problème d’un peu plus près. Selon Aristote, si le mot ‘table’ a un sens, ceci provient de l’existence de cet objet dans le monde. Pourtant Ferdinand de Saussure, dit dans ses *Écrits de linguistique générale* que ce n’est pas forcément ainsi. Selon Saussure, la question du sens se fonde à l’intérieur et non pas à l’extérieur de la langue.

Il est donc entièrement illusoire d’opposer à aucun instant le signe à la signification. Ce sont deux formes du même concept de l’esprit, vu que la signification n’existerait pas sans un signe, et qu’elle n’est que l’expérience à

---

<sup>422</sup>

p. 11.

<sup>423</sup>

*Structure de la poésie moderne*, p. 14.

rebours du signe, comme on ne peut pas découper une feuille de papier sans entamer l'envers et l'endroit de ce papier, du même coup de ciseaux.<sup>424</sup>

Saussure définit la relation entre le signe, le signifiant et le signifié. En vertu du modèle linguistique de Saussure, le signifiant est le plus souvent identifié au mot tandis que le signifié est une notion.

On constate que, non seulement dans la poésie moderne, mais également dans la poésie en général le signifié est repoussé pour, comme le souligne Anthony Easthope, mettre en avant le signifiant.<sup>425</sup> Comme le précise Jan Mukarovsky dans son article "Standard Language and Poetic Language", "la fonction du langage poétique est de repousser la parole au maximum".<sup>426</sup> Michael Riffaterre accentue à son tour que "la notion du poétique est inséparable de celle du texte".<sup>427</sup> Il s'agit du repliement de la poésie sur elle-même. Hugo Friedrich exprime ce fait ainsi : "Le poème est une structure close sur elle-même. Il ne transmet ni la vérité ni les "ivresses du cœur". Il ne transmet absolument plus rien : il est '*the poem per se*'.<sup>428</sup> À son tour, Octavio Paz dira que "la poème n'aspire p[as] à dire mais à être".<sup>429</sup>

Selon Hugo Friedrich, "[s]ans doute la langue poétique avait-elle toujours été distincte de la langue normale dont la fonction est la communication".<sup>430</sup> Dans cette perspective, ce que Wittgenstein affirme est particulièrement significatif : "Même quand la poésie est écrite dans le langage de communication, elle ne transmet pas de sens".<sup>431</sup>

Nous pouvons interpréter cette mise à l'écart du sens par la poésie moderne comme une réaction contre la rationalisation de la modernisation. Dans sa tentative pour présenter une forme qui échappe aux limitations de la raison, la poésie, essaye de créer quelque chose qui ne peut être captée par celle-ci. Il ne s'agit plus d'un seul sens, mais d'une pluralité de sens :

Nous observons partout une tendance à éviter, autant qu'il est possible, les textes dont le sens serait dépourvu d'ambiguïté. Le poème prétend plutôt se présenter comme une structure se suffisant à elle-même, multiple dans le rayonnement de ses significations, composée d'un réseau de tensions et de forces absolues qui exercent une action indirecte sur les couches de l'être qui n'ont pas encore accès au monde rationnel et qui enfin mettent en mouvement l'auréole sémantique qui enveloppe les concepts.<sup>432</sup>

---

<sup>424</sup> p. 96.

<sup>425</sup> *Poetry as Discourse*, p. 16.

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>427</sup> *Semiotics of Poetry*, p. 22.

<sup>428</sup> *Structure de la poésie moderne*, p. 68.

<sup>429</sup> *La flamme double*, p.15.

<sup>430</sup> *Structure de la poésie moderne*, p. 17.

<sup>431</sup> Anthony EASTHOPE, *Poetry as discourse*, p. 17.

<sup>432</sup> FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, p. 14-15.

Grâce à l’obscurité, la poésie devient une expérience transformatrice non seulement pour le poète, mais également pour le lecteur. Désormais le lecteur est un élément indissociable de l’expérience littéraire. L’obscurité de la poésie le pousse à voyager vers des domaines jusqu’alors inconnus.

Ces poètes permettent à leurs lecteurs de faire une expérience, qui, avant même qu’ils en prennent une claire conscience, les mène tout près de ce qui est l’une des caractéristiques essentielles de cette poésie : son obscurité fascine le lecteur autant qu’elle le déconcerte. Sa magie verbale et son mystère exercent leur fascination bien que l’entendement ne puisse pas encore s’y orienter. “La poésie peut être transmise avant même d’être comprise”, disait T. S. Eliot dans ses essais.<sup>433</sup>

Selon John Jackson, après la modernité, tout comme les habitudes de lectures, la façon de comprendre a subi une transformation.<sup>434</sup> “[L]’univers du sens - du sens poétique en particulier - s’est élargi en même temps que s’élargissait notre tolérance à des types de discours fondés en partie sur une subversion de la rationalité”.<sup>435</sup> “Cet obscurcissement du pôle objectif de la relation poétique trouve peut-être sa meilleure formulation dans l’affirmation de Paul Celan, selon lequel ‘la réalité n’est pas, la réalité demande à être cherchée et conquise’”.<sup>436</sup> Cette quête, permettra au sujet de faire de la poésie le lieu de découverte de son identité la plus profonde.<sup>437</sup>

Alors que l’obscurité est protestation contre cette face de la modernisation qu’est la rationalisation, elle semble par ailleurs en accord avec l’autre face qu’est la subjectivation. Selon John Jackson, la transformation réalisée par Jean-Jacques Rousseau dans la littérature constitue un tournant déterminant. “[E]n recentrant l’attention sur l’intériorité subjective, Rousseau minait du même coup les fondements de la suprématie épique en faveur d’une réaffirmation lyrique du moi”.<sup>438</sup> Cette concentration sur le moi lyrique est à la source de l’obscurité :

Seulement, ce moi, immédiatement sensible à lui-même, n’allait pas tarder à s’obscurcir. Rousseau lui-même parle de son espace intérieur comme d’un “labyrinthe”. La découverte de la profondeur subjective, tout en posant le sujet comme *causa sui*, comme cause de soi, l’aliène à lui-même dans la mesure où elle refuse de se laisser réduire à un sens univoque ou, même, à un sens tout court. Dès lors, la poésie va chercher à se faire le lieu d’investigation et de formulation de ce sens absent ou refusé. La certitude le cède à l’interrogation

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

<sup>434</sup> *La poésie et son autre*, p. 20.

<sup>435</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 13.

et la transparence à une sorte d’“obscur clarté” qui rappelle de façon parfois nostalgique la lumière perdue [...]”<sup>439</sup>

Cette “obscur clarté” dont parle John Jackson, met en évidence la situation d’un sujet qui sent le besoin d’exprimer son univers intérieur mais qui ne peut le faire qu’en le voilant, c’est-à-dire de façon ‘obscur’. D’autre part, suite aux conséquences de la modernisation, le sujet qui découvre “son infini intérieur et son quasi-néant extérieur”,<sup>440</sup> se trouve face à une aliénation. Cette aliénation le rendra étranger, et par là obscur à lui-même.<sup>441</sup>

L’abîme creusé entre l’univers intérieur de l’être humain et le monde extérieur résulte d’une division qui prend place en l’homme et qui ne tardera pas à se montrer également chez le sujet lyrique. Selon John Jackson, c’est cette division et l’obscurité qui en résulte qui installent Baudelaire et son œuvre *Les Fleurs du Mal* comme la source de la modernité poétique:

L’obscurité du sujet divisé ou aliéné est douloureuse, sans doute, mais elle est aussi un signe d’authenticité. La mise en question de l’identité lyrique conventionnelle, loin d’ébranler la réalité du moi, l’ouvre au contraire à sa profondeur véritable : ainsi, dans *Les Fleurs du Mal* toujours, la complexité (l’obscurité) du rapport subjectif à une sexualité tout ensemble perverse et redoutée ainsi qu’à une mort suspectée et érotisée est-elle à la mesure de sa nouveauté. Si *Les Fleurs du Mal* sont au fondement de la modernité poétique européenne, c’est à cette “obscurité” qu’elles le doivent.<sup>442</sup>

Les paroles de Baudelaire montrent l’importance de l’obscurité dans sa conception poétique et artistique. En effet, dans un article dédié à Victor Hugo, il dit en parlant du poète qu’“il exprime, avec l’obscurité indispensable, ce qui est obscur et confusément révélé”.<sup>443</sup> D’autre part, Baudelaire affirme dans la “Préface aux Martyrs ridicules” : “Le poète, sous son masque, se laisse encore voir. Le suprême de l’art eût consisté à rester glacial et fermé, et à laisser au lecteur tout le mérite de l’indignation”.<sup>444</sup>

La division qui s’opère au sein du sujet après la modernisation se réalise par le biais de la langue. Terry Eagleton touche à cela en disant que “le langage divise – articule – la plénitude de l’imaginaire”.<sup>445</sup> En outre, la distinction entre la langue et la parole permet de mettre en relation la subjectivité avec la parole. Ferdinand de Saussure parle d’“un système grammatical existant virtuellement dans chaque cerveau, ou plutôt dans les cerveaux d’un

---

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>443</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 319.

<sup>444</sup> Pascal PIA, *Baudelaire par lui-même*, p. 119.

<sup>445</sup> *Critique et théorie littéraire*, p. 166.

ensemble d'individus : la langue n'est complète dans aucun".<sup>446</sup> En outre, la parole est l'utilisation individuelle de la langue.

Il est temps de poser une question : l'obscurité est-elle propre à la poésie moderne ? Et quel rapport ou quelle incidence en ce qui concerne la poésie turque ?

Pour pouvoir aborder la question de l'obscurité dans la poésie du Divan, il nous faut regarder la structure de cette poésie d'un peu plus près. Walter Andrews montre dans son livre *Poetry's voice society's song* (la voix de la poésie, la chanson de la société), que la poésie du Divan peut être lue sur trois plans. Ces plans sont le plan religieux et mystique, le plan de l'autorité et le plan sentimental. Au centre du premier plan se situe Dieu, du second le sultan et du troisième l'amant.

Les plans sémantiques de la poésie du Divan sont en accord avec la vision religieuse qui est prédominante dans cette société. En effet, cette pluralité des plans sémantiques peut également être observée dans le Coran. Grâce à ses plans sémantiques qui se multiplient jusqu'à l'infini, ce texte qui est, pour les Musulmans, l'équivalent textuel du monde et de l'univers, peut couvrir un domaine infini de sens en utilisant un nombre fini de mots.

La pluralité des plans sémantiques dans la poésie du Divan est également à la source de l'obscurité présente dans cette littérature. En effet, quand le poète du Divan parle de l'amour, le lecteur ne pourra pas savoir s'il s'agit d'un amour destiné à Dieu, au sultan ou à une bien-aimée qui vit dans le monde réel.

Dans la poésie du Divan on peut observer un autre plan sémantique, bien qu'il soit plus flou et voilé que les autres. C'est un plan sémantique qui contient des allusions érotiques. Walter Andrews met l'accent sur ce point : "Même quand l'objet de l'amour est un dirigeant ou patron, ou Dieu ou la réflexion de Dieu sur un être vivant, il existe toujours un sous-texte qui reflète des émotions accablantes d'une attraction érotique intense".<sup>447</sup> Le plan sémantique érotique qui devient tout à fait 'visible' dans des genres comme l'hezeliyat, tend à s'effacer dans les poèmes qui ne sont pas écrits pour des buts érotiques. La question de la présence ou de l'absence des allusions érotiques constitue un des points 'obscur' de la poésie du Divan.

Si nous nous bornons au plan sémantique sentimental de la littérature du Divan, il s'agit ici d'une obscurité au sujet de l'identité sexuelle de la bien-aimée. Tanpınar, écrit ceci au sujet de la bien-aimée de la poésie du Divan : "Dans les œuvres qui donnent le portrait idéal et qui reste fidèle au type de la bien-aimée, il est difficile de déterminer le sexe de la

---

<sup>446</sup> *Écrits de linguistique générale*, p. 30.

<sup>447</sup> *Ottoman Lyric Poetry*, p. 14.

bien-aimée. Elle nous vient plutôt, tout comme dans les sculptures et tableaux faits dans des styles idéalistes, uniquement avec sa beauté et sa force”.<sup>448</sup>

D’autre part, la bien-aimée décrite dans la poésie du Divan ressemble plus à un homme qu’à une femme. Walter Andrews exprime ceci encore plus clairement : “Une chose que toute personne qui connaît la poésie ottomane comprend assez bien et qui est rarement discutée est que la bien-aimée est souvent, même très souvent, par convention et provenant d’une tradition antérieure aux Ottomans, un jeune homme”.<sup>449</sup>

Une première raison est que la femme n’est pas ‘visible’ dans la société ottomane. Une deuxième raison est que, dans une société où le pouvoir appartient presque exclusivement aux hommes et où les femmes ne peuvent partager ce pouvoir qu’indirectement, la bien-aimée de la poésie du Divan qui est décrite comme possesseur d’un pouvoir absolu, se réfère plus à un homme qu’à une femme. Fuzulî décrit, dans son fameux “Murabba” une bien-aimée inaccessible et impitoyable, aimée à mort mais ne répondant jamais à l’amour qu’on lui porte :

Aşkın tuzağına düşeli senden vefâ görmem  
Seni her nerde görsem dertlilere âşına görmem  
Vefâ ve âşinalık tarzını sana revâ görmem  
Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultânım  
[...]  
Kati gönlün neden bu zulmü haksızlığı ister  
Cefâ etmek sana düşmez sana benzemez güzeller  
Senin gibi nazlıya nazlı işler uygun düşer  
Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultânım

Bakmasın dertlilerin gözden akıttığı sele  
Kötülüktür işin âşıklarla iyi midir böyle  
Gel Allâh’ı seversen kulunu incitme lûtfeyle  
Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultânım

Fuzulî senin ihsanını isteyen bir kulundur  
Dirildikçe semt köpeğin ölünce ayak tozundur  
İster öldür ister bırak hüküm senin oy oy’undur  
Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultânım

(Depuis que je suis tombé au piège de l’amour tu ne me montres  
aucune fidélité  
Où que je te vois tu n’es point connaisseur des peines  
D’après moi la fidélité et la reconnaissance ne te conviennent point  
Mes yeux mon cher maître son excellence mon sultan bien-aimé  
[...]  
Pourquoi ton dur cœur désire cette cruauté cette injustice

<sup>448</sup> 19. *Asır Türk edebiyatı tarihi*, p. 9-10.

<sup>449</sup> *Ottoman Lyric Poetry*, p. 14.



Il ne t'incombe pas de faire souffrir, nulle beauté ne te ressemble  
A un coquet comme toi des coquetteries conviennent  
Mes yeux mon cher maître son excellence mon sultan bien-aimé

Qu'il ne regarde point le torrent versé des yeux des douloureux  
Tu fais du mal est-il bon ainsi avec les amants ?  
Viens pour l'amour de Dieu ne blesse pas ton esclave  
Mes yeux mon cher maître son excellence mon sultan bien-aimé

Fuzûlî est un de tes esclaves réclamant tes faveurs  
Ressuscité il est le chien de ton quartier, mort il est la poussière sous  
ton pied

Tue ou laisse, la sentence est à toi ainsi que le vote  
Mes yeux mon cher maître son excellence mon sultan bien-aimé)<sup>450</sup>

L'absence de 'genre' dans la langue turque contribue à l'obscurité autour de l'identité sexuelle de la bien-aimée dans la littérature du Divan. Ainsi, Andrews affirme que l'absence du 'genre' laisse le lecteur libre de déterminer l'identité sexuelle de la bien-aimée selon son propre choix : "Nous voulons rappeler à nos lecteur que le 'genre' dans la poésie ottomane est ambiguë et qu'il sont libres de lire le genre de la bien-aimée comme il leur plaît".<sup>451</sup>

Ainsi, non seulement la pluralité des plans sémantiques mais également la nature de l'amour décrite et l'ambiguïté au sujet de l'identité sexuelle de la bien-aimée nous permettent de parler de la présence de l'obscurité dans la littérature du Divan. Ceci nous permet de conclure que l'obscurité ne doit pas être perçue comme un élément propre à la poésie moderne. Paul de Man met l'accent sur ce point : "[...] dire que la modernité est une forme d'obscurité revient à nommer *moderne* le caractère le plus ancien et le plus établi de l'art poétique".<sup>452</sup>

Ainsi, il faut préciser que lors du passage de la poésie du Divan à la poésie moderne turque, l'obscurité est préservée. D'autre part, alors que dans la poésie du Divan, il s'agit d'une obscurité 'centrée' qui se concentre autour de l'image de la bien-aimée et de la notion d'amour, dans la poésie moderne, on observe une obscurité plutôt 'décentralisée'.

Suite à la valorisation d'un mode de vie 'mondain' après la modernisation, l'homme, qui se voit désormais comme le sujet de l'univers, devient également le seul sujet de l'art. Il n'est pas possible de parler de la présence d'un plan sémantique religieux semblable à celui qu'on rencontre dans la littérature du Divan. Mais on ne peut cependant pas affirmer que la notion de sacralité ait complètement quitté le monde moderne. La sacralité est transportée de

---

<sup>450</sup> Ahmet NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p.241-243.

<sup>451</sup> *Ottoman Lyric Poetry*, p. 16.

<sup>452</sup> *Körlük ve içgörü*, p. 215.

l'univers et de son créateur à l'espace intérieur de l'être humain. La notion de subconscient, définie comme insaisissable et illimitée, non seulement évoque 'l'irrationnel' mais semble être le nouveau domaine de la sacralité.

La pluralité des plans sémantiques que l'on rencontre dans la littérature du Divan, se libère de ses références religieuses pour réapparaître, dans la poésie moderne, dans le cadre de l'espace intérieur de l'homme. D'autre part, l'image de la bien-aimée où se concentre non seulement la notion de l'amour mais également l'obscurité, laisse ses références divines pour se transformer à l'image de la mère où se concentre l'amour humain. "L'amour est un des lieux où apparaît le Sujet, parce qu'il ne se réduit ni à la conscience, ni au désir, ni à la 'psychologie', ni à la passion" dit Alain Touraine.<sup>453</sup> Mais selon la théorie psychanalytique, cette bien-aimée qu'est la mère et l'amour ressenti pour elle doivent être cachés. La source principale de l'obscurité dans la poésie moderne sera cette nécessité de dissimulation.

Il faut préciser que la seule source d'obscurité dans la poésie moderne n'est pas l'image de la mère. Avec la scission du sujet et l'apparition de l' 'autre' qui en résulte, le père qui est le premier 'autre' dans la vie de l'individu selon Freud et Lacan prend une place essentielle. La question de reconnaître, parmi les maintes références intertextuelles du poète moderne, le 'père poétique' avec lequel le poète s'identifie, constitue une nouvelle source d'obscurité.

D'autre part, on peut également parler d'une obscurité au sujet de l'identité du premier 'autre'. En effet, selon Luce Irigaray, le premier 'autre' dans la vie de l'individu n'est pas le père mais la mère.<sup>454</sup> Les rapports entre la mère et l'enfant 'in utero' "qui nous sont souvent présentés par l'imagination patriarcale, par la psychanalyse par exemple, comme fusionnelles sont, est en fait, étrangement ordonnées et respectueuses de la vie de chacun(e)".<sup>455</sup>

Parallèlement à la mise en avant du signifiant dans la poésie moderne, on observe que l' 'autre' est transporté de la vie du poète au plan textuel. Désormais le lecteur devient un des 'autres'. Le poème "Kari'e" (Au lecteur) d'Ahmet Haşim qui évoque le poème de Baudelaire portant le même nom, amène l'image du lecteur sur la scène de la poésie turque :

Muzlim şeceristân arasında  
Esrâr ile yekpâre münevver  
Bir yoldur açılmış sana derdim.

Ka'ri bu kitabın gecesinde  
Mehtâbı seninçün yere serdim.

---

<sup>453</sup> Critique de la modernité, p. 329.

<sup>454</sup> Je, tu, nous, p. 37.

<sup>455</sup> Ibid., p. 42.

(Parmi la forêt obscure  
Un avec le mystère illuminé  
Je dirais que c'est une voie vers toi.

O lecteur ! dans la nuit de ce livre  
J'ai étalé le clair de lune par terre pour toi.)<sup>456</sup>

Cette image du lecteur évoque l'interprétation du poème et par conséquent, la question du sens dans le poème. En effet, Ahmet Haşim affirme que le sens de son poème "Bir günün sonunda arzu" (Désir à la fin d'un jour) "a paru excessivement obscur à certains, et qu'à cette occasion plusieurs choses ont été dites et écrites au sujet du 'sens' et de la 'clarté' dans le poème".<sup>457</sup> Haşim dit que "la clarté est une question qui est liée, non seulement à l'œuvre mais également à l'intelligence et à l'âme du lecteur"<sup>458</sup> et que "les plus beaux poèmes sont ceux qui prennent leurs sens de l'âme du lecteur".<sup>459</sup> Il souligne l'importance du lecteur dans le cadre de la question du sens dans le poème.

Mais selon Haşim, "le poète a tant de soucis plus importants que d'être "significatif" que par rapport à ceux-ci le sens et la clarté constituent uniquement la face extérieure du poème qui peut être construite par ceux qui ne sont pas doués".<sup>460</sup> "L'important dans le poème n'est pas le sens du mot, mais sa valeur de prononciation dans la phrase".<sup>461</sup> Il dit : "Mânâ araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'ş'e içinde bırakan hakîr kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihengiz sesi telâfiye kâfi midir?" (Couper un poème pour chercher du sens, revient à tuer pour sa viande le pauvre oiseau qui fait trembler les étoiles des nuits d'été avec sa chanson. Le morceau de viande pourra-t il compenser ce son magique qu'on aura rendu muet ?)<sup>462</sup>

Dans les poèmes d'Ahmet Haşim l'obscurité se concentre autour de l'image du 'soir'. Dans ce cadre, il est significatif que le poète mette l'obscurité en relation avec cette image quand il dit : "Şiirler var ki sular gibi akşamla renklenir ve ağaçlar gibi mehtabla gölgelenir, güneşin ziyasında ise bu aynı şiirler, teneffüs edilmez bir buhar olur" (Il y a des poèmes qui comme l'eau se colorent avec le soir, comme les arbres s'ombragent avec le clair de lune, tandis que sous la lumière du soleil ces même poèmes deviennent une vapeur irrespirable).<sup>463</sup>

---

<sup>456</sup> Ahmet HAŞİM, *Bütün şiirleri*, p. 103.

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>460</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 75.

Le 'soir', se présente également dans le poème de Haşim "Bir günün sonunda arzu" qui a mis en avant le problème de l'obscurité dans le poème:

Yorgun gözümün halkalarında  
Güller gibi fecr oldu nümâyan,  
Güller gibi.. sonsuz, iri güller  
Güller ki kamıştan daha nâlân,  
Gün doğdu yazık arkalarında!

Altın kulelerden yine kuşlar  
Tekrarını ömrün eder ilân.  
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam  
Âlemlerimizden sefer eyler?

Akşam, yine akşam, yine akşam,  
Bir sırma kemerdir suya baksam  
Akşam, yine akşam, yine akşam,  
Göllerde bu dem bir kamış olsam!  
(Dans les cernes de mes yeux fatigués  
L'aurore est devenue visible comme des roses  
Comme des roses... de grandes roses infinies  
Des roses plus plaintives que le roseau  
Dommage! Le jour derrière elles s'est levé

Des tours en or encore des oiseaux  
Annoncent la vie qui se renouvèle  
Est-ce les oiseaux qui, chaque soir  
A travers nos univers, voyagent ?

Le soir, encore le soir, encore le soir,  
C'est une arcade en or si je regardais l'eau  
Le soir, encore le soir, encore le soir,  
Ce moment-là aux lacs, ah ! si j'étais un roseau !)<sup>464</sup>

Selon Ahmet Haşim, le poème qui donne lieu à divers sens et interprétations est celui qui est le plus profond et le plus émouvant.<sup>465</sup> "Mahdut ve münferit bir mânânın çenberi içinde sıkışıp kalan şiir, hududu, beşerî teesürâtın mahşerini çeviren o müphem ve seyyâl şiirin yanında nedir?" (Quelle valeur peut avoir le poème qui reste coincé dans le cercle d'un sens limité et unique comparé au poème obscur et liquide qui couvre l'espace entier des sentiments humains)<sup>466</sup> dit le poète et dans ces paroles citées ci-dessous il met l'obscurité en relation, cette fois-ci, non pas avec le soir, mais avec la nuit :

Mevzu, gece içinde güller gibi, cümlelerin ahenkli karanlığında ve muattar heyecanı içinde bir nîm-şekl olarak, ancak sezilir bir halde bırakılırsa

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

muhayyile onun eksik kalan aksâmını ikmâl eder ve ona hakikatten bin kerre daha müheyyic bir vücut verir. Harabelerin, uzaktan gelen seslerin, nâtamam resimlerin, kaba yontulmuş heykellerin güzelliği hep bundandır. Hiç bir çehre hayalde görüldüğü kadar hakikatte güzel değildir. İlk defa kapılarından gece girdiğimiz şehirlerin gündüz manzarası hayal için en hazîn bir sukut olduğunu kim tecrübe etmemiştir? Muhayyile, yarasa kuşu gibi, ancak şiirin nîm karanlığında pervâz edebilir.

Pour être uniquement senti comme des roses dans la nuit, dans l'obscurité harmonieuse de la phrase et dans son enthousiasme parfumé le sujet est laissé comme une demie-forme. L'imagination complète sa partie manquante et lui donne réellement une forme mille fois plus émouvante. La beauté des ruines, des sons qui viennent de loin, des tableaux incomplets, des sculptures à peine taillées viennent toujours de cela. Aucun visage n'est aussi beau dans la réalité que tel qu'il est imaginé. Qui n'a pas constaté que le paysage de jour des villes où on était entré pour la première fois, dans la nuit était une grande déception pour l'imagination ? L'imagination, comme la chauve-souris, ne peut voler que dans la demie obscurité de la poésie.<sup>467</sup>

En fait 'la demie obscurité de la poésie' dont parle Haşim est plus proche du soir qui fait penser à une visibilité troublée et ambiguë, par rapport à la nuit qui évoque plutôt l'absence de toute vision. Cette image du 'soir' qu'on rencontre souvent dans les poèmes de Yahya Kemal, marque les plus obscurs de ses poèmes. Contrairement à Ahmet Haşim, Yahya Kemal ne parle pas de l'obscurité dans ses écrits sur la poésie et ne favorise pas l'obscurité dans sa conception poétique. Le 'soir' dans les poèmes de Yahya Kemal, peut être interprété comme une porte qui s'ouvre à la subjectivité. Le poète qui prend soin de rendre visible le culturel et en particulier la culture ottomane, met en évidence un domaine personnel et subjectif dans son poème "Akşam Mûsikîsi" (Musique du soir) :

Kandilli'de, eski bahçelerde,  
Akşam kapanınca perde perde,  
Bir hâtıra zevki var kederde.

Artık ne gelen, ne beklenen var;  
Tenhâ yolun ortasında rüzgâr  
Teşrin yapraklarıyla oynar.

Gittikçe derinleşir saatler,  
Rikkatle, yavaş yavaş ve yer yer  
Sessizlik dâimâ ilerler.

Ürperme verir hayâle sık sık,  
Her bir kapıdan giren karanlık,  
Çok belli ayak sesinden artık.

---

<sup>467</sup> *Ibid.*, p. 76.

Gözlerden uzaklaşınca dünyâ  
Bin bir geceden birinde gûyâ  
Başlar rû'yâ içinde rû'yâ.  
(A Kandilli, dans les vieux jardins,  
Quand, couche par couche se ferme le soir  
La tristesse porte le plaisir du souvenir.

Nul ne vient ou n'est attendu ;  
Au milieu du chemin désert, le vent  
Avec les feuilles d'automne joue

Les heures sont de plus en plus profondes,  
Finement, doucement, de part et d'autre  
Le silence, toujours, s'avance.

La rêverie qu'elle fait souvent frissonner  
L'obscurité qui entre de chaque porte,  
Au son de ses pas se reconnaît.

Quand le monde des yeux s'éloigne  
Dans l'une des mille et une nuit, dit-on  
Alors commence le rêve dans le rêve)<sup>468</sup>

On peut dire que des deux éléments majeurs de la poésie moderne, l'intertextualité représente son côté concret et 'rationnel' tandis que l'obscurité représente son côté 'irrationnel' et subjectif. En disant que "[l]’obscurité [...] est une chance : la chance qu’un langage se donne d’explorer et de déployer les logiques et les ressources inattendues qui enrichissent la seule rationalité de sa fonction de communication”<sup>469</sup> John Jackson met l’accent sur ce fait. D’ailleurs, dans son poème “Merdiven” (L’escalier) Ahmet Haşim, met le ‘soir’ qui implique l’obscurité, en relation avec un langage subjectif et caché : “Bu bir lisân-ı hafîdir ki rûha dolmakta, / Kızıl havâları seyret ki akşam olmakta ! (C’est un langage caché qui s’infiltré dans l’âme, / Observe les airs roux, c’est bientôt le soir !)”<sup>470</sup>

## 2.2. La poésie moderne et le lyrisme

Être un poète moderne nécessite de penser au sujet de la langue. Parallèlement à la mise en avant par la modernité de l’humain, la poésie moderne met en avant la langue qui est sensée être propre à l’homme. En effet Gaston Bachelard dit : “En thèse générale, nous

---

<sup>468</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 55-56.

<sup>469</sup> *La poésie et son autre*, p. 11.

<sup>470</sup> *Bütün şiirleri*, p. 91.

pensons que tout ce qui est spécifiquement humain dans l'homme est logos. Nous n'arrivons pas à méditer dans une région qui serait avant le langage".<sup>471</sup>

La linguistique moderne a réfléchi sur les différentes fonctions de la langue. Dans ce cadre on peut également parler d'une catégorisation. Dans son article "Linguistique et poétique" Roman Jakobson se penche sur la fonction poétique de la langue. "La visée [...] du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage".<sup>472</sup> Selon Jakobson, les fonctions référentielles, émotives, conatives, phatiques et métalinguistiques sont les autres fonctions de la langue.<sup>473</sup> De son côté Jan Mukarovsky distingue deux formes de langage comme le montre le titre de son article "Langage standard et langage poétique".

Une question vient à l'esprit : La distinction entre le langage poétique et le langage qui vise la communication va-t-elle suffire à caractériser la poésie moderne ? Hugo Friedrich qui affirme, comme nous l'avions précisé auparavant que "la langue poétique avait toujours été distincte de la langue normale dont la fonction est la communication",<sup>474</sup> ne manque pas d'ajouter : "A part quelques cas isolés (Dante, par exemple, ou Gongora), il s'agissait cependant toujours d'une différence relative et progressive".<sup>475</sup>

Soudain, dans la seconde moitié du XIXe siècle, entre la langue de simple communication et la langue poétique apparaît une différence absolue, qui, jointe à l'obscurité du contenu, provoque le désarroi. La langue poétique prend le caractère d'une tentative expérimentale d'où surgissent des combinaisons qui n'ont pas été déterminées par le sens du poème, mais qui, au contraire, le font naître.<sup>476</sup>

Ainsi, l'accentuation de la fonction poétique du langage par rapport au langage de la communication (ou selon l'expression utilisée par Mukarovsky, le langage standard), va devenir le critère distinctif dans la définition de la poésie moderne. D'autre part, l'apparition de la notion de 'poésie moderne' et la problématisation de cette poésie, vont mettre en évidence la distinction entre la poésie et la prose. La poésie en général, et en particulier la poésie moderne est définie comme ce qui n'est pas de la prose.

A présent il sera intéressant de regarder la transformation que subissent la poésie et la prose dans le monde littéraire et leur statut l'un par rapport à l'autre. Dans la préface de son livre *Missing Measures : Modern Poetry and the Revolt Against Meter* (Les Mesures

---

<sup>471</sup> *La poétique de l'espace*, p. 7.

<sup>472</sup> *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*, p. 218.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>474</sup> *Structure de la poésie moderne*, p. 17.

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 17.

manquantes : La poésie moderne et la révolte contre le mètre), Timothy Steele affirme que dans la littérature européenne, au moins jusqu'à la Renaissance, la poésie est le genre majeur et que la prose imite la poésie : "Une grande partie de l'histoire du style prosaïque est liée à l'effort afin de rendre la prose aussi mémorable et séduisante que la poésie".<sup>477</sup>

Comme le précise Öykü Terzioğlu, "la prose qui ne possède pas ces qualités est vue, en Europe, pendant des siècles comme un discours tellement peu appréciable que les adjectifs tirés du mot 'prose' ont gagné un sens négatif avec le temps".<sup>478</sup> Ainsi, comme le précise M. Kayahan Özgül dans son article "Şiirin Nesir Hâli", le mot 'prosaïque' a gagné le sens d'ennuyeux, simple, sans ornement et inesthétique.<sup>479</sup>

Terzioğlu affirme que "la situation dans la littérature ottomane n'est pas différente. Pour devenir appréciable, la prose doit s'appropriier les éléments qui sont, en principe, propres à la poésie."<sup>480</sup> M. Kayahan Özgül, dit que le mot 'inşa' qui signifie prose artistique chez les Ottomans est "l'effort pour constituer la prose avec les moyens de la poésie"<sup>481</sup> et montre que chez les Ottomans, dans la classification des genres appartenant à la prose, le critère est le mètre et la rime : La prose avec mètre mais sans rime est nommée "nesr-i müreccéz", celle avec rime mais sans mètre est nommée "nesr-i müsecca", finalement la prose qui ne contient ni mètre ni rime est nommée "nesr-i âdi".<sup>482</sup> Le mot 'âdi' a le sens non seulement d'ordinaire et de journalier mais également de banal et d'inférieur'.<sup>483</sup>

La prédominance de la poésie va, avec les temps modernes, subir une transformation en faveur de la prose. Cette transformation est, selon Paul de Man, liée à l'évolution de la langue :

D'une part, contrairement aux formes plus contraintes et méditées du discours littéraire prosaïque, la poésie lyrique est vue, en général, comme la forme primaire et spontanée de la langue et non pas comme sa forme évoluée. Au dix-huitième siècle, lors des spéculations au sujet de l'origine de la langue, l'idée que la langue archaïque appartient à la poésie, tandis que la langue contemporaine ou moderne appartient à la prose est très répandue.<sup>484</sup>

A présent il peut être intéressant de faire jouer dans ce cadre une distinction présente dans le genre poétique, celle entre la poésie lyrique et la poésie épique. En mettant en parallèle la distinction entre la poésie et la prose et celle entre la poésie lyrique et la poésie

477

p. 9.

478

*Nâzım Hikmet ve sömürgecilik karşıtlığının poetikası*, p. 22.

479

*Kandille iskandil*, p. 71.

480

*Nâzım Hikmet ve sömürgecilik karşıtlığının poetikası*, p. 23.

481

*Kandille iskandil*, p. 71.

482

*Ibid.*, p. 71.

483

TERZİOĞLU, *Nâzım Hikmet ve sömürgecilik karşıtlığının poetikası*, p. 23.

484

*Körlük ve içgörü*, p. 196-197.



épiques, il semble logique de dire que la langue de la poésie lyrique est archaïque tandis que celle de la poésie épique est moderne. Pourtant les paroles de Paul de Man montrent que le contraire est aussi valable. Paul de Man qui voit le problème de la modernité dans le lyrique comme le meilleur moyen d'aborder le problème de la modernité dans la littérature, affirme qu'il est impossible de parler de modernité dans la littérature sans donner à la poésie lyrique le rôle de précurseur.<sup>485</sup> On trouve en effet certains des articles théoriques les plus significatifs au sujet de la modernité parmi les essais traitant de la poésie.<sup>486</sup>

Les données historiques confirment les dires de Paul de Man, car comme le souligne John Jackson, “[l]e lyrisme, [...] n'affirme sa suprématie de genre que tardivement”.<sup>487</sup> “Dans l'Europe des deux premiers tiers du XVIII<sup>ème</sup> siècle, la première place de la hiérarchie poétique continue à être occupée par le genre épique (ou le genre de l'épopée religieuse) [...]”.<sup>488</sup>

Il faut préciser que les mots “lyre”, “lyrique” et “lyrisme” se réfèrent à des choses différentes. Jean-Michel Maulpoix souligne qu'à la différence du mot “lyre” et de l'adjectif “lyrique”, qui apparaissent de bonne heure dans la langue française, le néologisme “lyrisme” n'est employé qu'à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle.<sup>489</sup> “Il vient à son heure, c'est-à-dire au moment même où la lyrique cesse d'être perçue comme un genre poétique parmi d'autres et tend à absorber la totalité de la poésie”.<sup>490</sup> “‘Lyrique’ et ‘lyrisme’ sont deux termes étroitement solidaires, qui souvent semblent se confondre au point que l'on utilise sans peine l'un pour l'autre. Ce curieux *abus métonymique* participe à la confusion et à la réduction de la notion de lyrisme”.<sup>491</sup>

Il est significatif que le XIX<sup>ème</sup> siècle qui voit l'apparition du terme ‘lyrisme’, corresponde également à la période où, comme le précise Mark Jeffreys dans son article intitulé “Ideologies of the Lyric. A Problem of Genre in Contemporary Anglophone Poetics” (Idéologies du lyrique. Un problème de genre dans la poétique contemporaine anglophone), le roman devient le genre principal.<sup>492</sup> Selon Jeffreys, à partir de cette période, le roman domine le récit. Il est exclu du domaine de la poésie qui est “poussée désormais au ghetto du lyrique”.

---

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>487</sup> *La poésie et son autre*, p. 12.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>489</sup> *Du lyrisme*, p. 25.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>491</sup> Jean-Michel MAULPOIX, *Adieux au poème*, p. 193.

<sup>492</sup> Cité par Öykü Terzioğlu dans *Nâzım Hikmet ve sömürgecilik karşıtlığının poetikası*, p. 24.

Ceci résulte, à partir de la période romantique, de l’instauration de l’équation “la poésie est égale à la poésie lyrique”.<sup>493</sup>

Ce que Hugo Friedrich écrit au sujet d’un des représentants du courant romantique allemand, Novalis, montre la validité de l’équation dont parle Jeffreys et de sa mise en relation avec le Romantisme : “Ce que Novalis nous dit concerne presque exclusivement la poésie lyrique qui apparaît désormais comme la poésie en soi”.<sup>494</sup> D’autre part, les phrases de Yahya Kemal tirées de son article “Lyrisme (Amour)” sont conformes aux paroles de Jeffreys et de Friedrich : “Les professeurs de rhétorique présentent la poésie lyrique comme un genre parmi les autres de la poésie. Cette approche est juste en ce qui concerne les autres genres, car ils prennent le nom des domaines spécifiques où ils se promènent. S’il faut qualifier la poésie lyrique, il faut dire ‘la vraie poésie’”.<sup>495</sup>

Dans cette atmosphère où la poésie devient porteuse de l’héritage lyrique, le genre principal de la prose, le roman, devient, comme le précise Georg Lukacs dans son livre *La théorie du roman*, porteur de l’héritage épique. Selon Lukacs qui théorise les différences entre l’épique et le roman en tenant compte des conditions historiques, “le roman est l’épopée d’un temps où la totalité extensive de la vie n’est plus donnée de manière immédiate, d’un temps pour lequel l’immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins n’a pas cessé de viser à la totalité”.<sup>496</sup>

Quant à Mikhaïl Bakhtine, dans son article intitulé “L’épique et le roman”, il affirme que le roman est le seul genre qui poursuit son évolution et qui n’est pas encore achevé.<sup>497</sup> “Le cadre du roman en tant que genre est loin d’être fixé et il est impossible de prévoir la totalité de ses possibilités flexibles”.<sup>498</sup> Cette flexibilité constitue la différence la plus importante entre le roman et la poésie épique. Car selon Bakhtine, l’épique est un genre qui a complété son évolution il y a longtemps et qui est démodé.<sup>499</sup> “Nous le rencontrons quand c’est un genre parfaitement complet, fixé, à moitié mort et agonisant”.<sup>500</sup>

Selon Bakhtine, il y a trois éléments fondateurs qui caractérisent le genre épique. Le premier est un passé épique national, le deuxième est une tradition nationale différente de l’expérience personnelle et de la pensée libre qui en résulte et le troisième est une distance

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>494</sup> *Structure de la poésie moderne*, p. 33.

<sup>495</sup> *Edebiyata dair*, p. 37.

<sup>496</sup> p. 49.

<sup>497</sup> *Karnavaldan Romana*, p. 164.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 178.

absolue qui sépare le monde épique de la réalité du temps équivalent, c'est-à-dire du temps où vit le poète.<sup>501</sup>

L'épique reflète un monde idéal qui a existé dans le passé et qui a ensuite disparu. Étant détaché du présent, il peut être idéalisé. "Le monde de l'épique est le passé de l'héroïsme nationale : le monde des 'commencements' et des 'périodes de sommet', le monde des pères et des fondateurs de famille, le monde des 'premiers' et des 'meilleurs'".<sup>502</sup>

Mikhail Bakhtine définit la différence entre le roman et la poésie selon leurs caractères formels. Selon lui, la poésie, dans le sens traditionnel -en y incluant également l'épique- est unilogique et uniforme, tandis que le roman est multilogique et multiformel. Selon Bakhtine, à la différence des autres genres, "le roman dans sa totalité est un phénomène multiformel du point de vue de la forme et qui présente une certaine variété du point de vue du langage et du sens".<sup>503</sup> "Le roman se présente comme une variété de types de paroles sociales (et même parfois comme une variété de langues) organisée artistiquement et une variété de voix personnelles".<sup>504</sup>

D'autre part, selon Bakhtine, la présence de plusieurs discours hétérogènes rassemblés différemment dans chaque roman, permet une représentation multilogique dans ce genre.<sup>505</sup> Bakhtine affirme que dans le roman on se sert de certaines formes de récits journaliers, de formes de récits mi-littéraires comme la lettre et le journal intime et de formes non littéraires comme les discours moraux, philosophiques ou scientifiques.<sup>506</sup>

Dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine accentue la différence essentielle entre le discours poétique et le discours romanesque : "Le discours poétique au sens étroit, exige une unité formelle pour tous les mots, leur réduction à un dénominateur commun [...]".<sup>507</sup> Le discours romanesque n'est jamais totalement indépendant de la réalité, alors que le discours poétique puise son essence dans l'univers intérieur du poète. En effet, selon la définition que donne Gennadiy Pospelov dans son livre *La Science de la littérature*, dans la poésie lyrique qui est considérée comme l'équivalent de la poésie tout court, "l'objet essentiel de la connaissance artistique est le caractère de la personne qui parle, et en particulier, son monde intérieur [...], sa conception de la vie et son attitude émotionnelle envers celle-ci".<sup>508</sup> Quant à Hugo Friedrich, il définit la poésie lyrique en ces termes : "Selon une définition empruntée à

---

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 176-177.

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>507</sup> p. 274.

<sup>508</sup> *Edebiyat bilimi*, p. 303-304.

la poésie romantique et abusivement généralisée, la poésie “lyrique” passe généralement pour la langue de l’âme, pour l’expression des éléments les plus personnels dans l’être”.<sup>509</sup> Pour cette raison, dans la poésie lyrique, où selon Pospelov, le ‘sujet’ et l’‘objet’ se rapprochent beaucoup l’un de l’autre et même se confondent, le savoir qui est exprimé est celui du sujet lyrique.<sup>510</sup>

Bien que la poésie nécessite un discours monologique, avec la modernisation, et avec l’avancée du roman qui est devenu le genre principal, on peut observer une transformation dans la poésie et dans son discours. Comme l’affirme Timothy Steele, suite à la montée du roman, les poètes qui se trouvent dans l’obligation de questionner la poésie, montrent deux formes de réaction : La première est de se diriger, en suivant la voie ouverte par certains Romantiques, vers la ‘poésie pure’, c’est-à-dire vers “une poésie qui se tourne vers ses propres moyens pour puiser sa source et ses sujets, et par conséquent qui se replie sur elle-même”.<sup>511</sup> Selon Steele, un deuxième groupe de poètes, veut intégrer dans la poésie les sujets et les moyens d’expression que la prose et le roman s’approprient de plus en plus.<sup>512</sup> La voie suivie par le deuxième groupe de poètes va donner lieu au dialogisme dans le discours poétique.

Avant de passer à la situation qu’on observe dans la poésie turque, et en particulier chez Yahya Kemal et Ahmet Haşim qui sont considérés comme les deux fondateurs de la poésie moderne turque, dans le cadre de la distinction entre poésie lyrique et épique et entre langage poétique et langage prosaïque, il est intéressant de traiter ces problèmes à propos de la poésie de Baudelaire qui est considéré comme le fondateur de la poésie moderne occidentale. Selon Walter Benjamin, “*Les Fleurs du mal* sont la dernière œuvre lyrique qui ait exercé une influence européenne ; aucune de celles qui sont venues ensuite n’a dépassé le cadre d’une aire linguistique plus ou moins limitée”.<sup>513</sup> Pourtant, selon Benjamin, “aux yeux de Baudelaire, le poète nimbé d’une auréole est une viellerie”.<sup>514</sup> D’ailleurs, il lui a assigné sa place de figurant dans un poème en prose intitulé “Perte d’auréole”.<sup>515</sup> “Le texte a vu le jour très tard [...], “on l’avait exclu, comme ‘impropre à la publication’. Les critiques jusqu’ici ne s’y sont guère intéressés”.<sup>516</sup>

---

<sup>509</sup> *Structure de la poésie moderne*, p. 16.

<sup>510</sup> *Edebiyat bilimi*, p. 306.

<sup>511</sup> *Missing Measures : Modern Poetry and the Revolt Against Meter*, p. 90.

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>513</sup> *Œuvres III*, p. 387.

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>516</sup> *Ibid.*, p. 388.

Selon Pascal Pia, “Baudelaire n’est nullement un virtuose de la lyre”.<sup>517</sup> D’après lui, le jeune Barres n’a pas tort quand il dit : “il mettait en vers difficiles de la prose superbe”.<sup>518</sup> C’est à grande peine qu’il arrive à surmonter les difficultés de la mesure et de la rime, et souvent ne parvient à les vaincre qu’en glissant dans la tautologie.<sup>519</sup> Mais Pascal Pia pense que les difficultés de Baudelaire au sujet du lyrisme sont sans importance : “Peu importe, [...] alors que de très habiles poètes comme ses amis Gautier et Banville n’ont quasi rien à nous dire, ce que nous dit Baudelaire nous retient et nous émeut presque toujours”.<sup>520</sup>

Jean-Michel Maulpoix souligne que Baudelaire n’utilise pas le mot “lyrisme”.<sup>521</sup> Ceci semble dû au fait que cette notion n’est pas encore fixée. Mais comme Maulpoix le précise, la façon dont Baudelaire utilise l’adjectif “lyrique” montre que le sens de cette notion s’élargit jusqu’à être synonyme de ‘poème’.<sup>522</sup> Par exemple, dans les phrases ci-dessous, Baudelaire qui met en évidence l’opposition entre le lyrique et le roman, semble évoquer la poésie en parlant du lyrique :

Ensuite, nous observons que tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels. La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L’âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ; l’esprit du romancier se délecte dans l’analyse.<sup>523</sup>

La nouveauté de Baudelaire est d’avoir apporté au lyrisme, et par conséquent à la poésie, un élément critique. Dans son article intitulé “Un lyrisme critique”<sup>524</sup> consacré à Baudelaire, Jean-Michel Maulpoix se penche vers ce côté critique du lyrisme du poète. Les dires de Baudelaire dans son article “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris” montrent clairement l’importance qu’il accorde à la présence d’un élément critique dans la poésie :

[...] tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. [...] Il serait prodigieux qu’un critique devînt poète, et il est impossible qu’un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques.<sup>525</sup>

On peut dire que parallèlement à la transformation et à la scission qu’on observe dans la poésie après la montée du roman, et qui, comme l’affirme Timothy Steele, contraint une

---

<sup>517</sup> *Baudelaire par lui-même*, p. 94.

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>521</sup> *Adieux au poème*, p. 172.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>523</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 367.

<sup>524</sup> *Adieux au poème*, p. 169-192.

<sup>525</sup> *Critique musicale*, p. 453.

partie des poètes à se diriger vers la ‘poésie pure’, c’est-à-dire vers une poésie repliée sur elle-même, et une autre partie des poètes à adopter les sujets et moyens d’expression de la prose,<sup>526</sup> une transformation et une scission se produisent également au sein de la poésie lyrique. Désormais, il semble possible de parler de deux formes de lyrismes qu’on peut nommer lyrisme basé sur l’image et lyrisme basé sur le son. Le lyrisme basé sur le son s’accorde avec la conception du lyrisme qui est associée à la ‘lyre’, et par conséquent à la musique, alors que le lyrisme basé sur l’image, s’accorde avec la conception qui associe le lyrisme avec la subjectivité.

La définition de la poésie lyrique de Yahya Kemal, montre clairement le lien de cette poésie avec l’instrument de musique appelé ‘la lyre’, et avec la musique : “La poésie lyrique naît chez chaque peuple avec la lyre, s’exprime d’abord avec le plectre et la corde, elle est la jumelle de la musique”.<sup>527</sup> Pourtant comme Jean-Michel Maulpoix le précise dans son article “Le texte lyrique”, “à mesure que s’est affirmée la spécificité irréductible de l’écrit, la poésie lyrique s’est émancipée de la musique. Il lui fallut alors retrouver, dans la langue même, les qualités de rythme et d’harmonie que celle-ci lui dispensait jadis”.<sup>528</sup> Ainsi “[l]e lyrisme vise le chant sans le secours de la musique. Le chant du langage seul”.<sup>529</sup> Peu à peu le lyrisme devient une compétition avec la musique.<sup>530</sup>

Pourtant, l’ode qui est considérée comme la forme mère du lyrisme, signifie “chant” en grec, “et scelle l’alliance de la musique et de la poésie”.<sup>531</sup> Mais la nature louangeuse de l’ode qui “prend prétexte d’un événement singulier pour s’élever jusqu’à l’idéalité”, “met directement en scène la subjectivité du poète”.<sup>532</sup> Pour cette raison, “le texte lyrique est par excellence celui ou le poète dit “je” ; et le lyrisme reste pour l’essentiel une affaire de subjectivité [...]”.<sup>533</sup>

Bien que Baudelaire n’utilise pas le mot “lyrisme” dans ses écrits, comme le souligne Jean-Michel Maulpoix, il est intéressant de constater que ce qu’il écrit en utilisant les mots “lyre” et “lyrique” peut s’accorder non seulement avec la conception du lyrisme qui l’associe à la musique, mais également avec celle qui l’associe à la subjectivité. Quand il dit : “La lyre exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie ou l’âme chante, ou elle est

<sup>526</sup> *Missing Measures : Modern Poetry and the Revolt Against Meter*, p. 90.

<sup>527</sup> *Edebiyata dair*, p. 38.

<sup>528</sup> *Le grand atlas universalis des littératures*, p. 54.

<sup>529</sup> MAULPOIX, *Du lyrisme*, p. 23.

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>531</sup> MAULPOIX, “Le texte lyrique”, *Le grand atlas universalis des littératures*, p. 54.

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>533</sup> MAULPOIX, *Du lyrisme*, p. 22.

contrainte de chanter, comme l'arbre, l'oiseau et la mer",<sup>534</sup> Baudelaire met le lyrisme en relation, bien qu'indirectement, avec la musique. Ces paroles de Richard Wagner tirées de l'article de Baudelaire intitulé "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris" reflètent la même conception :

L'arrangement rythmique et l'ornement (presque musical) de la rime sont pour le poète des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique, et, par conséquent, l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique.<sup>535</sup>

Cette conception de la poésie du compositeur évoque la phrase de Walter Pater qui dit : "Tous les arts aspirent constamment à se rapprocher de la musique".<sup>536</sup> Mais ce qui est intéressant c'est que, dans l'article de Baudelaire, juste avant les phrases qu'on a citées ci-dessus, se trouvent ces phrases du compositeur qui associent la poésie à la subjectivité :

Le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique est celui où les motifs qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite font place aux mobiles purement humains qui gouvernent le cœur. Cette tendance (celle relative à l'invention du sujet poétique) est la loi souveraine qui préside à la forme et à la représentation poétique...<sup>537</sup>

Baudelaire qui dit "[...] ce qui est positivement et universellement exact n'est jamais admirable"<sup>538</sup> pense qu'il faut accentuer ce qui est propre à l'art et à l'artiste. Mais ce qui est propre à l'artiste, n'est autre que ce qui fait de lui un sujet. Comment doit-on définir ce 'sujet' ? Selon la formule de Paul Ricœur rapportée par John Jackson, "le sujet, [...]" c'est ce qui a référence à soi dans la référence au réel".<sup>539</sup>

Baudelaire, non seulement met en évidence le rôle de la subjectivité dans la perception du réel, mais décrit cette perception comme 'lyrique'. L'utilisation du mot "lyre" par le poète associe cette subjectivité à la musique : "Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectionné par la Lyre".<sup>540</sup> Selon Baudelaire, avec l'apparition de la subjectivité, l'artiste va pouvoir s'éloigner de la banalité et

---

<sup>534</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 366.

<sup>535</sup> *Critique musicale*, p. 451.

<sup>536</sup> Henri BRÉMOND, *La poésie pure*, p. 117.

<sup>537</sup> *Critique musicale*, p. 451.

<sup>538</sup> *Critique d'art*, p. 291.

<sup>539</sup> *La question du moi*, p. 14.

<sup>540</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 366-367.

de la laideur de la vie réelle pour s'élancer vers un monde idéal qui va lui ouvrir les portes d'un art supérieur :

Il y a, en effet, une manière lyrique de sentir. Les hommes les plus disgraciés de la nature, ceux à qui la fortune donne le moins de loisir, ont connu quelquefois ces sortes d'impressions, si riches que l'âme en est comme illuminée, si vives qu'elle en est comme soulevée. Tout l'être intérieur, dans ces merveilleux instants, s'élance en l'air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour atteindre une région plus haute.<sup>541</sup>

Bien qu'on constate dans ces écrits de Baudelaire, qu'il met le lyrisme en relation avec la musique aussi bien qu'avec la subjectivité, on peut affirmer que, dans ses poèmes, l'image prédomine par rapport au son, et que, par conséquent, son lyrisme s'associe à la subjectivité plutôt qu'à la musique. D'ailleurs Dominique Rincé affirme que "le génie de l'auteur des *Fleurs du mal* est fondamentalement d'essence visuelle et, si l'on veut bien prendre le mot au pied de la lettre, visionnaire".<sup>542</sup> La subjectivité de Baudelaire transforme le matériel poétique en éléments visuels. C'est ce qu'exprime Dominique Rincé en disant : "Quand il sent, quand il écoute, quand il lit, Baudelaire voit et "se représente" choses et émotions".<sup>543</sup> Dans le cadre de la distinction entre le lyrisme basé sur le son et celui qui est basé sur l'image, la subjectivité semble être plutôt liée à l'image. Dans la présentation du livre *Critique d'art* qui rassemble les écrits de Baudelaire sur l'art, Claire Brunet souligne ce fait en parlant d'"une logique subjective (c'est-à-dire dans une singulière passion de l'image)".<sup>544</sup>

Dans les Salons de Baudelaire, définis par Dominique Rincé comme "études de têtes", "l'importance non seulement quantitative mais encore qualitative que Baudelaire accorde à la peinture"<sup>545</sup> est significative. Il semble possible d'affirmer que la poésie lyrique et le lyrisme basé sur le son tentent de se rapprocher de la musique, alors que la poésie épique et le lyrisme basé sur l'image tentent de se rapprocher de la peinture. Ainsi, Walter Pater qui dit que "[t]ous les arts aspirent constamment à se rapprocher de la musique"<sup>546</sup> exprime la tendance de la poésie lyrique et du lyrisme basé sur le son et exclut celle de la poésie épique et du lyrisme basé sur l'image.

Abordons à présent le problème de la distinction entre la poésie lyrique et la poésie épique et celui de la distinction entre la poésie et la prose dans le cadre de la poésie moderne turque. Rappelons, une fois de plus, qu'avec la montée du roman dans la première moitié du

---

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>542</sup> *Baudelaire et la modernité poétique*, p. 17.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>544</sup> p. XVI.

<sup>545</sup> *Baudelaire et la modernité poétique*, p. 16.

<sup>546</sup> BRÉMOND, *La poésie pure*, p. 117.



XX<sup>ème</sup> siècle, d'après Timothy Steele, la poésie prend forme selon deux positions opposées, l'une excluant les sujets et moyens d'expression de la prose et l'autre les adoptant.<sup>547</sup> Comme le souligne Öykü Terzioğlu, Yahya Kemal et Ahmet Haşim sont les représentants de la première position, tandis que le représentant le plus important de la deuxième position est un poète de la génération suivante, Nâzım Hikmet.<sup>548</sup> Dans ce cadre, il semble possible d'affirmer que Yahya Kemal et Ahmet Haşim sont plus proche de la poésie lyrique, tandis que Nâzım Hikmet se rapproche de la poésie épique.

Dans son article intitulé "Au sujet de la lecture de la poésie", Yahya Kemal affirme : "la poésie pure est en fait un métal très rare. Pour cette raison, parmi tous les arts elle est également celle qui donne le moins de fruits".<sup>549</sup> Il ajoute dans son article intitulé "L'harmonie intérieure et la poésie pure" que la notion de 'poésie pure' existe en français depuis cinquante ans, mais que Paul Valéry et Henri Brémond lui ont ouvert de nouveaux horizons.<sup>550</sup> Henri Brémond traite cette notion en détail dans son livre intitulé *La poésie pure*. Dans son article intitulé "Certaines idées au sujet de la poésie" et publié le 5 août 1921 dans la revue "Dergâh", Ahmet Haşim fait part des idées de Brémond :

Birkaç ay evvel "hâlis şiir" hakkında, meşhur bir münekkidle münakaşası, bütün medenî fikir dünyasını alâkadar eden Rahip Brémond'un dediği gibi, muhakeme, mantık, belâgat, insicam, tahlîl, teşbîh, istiare ve bütün bunlara müşâbih evsaf, şafak aydınlığı gibi her dokunduğuna gül penbeliğini veren şiirin sihir-kâr tesiriyle tebdîl-i mâhiyet edip istihâle alelâde "nesir"den başka bir şey değildir. Hattâ manzumede, elektrik cereyanı nev'inden olan şiir seyyâlesi bir an inkıtâa uğradı mı, bütün anâsır, derhal fitrî çirkinliklerine sukut ederler.

Comme l'a dit l'Abbé Brémond dont l'entretien sur la 'poésie pure' avec un critique célèbre a attiré l'attention de tous les intellectuels du monde civilisé, le jugement, le raisonnement, la rhétorique, l'organisation, l'analyse, la comparaison, la métaphore et tout autre aspect similaire, n'est autre chose que de la 'prose' ordinaire à laquelle il est impossible de faire changer de qualité par l'effet magique de la poésie qui donne sa couleur rose, tout comme la lueur du crépuscule, à tout ce qu'elle touche. Si bien que, si le flux poétique qui ressemble à un courant électrique dans le poème, se trouve coupé pour un instant, tous les éléments retournent immédiatement à leurs laideurs originales.<sup>551</sup>

On peut constater qu'Ahmet Haşim fait une distinction très nette entre la poésie et la prose. Ces paroles tirées du même article, le montrent encore plus clairement : "Seulement la

<sup>547</sup> *Missing Measures : Modern Poetry and the Revolt Against Meter*, p. 90.

<sup>548</sup> *Nâzım Hikmet ve sömürgecilik karşıtlığının poetikası*, p. 29.

<sup>549</sup> *Edebiyata dair*, p. 7.

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>551</sup> *Bütün şiirleri*, p. 71.

nudité lamentable d'un poème sans ombre, qui emprunte la clarté et l'organisation de la prose, peut être aussi artificielle qu'une prose qui prétend imiter les mètres et les mouvements de la poésie. On peut dire que la poésie est le vers qui n'est pas transformable en prose".<sup>552</sup> Yahya Kemal, de son côté, souligne que la poésie possède un caractère propre : "Dans chaque langue il existe un mot pour désigner la poésie. Cela veut dire que ce mot se réfère à un art qui ne ressemble qu'à lui-même, et étant donné qu'il est différent de la prose, cet art est indépendant de la musique, de la sculpture, de la peinture."<sup>553</sup>

Yahya Kemal et Ahmet Haşim valorisent tous les deux la poésie pure, et distinguent la poésie de la prose. Pourtant ils ne sont pas du même avis pour tout ce qui concerne la poésie. Yahya Kemal accuse Ahmet Haşim qui se rapproche des Symbolistes, de croire que le Symbolisme consiste à faire des analogies et des métaphores. Selon Yahya Kemal, le Symbolisme, comme l'affirme Mallarmé, "n'est pas l'art de faire des analogies et des métaphores, mais l'art de suggérer et d'insinuer".<sup>554</sup> D'après Yahya Kemal, le plus grand service rendu par les Symbolistes a été de dire que le matériel principal de la poésie n'est pas le sens, mais le verbe.<sup>555</sup> "Mais le verbe ne se limite pas à l'arrangement des mots. La poésie naît d'une composition qui crée une harmonie spéciale. Ici, les 'ondulations' de l'harmonie constituent l'élément le plus important".<sup>556</sup> D'autre part, Yahya Kemal ne manque pas de souligner qu'il accepte seulement la moitié des idées des Symbolistes. Il accepte leur mise en avant du son, mais contrairement à eux, il ne voit pas le sens comme un élément indépendant du rythme. Selon lui, "le rythme est l'expression du sens. Ou plutôt, le rythme complète le sens et l'exprime".<sup>557</sup>

La conception poétique de Yahya Kemal qui valorise des éléments comme le rythme et l'harmonie, montre qu'il est le représentant d'un lyrisme basé sur le son. En effet, dans sa définition de la 'poésie pure', le son est de nouveau capital :

Même si le poème écrit ou lu est très bon, il ne peut pas être facilement qualifié de poésie pure. Dans le poème, le rythme et le son sont deux éléments essentiels. Si le vers ne quitte pas la terre et ne s'envole pas, ou s'il ne remplit pas l'oreille comme un son, qu'il soit très faible ou aussi intense que la corne de Raphaël, il ne peut être qualifié de poésie pure.<sup>558</sup>

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>553</sup> *Edebiyata dair*, p. 25.

<sup>554</sup> UYSAL, *Yahya Kemal'le Sohbetler*, p. 49.

<sup>555</sup> AYDA, *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 19.

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>558</sup> *Edebiyata dair*, p. 262.

Dans son article intitulé “La conception poétique de Yahya Kemal et les termes qu’il utilise”, Ömer Faruk Huyugüzel souligne que Yahya Kemal “définit la poésie comme une sorte de musique”.<sup>559</sup> Il nous suffira de donner quelques exemples des propos de Yahya Kemal pour donner raison à Huyugüzel : “La poésie étant l’art du rythme, c’est- à-dire des vers, est une composition de musique avant d’en être les paroles. Un poème dans les vers duquel on n’entend pas de mélodie ne comporte que des paroles ; on le jettera dans le domaine de la prose”.<sup>560</sup> “Pourtant la poésie est d’un caractère tout à fait différent de la prose. Je dirai que c’est une musique d’une autre nature que la musique”.<sup>561</sup> “La poésie est une mélodie. Mais c’est une substance très rare et pure que les Européens appellent le chant du cygne. Pour exprimer cette mélodie, le mètre et la langue ne sont que des outils”.<sup>562</sup>

Dans la conception poétique de Yahya Kemal, la notion de ‘derûnî ahenk’ (harmonie intérieure) occupe une place importante. Selon lui, il y a une harmonie propre au vers, qu’il nomme ‘ondulation musicale’.<sup>563</sup> Le poète prend soin de souligner que cette ‘harmonie’ qui évoque la notion de ‘rythme intérieur’ chez Henri Brémond, est différente de l’harmonie obtenue par l’intermédiaire du mètre :

La poésie est l’apparition d’un fait qui se passe dans le cœur, sous forme de langage ; c’est l’émotion qui devient tout d’un coup langage et qui se garde ainsi. La poésie n’est pas l’expression de nos idées avec le mètre et la langue. Il est facile de déterminer si un vers est poétique ou pas. S’il est exprimé avec un rythme intérieur, c’est de la poésie. Mais la parole énoncée machinalement en utilisant le mètre et la langue, et qui n’est pas sentie, ne peut être considérée comme de la poésie.<sup>564</sup>

Selon Yahya Kemal, “les mètres - l’aruz ou le mètre syllabique - sont des outils sans vie : tout comme les instruments de musique. Puisque les mètres existent, ils sont capable de créer une harmonie ; car leur existence ne peut pas être justifiée autrement”.<sup>565</sup> À Sermet Sami Uysal qui lui demande pourquoi il écrit avec l’aruz alors qu’il défendait en premier lieu le mètre syllabique Yahya Kemal répond : “Avec l’aruz le poème est plus harmonieux. Pour cette raison, j’ai choisi l’aruz”.<sup>566</sup> Pendant la même conversation, il dit à Uysal qu’il a essayé le vers libre à Paris, qu’il a écrit quelques poèmes en vers libre, mais que, ne les ayant pas trouvés bons, il les a jetés. Il a également essayé d’écrire des sonnets à Paris mais il ne les a

<sup>559</sup> *Doğumunun 100. yılında Yahya Kemal Beyatlı*, p. 87.

<sup>560</sup> *Edebiyata dair*, p. 7.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>563</sup> *AYDA, Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 27.

<sup>564</sup> *Edebiyata dair*, p. 48.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>566</sup> *UYSAL, Yahya Kemal’le Sohbetler*, p. 101.

pas aimés non plus, et les a déchirés.<sup>567</sup> Quant à la rime, le poète pense que les peuples qui ont une tradition de poésie contenant la rime, ne peuvent pas s'en passer complètement.<sup>568</sup> “Chez le poète la rime est comme l'aile chez l'oiseau. C'est-à-dire c'est son organe principal”.<sup>569</sup> “La poésie prend forme avec le mètre et la rime. La poésie est la sœur de la musique, elle ne peut être pratiquée sans instrument”.<sup>570</sup> On peut constater que chaque fois que Yahya Kemal décrit la poésie, il forme toujours une analogie avec la musique.

Au sujet de la mise en relation de la poésie avec la musique, on peut dire que les propos de Yahya Kemal et de Ahmet Haşim sont assez proches les uns des autres. Haşim qui dit “La poésie n'est pas un récit mais une chanson muette”, met en évidence ce rapprochement.<sup>571</sup> Il ajoute : “Le langage du poète prend forme, non pas pour être compris comme la ‘prose’ mais pour être entendu. C'est un langage intermédiaire entre la musique et la parole, plus proche de la musique que de la parole”.<sup>572</sup> Bien qu'il soit essentiellement d'accord avec Yahya Kemal, Ahmet Haşim met néanmoins en évidence une différence de nuance dans leur conception de la poésie. Selon Yahya Kemal, la poésie et la musique se recouvrent, alors que dans la conception d'Ahmet Haşim la poésie se trouve dans une position intermédiaire entre la parole et la musique. Pour cette raison, dans ses poèmes et ses écrits, Yahya Kemal valorise un lyrisme basé sur le son, alors que le lyrisme d'Ahmet Haşim est plutôt basé sur l'image. Ainsi, le lyrisme de Yahya Kemal se rapproche de la musique, tandis que celui d'Ahmet Haşim devient l'expression d'une subjectivité.

Comme le montre le titre de son article “Lyrisme (Amour)”, Yahya Kemal met le lyrisme en relation avec un élément différent de la musique et de la subjectivité, avec l'amour. On peut même affirmer que selon lui, les notions de ‘lyrisme’ et d'‘amour’ se recouvrent. Cet article est le reflet d'une tentative afin de former un pont avec le lyrisme de la poésie ottomane. Ce lyrisme qu'il pense être l'équivalent de l'amour, est une valeur nationale que Yahya Kemal veut transférer de la tradition ottomane au présent. Selon lui, “le lyrisme est la qualité majeure du peuple turc”.<sup>573</sup>

Le Turc a porté cette qualité au plus haut niveau dans les domaines de la religion, de la guerre, de la poésie. La preuve de l'amour du Turc pour la religion est son élan vers les Croisades suite à sa conversion à L'Islam, sa marche jusqu'à Vienne et toutes ces guerres ; il existe des milliers de preuves

---

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 101-102.

<sup>568</sup> *Edebiyata dair*, p. 128.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>571</sup> *Bütün şiirleri*, p. 71.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>573</sup> *Edebiyata dair*, p. 37.

pour montrer son amour pour la guerre. La preuve de l'amour des Turcs pour la poésie est présente dans toutes leurs gazels et leurs chants populaires.<sup>574</sup>

Pour pouvoir interpréter cette mise en relation du lyrisme avec l'amour chez Yahya Kemal, il faut regarder la notion de l'amour dans la poésie du Divan d'un peu plus près. Nous avons déjà affirmé que dans son livre *Poetry's voice society's song* (voix de la poésie, chanson de la société), Walter Andrews élabore les idées qu'Ahmet Hamdi Tanpınar présente dans la "Préface" de son livre *19. Asır Türk Edebiyatı tarihi* (Histoire de la littérature turque du 19<sup>ème</sup> siècle) et qu'il souligne que la poésie du Divan peut être lue sur trois plans : le plan religieux et mystique, le plan de l'autorité et le plan sentimental. Au centre du premier plan se situe Dieu, du second, le sultan, et du troisième, l'amant.

En partant du modèle d'Andrews, nous pouvons affirmer que la poésie du Divan couvre trois mondes différents : le monde de l'au-delà, le monde réel et le monde textuel. Ceci nous permettra d'installer au centre du monde de l'au-delà, Dieu, du monde réel, le sultan et du monde textuel, la poésie. La bien-aimée est présente dans les trois plans car l'amour est l'élément commun de tous les plans sémantiques. D'autre part, la bien-aimée est l'équivalente du souverain. "Elle est la souveraine du pays du cœur".<sup>575</sup>

Cette bien-aimée qui est un élément indispensable de la poésie du Divan, semble toujours porter une ambiguïté avec elle. Les vers cités ci-dessous présentent une question à l'esprit : la bien-aimée dont les poètes du Divan parlent si souvent, existe-elle réellement ? Les vers de Şeyh Gâlib dessinent le portrait d'une bien-aimée de 'rêve': "Veren bu sûret-i mevhûma revnâk reng-i hüsnündür/ Gülistân-ı hayâlim nevbahârım varsa sendendir (C'est la couleur de ta beauté qui fait que ce visage de rêve existe/ Si j'ai un jardin de roses de rêve, un printemps, c'est grâce à toi)".<sup>576</sup> Si on en croit Enverî, cette bien-aimée est une âme sans corps: "Burc-i bedende cânı nice benzedem sana/ Sen pâdişâh-i âlem ü ol bir hisâr eri (Comment te comparer à l'âme dans la forteresse du corps ? Tu es le sultan du monde alors qu'il est un soldat de citadelle...)".<sup>577</sup> Nedîm évoque la relation de la bien-aimée avec la parole : "Senden yanadır söz yine bazar senindir/ Ey âşık-ı şeydâ (La parole est de ton côté le bazar est à toi / Ô ! Toi ! L'amant fou)".<sup>578</sup> Zâtî, met la beauté de la bien-aimée en relation avec un livre : "Gönüller açılır gûş eyleyenden fasl olur gussa/ Ne dem feth-i kelâm olsa kitâb-i hüsnî bâbindan (Chaque fois qu'il s'agit d'un chapitre du livre de sa beauté, la tristesse

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>575</sup> TANPINAR, *19. Asır Türk Edebiyatı tarihi*, p. 6.

<sup>576</sup> Ahmet NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 364.

<sup>577</sup> Ahmet Atilla ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 248.

<sup>578</sup> NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 342.

et la mélancolie s'en vont de ceux qui écoutent, les cœurs s'ouvrent)".<sup>579</sup> Quant à Bâkî, il semble faire allusion à une bien-aimée 'textuelle' plutôt que 'réelle' : "Gitmez o mehin râ gibi hançer kemerinden/ Üftâdelerin öldürür âh işte burâsı (Le poignard qui ressemble à la lettre 'râ' ne quitte pas sa ceinture / C'est ce 'râ' qui tue ses amants)".<sup>580</sup>

Ce n'est pas un hasard si les caractéristiques corporelles de la bien-aimée sont décrites en fonction des lettres. "Dans cette littérature les sourcils de la bien-aimée sont l'écriture 'celî', sa barbe 'gubar'. [...] Sa taille ressemble à la lettre 'elif', sa bouche à 'mim', ses cheveux à 'dal' ou à 'cim', ses sourcils à 'râ'. Hélas même le 'ah' de l'amant est constitué d'un 'elif' et d'un zéro !"<sup>581</sup>

Les poètes parlent également de leur propre corps d'une façon 'textuelle'. Celîlî compare son visage à une page : "Vasf-i hâlüm yazmag için safha-i ruhsâruma/ Göz yaşı hûnîn varakdan bağladı defter bana (Pour écrire dans quel état je suis sur la feuille de mon visage, la larme m'a fait un cahier de la feuille sanglante)".<sup>582</sup> Chez Âgehî, c'est son cœur qui ressemble à une page : "Safha-i dilde miyân-i yâri tasvîr eyledüm/ Hayli nakş itdüm nigârâ bağladum nâzûk hayâl (Ô ! Toi ma bien-aimée qui est belle comme une image ! J'ai décrit la taille de la bien-aimée sur la feuille du cœur ; j'ai longtemps peint une image délicate)".<sup>583</sup>

Rappelons que dans le *Le Plaisir du Texte* Roland Barthes dit que les savants Arabes utilisent l'expression 'corps absolu' en parlant du texte. Barthes pose la question suivante : de quel corps s'agit-il ? Selon Barthes, nous possédons plusieurs corps : celui des anatomistes, des physiologistes, le corps que la science observe ou décrit. À part tout cela, nous possédons également un corps qui nous donne du plaisir et qui n'a rien à voir avec les autres. Barthes précise que le texte a une forme humaine et qu'elle représente notre corps, mais uniquement notre corps érotique.<sup>584</sup> Jorge Luis Borges confirme Barthes en disant : "Je pense que la beauté est une sensation physique, quelque chose que nous ressentons avec tout notre corps".<sup>585</sup>

Ahmet Hamdi Tanpınar affirme que, "le côté significatif de la poésie du Divan est qu'elle loue une certaine beauté d'une certaine façon, avec un langage abstrait et qu'elle nous

---

<sup>579</sup> ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 236.

<sup>580</sup> NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 272.

<sup>581</sup> *Divan Edebiyatı Beyânındadır*, p. 106.

<sup>582</sup> ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 356.

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>584</sup> p. 29-30.

<sup>585</sup> *Œuvres complètes II*, p. 710.

donne un certain type d'amour".<sup>586</sup> Selon Abdülbaki Gölpınarlı, tous les poètes du Divan ont aimé une bien-aimée unique et artificielle.<sup>587</sup>

[...] la bien-aimée de chaque poète est grande, elle ressemble à un cyprès, elle est un cyprès. Son visage est le soleil ou la lune, la lune ou le soleil. Son œil est un narcisse, une gazelle, elle est sanglante, criminelle, cruelle, ivre, malade. Son regard est une flèche, un poignard. Sa joue est de nouveau le soleil, le feu, un jardin de roses. Son grain de beauté est le musc, l'ambre [...]. Ses lèvres sont soit le sucre [...] soit un rubis. Cette bien-aimée a des lèvres, mais elle n'a point de bouche. Cette bouche est tellement petite qu'elle est soit un point, soit une goutte de sang ; mais en fait, elle n'existe pas ! Ses dents sont des perles, le creux de son menton est un puits. Sa poitrine est soit un grand miroir, soit une eau coulante. [...] La taille de cette beauté qui a jailli comme le jet d'eau de la fontaine de jouvence est tellement mince, que si le poète ne voyait pas sa ceinture, il dirait qu'elle n'existe pas !<sup>588</sup>

Si la bien-aimée de la littérature du Divan n'est pas 'réelle', comment peut-on définir l'amour décrit dans cette poésie ? Lorsque les poètes du Divan parlent d'un amour pour Dieu, pour le sultan ou pour une certaine beauté, on peut également dire qu'il s'agit, en effet, de l'amour du poète pour la poésie ou d'un amour 'narcissique' de la poésie pour elle-même. Dans cette perspective, les vers suivants de Nedîm gagnent un nouveau sens : "Niçin sık sık bakarsın böyle mir'ât-i mücellâya/ Meğer sen dahi kendi hüsnüne hayrân mısın kâfir (Pourquoi regardes-tu ainsi ce miroir bien poli ?/ Es-tu émerveillée par ta propre beauté, ô infidèle).<sup>589</sup>

Mais que signifie l'amour de la poésie pour elle-même ? Dans son livre *Narcissistic Narrative* (Récit narcissique), Linda Hutcheon, définit les 'récits narcissiques', comme des récits qui pensent sur eux-même, qui se reflètent et qui se réfèrent à eux-même.<sup>590</sup> Dans le cadre de la poésie, un 'récit narcissique' est un poème dont les mots se réfèrent à eux-même. Ceci nous amène à la notion de 'poésie moderne'. On constate que dans la poésie du Divan, comme dans la poésie moderne, le signifié est repoussé à l'extrême, que la langue se recourbe sur elle-même et se reflète. Ainsi on peut dire que, tout comme la poésie moderne, la poésie du Divan, peut être interprétée comme une 'poésie narcissique'.

Dans le cadre du repliement de la langue sur elle-même et de la poésie qui se reflète, les notions et les images comme le 'miroir' et le 'regard' sont significatives. Elles accentuent le caractère 'narcissique' de cette poésie sur le plan des images. Ainsi, Şeyh Gâlib dit qu'il est le miroir de la bien-aimée : "Mir'âtıyız ol mâh-ı perî-sûretin amma/ Gam-hânemize gelse dahi

<sup>586</sup> 19. Asır Türk Edebiyatı tarihi, p. 5.

<sup>587</sup> Divan Edebiyatı Beyânındadır, p. 34.

<sup>588</sup> Ibid., p. 33-34.

<sup>589</sup> NECDET, Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi, p. 338.

<sup>590</sup> p. 1.

bî-haberiz biz (Nous sommes le miroir de cette belle au visage de fée / Si la tristesse venait à notre pays nous n'en serions pas au courant)".<sup>591</sup> Dans les vers de Nedîm, celui qui regarde et celui qui est regardé se confondent : "Çeşmânın öğrensem o kâfirce nigâhın/ Bir lâhza Nedîm-i nige-h-i pür-fenin olsam (Si j'apprenais le regard infidèle de tes yeux / Si j'étais le Nedîm de ton regard bien habile)".<sup>592</sup> On retrouve la même chose dans les vers de Rahmî : "Gözüm medümlerinün 'aksi düşmüşdür letâfetden/ Ruhun mir'âtine nâzır olanlar anı hâl anlar (Ceux qui regardent le miroir de ton visage le prennent pour moi, alors que c'est le reflet de mes pupilles)".<sup>593</sup> Ces vers rappellent une histoire racontée par Oscar Wilde et rapportée par André Gide dans son livre dédié à l'auteur anglais :

Quand Narcisse fut mort, les fleurs des champs se désolèrent et demandèrent à la rivière des gouttes d'eau pour le pleurer. - Oh! leur répondit la rivière, quand toutes les gouttes d'eau seraient des larmes, je n'en aurais pas assez pour pleurer moi-même Narcisse : je l'aimais. - Oh ! reprirent les fleurs des champs, comment n'aurais-tu pas aimé Narcisse? Il était beau. - Etait-il beau ? dit la rivière. - Et qui mieux que toi le saurait ? Chaque jour penché sur ta rive, il mirait dans tes eaux sa beauté... [...] - Si je l'aimais, répondit la rivière, c'est que, lorsqu'il se penchait sur mes eaux, je voyais le reflet de mes eaux dans ses yeux.<sup>594</sup>

Dans la littérature du Divan, le 'narcissisme' ne se manifeste pas uniquement sur le plan des images mais également sur le plan du son. Ces vers de Nazîm en donnent un exemple marquant : "Sende nazarı daîm dâim nazarı sende/ âlem yüzüne meftun meftun yüzüne âlem (Son regard est à toi toujours toujours est à toi son regard / Le monde admire ton visage ton visage est admiré du monde)".<sup>595</sup> On peut constater qu'un effet de miroir est créé, non pas seulement du point de vue du son, mais également du point de vue visuel. "Sendedir bakışı hep", est comme le reflet dans un miroir de "hep bakışı sendedir", et "âlem yüzüne hayran" de "hayran yüzüne âlem".

Le système des images de la poésie du Divan, la prédominance de l'intertextualité, l'ambiguïté au sujet de l'identité de la bien-aimée et les doutes au sujet de l'existence d'une bien-aimée 'réelle' sont révélateurs de la notion de 'récit narcissique' (et de 'poème narcissique'). La poésie du Divan crée un monde qui n'a pas besoin du monde réel, où les mots se réfèrent à des mots, et les poèmes à des poèmes. Il n'est point surprenant que l'amour occupe une position privilégiée dans cette poésie, car comme l'affirme Edgar Morin dans son livre *Amour, poésie, sagesse*, "l'amour fait partie de la poésie de la vie. La poésie fait partie

<sup>591</sup> NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 366.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>593</sup> ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 351.

<sup>594</sup> *Oscar Wilde*, p. 16-17.

<sup>595</sup> NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 330.



de l'amour de la vie. Amour et poésie s'engendrent l'un l'autre et peuvent s'identifier l'un à l'autre".<sup>596</sup>

Cette équivalence entre la poésie et l'amour dans la poésie du Divan, explique pourquoi Yahya Kemal définit le lyrisme de cette littérature en fonction de l'amour. Mais comment peut-on définir ce lyrisme du point de vue du son et des images ?

Le système des images permet à la poésie du Divan de se refermer sur elle-même et de préserver son unité. L'utilisation des mêmes images par les poètes ne provient pas, comme on le croit souvent, d'un manque d'idées et d'originalité, mais d'un souci de reconstruire le 'palais de l'absolu' en utilisant les mêmes éléments. Pour cette raison, dans la poésie du Divan, il semble, comme Tanpınar l'affirme, qu'une seule personne parle.<sup>597</sup> Celui qui parle, n'est pas le poète, mais la poésie même. C'est ce qui distingue la subjectivité de la poésie du Divan, de celle de la poésie lyrique moderne. On peut dire que le sujet de la poésie du Divan n'est pas le poète, mais la poésie.

Un autre moyen pour préserver l'unité de la poésie du Divan, est le son. Tanpınar insiste longuement sur la grande importance du son dans cette poésie. Selon lui c'est l'élément "sauveur" de la poésie du Divan : "Dans notre ancienne poésie le son [...] est souvent séparé du sens ; il forme un tout dans son monde et se charge tout seul de toute l'expression. Réellement, l'ancienne poésie se relève de là où elle était tombée, de l'aruz".<sup>598</sup>

L'harmonie créée dans la poésie à l'aide de l'aruz, et le 'rythme intérieur' selon l'expression d'Henri Brémond, d'un côté définit la structure de la poésie, et de l'autre, permet à la poésie du Divan d'être transmise de génération en génération et de poète en poète. La voix qui retentit dans les poèmes du Divan est la voix de la tradition. Si nous tenons compte du fait que, dans la poésie du Divan, le rossignol se réfère au poète et la rose à la poésie, on peut constater que ces vers de Fuzûlî mettent en évidence la relation de la poésie avec le son, et celle de la poésie avec la musique : "Olmag içün mutrib-i bezmi dutup bir dâire/ Ögrenür her subh bülbülden fen-i edvâr gül (Pour être le musicien de sa réunion, la rose en tenant un târ à la main tous les matins, apprend du rossignol l'art de la musique)".<sup>599</sup>

Tout comme pour les deux éléments entrelacés et indiscernables de la poésie du Divan, l'image et le son, il est également impossible de distinguer le lyrique de l'épique d'une façon nette. Dans la poésie du Divan, le genre appelé 'mesnevi', semble être plus proche de la

---

<sup>596</sup> p. 10.

<sup>597</sup> 19. *Asır Türk Edebiyatı tarihi*, p. 21.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>599</sup> ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 299.

tradition épique, par rapport au genre nommé ‘gazel’ qui est plus proche de la tradition lyrique. Cem Dilçin, classifie ainsi les ‘mesnevi’ ayant pour sujet les guerres et les héros :

On appelle les mesnevis qui parlent des guerres religieuses ‘gazâ-nâme’ ou ‘gazavat-nâme’. Dans les gazâ-nâmes, il s’agit en général d’une seule guerre, alors que dans les gazavat-nâmes, il s’agit de plusieurs guerres et d’incursions. Les œuvres qui content la prise d’une ville ou d’une forteresse sont appelées fetihnâme, les gazâ-nâmes qui narrent les conquêtes et les guerres victorieuses sont appelés zafer-nâme.<sup>600</sup>

Il existe également des mesnevi qui ont pour sujet l’amour. Dans le fameux mesnevi *Hüsn ü Aşk* (La beauté et l’amour) de Şeyh Galib, il s’agit du voyage et des aventures de Hüsn (la beauté) pour rejoindre Aşk (l’amour). Ce sujet est présenté dans le cadre d’une structure allégorique. A la fin du mesnevi, il sera révélé que Hüsn et Aşk sont identiques. Ainsi, la nature mystique du voyage en question sera soulignée. En utilisant le terme d’‘histoire romanesque lyrique’<sup>601</sup> pour désigner ce mesnevi, Walter Andrews, souligne le côté lyrique de ce long poème épique. Les vers suivants tirés d’un gazel de Bâkî mettent de nouveau en évidence le caractère indiscernable du lyrique et de l’épique dans la poésie ottomane : “Bâkıyâ tarz-ı şî’r böyle gerek/ Hem zarîfâne hem levendâne (La poésie dans le style de Bâkî doit être ainsi / À la fois gracieuse et puissante)”<sup>602</sup>

Dans le cadre de la distinction entre le lyrique et l’épique, la position du ‘mersiye’ est particulièrement intéressante. Comme Jean-Michel Maulpoix le précise, “[p]armi la variété des formes lyriques, une place à part doit être accordée à l’élégie, forme “épico-lyrique” selon Tökei.<sup>603</sup>

Tandis que l’épopée raconte les hauts faits et que l’ode encense les vainqueurs, l’élégie médite sur l’action et le sort de l’homme. [...] Il y aurait dans l’élégie comme une dégradation fatale de l’élément épique, en même temps qu’un effort pour le retrouver par des voies subjectives.<sup>604</sup>

Dans le fameux ‘mersiye’ de Bâkî, écrit en l’honneur du Sultan Soliman, les éléments épiques sautent aux yeux. Pourtant Orhan Okay souligne le côté lyrique de cette élégie en disant que l’introduction de celle-ci “fait l’effet d’une forme musicale lente et imposante”.<sup>605</sup> Dans ce poème qui évoque ainsi une ‘marche funèbre’, “la mort écrasante, souveraine et angoissante [...] vient vers nous avec un ton qui semble s’élever à chaque pas”.<sup>606</sup>

<sup>600</sup> *Türk şiir bilgisi*, p. 191.

<sup>601</sup> *Ottoman lyric poetry*, p. 5.

<sup>602</sup> Cevdet KUDRET, *Bâkî*, p. 50.

<sup>603</sup> “Le texte lyrique”, *Le grand atlas universalis des littératures*, p.54.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>605</sup> *Sanat ve edebiyat yazıları*, p. 94.

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 94.

[...]

‘İbret gözinde niceye dek gaflet uyhusu  
Yitmez mi sana vâkı’ a-i şâh-i şîr-ceng

Ol şeh-süvâr-i mülk-i se’âdet ki rahşına  
Cevlân deminde ‘arsa-i ‘âlem gelürdi teng

Baş egdi âb-i tûgına küffâr-i Üngürüs  
Şemşîri gevherini pesend eyledi Fireng

Yüz yire kodı lutf ile bülberg-i ter gibi  
Sandûka saldı hâzin-i devrân güher gibi

(Jusqu’à quand vas-tu fermer les yeux à la leçon que tu dois tirer ?  
Le cas du sultan qui se bat comme un lion ne te suffit-il pas ?

Il était un chevalier tellement habile du pays du bonheur  
Que pendant son galop, la terre du monde lui semblait étroite.

Les infidèles hongrois se sont soumis à son épée tranchante.  
Les Français ont apprécié la substance de son épée.

Il a bien voulu poser son visage par terre comme une feuille de rose bien  
fraîche. Le trésorier du destin l’a laissé dans un coffre comme un bijou.)<sup>607</sup>

On peut affirmer que le lyrisme est présent dans la totalité de la littérature du Divan, et qu’elle en est l’élément prédominant. Comme Walter Andrews le souligne, “la poésie ottomane est essentiellement une poésie d’amour”.<sup>608</sup> Dans le genre du gazel où le thème principal est l’amour, le lyrisme est palpable. Mais le genre nommé ‘mesnevi’ qui semble plus proche de la tradition épique peut également être qualifié de lyrique. En effet, dans les mesnevis, les poètes traitent souvent les thèmes de l’amour.

D’autre part, parallèlement à l’histoire de l’Empire ottoman, on peut observer l’effacement graduel de l’élément épique dans la littérature du Divan. Les victoires militaires étant de plus en plus rares, il y a de moins en moins de poèmes épiques qui louent ces exploits. De ce point de vue, la démarche de Yahya Kemal afin de ranimer la tradition épique ottomane est significative. Ahmet Hamdi Tanpınar affirme que Yahya Kemal avait commencé à écrire - sans réussir à l’achever - un assez long poème épique au sujet du héros de la guerre du Kosovo, Selim Giray.<sup>609</sup> “On sait que la seule œuvre épique dans la dernière période de [la] littérature [du Divan], le *Zafernâme* de Sâbit, était écrit en l’honneur de ce commandant

<sup>607</sup> ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 440.

<sup>608</sup> *Ottoman lyric poetry*, p. 14.

<sup>609</sup> *Yahya Kemal*, p. 183.

béni qui a sauvé l'Empire d'un écroulement presque inévitable".<sup>610</sup> Lors de son séjour à Londres, Yahya Kemal entreprend d'écrire une nouvelle épopée turque. Il va continuer à travailler pendant des années sur cette œuvre qui traite des anciennes incursions et des corsaires turcs. "Je n'ai pas réussi à l'écrire, mais en travaillant dessus, j'ai trouvé un langage poétique"<sup>611</sup> dit Yahya Kemal. Dans son poème "Alp Aslan'ın rûhuna gazel" (Gazel dédié à Alp Aslan), il va mettre en avant les éléments épiques dans un genre qui est plutôt lyrique, et ainsi former une synthèse du lyrique et de l'épique :

İklîm-i Rûm'u tuttu cihangîr savleti  
Târîh o işde gördü nedir şîr savleti

Titretti arş ü ferşi Malazgird önündeki  
Cûş ü hurûş-ı rahş ile şemşîr savleti

On yılda vardı sâhil-i Kostantaniyye'ye  
Yer yer vatan diyârını teshîr savleti

Ey şanlı cedd-i ekberimiz âb-ı tîginin  
Bî-hadd imiş güneş gibi tenvîr savleti

Tasvîr eder mi böyle şehinşâhı ey Kemâl  
Şimşekten olsa şî'rde ta'bîr savleti  
(L'attaque du souverain a tenu le pays de Rome  
L'histoire a vu alors ce qu'était l'attaque d'un lion

Il a fait trembler le ciel et la terre devant Malazgird  
L'attaque débordant d'un cheval éblouissant et d'une épée

En dix ans il est arrivé à la côte de Constantinople  
Son attaque a envahi de part et d'autre les terres de la patrie

Ô! notre plus grand et glorieux ancêtre, l'eau de ton épée  
A comme le soleil, un pouvoir sans bornes d'illuminer

Pourrait-il, Ô Kemal ! décrire un souverain des souverains  
Si le pouvoir d'expression de la poésie était fait de l'éclair)<sup>612</sup>

Yahya Kemal pense que le côté le plus fort de la poésie du Divan est son lyrisme. Mais il est également conscient, qu'en ranimant les éléments épiques dans la poésie, il pourra, sur le plan symbolique, ressusciter la période glorieuse de l'Empire ottoman. Son poème intitulé "Hayâl Beste" (Musique imaginaire), d'un côté s'attache à la poésie lyrique par son

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 183-184.

<sup>611</sup> *Çocukluğum, gençliğim, siyâsî ve edebî anılarım*, p. 103.

<sup>612</sup> *Eski şiirin rûzgârıyla*, s. 30.

nom, et de l'autre met en évidence le pouvoir que possède l'art de conquérir le monde à l'aide de ses éléments épiques :

Roma'nın şarkını fethettiğin andan sonra,  
Yüce dağlar gibidir gördüğün iş, Türk oğlu!  
Girdiğin yerde asırlarca kalıştan başka,  
Kurduğun devlet asırlarca muzaffer yürüdü.  
Tâliin döndüğü en korkulu yıllarda bile,  
Yürüyen düşmanı son hamlede döktün denize.  
Açtığın ülkede, yoktan yaratış kudretini,  
Azminin kurduğu yüzlerce şehirden fazla,  
İri firûzeye benzer nice gök kubbeyeyle,  
Dehre aksettiriyor, gerçi, büyük mîmârî;  
Bu eserler seni göstermeğe kâfi diyemem.

Şi're aksettirebilseydin eğer, dinlerdin,  
Yüz fetih şi'ri, okudukça, çelik tellerden.

Resm'e aksettirebilseydin eğer, ömrünce,  
Ebedî cedleri karşında görürdün canlı.

Gönlüm isterdi ki mâzîni diriltin san'at,  
Sana târîhini her lâhza hayâl ettirsin.  
(Depuis que tu as conquis l'est de Rome, fils de Turc !  
La tâche que tu as achevée est aussi grande que les hautes montagnes !  
A part d'être resté là où tu t'es introduit pendant des siècles,  
L'état que tu as fondé a été vainqueur pendant des siècles.  
Même lors des années les plus effroyables où ta chance a tourné  
Tu as expulsé vers la mer l'ennemi qui marchait  
Dans le pays que tu as fondé, ton pouvoir à créer d'un rien  
Plus d'une centaine de villes que ta résolution a édifiées,  
Avec tant de coupes pareilles à de grandes turquoises  
Quoique la grande architecture reflète au monde ;  
Je ne peux dire que ces œuvres suffisent à t'exprimer.  
Si tu pouvais refléter dans la poésie, tu écouterais  
Des cordes d'acier, mille poèmes de conquêtes.

Si tu pouvais refléter dans la peinture, pendant toute ta vie,  
Tu verrais les ancêtres éternels vivants devant toi.

J'aurais voulu que l'art qui ressucite ton passé  
Te fasse imaginer ton histoire à tout moment.)<sup>613</sup>

Chez Ahmet Haşim, l'autre fondateur de la poésie moderne turque, il est impossible de trouver ces éléments épiques qu'on observe chez Yahya Kemal. Haşim qui est le représentant d'un lyrisme qui s'attache à la subjectivité, transforme le matériel qu'il prend de la littérature du Divan, vers cette subjectivité. En effet, comme on peut le voir dans son poème intitulé

<sup>613</sup> *Kendi Gök Kubbeviz*, p. 38-39.

“Karanlık” (L’Obscurité), le poète utilise les couples symboliques de la poésie du Divan comme Leylâ et Mecnûn ou le rossignol et la rose, dans un cadre subjectif. L’amour et la bien-aimée dont il est question dans ce poème, ont un caractère subjectif assez marqué :

Aşkın bu karanlık gecesinde  
Bülbül yine vahşi müterennim,  
Mecnûn’unu terketti mi Leylâ?  
Vahşi sesi firkat sesi sandım.

Aşkın bu karanlık gecesinde  
Hicrânımı duydum, seni andım,  
Firkatzede bülbül gibi yandım..  
(Dans cette nuit obscure de l’amour  
Le rossignol chante encore sauvagement  
Leylâ a-t elle quitté son Mecnûn  
J’ai cru que le son sauvage était celui de la rupture

Dans cette nuit obscure de l’amour  
J’ai entendu ma douleur, j’ai pensé à toi  
J’ai brûlé comme le rossignol, victime de la rupture)<sup>614</sup>

Dans le poème d’Ahmet Haşım, “Bülbül” (Le Rossignol), on retrouve le couple du rossignol et de la rose. Ici, la transformation opérée dans la tradition ottomane par la subjectivation est encore plus apparente. La ‘rose’ qui symbolise le poème dans la poésie du Divan, a trouvé la mort et le poète la ressuscite en lui donnant une nouvelle forme :

Bir gamlı hazânın seherinde  
İsrâra ne hâcet yine bülbül?  
Bil, kalbimizin bahçelerinde  
Can verdi senin söylediğin gül!

Savrulmada gül şimdi havâda  
Gün doğmada bir başka ziyâda...  
(A l’aube d’un triste automne  
Pourquoi insister encore, rossignol ?  
Sache que dans les jardins de notre cœur  
La rose dont tu parlais est morte !

A présent la rose se disperse dans l’air  
Le jour naît sous une autre lumière)<sup>615</sup>

Finalement l’obscurité constitue le point commun des dualités qui sont mises en avant dans le cadre du lyrisme. En effet, le ‘devenir lyrique’ de la poésie n’est pas indépendant de son ‘devenir épique’, ni le ‘devenir musique’ de la poésie lyrique de son ‘devenir subjectif’ ou

---

<sup>614</sup> *Bütün şiirleri*, p. 99.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 98.

le ‘devenir centré sur les images’ de ce dernier, de son ‘devenir centré sur le son’. En outre, on ne peut pas séparer le ‘devenir poésie’ du ‘devenir prose’.

D’autre part, on peut traiter le problème du lyrisme dans un cadre différent de ceux dont on a parlé plus haut. La poésie lyrique qui est connue, selon Theodor Adorno, comme “opposée à la société”<sup>616</sup> et “une chose totalement individuelle”<sup>617</sup>, “exprime la protestation contre une situation sociale ressentie par chaque individu comme une expérience étrangère, hostile, froide et opprimante et cette expérience laisse son reflet opposé sur la poésie”.<sup>618</sup>

Sous l’angle de ces propos d’Adorno, le lyrisme de la poésie du Divan représente la protestation contre un ordre despotique qui place le sultan en son centre, tandis que le lyrisme de Baudelaire manifeste une révolte contre la modernité qui impose sa rationalité et son ‘entzauberung’ (la disparition de la magie du monde). Quelle est la position du lyrisme de Yahya Kemal et de celui de Ahmet Haşim étant donné qu’ils essayent tous les deux de concilier l’héritage du Divan avec la poésie moderne ?

Le lyrisme de Yahya Kemal qui n’exclut pas l’épique et qui se rapproche ainsi du lyrisme de la poésie du Divan, peut être interprété comme une révolte contre la modernisation turque et occidentale qui veulent rendre l’Ottoman invisible. Quant au lyrisme d’Ahmet Haşim, il se présente comme une protestation contre la structure centrée de la poésie du Divan. Ce lyrisme qui est en relation avec la subjectivité décentralise le sens. Si on prend les deux fondateurs de la poésie moderne ensemble, le lyrisme de la poésie moderne turque s’approprie d’une part le traditionnel et le moderne, et se révolte de l’autre contre ceux-ci.

### 2.3. La poésie moderne et la tradition

Comme le précise Dominique Rincé, l’année 1857 fut décisive dans l’histoire littéraire du XIX<sup>ème</sup> siècle français et, par-delà, également pour le XX<sup>ème</sup> siècle. C’est l’année qui voit la parution de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert et des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. Ces deux ouvrages ‘scandaleux’ sont révolutionnaires pour des raisons bien différentes de celles qui les firent soupçonner ou condamner à l’époque.<sup>619</sup>

Le poète et le romancier réalisent en effet dans ces deux œuvres une sorte de coup de force esthétique par lequel ils “achèvent” l’âge de la tradition, que leur

---

<sup>616</sup> *Edebiyat yazıları*, p. 118.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>619</sup> *Baudelaire et la modernité poétique*, p. 3.

livre vient clore, en même temps qu'ils inaugurent, chacun à leur manière, l'ère de la modernité.<sup>620</sup>

On peut conclure de ce passage que Dominique Rincé définit la modernité littéraire en fonction d'une rupture avec la tradition. De son côté, Henri Meschonnic affirme qu'on recourt souvent à la notion de 'rupture' pour définir la modernité. Il ne s'agit pas seulement d'une rupture avec la tradition, mais d'une "[r]upture avec le passé, rupture avec la société, rupture avec les traditions techniques -le métier. La modernité, en art et en littérature, on en est convaincu, se définit par la rupture".<sup>621</sup> Dans le passage tiré du livre *Point de convergence* d'Octavio Paz où il décrit comment la modernité construit sa tradition, les notions de rupture et de nouveauté sont une fois de plus essentielles :

En disant que la modernité est une tradition, je commets une légère inexactitude ; j'aurais dû dire : une *autre* tradition. La modernité est une tradition polémique et qui écarte la tradition régnante, qu'elle que soit celle-ci; mais elle ne l'écarte que pour céder, un instant après, la place à une autre tradition qui, à son tour, est autre manifestation momentanée de l'actualité. La modernité n'est jamais elle-même ; elle est toujours *autre*. Le moderne ne se caractérise pas seulement par sa nouveauté, mais aussi par son hétérogénéité. Tradition hétérogène ou de l'hétérogène, la modernité est condamnée à la pluralité : la tradition ancienne était toujours la même, la moderne est sans fin différente.<sup>622</sup>

Pourtant, pour Meschonnic, "la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture. Mais *l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau*".<sup>623</sup> C'est ce qui justifie la présence de la tradition dans les œuvres les plus avant-gardistes. Il s'agit de la pluralité des passés et des traditions.<sup>624</sup> Ce que Meschonnic dit pour les surréalistes est valable pour la totalité de l'art moderne : "Les surréalistes ne rompent pas avec le passé. Ils se choisissent leur passé".<sup>625</sup> La tradition morte peut désormais laisser sa place à la tradition vivante.<sup>626</sup>

On trouve déjà le problème de 'l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau' dont parle Meschonnic, dans l'article de T.S. Eliot, "La tradition et le talent individuel". Au lieu d'utiliser les notions de tradition morte et de tradition vivante, Eliot parle d'un lien que noue le poète avec les poètes et artistes morts. Selon Eliot, c'est ce lien qui détermine qu'une œuvre sera 'une œuvre véritablement nouvelle'.

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>621</sup> *Modernité Modernité*, p. 67.

<sup>622</sup> *Point de convergence*, p. 14.

<sup>623</sup> *Modernité Modernité*, p. 76.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 76.



Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut pas le juger tout seul ; il faut le mettre, pour l'opposer ou le comparer, au milieu des morts. J'entends ceci comme un principe de critique, non pas simplement historique, mais esthétique. La nécessité pour lui de se conformer, de s'harmoniser, n'est pas unilatérale ; ce qui se produit quand une nouvelle œuvre d'art est créée, est quelque chose qui se produit simultanément dans toutes les œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments existants forment entre eux un ordre idéal que modifie l'introduction de la nouvelle (vraiment 'nouvelle') œuvre d'art. L'ordre existant est complet avant que n'arrive l'œuvre nouvelle ; pour que l'ordre subsiste après l'addition de l'élément nouveau, il faut que l'ordre existant *tout entier* soit changé, si peu que ce soit ; et les rapports, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport à l'ensemble sont ainsi rajustés et c'est en ceci que l'ancien et le nouveau se conforment l'un à l'autre.<sup>627</sup>

De son côté, Jorge Luis Borges affirme qu'il conçoit la littérature comme un tout fluide.<sup>628</sup> Ainsi chaque œuvre est en relation directe avec les autres. La forêt et le labyrinthe font également partie des métaphores utilisées par Borges pour désigner la tradition :

[la littérature] est, pour moi, quelque chose de vivant, en pleine croissance. J'imagine la littérature du monde sous l'aspect d'une forêt, assez dense d'ailleurs, où nous nous empêtrons, et en perpétuelle croissance. Eh bien, pour en revenir à mon inévitable image de labyrinthe, c'est une sorte de labyrinthe vivant [...].<sup>629</sup>

Dans son livre *Essais choisis* T. S. Eliot étudie l'importance de la tradition et de l'utilisation de celle-ci dans le cadre de la poésie et de la poétique. Il met en évidence le côté subjectif du lien noué par un poème avec d'autres poèmes.

L'expérience d'un poème est non seulement celle d'un moment mais celle d'une vie entière. Ceci ressemble beaucoup à nos expériences liées aux autres êtres humains [...] Au fur et à mesure que l'individu surmonte et dépasse maintes passions, il surmonte et dépasse également un grand nombre de poèmes.<sup>630</sup>

Rapportons un passage tiré du livre d'Abdelfettah Kilito, *L'Auteur et ses doubles* : Quand Ebu Nuvas, va voir son maître Halef ül-Ahmer pour lui demander son autorisation afin de pouvoir composer ses propres poèmes, son maître lui dit de revenir après avoir appris mille poèmes par cœur. Après avoir fait, avec beaucoup de difficulté, ce qui lui est demandé Ebu Nuvas revient voir son maître pour lui annoncer qu'il a bien appris les mille poèmes par cœur.

---

<sup>627</sup> *Essais choisis*, p. 29.

<sup>628</sup> Richard BURGİN, *Conversations avec J. L. Borges*, p. 116.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

<sup>630</sup> *Selected essays*, p. 250-251.

La réponse de Halef ül-Ahmer est celle-ci : ‘maintenant oublie les poèmes que tu as appris par cœur...’.<sup>631</sup>

On peut constater que ce qui détermine la relation d’un poème (d’une œuvre) avec d’autres poèmes (d’autres œuvres) est l’assimilation et l’oubli. Dans le domaine de la critique littéraire, un des apports de la modernité, le lien qu’une œuvre noue avec d’autres œuvres - que ce lien soit une assimilation ou un oubli - a une importance fondamentale. En effet, Eliot affirme que pour l’évaluation d’une œuvre d’art, seulement d’autres œuvres d’art peuvent fournir un critère : “En sa qualité d’œuvre d’art, l’œuvre d’art ne peut être *interprétée* ; il n’y a rien à interpréter – nous ne pouvons que la critiquer suivant des critères par comparaison avec d’autres œuvres d’art”.<sup>632</sup> Harold Bloom exprime de son côté une idée similaire en disant que “le sens d’un poème est un autre poème”.<sup>633</sup>

Avec la modernité, la tradition morte va non seulement laisser sa place à la tradition vivante, mais une notion qui va avoir une importance fondamentale dans la critique de la poésie, la notion d’intertextualité, va faire son apparition. “Avec la création de l’intertextualité, on passe de l’écrivain à la conception d’un sujet divisé, [...] à la conception d’un texte qui est le lieu d’interchangements de morceaux appartenant à d’autres textes”.<sup>634</sup>

D’autre part, selon Laurent Jenny, l’intertextualité constitue “la condition pour une lecture littéraire”.<sup>635</sup> Tout comme Julia Kristeva et Roland Barthes qui l’a soutenu, nombre de critiques littéraires (Riffaterre, Genette, Jenny, Angenot, Ricardou, Bellemin-Noel, les écrivains de la revue *Tel Quel*) verront désormais l’intertextualité comme le critère majeur du littéraire.<sup>636</sup>

Il faut cependant souligner que l’intertextualité n’est pas propre à la littérature moderne et qu’elle a toujours existé, dans les textes anciens (Rabelais, Montaigne) comme dans les textes modernes (Lautreamont, Proust, Joyce).<sup>637</sup> “Ce qui est nouveau, comme le précise une fois de plus Laurent Jenny, c’est la nouvelle perception et définition du concept d’intertextualité dans le domaine de la critique littéraire”.<sup>638</sup>

La notion d’intertextualité nous permet de réévaluer certaines critiques adressées à la poésie du Divan. E. J. Wilkinson Gibb compte parmi les premiers critiques accusant la poésie du Divan de mimétisme. Dans un article daté de 1911 et publié après sa mort dans

---

<sup>631</sup> p. 21.

<sup>632</sup> *Essais choisis*, p. 165.

<sup>633</sup> *The anxiety of influence*, p. 70.

<sup>634</sup> Kubilay AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, p. 9.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>637</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 11.

l'*Encyclopedia Britannica*, Gibb définit l'essence de la culture turque - qu'elle soit ottomane ou moderne - comme la sensibilité à l'influence.<sup>639</sup> D'autre part, dans l'introduction de son livre *Histoire de la poésie ottomane*, après avoir affirmé que chaque mot arabe ou persan est en même temps un mot en Ottoman, il ajoute :

Ce système d'assimilation n'était certes pas limité aux mots et aux expressions. Il couvrait tout ce qui concerne la littérature. Nous allons voir que la forme et l'âme de la poésie ottomane ont été profondément influencées par les littératures étrangères qui ont été prises comme modèles ; du point de vue des images, des sujets et des formes elle doit beaucoup à ces littératures étrangères.<sup>640</sup>

Dans son livre *Divan Edebiyatı Beyânındadır* (Selon la poésie ottomane), Abdülbâki Gölpınarlı montre qu'il est du même avis que Gibb : "Nul besoin de le nier ; la littérature du Divan est une littérature imitatrice".<sup>641</sup> Mais Gibb et Gölpınarlı laissent échapper que dans la littérature du Divan, il s'agit non pas d'une imitation mais de l'adoption d'un modèle. La production d'un texte en prenant un autre texte comme modèle est directement liée à la notion d'intertextualité. La place centrale occupée par le texte et la textualité dans la littérature du Divan est au cœur de l'importance de cette notion dans cette tradition. Tenter d'expliquer la poésie du Divan en ignorant l'intertextualité est à la source des graves erreurs d'interprétation.

La poésie du Divan ressemble à une conversation entre poètes et poèmes. Dans ces poèmes on trouve souvent des références, non seulement à des poètes du Divan mais également à des poètes persans. Parfois le poète les cite pour affirmer qu'il leur est supérieur, parfois il exprime son admiration pour eux. Se référer à Fenâyî' pour Hufî dans les vers : "Kaldı dem-beste Hufî nazmın Fenâyî işidüp/ Kim dehân açdukça dâna nutk-i nâdan bağlanur (Quand il a entendu la poésie de Hufî, Fenâyî a perdu le souffle ; car quand les savants parlent, les ignorants perdent la parole.)"<sup>642</sup> et se référer à Câmî pour Rahmî dans les vers : "Suhan bezminde Câmîdür bilen keyfiyet-i şî'rüm/ Hayâlât-i kelâmum Rahmiyâ ancak Kemâl anlar (A la reunion des poètes, [Molla] Câmî reconnaît la qualité de mon poème. O ! Rahmî! Seul Kemâl de [Hocend] peut capter les images de mes vers.)"<sup>643</sup> est une occasion pour se vanter.

D'autre part, dans les vers "Teveccüh-i dili pûyân-i feyz edip şimdi/ Cenâb-i pâk-i Hudâvendgâre dek gideriz (Maintenant en faisant courir l'inclination de notre cœur vers la

---

<sup>639</sup> Victoria HOLBROOK, *Aşkın okunmaz kıyıları*, p. 39.

<sup>640</sup> *Osmanlı şiir tarihi*, p. 31.

<sup>641</sup> p. 128.

<sup>642</sup> Ahmet Atilla ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 88.

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 351.

prospérité, nous irons devant Mevlânâ.)”<sup>644</sup> Neşâtî exprime son admiration pour Mevlânâ, tandis que dans les vers “Pesendim gülsitân-i şî’r-i Nâbîdir yine Gâlib/ Benim her tab-i mehzûn gerçi bir serv-i revânımdır (Gâlib, quoique toute la nature soit un cyprès qui se balance, c’est le jardin de roses des poèmes de Nâbî que j’admire.)”<sup>645</sup> et “Reh-i Mevlevîde Gâlib bu sıfatla kaldı hayrân/ Kimi terk-i nâm ü şâne kimi i’tibâre düşdü (Gâlib est resté admirateur de cette façon dans la voix de Mevlânâ. Certains quittent la célébrité et la gloire et certains se soucient d’être honorés)”<sup>646</sup> Şeyh Gâlib exprime son admiration pour Nâbî et Mevlânâ.

Les poètes du Divan ne se contentent pas de nommer d’autres poètes dans leurs poèmes ; ils leur écrivent des nazires. Tanpınar explique pourquoi le nazire est si répandu dans la poésie du Divan : “Le nazire permettait au poète de maîtriser la langue et tous les styles de la tradition. Cette maîtrise de l’art n’est autre chose que la maîtrise de son monde”.<sup>647</sup> En d’autres termes, le nazire (ou l’intertextualité) est un moyen pour préserver l’unité du monde de la poésie.

Comment cette notion d’intertextualité, qui occupe une place importante dans la poésie du Divan, a-t-elle intégré le domaine de la critique littéraire moderne et comment a-t-elle été formulée par les théoriciens de littérature ? Julia Kristeva qui a avancé cette notion la première nomme ‘intertextualité’ toute relation qu’un texte noue avec d’autres textes.<sup>648</sup>

[...] l’intertextualité qui est vue comme un échelon nécessaire pour toute analyse littéraire à partir de la fin des années 1960, doit être perçue en gros comme un échange entre deux ou plusieurs textes, une sorte de conversation ou de discours. La notion peut être perçue, d’une façon générale, comme un procédé de réécriture. Un écrivain réécrit les morceaux pris du texte d’un autre écrivain en les faisant fusionner. [...] Dans l’intertextualité, l’idée que chaque texte est dans le domaine des textes écrits auparavant, qu’aucun texte ne peut être totalement indépendant des textes anciens est primordial. [...] Comme l’affirme La Bruyère, “Tout a déjà été dit”, “Depuis sept mille ans les êtres humains existent et pensent”. La littérature n’est autre chose que la réaffirmation du même contenu.<sup>649</sup>

Sans aucun doute, un des écrivains les plus importants qui a réfléchi sur le problème de l’intertextualité est Roland Barthes. Selon Barthes, le sens d’un texte ne peut être capté de façon définitive par le lecteur car la nature intertextuelle de l’œuvre littéraire, force celui-ci à former sans cesse de nouveaux liens avec d’autres textes. Ainsi le sens du texte, n’est plus

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 558.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 624.

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 628.

<sup>647</sup> 19. *Asır Türk edebiyatı tarihi*, p. 22.

<sup>648</sup> AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, p. 11.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 17-18.

une chose présentée par l'écrivain et le lecteur gagne la liberté de multiplier les sens du texte. Ceci signifie la mort de l'écrivain.<sup>650</sup>

Contrairement à Barthes, Gérard Genette et Michael Riffaterre affirment qu'on peut dire des choses concrètes sur un texte. Dans son livre *Semiotics of Poetry* (Sémiotique de la poésie) Riffaterre déclare que le poème est une variation sur un 'motif', la transformation d'un mot ou d'une phrase en un texte. Le mot ou la phrase qui est transformé en texte est la matrice du poème.<sup>651</sup>

Dans son livre *Palimpsestes* où il classe les relations de transformation entre les textes, Gérard Genette essaye de montrer qu'un texte peut s'appuyer sur un texte produit auparavant et qu'il peut ainsi faire partie d'une tradition. Genette, classifie les relations intertextuelles selon le modèle suivant<sup>652</sup> : la notion que Genette nomme 'transtextualité', signifie tout ce qui met un texte en relation avec d'autres textes, consciamment ou inconsciemment. Ceci est le caractère universel du plus haut niveau de la littérature. Genette détermine cinq sortes de relations transtextuelles :

1-L'intertextualité est la présence d'un texte dans un autre texte de façon active ; autrement dit, c'est la relation d'union formée dans un même moment et dans un même lieu par un ou plusieurs textes par l'intermédiaire de citations, plagiat ou d'allusions.

2-La paratextualité est la relation qu'un texte noue avec certains indicateurs de second degré qui lui sont annexés comme les titres, sous-titres, préfaces, notes, épigraphes, illustrations etc., c'est-à-dire avec les paratextes.

3-La métatextualité est la relation critique entre un texte et le texte qui l'interprète.

4-L'hypertextualité est la relation qui noue un texte B (l'hypertexte) à un texte A composé auparavant. C'est-à-dire le texte B, transforme le texte A écrit auparavant du point de vue du sujet ou du style mais il n'ajoute aucune interprétation à ce procédé. Le texte B peut être formé selon deux formes de transformations :

a-La transformation indirecte : ici le sujet est différent mais la forme est la même.

b-La transformation simple : ici la forme est différente mais l'affinité des sujets est très marquée.

5-L'architextualité désigne le statut du genre (roman, nouvelle, poésie etc.) et oriente 'l'horizon de l'attente' du lecteur.

---

<sup>650</sup> Graham ALLEN, *Intertextuality*, p. 70.

<sup>651</sup> p. 6.

<sup>652</sup> Mehmet RİFAT, *XX.Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*, p. 132-133.

Maintenant passons aux relations intertextuelles nouées avec les autres domaines de l'art. Dans la partie intitulée "Intertextuality in the non-literary arts" (Intertextualité dans les arts non-littéraires) de son livre *Intertextuality* (Intertextualité), Graham Allen dit :

Pour interpréter un tableau ou un monument, nous devons inévitablement faire confiance au talent d'interpréter la relation de ce tableau ou de ce monument avec les 'langues' ou 'systèmes' de peinture ou de représentations architecturales antérieures. Les films, symphonies, monuments, tableaux, tout comme les textes littéraires, non seulement parlent entre eux, mais parlent également avec les autres domaines de l'art.<sup>653</sup>

Puisque l'intertextualité occupe une place importante dans la poésie ottomane qui est une tradition pré-moderne, quelle est la différence entre l'intertextualité dans les pratiques poétiques pré-modernes et l'intertextualité dans les pratiques modernes ? Dans les pratiques poétiques modernes, le poète qui recourt à l'intertextualité ne se contente pas d'installer les morceaux tirés des textes qu'il a lus dans son propre texte ; en un procédé de réécriture, il crée un nouvel espace de sens.<sup>654</sup> Dans ce cadre, on peut parler d'une subjectivation. Les choix du poète moderne dans sa relation intertextuelle avec d'autres poèmes, textes et œuvres d'art sont plus personnels et sont déterminés par la 'logique' de son propre 'sujet'. La définition de l'intertextualité que Francis Claudon transmet de Laurent Jenny va dans le même sens : "Non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens".<sup>655</sup>

Les propos d'Aktulum et ceux de Jenny montrent que dans la poésie moderne l'intertextualité prend forme selon une structure centrée autour du sujet. À l'inverse, dans la littérature du Divan, l'intertextualité n'est pas 'centrée'.

Les idées de Harold Bloom peuvent nous éclairer à propos du fonctionnement de la 'logique' qui détermine les choix 'intertextuels' du poète durant la construction de ses poèmes. Harold Bloom, qui selon Terry Eagleton a élaboré la théorie littéraire la plus courageuse et originale des dix dernières années, réinterprète la relation entre le père et le fils dans le cadre de la poésie dans son livre célèbre *The Anxiety of Influence* (L'Angoisse de l'influence). "Bloom réécrit l'histoire de la littérature en fonction du complexe d'Œdipe"<sup>656</sup>.

Les poètes vivent à l'ombre d'un poète 'puissant' qui les a précédés, tout comme les fils sont opprimés par leur père. Tout poème peut être vu comme une tentative d'échapper à cette 'angoisse de l'influence', en remodelant le

---

<sup>653</sup> p. 174-175.

<sup>654</sup> AKTULUM, *Metinlerarası İlişkiler*, p. 14.

<sup>655</sup> *Précis de littérature comparée*, p. 22.

<sup>656</sup> *Critique et théorie littéraire*, p. 181.

poème précédent. Le poète, bloqué dans une rivalité œdipienne avec son ‘précurseur’ castrant, cherchera à désarmer cette force en la travaillant de l’intérieur, en écrivant d’une façon qui révisera, déplacera et reformera le poème précurseur. Et, dans ce sens, tous les poèmes peuvent être lus comme des réécritures d’autres poèmes, comme des ‘erreurs de lectures’ ou comme des ‘négligences’, comme des tentatives pour repousser leurs forces écrasantes afin que le poète puisse ouvrir un espace à sa propre originalité imaginative. Tout poète est ‘tardif’, le dernier dans la tradition ; le vrai poète est celui qui a le courage de reconnaître ce retard et de détruire le pouvoir de son précurseur. Tout poème n’est, en effet, rien d’autre que cet ébranlement –une série de dispositifs qui sont à la fois des stratégies rhétoriques et des mécanismes de défense psychanalytiques pour défaire et surpasser un autre poème.<sup>657</sup>

Rappelons que Freud, affirme dans la partie intitulée “L’identification” de son livre *Psychologie collective et analyse du moi* que l’identification constitue la première manifestation d’un attachement affectif à une autre personne<sup>658</sup>. “Le petit garçon manifeste un grand intérêt pour son père : il voudrait devenir et être ce qu’il est, le remplacer à tous égards. [...] il fait de son père son idéal.<sup>659</sup> “Simultanément avec cette identification avec le père, ou un peu plus tard, le petit garçon a commencé à diriger vers sa mère ses désirs libidinaux”.<sup>660</sup>

Ces deux sentiments demeurent pendant quelques temps côte-à-côte, sans influencer l’un sur l’autre, sans se troubler réciproquement. Mais à mesure que la vie psychique tend à l’unification, ces sentiments se rapprochent l’un de l’autre, finissent par se rencontrer, et c’est de cette rencontre que résulte le Complexe d’Oedipe normal. Le petit s’aperçoit que le père lui barre le chemin vers la mère ; son identification avec le père prend de ce fait une teinte hostile et finit par se confondre avec le désir de remplacer le père, même auprès de la mère. L’identification est d’ailleurs ambivalente dès le début ; elle peut être orientée aussi bien vers l’expression de la tendresse que vers celle du désir de suppression.<sup>661</sup>

L’‘ambivalence affective’ qui se manifeste selon Freud, dans la relation de l’enfant avec son père, se montre également dans la relation du poète avec son ‘père poétique’. Les sentiments du poète envers son ‘père poétique’ vont osciller entre l’admiration et le dédain, l’écrasement sous son poids et le désir de le faire disparaître. T. S. Eliot dit : “Ce qui se produit, c’est une continuelle reddition de soi, tel que l’on est à tout moment , à quelque chose de plus précieux. La marche de l’artiste est un sacrifice continu, une extinction continuelle de sa personnalité”.<sup>662</sup> Ainsi Eliot met l’accent sur l’admiration du poète envers son père

---

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>658</sup> *Essais de psychanalyse*, p. 126.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>662</sup> *Essais choisis*, p. 31.

poétique alors que les paroles d’Ahmet Hamdi Tanpınar citées ci-dessous expriment la tentative de dépasser le père poétique :

Pour comprendre la grandeur d’un poète, il faut évaluer ce qu’il détruit autant que ce qu’il fait. Le vrai artiste fait en détruisant. L’œuvre d’art qui utilise les sentiments et formes d’imagination qui existaient avant lui, est une œuvre morte. Pour cette raison, chaque poète rend les mots qu’il va utiliser au dictionnaire de façon vierge. Pourtant chaque œuvre comporte un côté mort et ce qui est triste c’est que souvent, même les œuvres les plus originales se font aimer par leurs côtés morts.<sup>663</sup>

Certains critiques préfèrent utiliser la notion de l’‘autre’ à la place de la notion de ‘père poétique’ de Harold Bloom pour exprimer l’identification du poète à son modèle. John Jackson rapporte les paroles de Paul Celan dans *La poésie et son autre* : “Le poème tend vers un Autre, il a besoin de cet Autre, il le recherche et s’offre à lui. Toute chose, tout être humain devient, pour le poème qui tend vers l’Autre, une figure de cet Autre”.<sup>664</sup> En effet, selon Lacan, “notre désir inconscient est dirigé vers cet ‘Autre’, sous la forme d’une réalité ultime et satisfaisante à laquelle nous ne pourrions jamais accéder [...]”.<sup>665</sup> Jérôme Thélot met, le désir tourné vers l’autre dont Lacan parle, en relation avec l’écriture :

C’est toujours l’autre écrivain qui suscite une vocation d’écrivain. Ecrire, en ce sens, c’est imiter l’autre et rivaliser avec lui pour être ce qu’il est : c’est désirer. Mais c’est désirer d’une façon telle que le désir y est pensable. L’écriture est une forme particulière du désir en ce que la structure conformiste de celui-ci y paraît transparente et peut donc s’y trouver révélée.<sup>666</sup>

Selon Thélot qui dit “L’Autre qu’Autre : c’est le Même”, l’écrivain et l’autre écrivain se recouvrent. L’admiration pour l’autre, n’est autre chose que l’admiration de l’écrivain pour lui-même : “Ce que veut le désir dans sa quête graduelle de nouvelles altérités, c’est l’identité du désir comme tel. Ou simplement: l’adoration de l’obstacle s’achève en son essence, l’adoration de soi”.<sup>667</sup>

Il n’y a pas de doute que dans la création artistique de Baudelaire, l’‘autre poète’ ou l’‘autre artiste’ a une importance majeure. Parmi ces ‘autres artistes’, le plus important est Edgar Allan Poe. On sait que Baudelaire a traduit les œuvres du poète américain en français et qu’il l’a fait connaître aux lecteurs français. On sait également qu’il a une grande admiration pour lui. Il va porter cette admiration jusqu’à s’identifier complètement avec lui. En effet, dans une de ses lettres Baudelaire écrit :

---

<sup>663</sup> Edebiyat Üzerine Makaleler, p. 25.

<sup>664</sup> p. 7.

<sup>665</sup> EAGLETON, *Critique et théorie littéraire*, p.172.

<sup>666</sup> *Baudelaire-Violence et poésie*, p. 137.

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 154.



Eh bien! On m'accuse, moi, d'imiter Edgar Poe! Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant.<sup>668</sup>

Il est intéressant de constater que Baudelaire se réfère à Poe et à son père dans le même contexte : “Faire tous les matins ma prière à Dieu, réservoir de toute force et de toute justice, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs”.<sup>669</sup> Pourtant il faut souligner que Baudelaire voit Poe, non pas comme un père, mais plutôt comme un frère aîné ou un double. En effet, dans son article intitulé “Baudelaire, Irremédiable Modern” (Baudelaire, le moderne irrémédiable), Dore Ashton met l'accent sur le même point : “Baudelaire considérait Poe comme son jumeau spirituel”.<sup>670</sup>

Poe n'est pas le seul artiste que Baudelaire prend pour exemple. Quand il dit “Je n'oublie rien et je rêve toujours Wagner et Poe”<sup>671</sup> Baudelaire met Wagner et Poe sur le même plan. Dans les phrases ci-dessous, on peut constater que Baudelaire semble s'identifier à Wagner tout comme il le fait avec Poe :

La première fois que je suis allé aux Italiens pour entendre vos ouvrages, j'étais assez mal disposé, et même, je l'avouerai, plein de mauvais préjugés; mais je suis excusable ; j'ai été si souvent dupe ; j'ai entendu tant de musique de charlatans à grandes répétitions. Par vous j'ai été vaincu tout de suite. Ce que j'ai éprouvé est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire. D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était *la mienne*, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. Pour tout autre que pour un homme d'esprit, cette phrase serait immensément ridicule, surtout écrite par quelqu'un qui, comme moi, *ne sait pas la musique*, et dont toute l'éducation se borne à avoir entendu (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven.<sup>672</sup>

Dans ce cadre, il faut parler d'un troisième artiste qui a une grande importance pour Baudelaire : Eugène Delacroix. Les écrits de Baudelaire après la mort du grand peintre orientaliste et l'expression ‘peintre poète’ qu'il utilise pour le qualifier donnent les indices d'une identification :

[...] je courus vers la maison du grand défunt, et je restai deux heures à parler de lui avec la vieille Jenny, une de ces servantes des anciens âges, qui se font une noblesse personnelle par leur adoration pour d'illustres maîtres. Pendant

---

<sup>668</sup> *Correspondance II*, p.386.

<sup>669</sup> *Œuvres complètes I*, p. 673.

<sup>670</sup> Jeffrey COVEN, *Voyages*, p. 94.

<sup>671</sup> *Correspondance II*, p.105.

<sup>672</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 564.

deux heures, nous sommes restés, causant et pleurant, devant cette boîte funèbre, éclairée de petites bougies, et sur laquelle reposait un misérable crucifix de cuivre. Car je n'ai pas eu le bonheur d'arriver à temps pour contempler, une dernière fois, le visage du grand peintre-poète.<sup>673</sup>

Quant à Yahya Kemal, dans sa tentative d'évaluer la culture ottomane dans sa totalité, il a porté un grand intérêt aux arts en dehors de la poésie. Les domaines qui l'intéressent spécialement sont l'architecture et la musique. Les artistes qu'il admire le plus dans ces domaines sont le compositeur Itrî et l'architecte Sinan. Yahya Kemal qui dit que "l'architecture a atteint la perfection avec Sinan"<sup>674</sup> affirme au sujet d'Itrî : "Itrî est notre Sinan dans le domaine de la musique".<sup>675</sup> Quand on lui demande les œuvres d'Itrî qu'il préfère, il répond qu'il les aime toutes, et même chaque vers dans chaque œuvre.<sup>676</sup> Le poète dédiera un poème à la mosquée Süleymaniye construite par Sinan, et un autre poème à Itrî portant le nom du compositeur. Pourtant il semble impossible de parler d'une identification de Yahya Kemal à Sinan et à Itrî, comme c'est le cas de Baudelaire à Delacroix et à Wagner. Il serait plus juste de chercher le 'père poétique' de Yahya Kemal dans le domaine de la poésie.

Dans les poèmes de Yahya Kemal, on rencontre des références à des poètes du Divan comme Nâilî, Bâkî, Neşatî. Le poète attribue une grande importance à la tradition littéraire du Divan. Il dit : "notre poésie a un passé, et un passé très riche. C'est une des raisons pour laquelle il n'arrive pas de grands poètes dans les derniers temps".<sup>677</sup> D'autre part, Yahya Kemal noue des relations intertextuelles avec des poètes occidentaux comme Baudelaire, Verlaine, José Maria de Heredia, Maeterlinck. On peut constater que l'autre fondateur de la poésie turque moderne, Ahmet Haşim se réfère également aux deux traditions poétiques : l'orientale et l'occidentale. Parmi ses références intertextuelles se trouvent des poètes ottomans comme Şeyh Galib, Cenab Şehabettin, Tevfik Fikret et des poètes occidentaux comme Henri de Régnier et Albert Samain.

D'autre part, il existe une relation de 'gémélicité' entre les deux fondateurs de la poésie moderne turque Yahya Kemal et Ahmet Haşim qu'on peut traiter dans le cadre de la notion de 'devenir' de Deleuze-Guattari. On constate que ces deux poètes, d'une part se complètent en ce qui concerne les problèmes majeurs de la poésie moderne - l'obscurité, le lyrisme, l'intertextualité - et de l'autre, se transforment. En outre, le 'jumeau' poétique ou artistique qui voit le jour suite à l'apparition de la poésie moderne, montre le passage d'une relation

---

<sup>673</sup> *Critique d'art*, p. 434.

<sup>674</sup> *Aziz İstanbul*, p. 70.

<sup>675</sup> AYDA, *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 28.

<sup>676</sup> UYSAL, *Yahya Kemal'le sohbetler*, p. 138.

<sup>677</sup> *Edebiyata Dair*, p. 291.

hiérarchique et centrée imposée par le 'père poétique' à une relation décentralisée et non-hiérarchique.

### III. LE MONDE POÉTIQUE DE YAHYA KEMAL

Nedîm qui a un rôle prédominant dans la construction du monde poétique de Yahya Kemal est né d'un 'régime signifiant' alors que Baudelaire vient d'un 'régime post-signifiant'. Mais on remarque qu'il existe également une relation de 'devenir' entre ces deux 'régimes'. Sous l'influence de l'Occident, la poésie de Nedîm tend vers le régime post-signifiant alors que la poésie de Baudelaire incline vers le régime signifiant. Dans cette partie, nous allons voir comment l'influence de ces deux poètes et l'interaction entre les deux 'régimes' s'unissent pour jouer un rôle majeur dans l'élaboration de la poésie de Yahya Kemal.

En outre, nous verrons que la notion de 'père poétique' qui, comme nous l'avons déjà vu, est en relation avec le régime signifiant, s'inscrit dans une relation de 'devenir' avec une autre notion, celle de 'jumeau poétique' issue du régime post-signifiant. Nous allons constater que l'interaction entre ces deux notions est manifeste dans la poésie de Yahya Kemal.

#### A. Le père poétique et son autre

Dans son autobiographie *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hâtıralarım* (Mon enfance, ma jeunesse, mes souvenirs politiques et littéraires) Yahya Kemal ne consacre aucune partie à son père alors qu'il le fait pour sa nourrice, la nourrice de sa mère, leurs serviteurs Deli Ahmed et Uşak Hüseyin. De même, il n'y a pas de passage consacré à sa grand-mère maternelle qui occupe pourtant une place importante dans sa vie, à ses tantes et à son frère. Yahya Kemal semble vouloir se venger des gens qu'il n'aime pas et qui ont fait souffrir sa mère, en refusant de les dépeindre, en les excluant de ses écrits et poèmes. En revanche on peut noter qu'il cite ces personnes dans la partie consacrée à sa mère. Selon Yahya Kemal, ces gens acquièrent de l'importance uniquement en fonction de leurs rapports à sa mère et en fonction de leur influence sur elle, mais Yahya Kemal prend soin de souligner à chaque occasion leurs différences par rapport à elle. Elle se distingue en particulier par sa piété. Ce n'est pas un hasard si le poète met en avant le côté mystique de cette mère qu'il va, comme on va le voir plus loin, toujours relier dans son esprit à la mort et à l'au-delà.

Selon Yahya Kemal, sa mère n'a pas eu de problèmes avec son père pendant une douzaine d'années. "Pendant cette période, ses plus grandes souffrances proviennent de sa propre mère qui est une femme grincheuse et lâche et de ses sœurs qui sont très jalouses et

opportunistes".<sup>678</sup> Après 1895, l'attitude de son père change ; sa mère "devient malheureuse ; elle souffre de tuberculose et meurt deux années après".<sup>679</sup> Le plus grand motif de plainte de sa mère concernant son père est son habitude de boire tous les soirs. Elle exige de son mari qu'il ne sorte pas pour boire, ce qu'il fera jusqu'à ce que Yahya Kemal ait douze ans. Mais après, il commence à se rendre régulièrement à Salonique. La mère de Yahya Kemal vit mal le comportement de son mari. Yahya Kemal dit que "finalement ces allers-retours à Salonique ont mené son père à une décision qui a entièrement détruit la structure familiale".<sup>680</sup> Son père ne veut plus vivre à Skopje ; il veut aller à Salonique, y occuper un poste d'employé et s'y installer.<sup>681</sup>

Alors que commence la guerre de Thessalie, la décision du père de quitter Skopje et de s'installer à Salonique fait "l'effet d'une bombe"<sup>682</sup> dans la famille. La mère ne veut pas quitter Skopje, sa maison, ses affaires, son foyer qu'elle avait installés avec maintes difficultés. "Elle s[e] révolt[e] contre cette décision mais sans effet".<sup>683</sup> Selon le poète, le "père appliqu[e] sa décision cruellement".<sup>684</sup> Il fait porter et exposer sur le marché les affaires constituant la dot de mariée de la mère afin de les vendre.<sup>685</sup> Ce coup rend la mère malade.<sup>686</sup> La vraie souffrance de cette dernière vient du fait qu'elle sent que son foyer est ruiné à jamais.<sup>687</sup> "La pauvre femme analphabète avait raison!" dit Yahya Kemal. "En effet, après sa mort, nous, ses enfants, nous nous sommes dispersés, avons souffert, et depuis ce jour, nous n'avons pas pu nous réunir sous un toit!.."<sup>688</sup>

Après que ses affaires ont été vendues, la mère de Yahya Kemal tombe malade. Les médecins qui l'examinent lui disent qu'elle est atteinte de tuberculose. Cet événement permet au père de Yahya Kemal de justifier son désir de s'établir à Salonique car il y a dans cette ville de bons médecins spécialistes de cette maladie. Pourtant, d'après Yahya Kemal, leur départ de Skopje sera le début du processus qui mènera sa mère à la mort. C'est pour cela qu'il déclare : "Notre départ de Skopje fut terrible".<sup>689</sup> La mère du poète veut mourir à

---

<sup>678</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hâtıralarım*, p. 3-4.

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>682</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 5.

Skopje, être enterrée au cimetière d'Îsâ Bey à côté de son père Dilâver Bey.<sup>690</sup> Après être restée un moment à Salonique, ce vœu de Nakiye Hanım se réalise. Ne pouvant supporter la tristesse de sa femme, Ibrahim Naci Bey l'envoie à Skopje avec le petit frère de Yahya Kemal. Il finit par se lasser lui-même de son entourage à Salonique et retourne à Skopje avec son fils aîné. À leur retour, la maladie de Nakiye Hanım s'est considérablement aggravée. La mort ne tarde pas à venir.

Freud, écrit que la première et la plus importante identification d'un individu se réalise à travers le père.<sup>691</sup> Pourtant on peut constater que Yahya Kemal ne voit pas son père comme quelqu'un à qui il peut s'identifier. Il profite de chaque prétexte pour souligner ses défauts. À l'opposé de la mère qui est sentimentale, digne et religieuse, le père boit, se montre indifférent et "sans cœur". De plus il est clair que Yahya Kemal tient son père pour responsable de la mort de sa mère. Malgré l'opposition de celle-ci qui en tombe malade, il force sa famille à déménager à Salonique. Pendant leur séjour dans cette ville et alors que sa femme est au plus mal, "il participe à des fêtes et boit".<sup>692</sup> Mais la suite de cette phrase montre que Yahya Kemal s'identifie malgré lui à son père et comme lui, éprouve un certain détachement. "Et moi je me promenais selon mon gré. Mon petit frère n'avait pas l'âge de comprendre la situation terrible de notre famille".<sup>693</sup>

Dans le chapitre intitulé "Ma mère", on perçoit certains signes de remord comme celui d'être resté, tel son père, indifférent à la maladie et à la tristesse de la mère. Yahya Kemal dit : "Plus encore de la cruauté de mon père, ma mère souffrait de l'indifférence de ses enfants".<sup>694</sup> Au sujet du dépérissement de sa mère à leur retour à Skopje, il écrit :

J'étais un enfant dissipé et débauché à l'extrême. À mon arrivée à Skopje j'avais retrouvé mes anciens amis. Je jouais [...] avec eux. Ma mère qui était blessée par sa propre mère, qui se plaignait de ses sœurs et était malheureuse à cause de son mari voulait me voir comme sa seule consolation. Pourtant je m'évadais dans une agitation constante. Mais parfois je m'inquiétais pour elle. Alors j'allais pleurer dans un coin et disais que je redoutais sa mort.<sup>695</sup>

Après le décès de sa mère, Yahya Kemal demeure chez des proches au lieu de rester chez son père. Il effectue quelques allers-retours entre Salonique et Skopje, puis il gagne Istanbul où il vit pendant seize mois puis il part pour Paris. L'obstination de Yahya Kemal à se tenir au loin de la maison paternelle a été liée au remariage de son père, une année après la

---

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>691</sup> *Le moi et le ça*, p. 21.

<sup>692</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hâtıralarım*, p. 6.

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>694</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 7.

mort de sa femme, avec Mihrimah Hanım, membre de la famille du Scheik Mevlevi de Salonique. Pourtant, la distance géographique que Yahya Kemal met entre son père et lui semble plutôt tenir aux remords suscités par son identification avec lui. En allant à Paris, Yahya Kemal échappe non seulement aux terres de la “mère patrie” qui lui rappellent sa mère et l’attirent vers la mort, mais aussi à ce père dont l’image trouble tant sa conscience.

Les changements qu’apporte Yahya Kemal à son nom illustrent le malaise suscité par le fait de porter le nom du père. Rappelons les paroles de Jacques Lacan : “Le père est effectivement le géniteur. Mais avant que nous le sachions de source certaine, le nom du père crée la fonction du père”.<sup>696</sup> Yahya Kemal transforme le nom reçu à sa naissance : Ahmet Âgâh, il devient : Âgâh Kemal. En se rendant à Paris en 1903 et après son retour au pays en 1912, il utilise son nouveau nom dans les courriers officiels. Au cours des années 1914-1915, il commence à utiliser le pseudonyme “Yahya Kemal” dans les milieux littéraires. Par la suite il délaisse définitivement son nom de naissance et officialise son nouveau nom. Ce changement effectué par Yahya Kemal marque sa volonté de séparer ses deux identités : celle de l’homme et celle du poète. La quasi totalité des poèmes qui le rendront célèbre, seront écrits après l’adoption de son nouveau nom de plume.

Dans ses premiers essais de poésie, Yahya Kemal imite les poètes du Tanzimat et du Servet-i Fünun : Muallim Naci, Recâizâde Mahmut Ekrem, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin mais comme le précise Ahmet Hamdi Tanpınar, l’influence de ces poètes sur lui restera superficielle. “La dette du poète de ‘Ses’ (La Voix) à Hâmid et Fikret est quasiment nulle comparée à sa dette envers le passé”<sup>697</sup> a dit Tanpınar.

Yahya Kemal envoie en 1901 à la revue Stambouliote *Terakki* (Développement), l’un de ses poèmes intitulé “Hatıra” (Le souvenir) où il décrit Istanbul qu’il n’a encore jamais vue. Non seulement son poème est tout de suite publié mais l’éditeur en chef, Filibelizâde Nizâmî, lui adresse une lettre où il loue le poème. La rapide publication donne confiance à Yahya Kemal. Il envoie les poèmes qu’il a écrits à Skopje et lors de sa venue à Istanbul en 1902 sous le nom d’Âgâh Kemâl aux revues *İrtika* et *Mâlûmat*. “Dans ces poèmes où il est sous l’influence du courant Servet-i Fünun (trésor des sciences) et de ses représentants, particulièrement de Fikret et Cenab, il y a de grandes ressemblances avec ses ‘maîtres’ non seulement du point de vue du ‘style’ mais aussi du point de vue des ‘sujets traités’”.<sup>698</sup>

---

<sup>696</sup> Des noms du père, p.55.

<sup>697</sup> Yahya Kemal, p. 199.

<sup>698</sup> UYSAL, *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 315.

Sermet Sami Uysal qualifie ces poèmes écrits vers dix sept/dix huit ans, de “poèmes de préparation à la poésie”.<sup>699</sup> “Ces poèmes nés sous différentes influences ne produisent pas un effet retentissant mais, par ces textes, le jeune Yahya Kemal démontre une solide connaissance du turc ottoman et de la technique de l’aruz -qu’il maîtrise même aussi bien que les maîtres qu’il prend en exemple”.<sup>700</sup>

Par la suite, Yahya Kemal rejettera ces poèmes écrits avant d’aller à Paris et dira : “les poèmes que j’ai écrits après 1908 sont à moi”.<sup>701</sup> Yahya Kemal refuse alors toute identification aux poètes célèbres de son temps et comprend qu’il ne peut pas faire entendre sa voix dans ce milieu littéraire qui ne lui correspond pas. Il sent le besoin de s’éloigner de sa langue natale et aussi de sa mère-patrie car toutes deux lui rappellent douloureusement la mort de sa propre mère. Cette mère analphabète qui n’a pas laissé de photo d’elle, n’a également pas pu lui laisser de document écrit. L’appel de la mère et de la mort est également celui du silence. Ce contexte justifie que Yahya Kemal ait écrit là-dessus peu de poèmes, et ce soient des œuvres dont il n’a même pas souhaité assumer la paternité. Pour que naissent des poèmes qu’il souhaite assumer, il lui faudra s’éloigner de ses démons, de sa mère patrie et de sa langue natale. Yahya Kemal quitte Skopje pour Istanbul où il passera seize mois. Mais ne pouvant intégrer les deux écoles les plus prestigieuses de l’époque, le Lycée Galatasaray et Robert College, il s’embarque pour Marseille d’où il parviendra à Paris sous le prétexte de fuir le régime autoritaire du sultan Abdülhamid en 1903. Le poète trouvera ses vrais pères poétiques lors de son séjour à Paris.

Il est intéressant de remarquer que Yahya Kemal commence à s’intéresser à la poésie du Divan à Paris. Il étudie les recueils de poésie des poètes ottomans à l’Ecole des langues orientales. La relation qu’il noue avec Nedîm qui occupe une place privilégiée parmi ces poètes du Divan s’explique et se produit par l’influence de Verlaine. D’ailleurs, lors d’une entrevue avec Adile Ayda qui lui rappelle qu’il a écrit des poèmes (des gazel et des rubayat) dans le style et le langage de la poésie du Divan, alors qu’il parle souvent de son objectif d’écrire dans une langue accessible à tous, Yahya Kemal donne la réponse suivante :

On m’avait parlé d’un propos, ou plutôt d’un conseil de Mallarmé. Il a recommandé à un de ses élèves qui voulait écrire des poèmes, d’imiter les poèmes de Verlaine dans “Fêtes Galantes”. Je m’y suis intéressé. J’ai trouvé ce recueil et je l’ai lu. Cela m’a tellement plu que j’ai appris plusieurs parties par cœur. Vous savez que ces poèmes sont écrits dans le style du 18ème siècle. J’ai eu le désir d’évoquer et de versifier nos fêtes ou certains aspects de notre

---

<sup>699</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 318.



ancienne vie, à partir de la conquête d'Istanbul jusqu'à l'ère de Şeyh Galib, gazel par gazel et en utilisant le langage poétique de cette période. Cela a commencé ainsi. Mais j'ai vu que ce n'était pas aussi facile que je le croyais. Il faut bien maîtriser ce style, il faut y être habitué. Par la suite, j'ai étudié nos anciens poètes de plus près. Mais je l'ai fait avec un souci national plutôt qu'esthétique, en pensant que ce sont les trésors de notre culture nationale. Car j'étais très nationaliste. J'étudiais non seulement notre poésie, mais également notre musique et notre architecture. Ainsi, en vertu de ma perception, j'ai essayé d'exprimer les temps anciens en utilisant le langage de cette période. Je ne sais pas si j'y ai réussi.<sup>702</sup>

Yahya Kemal remarque que dans les *Fêtes Galantes* de Verlaine, les anciennes fêtes organisées dans les pavillons du Grand et du Petit Trianon à Versailles, les conversations gracieuses des amants de cette période sont versifiées en utilisant un langage archaïque du 18<sup>ème</sup> siècle.<sup>703</sup> Ainsi, Yahya Kemal dit : "J'ai lu les repères que j'ai découverts dans la poésie française, avec la perspective visant toujours à les appliquer à notre propre poésie".<sup>704</sup> Il estime que la France connaît alors l'équivalent du mode de vie mené au Palais du Sultan d'Istanbul : c'est-à-dire la 'Période de la Tulipe' intervenue au 18<sup>ème</sup> siècle. Comme l'affirme Sermet Sami Uysal, quand notre poète dépeint les fêtes, particulièrement celles de Sâdâbâd, quand il évoque les belles femmes de ce temps, il utilise le langage de la poésie du Divan, tel qu'il s'est pratiqué au Palais ottoman. Ce langage est, d'après lui, l'équivalent du langage cérémonieux utilisé par Verlaine.<sup>705</sup>

Dans l'ensemble de la poésie du Divan, il émerge un poète, le plus souvent identifié à la Période de la Tulipe : Nedîm. "C'est Nedîm que Yahya Kemal rencontre le plus souvent quand il descend aux fêtes organisées dans les jardins de la poésie ancienne [...]"<sup>706</sup> D'ailleurs c'est à Nedîm qu'il portera le plus grand intérêt. De plus, Sermet Sami Uysal affirme qu'il ne s'agit pas d'un simple intérêt mais d'une "union des âmes".<sup>707</sup>

Pourquoi Nedîm a-t-il cette place privilégiée aux yeux de Yahya Kemal ? Pourquoi "l'union des âmes" se produit-elle avec Nedîm et non avec Verlaine qui a pourtant servi de modèle avec *Fêtes Galantes* pour l'écriture des poèmes composés dans un style proche de la poésie du Divan et qui seront rassemblés plus tard dans le livre intitulé *Eski Şirin Rüzgârıyla* (Avec le vent de l'ancienne poésie) ?

---

<sup>702</sup> Yahya Kemal *Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 23-24.

<sup>703</sup> *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 354.

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 357.

<sup>707</sup> *Ibid.*, p. 357.

Le livre de Verlaine donne à Yahya Kemal l'occasion de rendre de nouveau sensible l'héritage de la poésie ottomane au sein de laquelle Nedîm occupe une place privilégiée. On observera pourtant que cet effort va de pair avec un souci de dissimulation. En effet, tout comme lors de son identification à son vrai père, Yahya Kemal sent ici, derechef, le besoin de cacher une identification avec ses pères poétiques. À cet égard si l'un des relais poétiques se nomme Verlaine, le deuxième sera Khayyam.

Dans les poèmes de Yahya Kemal on rencontre le nom de Khayyam même plus souvent que ceux de Nedîm, de Verlaine et de Baudelaire. D'autre part, le poète a traduit les rubayat de Khayyam en turc et ces poèmes ont été rassemblés, avec ses propres rubayat dans le livre intitulé *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş* (Rubayat et rubayat de Khayyam en turc). Pourquoi Yahya Kemal cultive-t-il cette affinité avec Khayyam ?

Premièrement on peut établir un certain parallèle entre Khayyam et Nedîm. Selon Hasibe Mazioğlu, Nedîm est un poète 'sincère' qui, voulant profiter de la vie, s'inspire des plaisirs de tous les jours et chante les fêtes où l'on écoute de la musique et des vers.<sup>708</sup> Dans ses poèmes Khayyam vante un mode de vie aux plaisirs mondains. Le quatrain suivant traduit par Yahya Kemal en offre une illustration :

Hayyâm oldunsa mest sen zevkine bak  
Bir tâze güzelle neşvelen zevkine bak  
Mâdâm ki yokluktur için âkıbeti  
Yoksun farzet de vâir iken zevkine bak

Khayyam si tu es ivre, amuse-toi à présent  
Réjouis-toi avec une belle, amuse-toi  
Puisqu'il est impossible d'échapper au néant  
Fais semblant de ne pas exister, amuse-toi<sup>709</sup>

Ce mode de vie érigé en thème poétique permet de percevoir la ressemblance entre Nedîm, Khayyam et Verlaine. Quant à l'intérêt que Yahya Kemal porte à ces poètes, il semble possible de l'éclairer par la recherche d'un éloge poétique de ce mode de vie mondain du père de Yahya Kemal.

Ce même mode de vie mondain et festif chanté par Khayyam semble expliquer aussi son succès en Occident. Chez ce poète, traduit, selon Yahya Kemal, par "un traducteur très habile et ayant très bon goût",<sup>710</sup> les Occidentaux trouvent l'occasion de connaître la poésie orientale à laquelle ils étaient auparavant étrangers. La poésie de Khayyam étant d'abord appuyée par ces idées et ces thèmes, cette affinité avec l'étranger est facile à établir, mais

<sup>708</sup> Nedîm, p. 32.

<sup>709</sup> *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş*, p. 69.

<sup>710</sup> *Edebiyata Dair*, p. 77.

comme l'observe encore Yahya Kemal, pour la même raison, elle se condamne à paraître superficielle.

En Angleterre, en Amérique, en France une classe restreinte d'élites a peu ou prou touché la poésie orientale du bout des lèvres. Je dis peu ou prou car est-il possible de pénétrer la poésie orientale qui est si captivante en assimilant uniquement les idées et la philosophie de Khayyam ?<sup>711</sup>

Après de tels propos on peut conclure que Yahya Kemal, tout comme les Occidentaux, s'est intéressé à la philosophie du poète persan. Son poème "Düşünüş" (Pensée) le met en évidence:

Zahmetli yolculukla yaşım vardı yetmiş.  
Zihnim, bulunduğum tepeden, daldı geçmişe.

Milyonla yıl dönen küre üstünde bir kişi  
Yetmiş yılın hikâyesi bilsin mi geçmiş?

Her yerde var hayâtı birer türlü nakleden  
Lâkin derin görenler usanmış hikâyeden.

Derler bilir hakîkati yüzlerce feylesof;  
Bir kısmı şek ve şüphede, bir kısmı hayli kof;

Aksetmiyor çoğunda fikirler ayan beyan.  
Hayyâm imiş hakîkati az çok fısıldayan.

Au bout d'un pénible voyage, j'ai atteint l'âge de soixante-dix ans.  
Mon esprit s'est plongé dans le passé, de la colline où je suis.

Une personne, sur la sphère qui tourne depuis des millions d'années  
D'une histoire de soixante-dix ans, que saurait-il du passé ?

Partout chacun raconte la vie à sa manière  
Se sont lassé de cette histoire, ceux qui voient en profondeur.

Connaissent la réalité, dit-on, des centaines de penseurs ;  
Certains dans le doute, certains plutôt sans valeur ;

Pour la plupart, les idées ne sont pas clairement reflétées.  
C'est Khayyam qui, peu ou prou, a chuchoté la vérité.<sup>712</sup>

Mais Yahya Kemal sait que les idées et la philosophie tiennent au domaine de la prose. En effet, en prose, la transmission d'un sens est primordial, alors que dans la poésie, le sens est repoussé, l'image et le son sont mis en avant. Selon le poète, dans un poème, "le même

---

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>712</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 106-107.

sens ne peut pas être exprimé d'une autre façon. Sinon, ce n'est pas de poésie qu'il s'agit".<sup>713</sup> Lors d'un entretien avec Adile Ayda, il exprime la différence entre le poète et le philosophe ainsi :

Victor Hugo ne peut pas passer un examen devant Kant. Non seulement devant Kant, mais devant n'importe quel professeur de philosophie d'un lycée. Pourtant les idées de Kant sont des idées qui volent en l'air. Mais à partir du moment où le poète prend une de ces idées pour la sceller avec l'art, cette idée est gagnée pour l'humanité. "C'est définitif- C'est acquis pour l'humanité!".<sup>714</sup>

La mise en avant, dans les poèmes de Khayyam, d'éléments 'prosaïques' comme les idées et la philosophie sont à la source d'une influence superficielle sur Yahya Kemal. C'est sans doute pour la même raison que l'influence de Nedîm sur le poète sera nettement plus profonde car comme le précise Hasibe Mazioğlu, "faire de la philosophie, donner des leçons ne convient pas au tempérament de Nedîm".<sup>715</sup>

Les valeurs que Yahya Kemal met en avant, dans sa volonté de célébrer la poésie ottomane, ne découlent pas d'un certain mode de vie mais du lyrisme. En effet, le lyrisme est le caractère le plus marquant de cette littérature. Pour cette raison le poète dira : "La littérature turque est pauvre du point de vue des idées, admettons ce défaut. Mais aucun peuple ne peut se prévaloir de deux grands poètes lyriques de la stature de Fuzûlî et de Nedîm".<sup>716</sup>

Selon Yahya Kemal, "Fuzûlî et Nedîm expriment le lyrisme turc selon deux angles différents".<sup>717</sup> Ces grands poètes représentent deux prises de position différentes face à la vie. "Fuzûlî ressemble à un tourbillon qui attire les eaux vers son cœur. Il est profond et sensible. Nedîm, à l'opposé, est comme un jet d'eau. Il jette les eaux en l'air, il est en pleine ardeur".<sup>718</sup> D'après le poète, comme la tristesse paraît plus profonde que la joie, Fuzûlî semble plus grand que Nedîm mais la différence entre les deux poètes est minime.<sup>719</sup>

La distinction entre lyrisme et rhétorique constitue le critère majeur qui guide les choix de Yahya Kemal en matière de traduction. Lors d'un de ses entretiens avec le poète, Sermet Sami Uysal rappelle à Yahya Kemal qu'il a traduit les rubayat d'Omar Khayyam alors qu'il s'est abstenu de traduire les poèmes de Baudelaire considéré pourtant comme le plus grand poète, et ceux de Verlaine qu'il aime beaucoup. Uysal pense que la raison qui motive ce choix est celle-ci : la poésie de Khayyam s'appuie sur des idées, il est alors possible de la

---

<sup>713</sup> *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 26.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>715</sup> *Nedîm*, p. 30.

<sup>716</sup> *Edebiyata Dair*, p. 37.

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>719</sup> *Ibid.*, p. 37.

traduire avec un langage métissé comme l’ottoman. Pourtant ceci ne s’applique pas pour Verlaine qui dit “De la musique avant toute chose” ni pour “Baudelaire dont la poésie évoque un charme”.<sup>720</sup> Yahya Kemal est tout à fait d’accord avec cette analyse et donne la réponse suivante :

Khayyam représente la pensée ; on peut la maîtriser. Ce n’est pas le cas pour Verlaine... Traduire Verlaine serait le réécrire. Par exemple traduire le quatrain suivant sans en perdre l’harmonie ou sans sacrifier son sens est impossible :

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur?

[...] Baudelaire est plus maniable. Verlaine ne l’est pas du tout. Ce sacré poète chante comme un oiseau...<sup>721</sup>

Il faut souligner que dans ses traductions de Khayyam, Yahya Kemal repousse les éléments prosaïques pour mettre en avant le lyrisme. En ce sens, il est possible d’affirmer que Yahya Kemal transforme la poésie de Khayyam. On doit considérer avec soin ce passage d’une poésie née sous le signe de la rhétorique à une poésie essentiellement lyrique : il s’agit sans nul doute d’un ‘dépassement’ dans le sens que lui donne Harold Bloom. Il s’agit du renversement de la phrase de Robert Frost qui dit “La poésie est ce qui est perdu dans la traduction”.<sup>722</sup> En effet, dans les traductions des poèmes de Khayyam faites par Yahya Kemal, la poésie transparaît dans la traduction. Le quatrain ci-dessous constitue un bon exemple des traductions lyriques de Yahya Kemal :

Esrâr-ı ezel ki saklı senden benden  
Bir bilmecedir ne ben habîrim ne de sen  
Biz perdenin arkasında söylenmedeyiz  
Vaktâ ki iner ne sen kalırsın ne de ben

Le mystère de l’éternité est caché de toi et de moi  
C’est une énigme que je ne perse pas plus que toi  
Nous sommes en train de parler derrière un rideau  
Quand il tombera il ne restera ni toi ni moi<sup>723</sup>

Avant de regarder de plus près ce que signifie ce ‘dépassement’, de voir comment il est effectué, rappelons une fois encore la notion de “père poétique” avancée par Harold Bloom. L’effort du poète ‘fils’ afin de réécrire le poème du père “d’une façon qui révisera, déplacera et reformera le poème précurseur”<sup>724</sup>, peut être interprété comme “tentatives pour

<sup>720</sup> Yahya Kemal’le sohbetler, p. 134.

<sup>721</sup> Ibid., p. 134-135.

<sup>722</sup> Karantay, Suat. “Türkçeden İngilizceye yazın çevirisinin sorunları üzerine”.

<sup>723</sup> Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söylemiş, p. 85.

<sup>724</sup> Terry EAGLETON, Critique et théorie littéraires, p. 181.

repousser le[s] forces écrasantes”<sup>725</sup> de la poésie du père afin d’“ouvrir un espace à sa propre originalité imaginative”.<sup>726</sup> En ce sens, la confrontation du pouvoir du père poétique à celui du poète fils construit le poème.

D’un autre côté, cet effort de dépassement permet de faire la distinction entre une influence superficielle et une influence profonde qui, sous forme de père poétique, fait sentir tout son poids sur le poète. Ainsi, dans notre recherche des éventuels pères poétiques, il faudra faire attention non seulement aux ressemblances et aux affinités, mais également aux tentatives de modifications et, si l’on utilise l’expression d’Umberto Eco, aux “fausses lectures”.

En ce sens, même si l’on admet que Khayyam est un père poétique, on peut dire que c’est un père qui est facilement dépassé par Yahya Kemal. D’autre part, il semble difficile d’affirmer que Verlaine est un père poétique pour lui. En effet, sa fonction ne va pas au-delà du rôle d’un ‘pont’, d’un passeur. Yahya Kemal trouve l’équivalent ottoman des anciennes fêtes organisées dans les pavillons du Grand et du Petit Trianon au Palais de Versailles et des conversations gracieuses des amants de cette période versifiées dans *Fêtes Galantes* dans l’emploi d’un langage archaïque du 18<sup>ème</sup> siècle chez Nedîm qui dépeint la Période de la Tulipe de l’Istanbul du 18<sup>ème</sup> siècle, ses fêtes et ses belles. Alors que le ‘dépassement’ de Khayyam s’effectue par le biais de la transformation du rhétorique au lyrique, avec Verlaine qui est lui-même un poète lyrique, il s’agit d’un dépassement opéré grâce à l’adaptation du projet poétique des *Fêtes Galantes* à un projet national et personnel.

Dépasser Nedîm qui est, comme le précise Yahya Kemal un des poètes les plus lyriques de la poésie du Divan, sera beaucoup plus difficile que de surpasser Khayyam et Verlaine, et le poète devra recourir à un autre poète persan, Hafez, et plus particulièrement à un autre poète français, Baudelaire. La difficulté de l’entreprise nous permettra d’affirmer que Nedîm est bien un père poétique pour Yahya Kemal.

Dès lors qu’il se place sous l’influence de Nedîm, il est inévitable que Yahya Kemal soit également sous l’influence de Hafez. Du moins Abdûlbâkî Gölpinarlı le pense, quand il affirme dans sa préface au Divan de Hafez que ce poète a influencé pratiquement toute la poésie ottomane. Dans ce vers tiré du poème “Gönül” (Le cœur), “Kemâl Hâfîz’a hayran Fuâd Hayyâm’a” (Kemâl admire Hafez, Fuâd, lui, Khayyam),<sup>727</sup> Yahya Kemal proclame son

---

<sup>725</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>727</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 25.

admiration pour le poète persan. Il ne manquera pas de citer à nouveau son nom dans le poème “Baharâbâd” (Plein de printemps) :

Hayli şeb encümden efüzün câm-ı Cem’ler görmüşüz  
Bezm-i meyden sonra subh-ı muhteşemler görmüşüz

Hüsn ü aşk ikliminin feyziyle sermest-î bahâr  
Reng ü bû eksilmeyen Bâğ-ı İrem’ler görmüşüz

Meyle Hâfız neyle Mevlânâ’yı tezkâr eyleyen  
Pür terennüm kişver-î Rûm u Acem’ler görmüşüz

Şûh Şîrin’ler yüzünden dağ delen Ferhâd’lar  
Aslıhan’lardan yanan Âşık Kerem’ler görmüşüz

Zikre lâyük bahsi ancak zevkidir ömrün Kemâl  
Gerçi tâli’den nihâyetsiz sitemler görmüşüz

Pendant tant de nuits, nous avons vu des verres de vin plus nombreux que les étoiles  
Suite à ces réunions, nous avons vu des genèses formidables

Ivres du printemps grâce à la passion de la saison, de la beauté et de l’amour,  
Nous avons vu des jardins du paradis dont la couleur et l’odeur ne s’effaçaient pas

Se souvenant de Hafez grâce au vin et de Mevlânâ grâce à la flûte  
En chantant d’une voix lente et douce, nous avons vu des pays romains et persans

Des Ferhâd qui perçaient des montagnes pour des Şîrin séduisantes  
Nous avons vu des Kerem qui brûlaient à cause des Aslıhan

Il ne vaut la peine de parler que du plaisir de la vie, Kemâl  
Pourtant nous avons entendu plusieurs reproches du destin<sup>728</sup>

Selon Abdülbâkî Gölpınarlı, Hafez qui a vécu en Perse au XIV<sup>ème</sup> siècle et dont la renommée s’est rapidement étendue vers l’est et vers l’ouest “est considéré comme étant un des poètes les plus lyriques de tout l’Orient”.<sup>729</sup> Il a vite exercé un effet profond et durable sur la poésie du Divan. Pour cette raison, il est indispensable de comparer plusieurs poèmes des deux langues pour se mettre en mesure de les analyser. “En particulier, au XIV<sup>ème</sup> et au XV<sup>ème</sup> siècle, l’influence de Hafez mène les poètes jusqu’à quasiment le traduire”.<sup>730</sup>

Selon Gölpınarlı, Nedîm figure parmi les poètes qui sont fortement influencés par Hafez. Voici quelques exemples : dans un de ses plus beaux gazels, “Tâ kemergâhına dek

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>729</sup> ŞİRÂZÎ, *Hâfız Divanı* p. I.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. XVII.

gamzesi hâb-âlûde/ Tâ giribânına dek çeşmi şarab-âlûde” (Jusqu’à sa taille, sa fossette s’est mêlée au sommeil/ Jusqu’à son col, ses yeux sont mêlés au vin), Nedîm utilise le souffle, la métrique et les rimes du gazel de Hafez qui commence avec le distique “Duş reftem beder-i meykede hab-alude/ Hırka ter damen-u seccade şerab-alude” (Hier la nuit, la porte de la taverne était mêlée au sommeil/ Le gilet était trempé de sueur et le tapis de prière était trempé de vin). On comprend de suite combien Nedîm admire Hafez.<sup>731</sup> D’autre part, il écrit une nazire en persan qui commence par le distique “La’let çü gonce ber ser-i cam-ı şerab kun/ Hatt-ı demide sürme-i çeşm-i hebab kun” (Mets les bourgeons de tulipe sur la coupe de vin/ Embellis la ligne de tes yeux) au gazel de Hafez “Subhest sakiya kadehi pur şerab kun/ Dovr-i felek direng nedared şıtabı kun” (Ô verseur de vin ! Mets le vin dans la coupe dès le matin/ La roue du destin n’a pas de mât, elle ne s’arrête point).<sup>732</sup>

Ainsi, nous appuyant sur les propos de Gölpınarlı, nous pouvons affirmer que Hafez est une figure de père poétique écrasante ayant influencé plusieurs poètes de la poésie du Divan. Mais peut-on parler d’une différence en ce qui concerne les relations poétiques entre les pères et les fils dans la poésie du Divan qui est une tradition poétique pré-moderne et celles dans la poésie moderne ? Ou bien, comme l’affirme Harold Bloom, y a-t-il toujours un père dans toutes les traditions poétiques ?

Il semble possible d’affirmer que la concurrence entre Nedîm et la culture persane dénote une révolte face à cette paternité poétique puissante. Notons que cette concurrence est également perçue dans les poèmes d’autres poètes du Divan mais c’est chez Nedîm qu’elle devient la plus apparente. Le distique suivant qui se trouve dans “İstanbul vafında Sadrazam İbrahim Paşa’ya Kaside” (Eloge au grand vizir Ibrahim Paşa par le biais d’Istanbul) nous en donne un exemple marquant : “Bu şehir-i Sitanbûl ki mî-misl ü behâdır/ Bir sengine yekpâre Acem mülkü fedâdır” (A cette ville d’Istanbul, incomparable et précieuse/ On pourrait facilement sacrifier tout le pays de la Perse).<sup>733</sup> Quant au distique qu’on trouve dans un autre poème de Nedîm, il dénote cette fois une concurrence dans le domaine de la littérature : “İran-zemîne tuhfemiz olsun bu nev gazel/ İrgürsün İsfahân’a Sitanbul diyârını (Nous offrons ce nouveau gazel au pays de la Perse/ Pour qu’il porte l’univers d’Istanbul à Ispahan).<sup>734</sup> Il faut comprendre ici que l’arrivée de l’univers d’Istanbul à Ispahan signifie qu’Istanbul aura prouvé à la Perse sa supériorité dans le domaine de la littérature.

<sup>731</sup> *Ibid.*, p. XXV.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. XXV.

<sup>733</sup> MAZIOĞLU, *Nedîm*, p. 104.

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 172-173.



Le souci de Nedîm d’«écrire ses poèmes dans un style clair et simple, libéré des lourdes métaphores traditionnelles, malgré le style orné et difficile de la poésie du Divan»<sup>735</sup> et sa volonté de libérer cette littérature des influences étrangères tel que l’histoire allégorique de la littérature arabe Leylâ et Mecnûn et celle de la littérature persane Ferhat et Şirin pour la rendre plus authentique<sup>736</sup> peuvent être interprétés comme l’expression d’une révolte contre Hafez et la poésie persane. Hasibe Mazıođlu parle de cette transformation culturelle chez Nedîm en ces termes :

Les éléments authentiquement ottomans comme ses descriptions concernant les lieux de divertissement, les maisons au bord du Bosphore et autres bâtiments, les jardins d’Istanbul, les coutumes et habits du peuple et les expressions en turc et utilisations propre au langage parlé, son souci d’utiliser la version transformée dans le langage du peuple des mots en arabe et en persan constituent un caractère important de son style et proviennent de sa nature stambouliote. Ces éléments authentiques qu’on retrouve peu ou prou chez tous les poètes du XVIII<sup>ème</sup> siècle, sont plus nombreux dans les poèmes de Nedîm. Pour cette raison, Nedîm est le représentant le plus important, au XVIII<sup>ème</sup> siècle, d’un courant d’authentification qu’on appelle également courant de localisation et qu’on voit à partir du XV<sup>ème</sup> siècle dans la littérature du Divan.<sup>737</sup>

Yahya Kemal ne manque pas de faire sienne aussi cette rivalité avec la poésie persane, avec Hafez dans laquelle s’engageait Nedîm. Par exemple dans un de ses poèmes qui décrit la Période de la Tulipe, “Mükerrer Gazel” (Gazel répété) on trouve une comparaison avec la Perse. La belle qui est dépeinte dans ce poème est présentée comme étant plus belle que les belles qui se trouvent dans les temples situés en Perse. Il est également remarquable que la belle en question ait l’accent de Şîrâz et qu’il s’agisse d’une période où on imitait souvent la Perse : “Lisânı şîve-i Şîrâz’dan nümûne idi/ Acem-peresti-i Rûm’un imâle devrinde (Son langage était sur le modèle de celui de Shiraz / À cette période où on avait tendance à imiter la Perse).<sup>738</sup>

Yahya Kemal accepte l’importance de l’influence de Hafez sur la littérature du Divan. Mais pourtant, il ne se soumet pas au poète persan. Le quatrain qui suit le quatrain “Hâfız’dan Deyiş” (Parole de Hafez) nous donne certains indices à ce sujet.

Devr-i Sultan Selîm’i yazmak için  
Seyf-i meslûl kıldı hâmesini  
Halk Yahyâ Kemâl’e rahmet okur  
Gûş ederken Selîmnâme’sini

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>736</sup> *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 357.

<sup>737</sup> *Nedîm*, p. 64.

<sup>738</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 23.

Pour écrire le temps du Sultan Selim  
Il a utilisé sa plume comme une épée  
Le peuple priera pour Yahya Kemal  
En écoutant son Selîmnâme<sup>739</sup>

Dans le “Selimnâme” dont il est question dans le quatrain ci-dessus, Yahya Kemal a écrit sept poèmes où il décrit les guerres du sultan Selim. Parmi ces poèmes, ceux qui portent les titres “Çaldıran”, “Mercidâbık” et “Ridâniyye” et qui reflètent les plus glorieuses conquêtes du Sultan sont particulièrement remarquables. Il faut se demander pourquoi le poète a choisi de dédier ces poèmes épiques au sultan Selim. Il est bien connu que, contrairement à son grand-père Fatih Sultan Mehmet, ce sultan a dirigé ses armées vers l’est au lieu de l’ouest ; après avoir remporté la victoire de Çaldıran contre le Shah Ismael en 1514, il est parvenu jusqu’à Tabriz. Yahya Kemal voit Selim comme “le vrai modèle du Turc”<sup>740</sup> et ne manque pas d’ajouter : “Cette distinction ne dévalorise pas le grand-père de Selim, Fatih, ni tous les autres sultans qui se succèdent comme des collines de plus en plus élevées jusqu’à Oğuz Karahan. Car chaque peuple a un empereur qui reflète son caractère mieux que les autres”.<sup>741</sup>

On peut interpréter la place privilégiée que Yahya Kemal confère au sultan Selim parmi les sultans ottomans et les poèmes qu’il lui dédie dans son “Selimnâme” comme un souci de rivalité engagée avec la Perse et sa culture. Parmi ces poèmes, “Çaldıran” dépeint la guerre menée par Selim contre la Perse dans une atmosphère épique ; est vantée la victoire remportée par les Ottomans.

Her tûğ-ı pür-fürûğ verirken hücûma şan  
Her tîg-i bî-dirîg parıldardı hun-feşan

Meydân-ı haşr ü neşri karıştırdım ey kader  
Andırdı rûz-ı mahşeri hengâm-ı imtihan

Saldırdı fart-ı gayz ile ifrît-i Râfızî  
Tâli’ göründü bizlere sol kolda pek yaman

Gark oldu hûna Rûmeli Beğlerbeği’yle ceşş  
Üç Malkoçoğlu eyledi bir bir fedâ-yı can

Uğrun da her gazâyâ atılmış mücâhidîn  
Lâyık mıdır felâkete ey Rabb-ı Müste’an

Her yanda hûn içinde bu hengâmeden beri

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>740</sup> *Tarih Musahabeleri*, p. 47.

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 47.

Hîç esmeyen nesîm-i fûtûh esdi nâgehan

Sağ kolda bozdu bozguna uğrattı düşmeni  
Şîrâne bir taaruzu sevk eyleyen Sinan

Şâh-ı adûya karşı kopan sarsar-ı zafer  
İndirdi yıldırım gibi bir darbe-î giran

Pâmâl-i rahşî kıldı Acem tâc u tahtını  
Tâ arşa astı tîgini Sultan Selîm Han

Sermest-i câm-ı vuslat-ı şân oldu tûğlar  
Tebrîz'e reh-nümâ-yı 'inân oldu tûğlar

Alors que chaque toug brillant donnait gloire à chaque attaque  
Cette épée sans merci brillait du sang qu'elle versait

Ô destin, tu as mis en désordre cette place où on s'assemblait  
Ressemblait à une épreuve du temps du jour de la résurrection

Le diable Râfîzî a attaqué débordant d'une colère en excès  
Cette flèche qui est tombée derrière la cible nous a semblé bien terrible

Le seigneur de la Roumélîe et ses soldats ont été couverts de sang  
Trois Malkoçoğlu, l'un après l'autre, ont perdu la vie

Le moujahid qui s'élance vers chaque guerre religieuse  
Mérite-t-il, ô bon Dieu miséricordieux, un désastre ?

De chaque côté, il y a du sang, depuis ce vacarme  
Le vent de la victoire qui ne soufflait pas a soufflé soudain

Dans la section de droite, a mis en déroute l'ennemi  
Sinan qui a mené une vaillante attaque

Le vent violent de la victoire qui s'est lancé vers l'empereur ennemi  
A donné un coup lourd comme le tonnerre

Il a transformé le trône et la couronne persane en un beau cheval écrasé  
Il a accroché son épée au neuvième ciel le sultan Selîm Han

Les tougs ont été ivres du vin de la gloire  
Les tougs ont guidé la marche vers Tabriz<sup>742</sup>

En mettant l'accent sur la défaite militaire de la Perse, Yahya Kemal semble vouloir insinuer qu'il est possible de dépasser la Perse et ses poètes du point de vue culturel. Dans son poème intitulé "Rindlerin Ölümü" (La Mort des sages) où il mentionne le nom de Hafez,

<sup>742</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 11.

Yahya Kemal affirme que les poèmes du poète persan sont éternels, mais il ne manque pas non plus de souligner que l’homme est néanmoins mortel. Sur le plan symbolique, la mort de Hafez représente la perte de pouvoir de ce père poétique écrasant relativement la poésie du Divan.

Hâfız’ın kabri olan bahçede bir gül varmış;  
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.  
Gece, bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış  
Eski Şîrâz’ı hayâl ettiren âhengiyle.

Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;  
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.  
Ve serin serviler altında kalan kabrinde  
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.

Au jardin, tombeau de Hafez, il y avait une rose ;  
Chaque jour avec sa couleur saignante elle s’ouvrait  
La nuit, le rossignol, jusqu’à l’aube pleurait  
De l’ancien Chiraz, avec son harmonie, il faisait rêver

Pour un sage, la mort est un pays de printemps bien calme ;  
Son cœur fume pendant des années comme un encensoir  
Sous de frais cyprès où se trouve sa tombe  
Chaque nuit chante un rossignol, à chaque aube s’ouvre une rose,<sup>743</sup>

Quant à la révolte de Nedîm, elle ne se borne pas aux poèmes où il est question de la culture et de la poésie persane. Même s’il ne s’en détache pas complètement, il s’éloigne, d’une certaine façon, non seulement de Hafez et de la poésie persane, mais également de la tradition de la littérature du Divan. En effet, Nedîm est un poète qui se singularise par son style propre dans cette poésie qui est souvent qualifiée d’‘impersonnelle’ en raison des images et des métriques communes utilisées par tous les poètes. Dans un certain sens, Nedîm représente la naissance dans la poésie ottomane de la ‘subjectivité’ telle qu’on la définit dans le monde occidental. D’ailleurs c’est ce qu’il exprime lui-même dans son distique “Ma’lûmdur benim suhanım mahlâs istemez/ Fark eyler ânı şehrimizin nüktedanları” (Ma parole est évidente elle n’a pas besoin de mahlas/ Les personnes raffinées la remarquent facilement).<sup>744</sup> Yahya Kemal, à son tour, exprime ainsi la place privilégiée qu’occupe Nedîm dans la littérature du Divan :

Si un historien exigeant et sceptique demandait “Ces vers sont-ils vraiment de lui?” au sujet des documents retirés des divans de Nedîm qui n’ont jamais été publiés et qui voient le jour aujourd’hui, il ferait preuve d’une prudence scientifique raisonnable. Pourtant cette prudence est inutile. Qu’a-t-on besoin

<sup>743</sup> Kendi Gök Kubbeimiz, p. 93.

<sup>744</sup> Edebiyata Dair, p. 68.

des preuves que cet historien ira chercher, ni même du manuscrit de Nedîm ? Ces vers sont à lui. Dans ces vers on perçoit bien sa personnalité. On peut presque palper sa maison à Beşiktaş, sa solitude et sa joie ressenties pendant ce soir-là.<sup>745</sup>

Selon Yahya Kemal qui dit “Qu’y a-t-il de plus spécifique qu’une personnalité ? On a vu et on peut voir des visages mais point de personnalités qui se ressemblent”<sup>746</sup>, la subjectivité trouve son expression dans le style. D’après lui la phrase “le style est l’homme même” exprime ce fait.<sup>747</sup> Pour cette raison, alors que les écrivains ayant traité des sujets qui n’ont jamais été abordés ont été oubliés, “des poètes comme Nedîm qui n’ont prétendu à aucune nouveauté dans l’écriture, l’expression, le sujet, la métrique et la forme demeurent encore deux siècles plus tard”.<sup>748</sup>

Selon Yahya Kemal, le souffle qui est propre à Nedîm constitue l’élément le plus important de son style. Dans son article “Şiir okumaya dair” (Au sujet de la lecture des poèmes), il met en évidence ce souffle en donnant le vers célèbre de Nedîm en exemple : “Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun” (Qu’importe si le vin se répand, si la bouteille des sages se casse).

Dans ce vers il y a six mots. Le poète a organisé ces six mots d’une certaine manière en fonction de sa faculté à créer un rythme intérieur. Aucun de ces mots ne peut bouger de sa place. Aucun de ces mots n’est en trop ou ne révèle une déficience. Les six mots constituent tous ensemble une phrase musicale.<sup>749</sup>

Ces paroles de Yahya Kemal montrent qu’il met le lyrisme et la subjectivité de Nedîm en relation avec le son et la musique. Dans l’histoire de la littérature, ce style propre au poète ottoman va être exemplifié, on le nomme “le style de Nedîm”.

Selon Hasibe Mazioğlu, dans la littérature du Divan il est un autre poète qui, comme Nedîm, “imprime le sceau de sa personnalité à ses poèmes”<sup>750</sup> : il s’agit de Fuzulî. Fuzulî, est devenu célèbre en tant que “poète de la tristesse et de la douleur”, tandis que Nedîm est “le poète de la joie et du plaisir”.<sup>751</sup> Pourtant Yahya Kemal établit cette “affinité des âmes” avec Nedîm plutôt qu’avec Fuzulî. Il choisit Nedîm qui est ouvert et qui aime s’amuser plutôt que Fuzulî qui est réservé et religieux. On peut penser qu’il trouve chez Nedîm, qui “veut profiter

---

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>746</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>749</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>750</sup> *Nedîm*, p. 70.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 70.

des plaisirs de la vie” et “dont les sentiments galants constituent le sujet principal de ses poèmes”,<sup>752</sup> l'équivalent poétique de son propre mode de vie ainsi que de celui de son père.

Le caractère novateur de Nedîm est une des raisons pour lesquelles Yahya Kemal s'identifie à ce poète. Mais la nouveauté que va apporter Yahya Kemal à la poésie sera plus radicale que celle amenée par Nedîm car le premier ne se contentera pas de créer un style propre. Son œuvre qui, selon Ahmet Hamdi Tanpınar “a la qualité d'être le point de rencontre de deux grandes cultures, celle de l'Occident et celle de l'Orient”<sup>753</sup>, va lui permettre d'une part, de fermer la tradition poétique ottomane en lui ajoutant “une finale magnifique”,<sup>754</sup> et d'autre part d'être le fondateur de la poésie turque moderne.

“Tout poète est ‘tardif’, le dernier dans la tradition”<sup>755</sup> dit Harold Bloom. Ces paroles sont d'autant plus significatives quand il s'agit de Yahya Kemal. Sa position intermédiaire, d'un côté entre le traditionnel et le moderne, de l'autre entre l'Occident et l'Orient rend la relation nouée avec les poètes pris en exemple et admirés encore plus complexe. Ceci va le pousser à une affinité avec un autre poète, occidental, qui n'est autre que le fondateur de la poésie moderne : Baudelaire. Mais suite à sa rencontre avec la poésie occidentale, par quelles étapes Yahya Kemal est-il passé avant d'arriver à Baudelaire ?

Yahya Kemal, qui ne connaît pas le français quand il débarque à Paris en 1903, s'inscrit au Collège de Meaux et “grâce à la force de sa passion”<sup>756</sup> apprend le français rapidement en un an. Il voit l'année 1904 où il obtient son diplôme comme une nouvelle étape dans sa vie. Il a vingt ans et il s'est installé au Quartier Latin où il mènera “une vie parfois paisible, parfois ennuyeuse mais toujours selon son gré”.<sup>757</sup> Yahya Kemal dépeint ainsi ses premiers temps à Paris :

Lire beaucoup d'une curiosité ardente, aller au théâtre presque tous les soirs, ne pas manquer les réunions de lecture de poésie, apprendre la vie des grands poètes m'a, en peu de temps, introduit dans un autre univers. Quand je suis retourné du Collège de Meaux, je n'aimais pas du tout notre poésie de l'Edebiyyât-ı Cedîde (Littérature nouvelle) [...] En turc je me trouvais au milieu de deux néants : notre nouvelle poésie me paraissait être l'ombre du français, sans passion, sans goût, sans passé et maladroite. Comment pouvait être une poésie authentique et sincère qui exprimerait nos propres sentiments dans un turc moderne ? Je n'arrivais pas à découvrir cela.<sup>758</sup>

---

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>753</sup> *Yahya Kemal*, p. 189.

<sup>754</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>755</sup> EAGLETON, *Critique et théorie littéraires*, p. 181.

<sup>756</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hâtıralarım*, p. 101.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 101.

Il est intéressant de constater que Yahya Kemal trouve le nouveau langage poétique turc par l'intermédiaire non pas des poètes turcs, mais de certains poètes occidentaux qui ont une influence sur lui. À Adile Ayda qui lui demande laquelle des périodes de sa vie - ses premières années d'enfance passées à Skopje, la période après son arrivée à Istanbul ou ses années à Paris - est la plus importante du point de vue de la formation de sa poésie, Yahya Kemal répond : "Sans aucun doute Paris est important". "A la fin de l'année 1904 je pouvais parler le français. Je comprenais ce que je lisais. C'est alors que l'influence des poètes français a commencé".<sup>759</sup>

Parmi les poètes qui ont une influence sur lui, Yahya Kemal compte des poètes français comme Hugo qu'il prétend bien comprendre, Gautier, de Banville et les deux poètes qu'il aime d'une "passion fébrile", Baudelaire et Verlaine, mais également des poètes belges comme Maeterlinck et Verhaeren qu'il voit comme "les derniers représentants des poètes personnels". Il ne manque pas d'ajouter : "[P]ourtant mon goût s'était arrêté sur la poésie d'un poète qui est vu comme étant beaucoup moins habile par rapport à tous ces poètes : José Maria de Hérédia".<sup>760</sup>

Ce poète, plus artisan que créateur, influence Yahya Kemal pour ses quelques cent vingt sonnets et un ou deux de ses grands poèmes. Hérédia permet à Yahya Kemal de trouver dans la littérature du Divan les vers qui "font sentir une ouverture du langage poétique des Persans vers le turc".<sup>761</sup> Le poète étudie pendant un ou deux mois chacun des sonnets de Hérédia, qui est considéré comme dépassé à l'époque, et sent qu'il touche à la vraie mine de la poésie.<sup>762</sup> Il lui semble que toutes les œuvres des classiques et des romantiques de l'Europe sont concentrées et distillées chez ce poète. Yahya Kemal affirme qu'il a trouvé le turc moderne grâce à lui :

En aimant Hérédia, j'avais pris le goût de l'ancienne poésie grecque et latine. À cette occasion je me suis rendu compte que je me rapprochais du turc moderne que je cherchais depuis longtemps. Le turc en question était semblable au langage pur de l'ancienne poésie grecque et latine. J'évaluais cette observation. Je captais le secret de la beauté des vers qui nous sont parvenus de nos anciens poètes et qui étaient qualifiés de 'plus beaux vers du poème'.<sup>763</sup>

Pendant ses années à Paris, le deuxième poète qui l'influence est Moréas. Yahya Kemal se trouve souvent parmi les jeunes prêtant une oreille attentive aux propos de ce poète

---

<sup>759</sup> *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 17.

<sup>760</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hâtıralarım*, p. 107.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 108.

au Café Vachette. “Ainsi, non seulement il est en contact avec les courants littéraires de l’époque, mais il trouve l’occasion de pénétrer ce qu’on peut appeler l’essence de la poésie”.<sup>764</sup> Yahya Kemal affirme que grâce à Moréas, il a appris ce qu’était un beau vers<sup>765</sup> et également la proportion<sup>766</sup> qu’il semble voir comme l’élément majeur constituant cette beauté.

Comme nous l’avons dit un peu plus haut, Yahya Kemal s’intéresse aussi aux poètes belges. D’ailleurs il dira qu’il a écrit son poème “Mehlika Sultan” (La Sultane Mehlika) sous l’influence de *Serres Chaudes* de Maurice Maeterlinck.<sup>767</sup> Selon lui “La Belgique est un pays qui a bien réconcilié l’ancienne civilisation avec la nouvelle”.<sup>768</sup>

Quant aux courants poétiques qui ont été en vogue en Occident, Yahya Kemal pense qu’il faut apprendre et connaître leurs principes mais qu’il faut être prudent sur le fait de les accepter et de les appliquer tels qu’ils sont. Selon lui, s’attacher complètement à un courant étranger n’est pas le bon chemin à suivre.<sup>769</sup>

Yahya Kemal est passé, tout comme chaque jeune Français de cette génération, par les courants du Romantisme, du Parnasse, du Symbolisme et du Néo-classicisme, qui est une réaction à toutes les autres.<sup>770</sup> Il se voit pourtant en dehors de tous ces courants poétiques. D’ailleurs ces courants ont perdu leur pouvoir antérieur. Le poète voit les années de sa jeunesse au Quartier Latin comme “une période où les courants ont échoué”.<sup>771</sup> “On ne voit plus que la poésie de Paul Verlaine”.<sup>772</sup>

Il est connu que Paul Verlaine a dit peu avant sa mort : “Je ne suis pas symboliste, je suis un oiseau qui chante sur une branche” [...] Le dernier et véritablement meilleur poète du temps était mort en disant que la poésie est quelque chose de totalement personnelle, et en dehors de toutes théories artistiques.<sup>773</sup>

Ainsi Yahya Kemal souligne que Verlaine représente la naissance d’une authenticité et d’une subjectivité en poésie. En effet, il faut mettre Verlaine à part parmi les poètes dont Yahya Kemal a subi l’influence. D’ailleurs dans son entretien avec Sermet Sami Uysal, quand celui-ci lui demande quels sont les poètes français qu’il a admiré le plus pendant son séjour à Paris, le premier nom cité par Yahya Kemal est Verlaine, le deuxième Rimbaud.<sup>774</sup> Selon

---

<sup>764</sup> Vehbi ERALP, *Yahya Kemal için*, p. 39.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>766</sup> *Yahya Kemal’le sohbetler*, p. 140-141.

<sup>767</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>768</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>769</sup> AYDA, *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 21.

<sup>770</sup> *Edebiyata Dair*, p. 269.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 269-270.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>774</sup> *Yahya Kemal’le sohbetler*, p. 23.



Vehbi Eralp, les poètes français que Yahya Kemal admire le plus sont Victor Hugo, - en particulier le Hugo de “Satan” et “Fin de Satan”, José-Maria de Hérédia, Théodore de Banville, Gérard de Nerval, mais particulièrement Baudelaire et Verlaine.<sup>775</sup> D’ailleurs dans son poème “Eski Pâris” (Le Paris d’Autrefois) les deux poètes cités seront Verlaine et Baudelaire :

Eski Pâris’de bir ömür geçti;  
Jaures’in gür sadâsı devrinde,  
Tuncu canlandırın ilâh’tı Rodin;  
Verlaine absent’i Baudelaire afyonuna  
Karışan bir sihirli haz’dı şiir.  
Ayılıp hoş geçen bu rü’yâdan  
Uğradık bin dokuz yüz on dörde.  
İlk ateşlerle can verince Peguy  
Varmışız eski âlemin sonuna.  
Yaşamış olmiyan bilir mi bunu?  
Eski Pâris’de bir ömür geçti,  
İdeal rüzgâriyle hür geçti.

Başka yıldızda bir hayât imiş o.  
Yaşamak zevki her saatte esen.  
Dâimâ nurlu bir gece’ydi zaman.  
Dinliyen söyleyen kadar ârif,  
Seyreden oynıyan kadar hassas.  
“Chat-Noir” neş’esiyle “Lune Rousse” da,  
O devir, Gölgele-Tiyatrosu’nun  
Kararan perdesinde bitti gibi.  
Başka yıldızda bir hayât imiş o.  
His ve haz yüklü kâinât imiş o.

J’ai passé une vie au Paris d’autrefois  
Quand Jaurès faisait entendre sa forte voix  
Rodin était le Dieu qui donnait vie au bronze  
En ces temps, la poésie était un plaisir enchanté  
Mêlant l’absinthe de Verlaine à l’opium de Baudelaire  
De ce rêve agréable, aussitôt réveillés  
En mille neuf cent quatorze, nous sommes passés.  
Quand Peguy a péri aux premiers feux  
Au bout de l’ancien monde, nous sommes arrivés  
Peut-on le savoir sans l’avoir vécu ?  
Au Paris d’autrefois, une vie s’est écoulée  
Par le souffle léger d’un vent merveilleux.

C’était une vie dans une autre étoile.  
La joie de vivre sentie à chaque moment.  
Une nuit toujours brillante était le temps  
Celui qui écoute, aussi sage que celui qui parle

<sup>775</sup>

Yahya Kemal için, p. 39.

Tout aussi sensible celui qui joue et qui regarde.  
À la “Lune Rousse”, la gaieté du “Chat-Noir”,  
Cette époque semble s’être achevée  
Avec le rideau du Théâtre des Ombres.  
C’était une vie dans une autre étoile.  
Un univers chargé de sens et de voluptés.<sup>776</sup>

Dans son livre intitulé *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hatıralarım* (Mon enfance, ma jeunesse, mes mémoires politiques et littéraires), Yahya Kemal affirme ceci concernant Verlaine : “Je maîtrisais la connaissance de la vie et de la poésie de Verlaine à un tel point que j’étais parvenu à le connaître intimement”.<sup>777</sup> Quand le poète va à Londres en juillet 1906 après avoir passé l’année 1905 à fréquenter les fêtes de Paris, deux œuvres qu’il lit pendant son séjour le marquent. Le premier est *Salammbô* de Gustave Flaubert et le deuxième est un recueil des poèmes de Paul Verlaine. Pourtant le poète ne manque pas de préciser : “En lisant Verlaine si profondément, artistiquement je me trouvais en un point tout à fait différent et même opposé par rapport à lui”.<sup>778</sup>

Mis à part Byron qu’il cite ‘en passant’ dans son poème intitulé “Açık Deniz” (Pleine Mer), les seuls poètes occidentaux mentionnés par Yahya Kemal dans ses poèmes sont Verlaine et Baudelaire. Dans son poème “Eski Pâris” (Le Paris d’Autrefois) les deux noms sont accolés et peut-être pas sans raison car Verlaine est non seulement un pont qui permet à Yahya Kemal de nouer une relation poétique avec Nedîm mais également avec Baudelaire.

Lors d’un entretien avec Sermet Sami Uysal Yahya Kemal dit : “Le plus grand poète des pays de l’Occident est Baudelaire”.<sup>779</sup> Se qualifiant de “passionné de Baudelaire”<sup>780</sup> il raconte sa rencontre avec la poésie du poète français en ces termes :

J’ai goûté la poésie de Charles Baudelaire. Cette étape de la poésie a fait l’effet d’un charme sur tous mes sens. Je connaissais la plupart des *Fleurs du Mal* par cœur. J’avais un ami baudelairien qui s’appelait Philippe. C’était un homme souffrant de rhumatismes, de syphilis, un être irritable et malheureux. La seule chose qu’il évoquait avec bonheur était les poèmes de Baudelaire. Je fréquentais ce personnage uniquement parce qu’il était baudelairien. Mélancolique, j’étais un habitué de l’ancien quartier, maintenant traversé par le Boulevard Saint Germain, du jardin du Luxembourg où le poète jouait lorsqu’il était enfant, de l’Hôtel Pimodan où il a vécu pendant sa jeunesse, de l’hôpital où il est mort, du cimetière Montparnasse où il est enterré, bref de tout ce qui avait trait à lui. Il n’y avait pas un passage de sa vie que je n’avais pas lu ou ne

---

<sup>776</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 161-162.

<sup>777</sup> p. 107.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>779</sup> *Yahya Kemal’le sohbetler*, p. 112.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 122.

connaissais pas. [...] La passion de Baudelaire s'est longtemps emparée de moi comme une malaria.<sup>781</sup>

Yahya Kemal qui admet l'influence de Verlaine sur lui et qui souligne l'affinité de cette poésie avec la musique semble incapable d'exprimer l'influence de Baudelaire. Yahya Kemal mentionne de nouveau le nom de Baudelaire dans son poème "Büyü Şiir" (Poésie de Magie). On peut remarquer que dans les deux poèmes où on trouve le nom du poète français, la poésie de Baudelaire est mise en relation avec 'le charme' et 'la magie'. Cette mise en relation rappelle d'un côté l'affinité de la poésie avec la magie, et de l'autre, l'expression utilisée par Valéry dans sa préface aux *Fleurs du Mal* : "la production du charme".<sup>782</sup> De son côté, Jorge Luis Borges dans son livre *L'Art de poésie*, souligne que Robert Louis Stevenson parle de deux natures attribuées à la poésie. Selon Stevenson, "[d]ans un certain sens, [...] la poésie est proche de l'homme de la rue, car le matériau de la poésie, ce sont les mots, et ces mots sont ceux de la vie de tous les jours".<sup>783</sup> D'un autre côté, la littérature et la poésie arrivent "à tirer des mots un parti qui n'était pas prévu, un parti qui dépasse leur destination initiale, le poète obtenant des effets magiques d'un langage dont la finalité est de répondre aux besoins des hommes dans leur commerce de tous les jours"<sup>784</sup>. D'ailleurs en accord avec Stevenson, Yahya Kemal accentue le pouvoir magique de la poésie de Baudelaire dans son poème intitulé "Büyü Şiir" (Poésie de Magie) :

Pâris'de genç iken koyu Baudelaire-perest idim.  
Balkon'la, Yolculuk'la, Güzellik'le mest idim.

Sinmişti şi'ri rûhuma ulvî keder gibi;  
Absent'e damla damla sızan bir şeker gibi.

Hulyâsının yarattığı iklîm o başka yer!  
Gür defnelerle çevrili, afyonlu bahçeler...

Her zevki bir harâm olan efsunlu cennetin  
Koynunda vardı lezzeti bin türlü nîmetin.

Bir gün vedâ edip o diyârın hayâtına,  
Döndüm bütün bütün vatanın kâinâtına.

Lâkin o bahçelerde geçen devre'den beri  
Kalbimde solmamıştır o şi'rin çiçekleri.

Jeune à Paris, j'étais de Baudelaire un adorateur passionné

<sup>781</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebi Hâtıralarım*, p. 107.

<sup>782</sup> p. XXVII.

<sup>783</sup> p. 75.

<sup>784</sup> *Ibid.*, p. 75.

J'étais ivre du Balcon, du Voyage, de la Beauté

Sa poésie avait imprégné mon âme comme une tristesse divine;  
Comme le sucre qui s'infiltré goutte à goutte dans l'absinthe

La saison que crée son rêve, c'est un autre lieu  
Des jardins d'opium entourés de lauriers serrés

Aux plaisirs interdits, ce paradis enchanté  
Portant en son sein le goût de mille sortes de bienfaits

Un jour faisant mes adieux à la vie de ce pays,  
Je suis retourné pour de bon au monde de ma patrie.

Malgré le temps passé dans ces jardins et depuis,  
Les fleurs de ce poème, dans mon cœur, ne sont point flétries<sup>785</sup>

Peut-on parler d'une affinité et de points communs entre Baudelaire qui a clairement et profondément influencé Yahya Kemal et l'autre grand poète qui eut une forte influence sur lui: Nedîm ? Les nouveautés qu'ils apportent à la poésie semblent réunir ces trois poètes : Nedîm, Baudelaire et Yahya Kemal. Mais les effets de la nouveauté apportée par Baudelaire se répandent sur le monde entier. Valéry affirme que, contrairement à ce qui se passe avec la prose, "[l]es poètes français ne sont généralement que peu connus et peu goûtés de l'étranger"<sup>786</sup> Ceci change de façon radicale avec Baudelaire : "[...] avec Baudelaire, la poésie française sort enfin des frontières de la nation. Elle se fait lire dans le monde, elle s'impose comme la poésie même de la modernité ; elle engendre l'imitation, elle féconde de nombreux esprits"<sup>787</sup>

Dans la formation de la poésie moderne fondée par Baudelaire, le règlement de compte du poète avec le Romantisme va être primordial. "Au moment qu'il arrive à l'âge d'homme, le romantisme est à son apogée" dit Valéry.<sup>788</sup> De plus, comme Francis Claudon le précise, "pour l'opinion la plus courante, romantisme signifie d'abord renouveau poétique"<sup>789</sup>

En effet, on note dans la première moitié du XIXème siècle une floraison exceptionnellement abondante de talents éminents qui ne s'est jamais manifestée avec autant d'éclat dans l'histoire des littératures : que serait la poésie anglaise sans Byron, Keats, Shelley, la française sans Hugo, la russe sans Pouchkine, l'allemande sans Novalis et Eichendorff, l'italienne sans Leopardi ? Mais il y a mieux : il existe, entre ces différentes branches

---

<sup>785</sup> Kendi Gök Kubbemiz, p. 163-164.

<sup>786</sup> Œuvres I, p. 598.

<sup>787</sup> Ibid., p. 598.

<sup>788</sup> Ibid., p. 599.

<sup>789</sup> Encyclopédie du romantisme, p. 191.

nationales, une incontestable convergence des contenus, des thèmes, des préoccupations formelles.<sup>790</sup>

Pourtant même si le courant romantique s'est présenté comme une nouveauté, la poésie romantique n'est pas moderne. Afin de pouvoir construire la poésie moderne, Baudelaire devra, tout comme Yahya Kemal, 'fermer' la poésie classique. "Si la poésie moderne, à partir de Baudelaire, a pris le parti de mettre un langage créatif à la place d'un langage descriptif, Hugo n'est pas moderne" dit Gaëtan Picon, "sa poésie qui est totalement descriptive est la dernière des poésies classiques".<sup>791</sup>

D'autre part, comme le souligne Francis Claudon, il est impossible d'analyser le courant romantique comme une entité homogène ; "il existe différentes générations, différentes écoles romantiques".<sup>792</sup> Les membres de ce courant se réunissent dans une conscience et un sentiment fraternels communs "tout en se voulant radicalement différent, tout en se disant exemplairement unique".<sup>793</sup> Baudelaire qui veut se séparer radicalement du Romantisme est face à une plus grande difficulté. Valéry met en évidence la situation de la littérature en France au moment du règne du Romantisme et la position de Baudelaire dans cette atmosphère en ces termes :

[...]une éblouissante génération est en possession de l'Empire des Lettres : Lamartine, Hugo, Musset, Vigny sont les maîtres de l'instant. Plaçons-nous dans la situation d'un jeune homme qui arrive en 1840 à l'âge d'écrire. Il est nourri de ceux que son instinct lui commande impérieusement d'abolir. Son existence littéraire qu'ils ont provoquée et alimentée, que leur gloire a excitée, que leurs ouvrages ont déterminés, toutefois, est nécessairement suspendue à la négation, au renversement, au remplacement des ces hommes qui lui semblent remplir tout l'espace de la renommée et lui interdire, l'un le monde des formes; l'autre, celui des sentiments, un autre, le pittoresque ; un autre, la profondeur.<sup>794</sup>

Afin de pouvoir exister en ce milieu, Baudelaire devra se mettre à la recherche de quelque chose de nouveau. "Le problème de Baudelaire pouvait donc, - devait donc, - se poser ainsi : 'être un grand poète, mais n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset'".<sup>795</sup> Ainsi, Baudelaire écrit dans son projet de préface aux *Fleurs du Mal* : "Des poètes illustres s'étaient

---

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

<sup>791</sup> Abidin EMRE, "Baudelaire' in Hugo'su", p. 97.

<sup>792</sup> *Encyclopédie du romantisme*, p. 185.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>794</sup> *Œuvres I*, p. 599-600.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 600.

partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique, etc. Je ferai donc autre chose...”<sup>796</sup>

Parmi les poètes célèbres du Romantisme, l’influence de Hugo sur Baudelaire est plus grande. Comme le précise Harold Bloom, Valéry est conscient de la position de Hugo dans la poésie française. Il est “le précurseur inévitable”<sup>797</sup>

Mais Hugo qui est un poète très productif, a plusieurs faces. D’ailleurs Francis Claudon attire l’attention sur ce point : “[...] on se demande quelle est la vraie poésie hugolienne : celle des années 1830-1840, ou celle de l’exil (*les Châtiments* 1853, *les Contemplations*, 1856), ou celle du triomphe (*Toute la lyre, la Fin de Satan*), c’est-à-dire les pièces nées après 1859 ?”<sup>798</sup>

Selon Bloom, “le problème de Baudelaire concernant Hugo était exacerbé car le père poétique qui était déjà légendaire avait presque vingt ans de plus que l’auteur des *Fleurs du Mal*”<sup>799</sup> Quand Baudelaire meurt, il a 46 ans. “En fait, la durée réelle de son activité créatrice n’a été longue que si on la compare à celle de Rimbaud. Si on la compare à celle de Victor Hugo, elle a été brève : quelques dix-huit ans, de 1841 à 1859”<sup>800</sup> Comme le souligne Valéry, la durée de vie de Baudelaire “excède à peine la moitié de celle de Hugo”<sup>801</sup>

La longue vie de Hugo qui est le double de celle de Baudelaire, et qui continue après la mort de ce dernier, forme une opposition marquante avec celle du père du jeune poète. C’est comme si Baudelaire avait voulu remplir la place laissée vide après la mort de son père alors qu’il n’avait que six ans, par un père poétique qui fait sentir son poids sur la vie et le monde poétique.

Dans ses écrits et ses lettres on peut trouver beaucoup d’indices qui confirment que Baudelaire voit Hugo, tel que le souligne Bloom, comme un père poétique. Dans une lettre adressée à Victor Hugo, Baudelaire écrit : “Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous. Il ne faut pas les juger avec vos yeux sévères, mais avec vos yeux paternels”<sup>802</sup> Dans une autre lettre adressée au poète il écrira cette fois-ci :

J’ai voulu surtout ramener la pensée du lecteur vers cette merveilleuse époque littéraire dont vous fûtes le véritable roi et qui vit dans mon esprit comme un délicieux souvenir d’enfance. [...] J’ai besoin de vous. J’ai besoin d’une voix plus haute que la mienne et que celle de Théophile Gautier, - de votre voix

---

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 600.

<sup>797</sup> Charles Baudelaire, p. 3.

<sup>798</sup> *Encyclopédie du romantisme*, p. 220.

<sup>799</sup> Charles Baudelaire, p. 3.

<sup>800</sup> Claude PICHOS et Jean ZIEGLER, *Charles Baudelaire*, p. 593.

<sup>801</sup> *Œuvres I*, p. 603.

<sup>802</sup> *Correspondances I*, p. 622-623.

dictatoriale. [...] Les vers que je joins à cette lettre se jouaient depuis longtemps dans mon cerveau. Le second morceau a été fait *en vue de vous imiter* [...] J'ai vu quelquefois dans les galeries de peintures de misérables rapins qui copiaient les ouvrages des maîtres. Bien ou mal faites, ils mettaient quelquefois dans ces imitations, à leur insu, quelque chose de leur propre nature, grande ou triviale. Ce sera là peut-être (peut-être!) l'excuse de mon audace. Quand *Les Fleurs du mal* reparaitront, gonflées de trois fois plus de matière que n'en a supprimé la Justice, j'aurai le plaisir d'inscrire en tête de ces morceaux le nom du poète dont les œuvres m'ont tant appris et ont donné tant de jouissances à ma jeunesse.<sup>803</sup>

On peut multiplier les exemples qui montrent l'admiration de Baudelaire pour Victor Hugo. Mais il sera plus intéressant de citer un poème que Baudelaire dédie à Hugo. Il s'agit du poème "Les Sept Vieillards".

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes  
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,  
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,  
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,

M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée  
Dans le fiel ; son regard aiguisait les frimas,  
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée  
Se projetait, pareille à celle de Judas.

Il n'était pas voûté, mais cassé, son échine  
Faisant avec sa jambe un parfait angle droit,  
Si bien que son bâton, parachevant sa mine,  
Lui donnait la tournure et le pas maladroit

D'un quadrupède infirme ou d'un juif à trois pattes.  
Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,  
Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,  
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.

Son pareil le suivait : barbe, oeil, dos, bâton, loques,  
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,  
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques  
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,  
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait?  
Car je comptai sept fois, de minute en minute,  
Ce sinistre vieillard qui se multipliait !

Que celui-là qui rit de mon inquiétude,  
Et qui n'est pas saisi d'un frisson fraternel,  
Songe bien que malgré tant de décrépitude

---

<sup>803</sup>

*Ibid.*, p. 597-598.

Ces sept monstres hideux avaient l'air éternel !

Aurais-je, sans mourir, contemplé le huitième,  
Sosie inexorable, ironique et fatal,  
Dégoutant Phenix, fils et père de lui-même?  
--Mais je tournai le dos au cortège infernal.

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,  
Je rentrai, je fermai ma porte, épouvanté,  
Malade et morfondu, l'esprit fievreux et trouble,  
Blessé par le mystère et par l'absurdité !

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;  
La tempête en jouant déroutait ses efforts,  
Et mon âme dansait, dansait, vielle gabarre  
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords !<sup>804</sup>

“Ce sinistre viellard qui se multipli[e]”, peut-il être autre que Hugo qui fait peser sur la totalité du domaine de la poésie sa présence écrasante ? Il est intéressant de remarquer que ce “viellard” est mis en relation avec la cruauté et est dévalorisé du début jusqu’à la fin du poème. Ce “monstre” qui se multiplie et dont “la méchanceté [...] lui[t] dans [l]es yeux” est un être “hostile à l’univers” qui “écras[e] des morts”. Ce portrait du viellard constitue une opposition marquante avec la description toujours positive et pleine d’admiration de Hugo dans les textes cités ci-dessus.

D’autre part, dans ce poème, il est question non seulement de la puissance et de la cruauté du viellard mais également de ses faiblesses. “Il n’e[st] pas voûté, mais cassé”, “son échine [fait] avec sa jambe un parfait angle droit”, “son bâton, [l]ui donn[e] la tournure et le pas maladroit [d]’un quadrupède infirme”. Quant au fait qu’il est un “viellard”, ceci souligne qu’il est également mortel. Quand Baudelaire dit “le romantisme est à son apogée, donc il est mortel”<sup>805</sup>, ne sous-entend-il pas que Hugo l’est aussi ?

Le fait d’être en possession d’un père poétique puissant et écrasant et qui est “le précurseur inévitable”<sup>806</sup> rapproche les deux poètes desquels Yahya Kemal se sent le plus proche : Nedîm et Baudelaire. En effet, Hafez, tout comme Hugo, est un poète qui a inévitablement et continuellement fait sentir son poids sur les poètes qui lui ont succédé et qui est perçu comme ayant un pouvoir presque divin. Sous cet angle, il est possible de parler d’une certaine géméité entre Nedîm et Baudelaire.

---

<sup>804</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 120-121.

<sup>805</sup> VALÉRY, *Œuvres I*, p. 601.

<sup>806</sup> BLOOM, *Charles Baudelaire*, p. 3.



Sur ce point, il faut absolument s'arrêter au vers "Dégoutant Phenix, fils et père de lui-même?" dans le poème "Les Sept Viellards". Avec ce vers, Baudelaire semble vouloir dire que Hugo, contrairement à ses fils poétiques, n'a pas dû se heurter à la pression d'un père et qu'il ne donne pas le droit de vie à un fils après lui. D'autre part, le fait d'être à la fois le père et le fils est conforme à la situation de Yahya Kemal. Il s'identifie d'une part aux fils qui se révoltent contre leur père et construisent une nouvelle poésie, et de l'autre aux pères comme Hugo et Hafez. En effet, il est à la fois le fondateur de la poésie moderne turque, et le dernier grand poète de la poésie du Divan. Yahya Kemal qui a été qualifié de "poète Dieu" pendant sa vie, a été un poète qui a fortement fait sentir son poids sur les poètes qui lui ont succédé. Lors de la campagne de Nâzım Hikmet, "Détruisons les idoles", Yahya Kemal est une de ces idoles majeures que le jeune poète veut démolir. La raison pour laquelle Tanpınar, son élève et admirateur, ne peut pas devenir un poète important alors qu'il se fait reconnaître comme un grand romancier tient sans doute au poids de ce père poétique. À Tanpınar qui lui lit son poème "Bursa'da Zaman" (Le Temps à Bursa) Yahya Kemal dit cruellement : "Hamdi, continue à écrire de la prose ; ta prose est belle !"<sup>807</sup> Quant à un de ses amis, Yahya Kemal dit: "[...] pourquoi les jeunes dépensent leur énergie en s'obstinant à écrire de la poésie !... Je crois qu'ils ne savent pas, comme tous ceux qui prétendent être poète de nos jours, que la poésie s'est achevée avec moi !"<sup>808</sup>

Intérioriser à la fois les pères et les fils implique d'ouvrir des espaces pour eux, dans son monde intérieur et dans sa poésie, qui ne se contredisent et ne s'excluent pas. Les poèmes que Yahya Kemal écrit avec un turc moderne et qui seront rassemblés après sa mort dans le livre *Kendi Gök Kubbe* (Notre voûte céleste) et ses poèmes écrits en ottoman et dans le style de la poésie du Divan qui seront rassemblés, également après sa mort, dans le livre *Eski Şiirin Rüzgârıyla* (Avec le vent de l'ancienne poésie), représentent ces espaces différents l'un de l'autre. La différenciation de l'espace des pères et celui des fils, rapproche Yahya Kemal une fois de plus de Baudelaire. En effet, on remarque que Baudelaire cherche dans la poésie des domaines inabordés par Victor Hugo. C'est sans doute pour cela que Valéry pense que la poésie de Victor Hugo et celle de Baudelaire sont "complémentaires"<sup>809</sup>.

On voit assez que Baudelaire [...] s'abstient de tous les effets dans lesquels Victor Hugo était invincible ; qu'il revient à une prosodie moins libre et scrupuleusement éloignée de la prose ; qu'il poursuit et rejoint presque toujours la production du charme continu, qualité inappréciable et comme

<sup>807</sup> Sermet Sami UYSAL, *Değişik yanlarıyla Yahya Kemal*, p. 201.

<sup>808</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>809</sup> *Œuvres I*, p. 602.

transcendante de certains poèmes, - mais qualité qui se rencontre peu, et ce peu rarement pur, dans l'œuvre immense de Victor Hugo.<sup>810</sup>

Selon Valéry, Baudelaire qui a eu une vie beaucoup plus courte que Hugo qui a, non seulement vécu pendant de longues années mais a continuellement produit des vers, a dû compenser le peu de temps qu'il possédait avec son "intelligence critique".<sup>811</sup> En effet, Baudelaire qui dit "je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques"<sup>812</sup> ne manque pas de réfléchir sur la poésie en composant ses vers. Ceci va lui éviter de faire certaines erreurs faites par Hugo qui néglige de trier en produisant.

On retrouve cette même approche critique également chez Yahya Kemal. Ainsi à Vehbi Eralp qui lui rappelle qu'il n'a pas écrit de poème depuis des années, le poète donne la réponse suivante : "Le vers est ma dignité".<sup>813</sup> Quant à Hikmet Feridun qui lui demande quel est le poème sur lequel il a le plus travaillé, il dit qu'il a "senti" "Açık Deniz" (Pleine Mer) pour la première fois en 1910, en Bretagne dans la ville de Roscoff et qu'il n'a pu terminer ce poème que 15 ans plus tard en 1925.<sup>814</sup>

On peut également remarquer les reflets de son approche critique dans ses poèmes. Yahya Kemal qui affirme souvent dans ses écrits que le but de la poésie est d'arriver à la musique, ne manque pas d'exprimer cette idée dans ses poèmes. Par exemple il termine son poème "Perestiş" (Adoration) qu'il dédie à une belle de la période du sultan Abdülmecit avec ce distique : "Tavsifi mûsikîye bırakmak diler Kemâl/ Bulmaz lisanda nağme senâ-hân olan sana" (Kemâl désire laisser la description à la musique/ Il ne trouve pas d'air pour te louer dans le langage).<sup>815</sup> Dans son "Gazel" qui révèle des indices au sujet de sa poétique, il met clairement en évidence l'affinité entre la poésie et la musique :

Bir şî'r mest edince şarâb-ı ezel gibi  
Her mısraiyle vehmolunur en güzel gibi

Üstâd elinde ser-te-ser âlenk olur lisan  
Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi

Elhan duyulmadıkça belâgat giran gelür  
Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi

Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazel-serâ  
Her beyti ancak olmalı beytü'l gazel gibi

---

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 602.

<sup>811</sup> *Ibid.*, p. 603.

<sup>812</sup> *Critique d'art*, p. 453.

<sup>813</sup> *Yahya Kemal için*, p. 14.

<sup>814</sup> *Edebiyata Dair*, p. 263.

<sup>815</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 20.

Berceste şî'r başka mesel başkadır Kemâl  
Pesten terânedir nice sözler mesel gibi

Quand un poème exalte comme un vin éternel  
Avec chacun de ses vers, il se montre comme le plus beau

Dans la main d'un maître, le langage forme une harmonie, d'un bout à l'autre  
Donne un son à l'instrument avec ses mots, comme avec une corde

Quand ne se fait pas entendre la mélodie, la rhétorique est bien lourde  
Comme une indolence qui est formée par des paroles toutes vides

Il lui suffit au poète de laisser un seul poème  
Mais chacun de ses vers doit être d'une beauté exemplaire

Kemal, est autre qu'une histoire un poème exceptionnel  
Les histoires sont des paroles sans valeur qui se répètent de façon  
perpétuelle<sup>816</sup>

En écrivant ses poèmes, Yahya Kemal tente, comme le fait Nedîm, de créer un air authentique et de rapprocher son lyrisme de la musique. Ce faisant, il réunit, d'une certaine manière Baudelaire et Nedîm. D'autre part, son "Gazel" cité ci-dessus qui est un des ses poèmes écrit dans le style ottoman, montre qu'il regarde la poésie du Divan d'un œil critique et qu'il tente de la transformer en fonction de sa conception de la poésie. En effet, Yahya Kemal ne se contente pas d'écrire des poèmes lyriques ; il réfléchit sur ce lyrisme.

Une autre transformation que Yahya Kemal effectue dans la poésie du Divan est le passage d'une poésie qui s'appuie sur la beauté des distiques à une poésie synthétique. D'ailleurs il dit à Adile Ayda que dans la poésie du Divan, il y a des distiques mais point de vrai poème et il continue : "Le vrai poème est une entité, une œuvre musicale dont les diverses parties se complètent. Dans toute la poésie turque, c'est-à-dire l'ancienne poésie du Divan, il n'y a que quatre ou cinq poèmes synthétiques. Pourtant le poème n'est pas un ensemble de distiques mais une composition".<sup>817</sup>

En ce qui concerne leur influence sur Yahya Kemal, il semble possible d'affirmer que Baudelaire et Nedîm se complètent tout comme Baudelaire et Hugo. Alors que Yahya Kemal noue une relation poétique avec Baudelaire plutôt dans le cadre des images, il essaye de reconstruire le lyrisme de Nedîm. Peut-être a-t-il senti qu'il ne peut dépasser Baudelaire, trop puissant dans le domaine des images, qu'avec un lyrisme qui s'appuie encore plus sur le son.

---

<sup>816</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>817</sup> *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*, p. 24.

## B. Yahya Kemal et la construction d'une poésie moderne

### 1. Nedîm, Baudelaire - résurrection de l'Orient

Dans le rôle que joue Yahya Kemal dans la fondation de la poésie moderne turque, la relation poétique qu'il noue avec Nedîm et Baudelaire est primordiale. L'influence de ces poètes sur Yahya Kemal, dont l'un est traditionnel et l'autre moderne, et l'effet transformateur de ces influences vont constituer les moteurs majeurs dans la construction de cette poésie moderne. À la source de l'identité double de Yahya Kemal en tant que le dernier des poètes classiques et en tant que fondateur de la poésie moderne se trouvent de nouveau ces deux poètes.

Sur ce point, la question suivante se pose encore une fois : Pour quelle raison Nedîm et Baudelaire se distinguent parmi les nombreux poètes orientaux et occidentaux ayant influencés Yahya Kemal ? Afin de trouver une réponse à cette question, il faudra regarder de plus près le problème du sens dans la poésie et, quand il s'agit d'une relation intertextuelle, celui de la façon par laquelle ce sens est transmis d'un poème à un autre.

Dans son livre *Metinlerarası İlişkiler* (Relations intertextuelles) Kubilây Aktulum affirme que "l'intertextualité ne consiste pas seulement à tirer un texte de son contexte d'origine pour l'installer dans un autre contexte et accentue que "l'écrivain qui recourt à l'intertextualité munit ce texte d'un sens nouveau en lui faisant subir une transformation, qu'il ne se contente pas d'installer dans son texte à lui, certaines bribes d'un texte qu'il a lu auparavant, qu'il crée un espace sémantique neuf grâce à un procédé de réécriture".<sup>818</sup> Avant de passer à la transformation qu'effectue Yahya Kemal dans la poésie de Nedîm, sous l'angle des propos d'Aktulum, regardons d'abord l'espace sémantique créé par Nedîm dans ses poèmes.

Rappelons que dans son livre *Poetry's voice society's song* (la voix de la poésie, la chanson de la société), Walter Andrews élabore les idées présentées par Ahmet Hamdi Tanpınar dans la "Préface" de son livre *19. Asır Türk Edebiyatı tarihi* (Histoire de la littérature turque du 19<sup>ème</sup> siècle) et qu'il affirme que la poésie du Divan peut être lue sur trois plans : le plan religieux et mystique, le plan de l'autorité et le plan sentimental. Au centre du premier plan se situe Dieu, du second, le sultan, et du troisième, la bien-aimée.

---

<sup>818</sup>

s. 14-15.

Dans le cadre du sacré et du mondain, Nedîm réalise une transformation importante dans la littérature du Divan. On constate qu’avec sa poésie, le plan religieux-mystique est repoussé, ce qui entrainera la transformation de la littérature du Divan en une littérature plus mondaine. Ce poète recherché du 17<sup>ème</sup> siècle, “en s’opposant aux hommes religieux conservateurs qui tentent de priver l’homme des plaisirs du monde, déclenche une nouvelle tendance littéraire qui est à la fois nouvelle et locale. Pour cette raison, il brise les conventions traditionnelles et ne réserve pas de place, dans son ‘divan’ au ‘münacat’<sup>819</sup> et au ‘na’t’<sup>820</sup>”<sup>821</sup>. “Avec une ode très spéciale Nedîm a célébré le poste de Grand Vizir d’Ibrahim Paşa. Dans ce poème qui est uniquement composé du ‘nesib’<sup>822</sup> et du ‘girizgâh’<sup>823</sup>, les parties qui doivent obligatoirement faire partie d’une ode, le ‘medhiye’<sup>824</sup> et la prière ne figurent pas”<sup>825</sup>.

Parallèlement au repoussement du plan religieux-mystique qui va jusqu’à l’effacement de celui-ci, on peut dire que dans les poèmes de Nedîm, la bien-aimée devient plus concrète que celle qu’on a l’habitude de trouver dans la littérature du Divan. “Les belles qui sont décrites dans les poèmes de Nedîm, sont des belles vivantes. Il a également introduit la réalité dans la poésie au sujet de la bien-aimée. Dans la poésie du Divan il y a en général une belle aux cheveux noirs. Chez Nedîm, on retrouve le plus souvent les cheveux blonds”<sup>826</sup> dit Hasibe Mazioğlu.

Les sentiments d’amour constituent le sujet principal des poèmes de Nedîm qui veut goûter les plaisirs de la vie. En particulier dans ses gazel et ses chansons, il a versifié les inclinations de son cœur, il a trouvé la source de son inspiration chez des belles de la vie courante. Dans la littérature du Divan, sous l’influence de la religion et du mysticisme, on admet que l’amour réel est l’amour de Dieu. L’amour humain étant métaphorique, n’est pas un amour réel. L’amour métaphorique est un pont menant l’homme vers l’amour divin. Il faut surpasser le pont de la métaphore, ne pas s’y laisser divertir. Pour cette raison, les sentiments de l’amour humain sont souvent cachés sous les métaphores de l’amour divin.<sup>827</sup>

Mazioğlu ne manque pas d’accentuer que Nedîm n’est pas le seul poète à parler de l’amour humain, que parmi les poètes du Divan, un nombre de poètes non négligeable a

---

<sup>819</sup> Poème dont le sujet est une supplication adressée à Dieu.

<sup>820</sup> Poème écrit en vue de louer et d’implorer l’aide et le pardon du prophète Mahomed.

<sup>821</sup> UYSAL, *Şiire adanmış bir yaşam*, p. 357.

<sup>822</sup> Partie que se trouve au début d’une ode où on parle de l’amour et de la bien-aimée.

<sup>823</sup> Distique qui permet, dans une ode, au passage à la partie nommée ‘medhiye’.

<sup>824</sup> Partie de l’ode où le poète loue les grandes personnalités religieuses, le Sultan, le Grand vizir ou les autres personnalités politiques notables du temps.

<sup>825</sup> Hasibe MAZIOĞLU, *Nedîm*, p. 42.

<sup>826</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 46.

versifié un tel amour.<sup>828</sup> D'autre part, lors de la Période de la Tulipe pendant laquelle a vécu Nedîm, un mode de vie mondain qui se manifeste particulièrement durant les fêtes et les divertissements où il est coutume de boire, se répand parmi les hautes classes de la société. Mais il faut noter que Nedîm n'est pas le premier poète à consommer de l'alcool. Malgré l'interdiction de l'Islam, l'alcool est consommé dans la société ottomane à toute époque. Les poètes ne constituent pas une exception. Par exemple Melîhî qui a vécu au XV<sup>ème</sup> siècle est connu pour son addiction à l'alcool et à l'opium. Dans son livre *Osmanlı Şiir Antolojisi* (Anthologie de la poésie ottomane) Atilâ Şentürk affirme qu'on prétend qu'il s'est injecté du vin car il avait juré au Sultan de ne plus boire.<sup>829</sup> Il faudra prendre le mot 'vin' dont il est question dans son distique "Dil nicesi kılmasun la'lün şerâbın ârzû/ Var mıdur bir haste kim dâr-i şifâyı gözlemez (Comment le cœur ne désirerait pas le rouge du vin ?/ Y a t-il de malade qui ne pense pas à l'hôpital ?)"<sup>830</sup> dans son sens réel aussi bien que dans son sens métaphorique. Revânî est un autre poète qui est connu pour avoir un faible pour la boisson. Ainsi, chez lui, les mots tels que 'vin', 'coupe' ou 'cabaret' sont dotés d'un double sens.

En somme on peut dire qu'il existe une ambiguïté au sujet du sens du 'vin' dans la littérature du Divan. En effet, comme le précise Iskender Pala, il n'est souvent pas clair si les poètes utilisent ce mot, qui est vu, dans le mysticisme, comme un moyen afin de parvenir à une extase de l'âme, dans ce sens-là ou dans son sens réel.<sup>831</sup> Pourtant avec Nedîm, l'ambiguïté au sujet du vin disparaît et celui-ci devient le symbole d'un mode de vie mondain. Le "Sadrazam Ibrahim Paşa övgüsünde Ramazâniye" (Ramazaniye pour louer le Grand Vizir Ibrahim Paşa) met en évidence la transformation qui s'opère dans cette métaphore. Dans la société ottomane, même les poètes qui consomment du vin, prennent soin de ne pas boire pendant le Ramadan. En exprimant son désir que ce mois sacré prenne fin au plus vite, Nedîm montre qu'il parle du vin réel et non pas du vin métaphorique :

Bağteten sâbit olup gurre firâşında imam  
Hâb için yatmış iken etti terâvîhe kıyâm  
[....]  
Olacak oldu heman çâre ne şimden sonra  
Edelim hükm-i kazâ destine teslîm-i zimâm

Şevkımız şimdi ana düştü ki inşâallâh  
Ola sıhhatle selâmetle meh-i rûze tamâm

Kıla erbâb-ı dili âb-ı hayâta sîr-âb

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>829</sup> p. 95.

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>831</sup> *Ansiklopedik Divan şiiri sözlüğü*, p. 62.

Erişip Hızr gibi âh mübârek bayrâm

İbtidâ ıyd gün icrâ-yı merâsimle geçip  
Gecesi dahi olup maslahat-ı hâb tamâm

Çün ikinci gün ola böylece ahdeylemişim  
Ki ne sabreyleyim ol gün ne direng ü ârâm

Çektirip pek seherî doğruca Sa'd-âbâd'a  
Tutayım zinde iken cennet-i a'lâda makâm

Varayım hâk-i tarab-nâkine yüzler süreyim  
Bir gün olsun alayım bâri felekden bir kâm

Havzdan kevser-i pâkîzeyi nûş eyleyeyim  
Kasrdan bûy-ı cînâmı edeyim istişmâm

Iyd ola fasl-ı bahâr ola da Sa'd-âbâd'ın  
Zevkını eylemeyim sıhhat olur bana harâm

Quand on a compris que c'était bien le début du Ramadan  
L'imam qui s'était couché, s'est levé pour la prière du soir  
[...]

Ça s'est passé ainsi. À partir de maintenant  
Plus d'autre choix que de nous soumettre à la destinée

Désormais, nous désirons, si Dieu le veut, que soit achevé  
En bonne santé et sûreté le mois du Ramadan

Ah, arrive au bon moment, la fête sacrée  
Pour persuader les gens de cœur à boire

Le premier jour de la fête passe avec les cérémonies  
Et s'achève avec le sommeil la nuit.

Dès que le deuxième jour sera venu, j'ai juré  
Que je ne vais ni patienter ni me reposer

De bonne heure, à Sâdâbâd, je vais me diriger  
Pour, alors que je suis en vie, m'installer au paradis

Afin de mettre mon visage sur cette terre pleine de joie  
Que le destin m'accorde pour un jour ce bienfait

Qu'on me laisse boire l'eau pure de cette source sacrée  
Que je sente, de ce pavillon l'odeur des paradis

Si je ne goûte pas quand vient la fête, vient le printemps  
Le plaisir de Sâdâbâd, alors me sera défendu la santé<sup>832</sup>

La transformation réalisée par Nedîm dans la poésie du Divan a été effectuée avant lui dans la poésie perse par Khayyâm. Khayyâm qui a vécu entre les années 1048 et 1131 renverse l'équation du sacré et du mondain en faveur du dernier et comme le montrent les vers “Derler meyi İslâm harâm etmiştir/ İç gam yeme İslâm'a o iyman nereder” (On dit que l'Islam a interdit le vin/ Boit, ne te soucie pas, où est cette foi à l'Islam)<sup>833</sup> défie ouvertement l'interdiction de la religion au sujet des boissons alcoolisées. Ces vers vont trouver leur reflet dans le distique “Şeriatın ne mübârek nizâmdir ey Cem/ Harâm olan meyi tecvîz eder mubâha kadar” (Ta charia est un ordre si sacré ô Cem/ Elle autorise le vin interdit jusqu'à ce qu'il soit béni)<sup>834</sup> tiré de l’“İnşirah Gazeli” (Gazel de la joie) de Yahya Kemal.

Il faut accentuer que l'objectif de l'affinité poétique que Yahya Kemal noue avec Nedîm, n'est pas de mettre en avant un mode de vie mondain mais plutôt la culture ottomane. Nous avons affirmé plus tôt que le poète prend une position opposée par rapport à la modernité turque qui tente de rendre tout ce qui se rapporte aux Ottomans invisible et qu'il met en avant cet héritage ottoman. De plus, au lieu d'enfermer ce patrimoine dans le monde intérieur de l'individu comme le fait la modernité turque, il essaye, au contraire, de le rendre visible dans l'espace public. L'utilisation permanente du mot ‘ışık’ (lumière) dans le cadre de la culture et de l'art ottomans reflète ce souci de rendre la culture ottomane de nouveau manifeste. Par exemple, dans les vers “O mutlu devrede İtrî'ye en yakın bir dost/ Işıklı danteleler bestekârı Hâfız Post...” (En cette époque heureuse, un ami des plus proches d'Itrî/ Hâfız Post, le compositeur des dentèles lumineuses)<sup>835</sup> tirés du poème “Eski Mûsıkî” (Ancienne musique), la lumière est mise en relation avec la musique ottomane, alors que dans les vers “Hâfız Osman gibi hattatla gömülmüş bir ışık/ Bu mezarlıkta siyah toprağı aydınlatıyor;/ Belli, kabrinde, O, bir nûra sarılmış yatıyor.” (Une lumière enterrée avec un calligraphe tel Hâfız Osman/ Dans ce cimetière illumine la terre noire;/ Dans son tombeau, il est clair qu'il est couché, entouré d'une lueur.)<sup>836</sup> tirés de “Koca Mustâpaşa”, la lumière permet de remémorer un des grands maîtres de la calligraphie. Hâfız Post, un des maîtres de la musique classique turque, a vécu au XVII<sup>ème</sup> siècle, durant le règne du Sultan Mehmed IV. Cet artiste qui s'est également intéressé à la calligraphie, a composé des œuvres musicales pour des poèmes appartenant aux divers domaines de la littérature de l'époque -du Divan, mystique, des troubadours et populaire- et sa renommée a dépassé les bornes de l'Empire

<sup>833</sup> *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş*, p. 60.

<sup>834</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 42.

<sup>835</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 40.

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 50.



ottoman et a parcouru tout le monde islamique. Quant à Hâfiz Osman, tout comme Hâfiz Post, il a vécu au XVII<sup>ème</sup> siècle. Il est non seulement un des plus grands calligraphes ottomans, mais est également connu en tant que savant et saint.

Dans la poésie de Nedîm, alors que d'une part, l'art ottoman est présenté dans toute sa splendeur, de l'autre, le déclin de l'Empire ottoman devient apparent. On peut établir un parallèle entre la structure de la poésie ottomane du Divan et la structure sociale de la période où cette poésie est produite. La structure de la poésie du Divan qui comporte le plan religieux-mystique, celui de l'autorité et le plan sentimental, est le reflet du "pouvoir unificateur" de cette société et de sa capacité à préserver et perpétuer ce pouvoir. Ce pouvoir et cette capacité sont directement liés à la présence des trois plans sémantiques. Ainsi, l'effacement du plan religieux-mystique avec Nedîm, n'est pas seulement le signe de la profusion d'un mode de vie mondain, mais également de l'affaiblissement du "pouvoir unificateur"<sup>837</sup> de la société ottomane.

Le "palais de l'absolu"<sup>838</sup>, selon l'expression de Tanpınar, commence à s'écrouler. Étant conscient que la spiritualité se trouve aux fondements de ce 'palais', Yahya Kemal met en relation la mort, non seulement de la poésie du Divan, mais également de l'Orient, avec la disparition du sacré. Le poème "İthâf" (Dédicace) le montre clairement.

Fer almışken tulû-ı kibriyâdan,  
Bugün bî-vâye kalmış her ziyâdan.  
Bu mülkün farkı yok bir tengnâdan  
Niçin nûr inmiyor artık semâdan?

Bu şek, bağrımda her gün gâh ü bî-gâh  
Dolaştım "Hû!" deyüp dergâh dergâh  
Ümîd ettim ki bir yîr-î dil-âgâh  
Desün "Destûr!" mihrâb-ı hafâdan.

Abâ var, post var, meydanda er yok;  
Horâsân erlerinden bir haber yok  
Uzun yollarda durdum hiç eser yok  
Diyâr-ı Rûm'a gelmiş evliyâdan!

Tecellîgâh iken binlerce rinde,  
Melâmet söndü şarkın her yerinde.  
Bu devrin gerçi son sohbetlerinde  
Nefesler dinledik sâz-ı Rızâ'dan.

O yerler işte Bağdad, işte âmid  
Bugün her şûleden mahrûm, câmid,  
O yerlerden gelen son yolcu : Hâmid

<sup>837</sup> Walter ANDREWS, "Stepping Aside : Ottoman Literature in Modern Turkey", Revue JTL 1, p. 18.

<sup>838</sup> 19. asır Türk edebiyatı tarihi, p. 11.

Haberdâr olmaz olmuş mâverâdan.

Bu manzûmenle ey üstâd-ı hoşkâm  
Alî'den doldurup iksîr-i ilhâm  
Leb-î uşşâka sundun öyle bir câm  
Ki yoğrulmuş türâb-ı Kerbelâ'dan!

Ayant pris sa lueur de la genèse de la grandeur  
Chaque lumière reste aujourd'hui sans bonheur  
Cette terre n'est plus autre chose qu'une tombe  
Pourquoi, du ciel, il ne descend plus de lueur ?

Chaque jour, d'un moment à l'autre ce doute naît en moi  
En disant "Hû!" j'ai visité chaque dargah  
J'ai espéré qu'un savant et saint vieillard  
Dise "Destûr!" du mihrâb du mystère.

Il y a l'étoffe de laine, le trône, mais point de brave  
Aucune nouvelle des braves du Khorasan  
Je me suis arrêté sur les chemins, aucune trace  
Des saints venus au pays romain !

Alors qu'il se montrait à des milliers de sages  
La réprobation s'est éteinte partout en Orient  
Lors des dernières conversations de ce temps  
Nous avons écouté de Rıza, des poèmes, avec son instrument

Ces endroits, voilà Bagdad, voilà Âmid  
Sont dénué de toute flamme et sans éclat,  
Le dernier voyageur venu de là-bas : Hâmid  
Désormais n'est plus au courant de l'au-delà

Avec ce poème, tu es bien content ô maître  
Remplissant d'Ali l'élixir de l'inspiration  
J'ai offert aux lèvres des amoureux un tel verre  
Qui est pétri de la terre du Kerbela<sup>839</sup>

Arrêtons-nous à présent sur la Période de la Tulipe pendant laquelle a vécu Nedîm et qui est une époque particulière dans l'histoire ottomane. En effet, il est impossible de rencontrer une période semblable durant les six cents ans de l'histoire ottomane. Celle-ci ne voit pas seulement la propagation, en particulier parmi les classes élevées de la société ottomane, d'un mode de vie qui favorise les plaisirs mondains et toute sorte de divertissements, mais également l'esthétisation de ce nouveau mode de vie. Les travaux de construction qui prennent de l'ampleur dans tous les coins d'Istanbul en constituent la première étape. Plusieurs architectes sont invités de l'Europe et de l'Asie à la capitale

---

<sup>839</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 77.

ottomane et tous les monuments sont construits dans un style particulier.<sup>840</sup> Les pavillons sur les rivages du Bosphore sont ornés de jardins qui sont aménagés comme des œuvres d'art.<sup>841</sup> D'autre part, "les fêtes de Çırağan qui sont organisées sous les nuits printanières au clair de lune, sous des cieux étoilés"<sup>842</sup> sont à la mode durant cette période. Quant à la tulipe qui donne son nom à cette époque, elle devient le symbole du mode de vie esthétique qui voit le jour.

D'après Ahmet Refik, à aucune autre période la tulipe n'a été aussi à la mode. En aucun endroit, la tulipe n'a été recherchée avec autant "d'attention et d'amour" qu'à Istanbul, et nul part ailleurs "n'a-t-on entendu qu'elle a tant été appréciée dans les jardins et les roseraies".<sup>843</sup>

Même des jardins ont été arrangés, des recueils ont été écrits. À Istanbul, les espèces de tulipes existantes se sont multipliées de jour en jour. Dans cet objectif, on avait même organisé des concours. Les jardins du pavillon du Sultan qui ornaient les rivages du Bosphore et de Kağıthane, le point le plus délicat du Nouveau Palais, ont été décorés avec des tulipes de toutes les couleurs. Le jardin de tulipe du Palais du Sultan, pouvait être considéré comme le bouquet le plus éblouissant de poèmes et de couleurs de toute la ville d'Istanbul. [...] La grande valeur que les tulipes avaient, a incité le peuple à la concurrence. Dans pratiquement chaque jardin on a cultivé des espèces diverses de tulipes, on a donné à chacune des noms poétiques. Au temps de la floraison des tulipes, le peuple raffiné d'Istanbul allait contempler l'éclosion de ces fleurs. Le commerce des tulipes était devenu un art comme la bijouterie.<sup>844</sup>

Parmi les poètes qui traitent du printemps, la fleur qui est le plus souvent mentionnée est la tulipe.<sup>845</sup> Ainsi, la Période de la Tulipe qui est identifiée à cette fleur est une époque spéciale où l'esthétique est mise en avant, non seulement dans le domaine de l'art mais également dans la vie et qui devient elle-même une œuvre d'art. Selon Yahya Kemal, c'est ce qui rendra cette période aussi éblouissante. D'après lui, tant de Turcs contemplent cette époque qui "semble belle comme une fleur rouge", "à travers une inscription de la Période de la Tulipe" et croient que les époques antérieures et ultérieures de l'histoire ottomane sont pâles par rapport à celle-ci.<sup>846</sup>

Selon Yahya Kemal, la brillance de la Période de la Tulipe est trompeuse. Les autres périodes semblent fades par rapport à celle-ci ou bien cette période a l'air d'être plus

---

<sup>840</sup> Ahmet Refik, *Lâle Devri*, p. 32.

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>846</sup> *Edebiyata dair*, p. 186.

éblouissante que les autres car nous la regardons à travers certains artistes et leurs œuvres d'art. Nedîm compte parmi les plus importants de ces artistes. Chez ce poète, le plus célèbre et important de l'époque, le mode de vie esthétique en question subit une deuxième esthétisation.

En fait, d'après Yahya Kemal, à ce moment-là "Les Turcs sont en une phase de relâchement".<sup>847</sup> Une période de paix qui dure pendant douze années donne à Istanbul l'occasion de s'amuser. Mais les divertissements -les réunions de halva à Çırağan et les fêtes organisées à Kâğıthane, Göksu, Bebek, Çubuklu- qui ne sont pas fondamentalement différents de ceux qui existaient avant et après la Période de la Tulipe, cachent la décadence de la civilisation turque.<sup>848</sup> En architecture de faibles œuvres sont produites, le style des objets européens qui entrent dans les palais et les maisons, se mêlent au style décoratif des Turcs.<sup>849</sup> Tout ceci cause peu à peu la détérioration du goût turc en art.<sup>850</sup> "Toute cette ardeur et cette joie se trouvent à Istanbul, dans quelques uns de ses palais, pavillons et lieux".<sup>851</sup>

D'après Yahya Kemal, l'Empire ottoman n'arrive plus à protéger son unité de l'influence de plus en plus pesante de l'Occident. Ceci est valable non seulement dans le domaine militaire, mais également dans le domaine culturel. Le mode de vie mondain qui trouve le jour durant la Période de la Tulipe, figure parmi les éléments majeurs qui montrent l'étendue de cet impact.

Mais quelle relation y a-t-elle entre la Période de la tulipe et la poésie de Nedîm? Théodor Adorno qui dit dans son article "Lirik şiir ve toplum" (La poésie lyrique et la société) "l'universalité que porte l'essence du lyrique a une nature sociale"<sup>852</sup> ouvre la voie à cette mise en relation. Nous l'avions déjà affirmé, la poésie lyrique qui est connue, selon Adorno, comme "opposée à la société"<sup>853</sup> et "une chose totalement individuelle"<sup>854</sup>, "exprime la protestation contre une situation sociale ressentie par chaque individu comme une expérience étrangère, hostile, froide et opprimante et cette condition laisse son reflet opposé sur la poésie".<sup>855</sup>

Sur ce point il faut réfléchir sur la nature de la protestation que représente la poésie de Nedîm qui est qualifié par Yahya Kemal comme étant un des poètes les plus lyriques de la

---

<sup>847</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>848</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>849</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>850</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>852</sup> *Edebiyat Yazıları*, p. 116.

<sup>853</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>854</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>855</sup> *Ibid.*, p. 118.

littérature du Divan. La Période de la Tulipe est une époque qui voit l'affaiblissement de l'autorité religieuse et politique dans la société ottomane. Sous cet angle, faudra-t-il interpréter l'oppression hostile ressentie par le poète comme la domination militaire et culturelle de l'Occident?

Il semble possible d'évaluer la mise en avant, dans la poésie de Nedîm, de l'art et de l'esthétique comme une révolte contre l'effet destructeur de la civilisation occidentale sur la culture ottomane. Le pavillon de Sadâbâd qui est un des symboles de la Période de la Tulipe, constitue une des références artistiques auquel le poète recourt le plus souvent. "Nedîm a parlé des pavillons Hurrem-âbâd, Şevk-âbâd, Kasr-ı Neşât, Kasr-ı Cinân, Ferkadân qui ont été construits au temps d'Ibrahim Paşa à la Corne d'or, en particulier le nom de Sâdâbâd est devenu immortel grâce à ses poèmes".<sup>856</sup> Ahmet Refik affirme à son tour que la construction de Sâdâbâd est un événement important<sup>857</sup>, que Nedîm a versifié les descriptions les plus raffinées de ce bâtiment<sup>858</sup> et ajoute :

Au printemps sur ses pelouses en fleurs, sur ses rivages aux ombres colorées, au milieu des sons de flûte, on voyait que des femmes d'une allure gracieuse dansaient bras dans le bras, qu'elles organisaient cette période de paix et de calme avec leurs amours, leurs dances, leurs chants. Sâdâbâd était le lieu de réunion des gens de cœur, des amis du plaisir, des poètes.<sup>859</sup>

La mise en valeur d'Istanbul par Nedîm en tant qu'objet d'amour et l'installation de celle-ci au trône de la bien-aimée reflète la position privilégiée qu'acquiert l'art grâce à lui. Comme Hasibe Mazioğlu le précise, "Chez Nedîm on trouve un très profond amour d'Istanbul et de ses beautés naturelles. A côté d'Istanbul, il ne parle même pas du célèbre Çârbâğ d'Ispahan, des lieux de distractions nommés Rûknâbâd et Musallâ à Chiraz, des clairs-de lunes de Kâshmar. À une de ses pierres, il sacrifie tout l'Iran".<sup>860</sup> Le poème "İstanbul vafında Sadrazam İbrahim Paşa'ya Kaside" (Ode au Vizir Ibrahim Paşa par le biais d'Istanbul) donne au poète l'occasion d'exprimer son amour et admiration pour Istanbul :

Bu şehr-i Sitanbûl ki mî-misl ü behâdır  
Bir sengine yekpâre Acem mülkü fedâdır

Bir gevher-i yekpâre iki bahr arasında  
Hurşîd-i cihân-tâb ile tartılsa sezâdır

Bir kân-ı niamdır ki anın gevheri ikbâl  
Bir bağ-ı İremdir ki gülü izz ü alâdır

<sup>856</sup> MAZIOĞLU, *Nedîm*, p. 35.

<sup>857</sup> *Lâle Devri*, p. 31.

<sup>858</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>859</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>860</sup> *Nedîm*, p. 35.

Altında mı üstünde midir cennet-i a'lâ  
El-hak bu ne hâlet bu ne hoş âb u havâdır

Her bağçesi bir çemenistân-ı letâfet  
Her gûşesi bir meclis-i pür feyz ü safâdır

İnsâf değildir anı dünyâyâ deęişmek  
Gülzârların cennete teşbîh hatâdır

Herkes erişir anda murâdına anınçün  
Dergâhları melce-i erbâb-ı recâdır

Kâlâyı ma'ârif satılır sûklarında  
Bâzâr-ı hüner ma'den-i ilm ü ulemâdır

Câmi'lerinin her biri bir kûh-ı tacellî  
Ebrû-yı melek andaki mihrâb-ı du'âdır

Mescidlerinin her biri bir lücce-i envâr  
Kandîlleri meh gibi leb-rîz-i ziyâdır

Ser-çeşmeleri olmada insâna revan-bahş  
Germâbeleri câna safâ cisme şifâdır

Hep halkının etvârı pesendîde vü makbûl  
Derler ki biraz dilberi bî-mihr ü vefâdır

Şimdi yapılan âlem-i nev-resm-i safânın  
Evsâfi hele başka kitâb olsa sezâdır

Nâmı gibi olmuştur o hem Sa'd hem âbâd  
İstanbul'a sermâye-i fahr olsa revâdır

Kuhsârları bağları kasrları hep  
Gûyâ ki bütün şevk ü tarab zevk ü safâdır

İstanbul'un evsâfını mümkün mi beyan hiç  
Maksûd hemân Sadr-ı kerem-kâra senâdır

À cette ville d'Istanbul, incomparable et précieuse  
On pourrait facilement sacrifier tout le pays de la Perse

Elle est un unique bijou taillé d'une seule pierre  
Elle mérite d'être pesée avec le soleil qui éclaire l'univers

Elle est une mine de bienfaits dont les pierreries sont le bonheur  
Elle est un jardin du paradis dont la rose est la gloire et la grandeur

Le haut paradis est-il, au dessus ou en dessous d'elle ?  
Quel belle allure, quel bel air elle a, quelle eau belle

Est un gazon de la beauté, chacun de ses jardins  
Est plein d'abondance et de plaisir chacun de ses coins

Il serait injuste de l'échanger au monde entier  
Comme si, les jardins de roses, au paradis on échangeait

Là, tout le monde trouve son bonheur  
Ses dargahs sont le refuge des prieurs

Dans ses marchés on vend le tissu de la connaissance  
Le bazar des talents est la demeure des savants et de la science

Chacune de ses mosquées est une montagne où se montre Dieu  
Le mihrab qui s'y trouve est le sourcil de l'ange

Est une mer de lumière chacun de ses temples  
Sont pleines de lueurs comme la lune, leurs lampes

Ses fontaines donnent à l'homme de la vie  
Ses hammams donnent du plaisir à l'âme et santé au corps

Le comportement de tout son peuple est apprécié  
Mais on dit que sont sans amour et infidèles ses bien-aimées

S'il faut parler des nouvelles fêtes et façons de s'amuser  
Il est certain qu'en un livre à part il faudrait en parler

Sdâbâd, comme son nom est de bon augure et prospère  
Il mérite d'apporter à Istanbul, des honneurs

Ses montagnes, ses jardins, ses pavillons  
Semblent être tout enthousiasme, joie et délectation

Istanbul... Est-il possible de raconter toutes ses qualités  
Notre vrai but est de louer le Grand Vizir plein de bonté<sup>861</sup>

Rappelons qu'Ahmet Hamdi Tanpınar affirme que dans son ensemble “les images et les symboles, [...] le style d'amour et le type d'amant”<sup>862</sup> de la poésie du Divan, “ne sont pas limités à un jeu d'éloquence, [...] [[qu'] ils mettent en évidence un système lié non seulement aux conditions de vie du poète, mais également à l'ordre interne de la société”<sup>863</sup> et que ce système qui est le reflet de l'ordre social ottoman se structure autour de “la métaphore du palais”.<sup>864</sup> Dans ce cadre, on observe un changement de mentalité important chez Nedîm. En

---

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 104-107.

<sup>862</sup> *19. asır Türk edebiyatı tarihi*, p. 5.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>864</sup> *Ibid.*, p. 5.

effet dans sa poésie, la ‘métaphore du palais’ qui se réfère au pouvoir religieux et politique est repoussée pour laisser la place aux pavillons de Sâdâbâd, Hurrem-âbâd, Şevk-âbâd, Kasr-ı Neşât, Kasr-ı Cinân, Ferkadân qui se rapportent à l’esthétique et à la ville d’Istanbul dont les mosquées, les fontaines, les jardins, les bazars reflètent les richesses architecturales. Cette transformation met en évidence le transfert du pouvoir de l’autorité religieuse et politique au domaine de l’art.

Yahya Kemal va transporter cette position privilégiée que l’art acquiert dans les poèmes de Nedîm particulièrement à ses poèmes qu’il écrit dans le style ancien en utilisant la langue ottomane. C’est dans ce cadre qu’il faudra évaluer la mise en avant de la Période de la Tulipe dans certains de ces poèmes et la présence du pavillon de Sâdâbâd dans les poèmes “Bir Sâkî” (Un serveur de vin) et “Mâhurdan Gazel” (Gazel de Mahur). Mais l’art ottoman et le nouveau sens qu’il acquiert avec les poèmes de Nedîm va subir une transformation et un élargissement dans les poèmes écrits avec l’utilisation d’un turc moderne et regroupés dans le livre intitulé *Kendi Gök Kubbemiz* de Yahya Kemal.

Comme on peut le constater dans son poème “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” (Un matin de Fête à Süleymaniye), l’art n’a pas la fonction de cacher le déclin d’un pouvoir religieux et politique comme c’est le cas chez Nedîm, ni de remplacer ce pouvoir. La mosquée de Süleymaniye qui est une des plus importantes œuvres architecturales ottomanes, fournit un cadre afin de rappeler le pouvoir religieux du passé par l’intermédiaire du Takbîr et le pouvoir politique par le biais de l’histoire des conquêtes.

Dili bir, gönlü bir, îmânı bir insan yığını  
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;  
Büyük Allâhı anarken bir ağızdan herkes  
Nice bin dalgalı Tekbîr oluyor tek bir ses;  
Yükselen bir nakarâtın büyüyen velvelesi,  
Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi!.

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri  
Dinliyor vecd ile tekrâr alınan Tekbîr’i;  
Ne kadar sâf idi sîmâsı bu mü’min neferin!  
Kimdi? Bânisi mi, mîmârı mı ulvî eserin?  
Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu  
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,  
Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli,  
Çok büyük bir işi görmekle yorulmuş belli;  
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz,  
Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz;  
Vatanın hem yaşıyan vârisi hem sâhibi o,  
Görünür halka bu günlerde tesellî gibi o,  
Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,



Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde.  
[....]  
Gökte top sesleri var, belli, derinden derine;  
Belki yüzlerce şehir sesleniyor birbirine.  
Çok yakından mı bu sesler, çok uzaklardan mı?  
Üsküdar'dan mı? Hisar'dan mı? Kavaklar'dan mı?  
Bursa'dan, Konya'dan, İzmir'den, uzaktan uzağa,  
Çarpıyor birbiri ardınca o dağdan bu dağa;  
Şimdi her merhaleden, tâ Beyazıd'dan, Van'dan,  
Aynı top sesleri bir bir geliyor her yandan.  
Ne kadar duygulu, engin ve mübârek bu seher!  
Kadın erkek ve çocuk, gönlü dolanlar, yer yer,  
Dinliyor hepsi büyük hâtıralar rüzgârını,  
Çaldıran topları ardınca Mohaç toplarını.

Cette masse de gens portant le même cœur et la même foi  
Voit que son être s'assemble en un endroit ;  
Alors que tout le monde glorifie le grand Dieu d'une seule bouche  
Tant de mille Takbîr onduleux se fondent en un son unique ;  
Le vacarme grandissant du refrain qui monte,  
Tant de crinières de chevaux mêlées à tant de panaches !

J'ai vu au premier rang, quelqu'un en habit de soldat  
Écoute le Takbîr qui se répète, exalté de joie ;  
Comme il était pur le visage de ce soldat pieux !  
Qui était-ce? Le constructeur, l'architecte de ce monument merveilleux?  
Depuis la plaine de Malazgird, ce fils de Turc qui marche  
Était-ce ce soldat? Ses yeux profonds pleins de larmes,  
Son visage est le plus beau des braves visages du monde entier,  
D'avoir accompli une grande tâche, ça se voit qu'il est fatigué;  
La grande patrie que notre pouvoir a, à la fois fondée et protégée  
Pour toujours notre existence, à la fois notre sang et notre chair;  
Il est en même temps l'héritier vivant de la patrie et son propriétaire ,  
Le peuple le voit, ces jours-ci, comme un soulagement,  
Aussi bien, en cette terre, aujourd'hui, à tous les coins qui nous sont restés,  
Et même en ces lieux qu'on a perdu depuis longtemps.  
[....]

Il est clair qu'il y a des sons de canon dans le ciel  
Peut-être des centaines de villes s'entre-appellent  
Viennent-ils de près, ces sons ou bien de très loin ?  
D'Üsküdar, de Hisar ou de Kavaklar ?  
De Bursa, de Konya, d'Izmir, de loin en loin,  
Résonnent, l'un après l'autre, d'une montagne à l'autre ;  
Maintenant de chaque étape, de Bayazid, de Van,  
Les mêmes sons de canon viennent de toute part, un par un  
Cette aube est tellement sensible, large et sacrée !  
Femmes, hommes, enfants, en ont le cœur plein,  
Ils écoutent tous, le grand vent des souvenirs,  
Les canons de Mohács derrière les canons de Tchaldiran.<sup>865</sup>

<sup>865</sup>

*Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 11-12.

Il faut accentuer que la mosquée est une image qui se réfère à la fois à la religion et à l'esthétique. Quant à Tanpınar, en disant que "Koca Mustafa Paşa, Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Atik Valide et Üsküdar peyzajları, Ezan-ı Muhammedî, sont des poèmes [et des articles] qui nous donnent la religion avec son visage social et un peu esthétique"<sup>866</sup>, exprime la transformation effectuée par Yahya Kemal, qui, partant du religieux se rapproche de l'esthétique. Ce fait qu'on rencontre dans "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" (Un matin de Fête à Süleymaniye) réapparaît dans le poème "İtrî" que Yahya Kemal écrit en l'honneur du grand compositeur ottoman du XVII<sup>ème</sup> siècle. Ici, la musique donne l'occasion de mettre à l'ordre du jour le pouvoir religieux et politique du passé.

Büyük İtrî'ye eskiler derler,  
Bizim öz mûsıkîmizin pîri;  
O kadar halkı sevkedip yer yer,  
O şafak vaktinin cihangîri,  
Nice bayramların sabâh erken,  
Göğü, top sesleriyle gürlerken,  
Söylemiş saltanatlı Tekbîr'i.

Tâ Budin'den Irâk'a, Mısr'a kadar,  
Fethedilmiş uzak diyarlardan,  
Vatan üstünde hürr esen rüzgâr,  
Ses götürmüş bütün baharlardan.  
O dehâ öyle toplamış ki bizi,  
Yedi yüz yıl süren hikâyemizi  
Dinlemiş ihtiyar çınarlardan

Mûsıkîsinde bir taraftan dîn,  
Bir taraftan bütün hayât akmış;  
Her taraftan, Boğaz, o şehrâyîn,  
Mâvi Tunca'yla gür Fırât akmış.  
Nice seslerle, gök ve yerlerimiz,  
Hüznümüz, şevkimiz, zaferlerimiz,  
Bize benzer o kâinât akmış.

Les vieux disent que le grand İtrî,  
Est le maître de notre véritable musique;  
Il a transporté tant de gens de part et d'autre,  
Ce guerrier du temps de l'aube,  
Pendant que le ciel de tant de fêtes tôt le matin,  
Tonnent avec le son des canons,  
A chanté le Takbîr glorieux.

De Budin jusqu'en Irak, jusqu'en Egypte,  
Des pays lointains conquis,

<sup>866</sup>

*Yahya Kemal*, p. 51.

Le vent qui, librement souffle sur la patrie,  
A porté un son de tous les printemps.  
Ce génie nous a tant réunis,  
Que notre histoire qui a duré sept cents ans,  
Il l'a écouté des vieux platanes

Dans sa musique d'un côté a coulé la religion,  
De l'autre, toute une vie ;  
De toute part, le Bosphore, cette cérémonie,  
La Toundja bleue et l'Euphrate abondant ont ruisselé.  
Avec tant de sons, nos cieux et terres,  
Notre tristesse, notre passion, nos conquêtes glorieuses,  
Cet univers qui nous ressemble s'est écoulé.<sup>867</sup>

Dans le poème "Bir başka tepeden" (D'une autre colline), Istanbul qui est présentée comme un objet d'amour remplace l'image de la bien-aimée qui se trouve dans une position centrale dans la littérature du Divan et se munit du pouvoir absolu que possède celle-ci. Ici Istanbul, se trouve située au centre du monde du point de vue esthétique.

Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul!  
Görmedim gezmediğim, sevmediğim hiç bir yer.  
Ömrüm oldukça, gönül tahtıma keyfince kurul!  
Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer.

Nice revnaklı şehirler görülür dünyâda,  
Lâkin efsunlu güzellikleri sensin yaratan.  
Yaşamıştır derim, en hoş ve uzun rü'yâda  
Sende çok yıl yaşıyan, sende ölen, sende yatan.

Chère Istanbul, hier je t'ai regardée d'une colline !  
Je n'ai pas vu un seul endroit que je n'ai pas visité et aimé.  
Installe-toi au trône de mon cœur tant que j'existe!  
Ça vaut bien toute une vie d'aimer un seul de tes quartiers.

Dans le monde, on voit tant de villes brillantes  
Pourtant celle qui crée les beauté magiques, c'est toi  
Aura vécu dans la rêverie la plus longue et plaisante  
Celui qui aura vécu, mouru et sera couché en toi.<sup>868</sup>

Remarquons qu'Istanbul est décrite comme "celle qui crée les beauté magiques". Ceci prouve que Yahya Kemal attribue à l'art un pouvoir de création et de résurrection qu'il ne possédait pas chez Nedîm.

Selon Tanpınar, Yahya Kemal, "regrette l'absence"<sup>869</sup> et cherche "l'ancien Orient spirituel, où Dieu est naturellement présent en tout ce qui existe, où toutes les distinctions se

<sup>867</sup> *Kendi Gök Kubbe'miz*, p. 17-18.

<sup>868</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>869</sup> *Yahya Kemal*, p. 24.

dissolvent dans l'amour divin, l'Orient où la vie n'est qu'un poème d'amour".<sup>870</sup> Pourtant il sait bien qu'il ne pourra plus retrouver cet Orient "qui n'a jamais existé de cette manière en dehors de l'art".<sup>871</sup>

En réalité cela voulait dire que "l'Orient est mort !". Mais avec la douleur du cri il se ressuscitait de nouveau et uniquement comme un univers des âmes. Nous tous, dans la magie de ce mot "Orient", nous ressemblons au chiffonnier des Mille et une Nuits. Alors que nous nous occupons de nos affaires là où nous nous trouvons, le mur d'en face s'écroule soudain sous le poids de tout un trésor, les alentours sont couverts de lueurs d'or et de pierres précieuses. Mais quand nous courons vers lui, nous ne voyons rien d'autre que des morceaux de brique. L'Orient est comme "les chambres doubles" dont Baudelaire parle dans son joli poème en prose. Nous dormons dans la splendeur et la beauté de l'un, et nous nous réveillons dans la misère de l'autre.<sup>872</sup>

Comme Tanpınar l'a senti, le mot 'Orient' n'a pas un équivalent unique dans la réalité. Il est construit en tant que mythe en particulier par l'intermédiaire de l'art. D'ailleurs selon Tanpınar, Yahya Kemal a lui-même "vite appris que l'Orient ne vit que dans l'art".<sup>873</sup> Si le mythe de l'Orient est mort, il ne pourra être ressuscité que par le biais de l'art. Yahya Kemal est conscient que l'art possède le pouvoir de résister à la mort et de ressusciter. Le vers "Her çizgiyiyle san'atı canlandırıran büyü" (La magie qui ranime l'art avec tous ses traits)<sup>874</sup> tiré de "Bergama Heykeltraşları" (Les sculpteurs de Pergame); le vers "Tuncu canlandırır ilâh'tı Rodin" (Rodin était le Dieu qui ranimait le bronze)<sup>875</sup> tiré de "Eski Paris" (Le Paris d'autrefois) et les vers "Gönlüm isterdi ki mâzini diriltir san'at,/ Sana târîhini her lâhza hayâl ettirsin" (Mon cœur aurait voulu que l'art qui ranime ton passé,/ Te fasse imaginer ton histoire à tout moment)<sup>876</sup> tirés de "Hayâl Beste" (Mélodie de rêve) mettent en évidence cette conscience.

Parmi les valeurs et les arts ottomans sur lesquels Yahya Kemal veut mettre l'accent, il prend soin de mettre en avant leur pouvoir à résister à la mort et à se ranimer. Il voit Istanbul comme l'une des œuvres d'art les plus importantes créées par les Ottomans. D'ailleurs il dira : "Si les Turcs n'avaient aucune autre œuvre sur le monde faisant preuve de beauté, cette ville à elle seule suffirait à prouver leur pouvoir créateur".<sup>877</sup> Mais selon lui, Istanbul possède une

---

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>871</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>873</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>874</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 156.

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>876</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>877</sup> *Aziz İstanbul*, p. 14.

autre particularité importante. C'est son pouvoir à se ranimer, à renaître des ses cendres. Ce passage écrit par le poète accentue ce versant d'Istanbul :

L'espace étroit d'Istanbul en déclin qui capitule et cet espace vaste d'Istanbul turc sont si différents l'un de l'autre. Dans ce grand cadre, pendant cinq cents ans, combien de fois des tremblements de terre et des incendies avaient dédommagé les beautés. Suite à ces désastres, combien de fois Istanbul turc, s'était ressuscitée, avait restauré à nouveau son architecture détruite et avait recréé ses anciens quartiers. Ce fait, dans l'espace du temps, montre si clairement la vivacité continuelle de son peuple.<sup>878</sup>

Dans le poème "Siste Söyleniş" (Narration dans le brouillard) qui comporte des références au célèbre poème de Tevfik Fikret, "Sis" (Brouillard), la description faite d'Istanbul par Yahya Kemal constitue une opposition marquante avec celle que fait Tevfik Fikret dans son poème en question. Alors que le poète du Servet-i Fünun dépeint cette ville comme un endroit sale et corrompu en allant jusqu'à la qualifier de prostitué, Yahya Kemal se révolte fermement à cette description d'Istanbul. Selon lui, l'invasion de la ville et l'atmosphère instable qui y règne sont passagers et Istanbul va regagner sa position antérieure sans tarder.

Birden kapandı birbirini ardınca perdeler...  
Kandilli, Göksu, Kanlıca, İstinye nerdelere?

Som zümrüt ortasında muzaffer, akıp giden  
Fîrûze nehri nerde? Bugün saklıdır, neden?

Benzetmek olmasın sana dünyâda bir yeri;  
Eylül sonunda böyledir İsviçre gölleri.

Bir devri lânetiyle boğan şâirin Sis'i,  
Vicdan ve rûh elemelerinin en zehirlisi,

Hulyâma bir ezâ gibi aksetti bir daha;  
--Örtün! Müebbeden uyu! Ey şehir! - O bedduâ...

Hâyır bu hâl uzun süremez, sen yakındasın;  
Hâlâ dağılmayan bu sisin arkasındasın.

Sıyrılmış, beyaz karanlık içinden, parıl parıl  
Berraklığında bilme nedir hafta, ay ve yıl.

Hüznün, ferahlığın bizim olsun kışın, yazın,  
Hiç bir zaman kader bizi senden ayırmasın.

L'un après l'autre, les rideaux se sont fermés...  
Où sont donc Kandilli, Göksu, Kanlıca, İstinye ?

---

<sup>878</sup>

*Ibid.*, p. 47.

Au milieu d'une émeraude pure, il coulait glorieux  
Où se trouve le fleuve Fîrûze ? Pourquoi est-il caché ?

Impossible de te comparer à un endroit sur le monde ;  
Mais c'est ainsi que sont les lacs de la Suisse en septembre.

Par sa malédiction, c'est tout une ère que Le Brouillard du poète avait étouffée  
Parmi les douleurs de la conscience et de l'âme, c'était le plus empoisonné,

Comme une torture, encore une fois Elle s'est reflétée dans ma pensée;  
-Cet anathème... --Couvre toi ! Ô ville ! Dors jusqu'à l'éternité !

Ceci ne peut pas durer ainsi, tu es juste à côté;  
Tu es derrière ce brouillard qui ne s'est pas encore dissipé

Tire-toi de cette obscurité blanche, toute brillante  
Avec ta clarté ne connais point de semaine, mois et d'année.

Que ta tristesse, ton bonheur soit le nôtre, en hiver, en été,  
Que jamais plus, ne nous sépare de toi, la destinée.<sup>879</sup>

Selon Yahya Kemal, parmi les domaines de l'art ottoman, c'est la musique qui reflète le plus l'"âme national". D'ailleurs Tanpınar dit au sujet de la musique : "En réalité notre ancienne musique est peut-être notre art essentiel. Dans aucun domaine de l'art, l'âme turc n'a été elle-même de façon aussi libre, n'a atteint une maturité aussi profonde et élevée d'un élan aussi absolu".<sup>880</sup> D'autre part, la musique est, selon Yahya Kemal, le domaine de l'art qui est parvenu à la perfection en dernier chez les Ottomans.<sup>881</sup> "C'est parce qu'elle est née en dernier qu'elle a persisté alors que les autres arts sont morts au fur et à mesure"<sup>882</sup> dit-il.

Tanpınar explique pourquoi la musique ottomane possède un plus grand pouvoir de résistance à l'influence occidentale : "La notion musicale d'une culture est la façon dont laquelle son génie maîtrise le temps, c'est-à-dire sa manière d'utiliser son pouvoir. Pour cette raison, il est très difficile qu'elle change".<sup>883</sup> Tanpınar résume ainsi la progression de la musique ottomane :

La musique turque se développe autour de trois grandes œuvres. Le Segâhkâr d'Abdülkadir-i Merâgî qu'on ne peut plus écouter du tout, le Nevâkâr d'Itrî (si vous voulez vous pouvez y ajouter le Na't qu'il a écrit pour Mevlânâ ; ou alors vous choisirez un des deux) et le rituel de Ferah-fezâ de Dede Efendi. Ces trois œuvres ne donnent pas seulement les trois faces de la civilisation des traits

<sup>879</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 26-27.

<sup>880</sup> *Yaşadığım gibi*, p. 340.

<sup>881</sup> UYSAL, *Yahya Kemal'le Sohbetler*, p. 30.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>883</sup> *Edebiyat üzerine makaleler*, p. 37.

doux, elles en donnent également toute une histoire. Dans la première qui semble avoir tout trouvé, une saturation et un archaïsme étrange montre uniquement une richesse. Peut-être que le châle de la mélodie est trouvé. Chez Itrî vous vous trouvez face à un univers où toute chose est bien en place et qui s'assimile. Avec tout ce qu'on peut attendre d'un art classique. Dans la troisième, toute la douleur d'une période de décadence ressemble aux dernières lueurs d'un soleil qui se couche. Nevâkâr est comme un centre au milieu de ces trois œuvres.<sup>884</sup>

Itrî qui a reçu la protection de plusieurs empereurs et hommes d'état parmi lesquels on peut citer Mehmed IV et Gazi Giray Han, qui a servi comme le 'kethüda'<sup>885</sup> des esclaves et qui a donné des leçons de musique dans la cour, est, selon les sources de l'époque, un derviche tourneur. Son 'Neva Kâr' est considéré être l'œuvre la plus accompli du répertoire de la musique classique turque.

Dans le poème "Itrî" de Yahya Kemal, la musique est présentée comme un domaine de l'art qui concentre les caractéristiques prédominantes des Ottomans. Parmi celles-ci, la tradition des conquêtes et la religion sont particulièrement mises en avant. Tanpınar qui dit que dans ce poème, "avec les 'endroits conquis' tout notre univers s'assemble"<sup>886</sup>, montre que la musique a la fonction de rassembler et de ranimer le monde culturel ottoman grâce à son pouvoir conquérant.

Le deuxième compositeur qui a une importance majeure pour Yahya Kemal à côté d'Itrî est Dede Efendi. Celui-ci est connu comme étant le dernier grand compositeur de la musique classique turque de la période ottomane. D'ailleurs Tanpınar dit qu'"[i]l est le dernier maître de la musique turque. En allant encore plus loin on peut dire que c'est le génie qui transforme une décadence en une gloire magnifique".<sup>887</sup> Ainsi, Tanpınar, d'une part, attribue des qualités épiques à la musique et de l'autre, montre qu'elle possède non seulement le pouvoir de cacher mais de renverser la décadence chez les Ottomans.

Ce sont les œuvres de Dede Efendi qui montrent le plus clairement la résistance de la musique contre l'influence occidentale. Tanpınar l'accentue en disant : "[E]n cette époque où tous nos arts étaient fatigués, que notre visage s'était tourné vers un monde qu'on ne connaissait pas bien, vers l'Occident, la musique était notre seule art qui restait encore debout".<sup>888</sup> Le terrain de la lutte s'est désormais déplacé du plan politique et militaire au plan artistique. Ainsi, dans son poème "Eski Mûsikî" (Musique ancienne) Yahya Kemal présente

---

<sup>884</sup> *Yaşadığım gibi*, p. 359.

<sup>885</sup> Intendant qui est au service des hommes d'état et des personnalités riches.

<sup>886</sup> *Yahya Kemal*, p. 199.

<sup>887</sup> *Yaşadığım gibi*, p. 344.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 347.

la progression de la musique ottomane en partant d'Itrî jusqu'à Dede Efendi comme une histoire constituée de gloires successives :

Çok insan anlayamaz eski mûsikîmizden  
Ve ondan anlamıyan bir şey anlamaz bizden.  
Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,  
Hemen yayılmaya başlar sadâ ve nûr akını  
Ve seslenir büyük Itrî, semâyı örten rûh,  
Peşinde dalgaları bestesiyle Seyyid Nûh,  
O mutlu devrede Itrî'ye en yakın bir dost  
Işıklı danteleler bestekârı Hâfız Post...  
Bu neslin ortada dâhîcedir başardığı iş,  
Vatan nasıl karışır mûsikîyle, göstermiş.

Bu yaz kemeçeyi bir dinledinse Kanlıca'da,  
Baharda bir gece tanbûru dinle Çamlıca'da.  
Bu sazların duyulur her telinde sâde vatan,  
Sihirli rüzgâr eser dâimâ bu topraktan.

Evet bu eski nesil bir şerefli âlem açar,  
Duyuşta ince zamanlardan inkırâza kadar.  
Yüz elli yıl, sıra dağlar birer birer yücelir  
Ve âkıbet Dede'nin anlı şanlı devri gelir.  
Bu mûsikîyi, O, son kudretiyle parlattı;  
Ölünce, ülkede bir muhteşem güneş battı.

Beaucoup de gens ne comprennent pas notre ancienne musique  
Et celui qui ne la comprend pas, ne comprend rien de nous.  
Elle ouvre avec une clef en or les horizons de l'âme,  
Se répand tout de suite un afflux de son et de lumière  
Et s'adresse à nous, l'âme qui couvre le ciel, le grand Itrî,  
À sa suite, Seyyid Nûh s'ondule avec sa mélodie,  
En cette période heureuse un des plus proches amis d'Itrî  
Hâfız Post, le compositeur des dentelles enluminées...  
Il est clair que ce qu'a réussi cette génération est de génie,  
Elle a montrée comment se mêle à la musique, la patrie.

Si tu as écouté, cet été, la lyre à Kanlıca,  
Au printemps, une nuit écoute le tambour à Çamlıca  
On entend la patrie dans chaque corde de ces instruments,  
Souffle toujours de cette terre, un vent enchanté.

Oui, cette génération ancienne ouvre un monde glorieux,  
Dans la sensibilité, des temps fins jusqu'au déclin.  
Pendant cinq cents ans, les chaînes de montagnes s'élèvent une par une  
Et vient l'époque d'âkıbet Dede tout prestigieux.  
Cette musique, de sa dernière vigueur, il l'a fait briller ;  
Quand il est mort, dans le pays, un magnifique soleil s'est couché.<sup>889</sup>

889

*Kendi Gök Kubbemiz*, p. 40-41.



Ainsi la musique devient le nouveau domaine de l'épique. Mais parmi les arts ottomans il en existe un autre auquel Yahya Kemal attribue une grande importance : l'architecture. D'ailleurs c'est à celle-ci qu'Istanbul doit en grande partie, sa beauté. Selon le poète, les Turcs "sont entrés à Istanbul qu'ils ont pris de Byzance, non seulement avec leurs armées mais avec leur pouvoir de construction"<sup>890</sup> et "avec l'air oriental, avec les règles morales et de savoir-vivre, avec les conditions de vie"<sup>891</sup>, "ont créé les beaux quartiers de l'ancienne Istanbul".<sup>892</sup> "Le Bosphore, le long de deux côtes, village par village, de Kavaklar jusqu'à Marmara s'est orné de l'architecture des maisons en bois au bord du rivage, est devenu une autre ville qui ne ressemble qu'à elle-même".<sup>893</sup> Quant à Eyüb, "alors qu'il était un village de laitier, autour des souvenirs spirituels de la conquête, orné de toutes les beautés de l'architecture nationale, s'est étendu de plus en plus avec le temps, s'est élevé au rang d'une incomparable ville de la mort qui embellit le dernier sommeil".<sup>894</sup>

Les pouvoirs épiques de résurrection culturel que Yahya Kemal attribue à l'art permettent à celui-ci d'élargir le champ sémantique de la poésie de Nedîm. On peut remarquer que Yahya Kemal noue également des relations intertextuelles avec Nedîm dans le cadre de l'image de la bien-aimée dans certains de ses poèmes où il parle de la Période de la Tulipe. Par exemple le distique "Nizâm-ı âlemi bir fitne-î nigâhıyle/ Verir gibiydi o şûh ihtilâle devrinde" (Avec son regard séducteur cette belle/ Semblait semer le désordre dans l'ordre de l'univers)<sup>895</sup> tiré du poème "Mükerrer Gazel" (Gazel répétitif) évoque les vers "Niçin kanlar döker tîg-i nigâhın/ Niçin sen böyle âşûb-ı cihansın" (Pourquoi l'épée de ton regard verse-t-elle du sang ?/ Pourquoi tu embrouilles ainsi l'univers ?)<sup>896</sup> de Nedîm. Dans le poème "Bir Sâkî" (Un verseur de vin) de Yahya Kemal on trouve un distique qui ressemble beaucoup à celui tiré de "Mükerrer Gazel" et qui évoque également le distique de Nedîm en question : "On altı yaşına dâhil o şûh-ı Sa'dâbâd/ Cihâmı verdi idi ihtilâle devrinde" (Cette belle du Sâdâbâd qui avait encore seize ans/ Avait semé le désordre dans le monde en son temps).<sup>897</sup>

En outre, le "Mâhurdan Gazel" (Gazel de Mâhur) de Yahya Kemal poursuit une transformation qui a commencé avec Nedîm dans l'image de la bien-aimée. Cette belle dont il est question dans ce poème, n'est plus abstraite comme c'est le cas dans la littérature du

<sup>890</sup> *Aziz İstanbul*, p. 38.

<sup>891</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>895</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 24.

<sup>896</sup> MAZIOĞLU, *Nedîm*, p. 190.

<sup>897</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 23.

Divan et prend la forme d'un être concret qui crée, si on utilise l'expression de Barthes, un "effet de réel". D'autre part, l'image de la belle qui se promène dans une barque évoque le distique suivant de Nedîm : "Eyvâh o üç çifte kayak aldı karârım/ Şarkı okuyup geçti bir âfet var içinde (Hélas ! Cette barque de trois paires de rameurs a pris tout mon calme/ Il s'y trouve une belle qui est passée en chantant)".<sup>898</sup> Citons à présent le poème "Mâhurdan Gazel" en entier :

Gördüm ol meh dûşuna şâl atup lâhûrdan  
Gül yanaklar üstüne yaşmak tutunmuş nûrdan

Nerdübanlar bûsiş-i nermîn-i dâmânıyla mest  
İndi bin işveyle bir kâşâne-î fağfûrdan

Atladı dâmen tutup üç çifte bir zevrakçeye  
Geçti sandım mâh-ı nev âyîne-î billûrdan

Halk-ı Sa'dâbâd iki sâhil boyunca fevc fevc  
Va'de-î teşrîfine alkış tutarken dûrdan

Cedvel-î Sîm'in kenârından bu âvâzın Kemâl  
Koptu bir fevvâre-î zerrin gibi mâhûrdan

J'ai vu, cette belle jetant un châle d'Inde sur son épaule  
Elle a voilé ses joues de roses, d'un yashmak de lumière

Les escaliers sont ivres du baiser de sa jupe douce  
Elle est descendue du pavillon de Chine en plein caprice

Elle a sauté dans une petite barque en tenant sa jupe  
J'ai cru que la nouvelle lune était passée d'un miroir de cristal

Le peuple du Sâdâbâd, des deux rives, groupe par groupe  
Applaudissaient le temps de son arrivée de loin

De ce son, Kemâl, de la règle en argent, de son bord  
S'est détaché du cabaret comme un jet d'eau en or<sup>899</sup>

Avant de passer à la transformation que Yahya Kemal opère sur l'image de la bien-aimée de Nedîm, regardons d'abord la modification effectuée par le poète ottoman sur cette image essentielle de la littérature du Divan.

Dans la littérature du Divan, la bien-aimée qui est dépeinte comme quelqu'un d'extrêmement cruel et impitoyable, n'ayant aucune pitié pour ses amants, est également présentée comme étant la seule à détenir un pouvoir absolu. Donnons quelques exemples :

<sup>898</sup> MAZIOĞLU, *Nedîm*, p. 164-165.

<sup>899</sup> *Eski Şiirin Rûzgârıyla*, p. 34.

Ahmed Paşa dit : “Ağladuğumca ben ol şûh-ı sitem-gâr güler/ Bir olub düşman ile her nefes oynar güler (Pendant que je pleure, la cruelle bien-aimée rit / À tout moment elle joue et rit en s’alliant avec l’ennemi).<sup>900</sup> Les vers de Necâtî : “Âdeti hûbların cevr ü cefâdur ammâ/ Bana itdüklerini kimselere itmediler (Les belles sont habituées à torturer et faire souffrir mais/ Elles n’ont fait à personne ce qu’elles m’ont fait)<sup>901</sup>; d’Ali Şîr Nevâî : “Yolıda cân birdim ötti körmeyin cânân ni sûd/ Körse hem kermeske salıp zâyî’ oldı cân ni sûd (J’ai perdu la vie pour elle, la bien-aimée est passée sans me voir à quoi bon/ Même si elle m’a vue elle a fait semblant de ne pas me voir et est partie à quoi bon)<sup>902</sup>; de Babur : “Tamâm ümrîde Babur’ğa üç söz itiptür/ Biri söğünç ü biri katık u biri yalğan (Pendant toute sa vie la bien-aimée a dit à Babur trois choses / L’une est une insulte, l’autre, une réprimande et la dernière un mensonge)<sup>903</sup>; de Fuzûlî : “Meni cânandan usandurdı cefâdan yâr usanmaz mı/ Felekler yandı âhumdan murâdum şem’i yanmaz mı (Elle m’a lassée de vivre, la bien-aimée ne se lasse-t-elle pas de la torture ?/ Les cieux ont brûlé de mon soupir la bougie de mon bonheur ne s’allume-t-elle pas ?)<sup>904</sup>; de Nev’î : “Tutup cevr eylemekde devr usûlin âşık-ı zâra/ Beni inletmeyi ney gibi kaanûn eyleyen dilber” (En faisant pleurer l’amant avec les moyens de torture de l’époque/ La belle qui se fait la loi de me faire gémir comme la flûte)<sup>905</sup>; de Bâkî : “Cân lâ’lin eyler ârzû yâr içmek ister kanımı/ Yâ Râb ne vâdîdir bu kim cân teşne cânân teşnedir” (Ses lèvres me manquent, la bien-aimée veut boire mon sang/ Mon Dieu quelle est cette vallée où j’ai soif, la bien-aimée a soif)<sup>906</sup>; de Nâilî : “Bağlanır zülfüne diller nice câdusun sen/ Harem-i Kâbeyi dâm eyleyen âhûsun sen” (Les cœurs s’attachent à tes cheveux, tu es une telle sorcière/ Tu es la gazelle qui installe un piège à l’intérieur de la Kâbah)<sup>907</sup> décrivent la cruauté de la bien-aimée.

En accord avec la tradition de la littérature du Divan, l’image de la bien-aimée cruelle se retrouve dans la poésie de Nedîm. Par exemple la bien-aimée du gazel ci-dessous, n’est pas moins impitoyable que celles qu’on a citées dans les exemples plus haut.

O zâlimde yine dil-dâde-küşlükten nişan vardır  
Görürsün hançer-i ebrûsunun nevkinde kan vardır

Ser-â-pâ şöyle pürdür nâz ü îmâ vü işâretten  
Sanırsın her ser-i mûyunda çeşm ü ebruvan vardır.

<sup>900</sup> Ahmet NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 184.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>902</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>903</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>905</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 306.

Dimâğım tuttu bûy-ı sünbül âğuşumda döndükçe  
Meger kim dûşunun üstünde bir sünbûlsitan vardır

Aman sabr u karârım eyledi yağma o kâfirde  
Kırık bir ter zeban ber-ceste nutk-ı bî-aman vardır

Nigâhın ebruvânın görmeden evvel inanmazdım  
Ki derler nâzdan hançer tegâfülden keman vardır

Meger fevvâreden âb-ı letâfet sıçramış çıkmış  
O rûtbe kâmet-i bercesten ey şûh-ı cihan vardır

Aceb kim nermdir sînen a zâlim neyleyim ammâ  
İçinde senge benzer bir dil-i nâ-mihriban vardır

Nedîmâ hançer-i hun-rîzine sarılmadım derse  
Açıp gör kim kef-i destinde zahm-i hun-çekân vardır

Cette cruelle a des traces criminelles, elle tue les amants  
Sur le bout du poignard de son sourcil je vois des traces de sang

Elle est si pleine de caprices, allusions et signes  
On croirait qu'elle porte un œil et un sourcil sur chacun de ses fils

Dès qu'elle a tourné, mon esprit s'est rempli d'une odeur de jacinthe  
Comme si, sur son épaule, se trouvait un jardin de jacinthe

Elle a pillé ma patience et ma volonté cette infidèle  
Avec sa présence d'esprit et sa parole d'une beauté cruelle

Je ne croyais pas qu'il existait, avant d'avoir vu tes sourcils et ton regard  
Un arc fait avec de l'indifférence et de caprice un poignard

Du monde entier, ô la plus séduisantes des belles !  
Du jet d'eau, la beauté a du jaillir. Ta taille est aussi belle

Ô impitoyable, ta poitrine est très douce, pourtant derrière  
Se trouve un cœur sans compassion, fait de pierre

Si Nedîm te dit que ton poignard cruel, il ne l'a pas embrassé  
Ouvre ses paumes et tu verras le sang qui coule de la plaie<sup>908</sup>

Mais on peut observer certaines différences concernant l'image de cette bien-aimée cruelle dans les poèmes de Nedîm. Notons d'abord que chez lui, la bien-aimée n'est pas aussi inapprochable qu'auparavant. Ceci peut être lié au fait que la bien-aimée n'est plus conçue comme se référant à Dieu. Parallèlement à la mise en avant d'un mode de vie mondain et au

<sup>908</sup> MAZIOĞLU, *Nedîm*, p. 144.

vin qui s'éloigne de son sens religieux pour se référer désormais à la boisson alcoolisée, l'image de la bien-aimée cruelle laisse sa place à une bien-aimée enivrante. Le distique "Câm-ı lebiyle mest edip evvel edâların/ Mestâne sonra gönderir âgûş-i câna dek (En enivrant d'abord avec la coupe de ses lèvres/ Elle envoie ses airs ivres au sein de l'âme)<sup>909</sup> et le distique "Sevdiğim câm-ı meye hâcet nedir lâî-i lebin/ Bir şeker-handeyle mest-i bî-mecâl eyler beni (Ma bien-aimée qu'ai-je besoin de la coupe de vin/ Tes lèvres toutes rouges me rendent ivre avec un doux sourire)<sup>910</sup> en donnent quelques exemples. Dans un de ses poèmes, Nedîm s'adresse ainsi à cette belle : "Sen gülersin gül gibi ben bülbül-i nâlânınam/ Mest-i medhûş-ı temâşâ-yı leb-i handânınam (Tu ris comme une rose, je suis ton rossignol qui gémit/ En regardant tes lèvres qui rient je deviens ivre, je perds la tête)".<sup>911</sup> Dans un autre poème il dit à celle-ci : "Ben dedikçe böyle kim kıldı Nedîm-i nâ-tüvân/ Gösterir engüşt ile meclisteki mînâ seni (Alors que je demande qui a rendu Nedîm ainsi sans force/ La bouteille de vin de la réunion te montre du doigt)".<sup>912</sup> Ensuite il lui pose la question suivante : "Bir elinde gül bir elde câm geldin sâkıyâ/ Kangısın alsam gülü yâhud ki câmı ya seni (Ô serveuse de vin tu es venue une rose dans la main et une coupe dans l'autre/ Laquelle prendre, la rose, la coupe, ou bien toi)".<sup>913</sup> Dans le poème ci-dessous la bien-aimée qui est à nouveau dépeinte comme une créature 'enivrante', est ivre du 'vin de la torture' :

Çeşmânı siyeh-mest-i sitem kâkûlü pür ham  
Ebrûları pür çîn  
Benzer ki bu dil-dâr-ı cefâ-kâr senindir  
Bî-çâre Nedîmâ  
Ses yeux son ivre du vin de la cruauté, sa mèche est toute bouclée  
Ses sourcils sont froncés  
Pauvre Nedîm  
Cette belle cruelle doit être ta bien-aimée<sup>914</sup>

D'autre part, en tenant compte du fait que la littérature du Divan se réfère de façon directe ou indirecte à la totalité de la vie religieuse, politique et culturelle ottomane, on peut dire que l'image de la bien-aimée qui est située au centre de cette littérature se rapporte à l'ensemble du monde ottoman dans toutes ses dimensions. Pourtant avec Nedîm, il s'agit d'un rétrécissement de l'espace impliqué par la bien-aimée, le monde de l'au-delà et les images qui y sont liées restant en dehors de ce domaine.

<sup>909</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>914</sup> *Ibid.*, p. 142.

Si on regarde la littérature du Divan dans son ensemble, parallèlement à la transformation dans l'image de la bien-aimée qui perd son caractère abstrait pour devenir plus tangible, les portraits d'une bien-aimée cruelle deviennent de plus en plus rares. On peut lier l'effacement de cette image de cette bien-aimée puissante et impitoyable à la perte, sur le plan symbolique, de la 'plénitude' ainsi que de la puissance de l'Empire ottoman et de sa culture.

Dans ce cadre, il est significatif de voir la réapparition de l'image en question dans les poèmes de Yahya Kemal. Par exemple à la fin du poème "Deniz" (La mer) on rencontre le portrait d'une femme qui tend un piège à l'homme et l'attire vers elle par le biais d'un charme: "Kırpikleri süzgün o ihânet dolu gözler,/ Rikkatle bakarken bile bir fırsâtı özler." (Ces yeux aux cils langoureux pleins de trahison/ Sous un regard doux languissent après une occasion).<sup>915</sup> L'opposition entre le caractère spirituel du sujet du poème qui est qualifié d'"âme assoiffée" et la femme corporelle qui est dépeinte comme "toute chair et un peu de cheveux"<sup>916</sup> est marquante. Dans le poème "Telâkî" (Rencontre), d'une part, l'affinité avec la nature de la femme qui est présentée comme une "panthère femelle" est accentuée et d'autre part, son pouvoir d'attraction "magique" est mis en avant : "Hulyâmı tutan bir büyü var onda diyordum,/ Gördüm : Dişi bir parsın elâ gözleri vardı." (Je disais qu'elle a un charme qui pèse sur ma rêverie/ J'ai vu : Elle avait les yeux couleur de miel d'une panthère femelle).<sup>917</sup> Dans "Ric'ât" (Recul), la femme qui est cette fois-ci qualifiée de "bel oiseaux de proie" est de nouveau un 'piège' dont il faut se méfier.

Çini bir kâsede bir Çin çayı içmekteydi.  
Bir güzel yırtıcı kuş gözleri gördüm. Baktım  
Som mücevher gibi kan kırmızı tırnaklarına.

Parlıyan taş, yaraşan dantele, her süs, her renk...  
Ve vücûdunda ipekten kumaşın câzibesî,  
Önceden râyiha, en sonra bütün rûh oluyor.

Yine sevdâya kanatlansam azîz İstanbul!  
Sende birçok geceler geçse tükenmez hazla...  
Kapasam böylece ömrün bu güzel yaprağını.

Mâcerâ başlamak üzreydi. Düşündüm de dedim:  
"Kalbimin tâkati yok, hem bu duyuş çok sürecek...  
Mâcerâ başlamadan ben buradan ayrılayım."

Elle était en train de boire, d'une tasse de faïence, un thé de Chine.  
J'ai vu de beaux yeux d'oiseau de proie. J'ai regardé  
Ses ongles comme des bijoux massifs, d'un rouge de sang.

<sup>915</sup> Kendi Gök Kubbeimiz, p. 134.

<sup>916</sup> Ibid., p. 134.

<sup>917</sup> Ibid., p. 130.

Chaque ornement, chaque couleur... la pierre qui brille, la dentelle qui lui va,  
Et le charme en son corps, du tissu de soie,  
Se transforme d'abord en une belle odeur, ensuite en une âme entière.

Ah si je m'envolais vers l'amour, chère Istanbul !  
Après plusieurs nuits d'un plaisir sans fin, passées chez toi,  
Si je fermais cette belle page de ma vie.

L'aventure était sur le point de commencer. J'ai pensé et j'ai dit :  
"Mon cœur n'a plus de force, ce sentiment va durer longtemps  
L'aventure va bientôt commencer. Je ferai mieux de m'en aller avant."<sup>918</sup>

Le sujet du poème "Deniz" (La mer) suit le conseil de la voix qui lui dit : "Boynundan o cânân dediğin lâşeyi silk, at!" (Jette de ton cou ce cadavre d'animal que tu appelles amant)<sup>919</sup> tandis que celui du poème "Ric'ât" (Recul) s'éloigne "avant que l'aventure ne commence" et ainsi tout deux échappent au pouvoir charmeur de la femme charnelle et dangereuse. Mais la femme du poème "Ses" (La voix) réussit à soumettre le sujet du poème grâce à sa 'beauté' :

Her yerden o, hem aynı bakış, aynı emelde,  
Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde;  
Her yerden o, hem aynı güzellikle, göründü,  
Sandım bu biten gün beni râmettiği gündü.

De partout, elle, avec le même regard, le même espoir,  
Une rose en sang dans la bouche et une tasse de vin dans la main ;  
De partout elle se montrait avec la même beauté  
Ce jour était celui où elle m'a soumise, m'a-t-il semblé<sup>920</sup>

La beauté de la femme qui soumet le sujet du poème ci-dessus est mis en avant. Rappelons la transformation effectuée par Nedîm et par Yahya Kemal qui l'a suivi dans la littérature du Divan en transférant le pouvoir que possède Dieu et le Sultan dans l'espace religieux et politique au domaine de l'art. Ce changement est également un des points où l'influence de Baudelaire devient visible. En effet dans la première strophe de "La Beauté" qui est un des trois poèmes de Baudelaire mentionnés par Yahya Kemal dans "Büyü Şiir" (Poésie de magie), il s'agit également d'une femme qui puise sa force de sa beauté.

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,  
Est fait pour inspirer au poète un amour  
Eternel et muet ainsi que la matière.<sup>921</sup>

---

<sup>918</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>919</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>921</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 49.

On peut remarquer que la femme dépeinte dans ce poème, en plus de sa beauté, a le pouvoir de défier la mort. En effet, sa façon de s'adresser aux gens en leur disant "ô mortels!" sous-entend qu'elle ne l'est pas. D'autre part, 'les lueurs éternelles' des yeux de cette femme qui sont décrites comme de purs miroirs qui ont le pouvoir d'embellir toute chose, trouvent leur reflet dans l'amour 'éternel' qu'elles inspirent au poète. Ainsi la femme élève le poète au rang de l'immortalité. Sous cet angle, le poème "Allégorie" présente une grande similarité avec "La Beauté". En effet, comme son titre l'indique, on peut voir que dans ce poème, il s'agit une fois de plus, d'une femme qui, d'une part, est mise en relation avec la poésie et qui prend son pouvoir de sa beauté et de l'autre, qui défie la mort.

C'est une femme belle et de riche encolure,  
 Qui laisse dans son vin traîner sa chevelure.  
 Les griffes de l'amour, les poisons du tripot,  
 Tout glisse et s'émousse au granit de sa peau.  
 Elle rit à la mort et nargue la Débauche,  
 Ces monstres dont la main, qui toujours gratte et fauche,  
 Dans ses jeux destructeurs a pourtant respecté  
 De ce corps ferme et droit la rude majesté.  
 Elle marche en déesse et repose en sultane;  
 Elle a dans le plaisir la foi mahométane,  
 Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins,  
 Elle appelle des yeux la race des humains.  
 Elle croit, elle sait, cette vierge inféconde  
 Et pourtant nécessaire à la marche du monde,  
 Que la beauté du corps est un sublime don  
 Qui de toute infamie arrache le pardon.  
 Elle ignore l'Enfer comme le Purgatoire,  
 Et quand l'heure viendra d'entrer dans la Nuit noire,  
 Elle regardera la face de la Mort,  
 Ainsi qu'un nouveau-né, --sans haine et sans remord.<sup>922</sup>

Il n'est pas surprenant que cette image de la femme dépeinte dans les poèmes "La Beauté" et "Allégorie" de Baudelaire qui défie la mort grâce à sa beauté et qui est source d'inspiration pour la poésie ait séduit Yahya Kemal qui, comme on l'a affirmé plus tôt, cherche à ranimer la culture ottomane et qui sait qu'il ne peut y parvenir que par le biais de l'art. La femme qui est décrite dans la première strophe du poème "Erenköyü'nde Bahar" (Printemps à Erenköyü) semble refléter cette influence.

Cânan aramızda bir adını,  
 Şîrin gibi hüsn ü âna unvan,  
 Bir sâhile hem şerefti hem şan,  
 Çok kerre hayâlimizde cânan

<sup>922</sup> *Ibid.*, p. 151-152.



Bir şî'ri hatırlatan kadındı.

La bien-aimée, entre nous, portait ton nom  
Tout comme Şîrin, avait le titre de la beauté,  
A un rivage elle apportait honneur et renom  
Souvent dans notre esprit, la bien-aimée  
Était une femme qui rappelait un poème<sup>923</sup>

D'autre part, la femme qui est qualifiée de 'sultane' dans "Allégorie" et qui est liée au plaisir par "la foi mahométane" évoque une femme orientale. Cette femme qui a son équivalent dans la littérature du Divan avec sa cruauté et le pouvoir absolu qu'elle possède, d'une part, permet à Yahya Kemal de superposer la littérature du Divan avec la poésie moderne ainsi que Nedîm avec Baudelaire sur le plan des images, et de l'autre, lui donne le moyen de ranimer, sur le plan symbolique, la littérature du Divan en rendant de nouveau visible cette image qui s'était effacée dans les époques ultérieures de cette tradition.

En outre, il faut préciser que les références de Baudelaire à l'Orient ne se limitent pas à ceux qu'on trouve dans "Allégorie". Ces références se concentrent en particulier dans "Le Voyage", ce qui explique pourquoi ce poème figure parmi les trois poèmes cités par Yahya Kemal dans "Büyü Şiir" (Poésie de magie). Comme on va le voir plus loin, on peut observer, dans "Le Voyage", les étapes de la construction de l'image de la femme qu'on trouve dans "La Beauté" et dans "Allégorie". Yahya Kemal qui cherche à trouver des points communs entre les traditions poétiques orientales et occidentales et à superposer ces traditions, va découvrir les ponts dont il a besoin dans ce poème. D'autre part "Le Voyage" contient d'importants indices, non seulement au sujet des points de repère concernant la relation poétique que Yahya Kemal noue avec Baudelaire, mais également au sujet de la structure des images chez Baudelaire.

Avant de tenter d'évaluer la relation que Yahya Kemal noue avec "Le Voyage" qui comporte huit parties et les reflets de cette relation dans ses propres poèmes, il sera intéressant de parler de la tentative de voyage vers l'Orient de Baudelaire. Fabrice Wilhelm affirme que Baudelaire évoque à trois reprises son voyage aux Indes : Dans une lettre adressée à Antonio Watrison et datée du 10 mai 1852, dans "des notes sans doute écrites en 1862 à l'attention de Duranty pour une notice aujourd'hui perdue"<sup>924</sup> et dans une lettre à Narcisse Ancelle datée du 1864. Baudelaire qui, selon Wilhelm a l'intention de créer une légende dans les deux premiers cas, fini par croire à sa propre légende dans le troisième cas, "puisqu'il évoque Calcutta

---

<sup>923</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 135.

<sup>924</sup> "L'Orient Baudelairien : Reconstructions biographiques et illusions narcissiques", *Orients Littéraires*, p. 483.

devant Narcisse Ancelle qui était avec Caroline Aupick, la seule personne à connaître la vérité sur le voyage de 1841-1842”.<sup>925</sup>

Suite à une dispute survenue lors d’un diner officiel donné par son beau-père, le colonel Aupick, Baudelaire saisit ce dernier à la gorge et tente de l’étrangler. Par la suite il se trouvera obligé de se lancer dans un voyage à travers l’Océan Indien. Wilhelm affirme que c’est ce que Maxime du Camp raconte dans ses *Souvenirs littéraires* pour expliquer la raison du voyage.<sup>926</sup> Après avoir atteint la capitale de l’île Maurice, Port-Louis, Baudelaire coupe court à ce voyage qu’il avait prévu de poursuivre jusqu’à Calcutta et s’en retourne à Paris.

Il ne faut pas oublier que Baudelaire a vécu à une époque où l’Orient a beaucoup préoccupé les écrivains et intellectuels occidentaux. Il voit le courant orientaliste prendre de l’ampleur au 19<sup>ème</sup> siècle. Les écrivains français vont jusqu’à entreprendre de longs voyages vers l’Est. François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Gustave Flaubert et Pierre Loti comptent parmi les plus renommés de ces écrivains voyageurs. Même si Baudelaire n’est pas officiellement reconnu comme l’un de ces auteurs orientalistes, il est impossible d’admettre qu’il ne soit pas sous l’influence de ce courant. Nerval et Delacroix sont d’ailleurs deux artistes qu’il apprécie beaucoup. Quant à Théophile Gautier, c’est à lui qu’il dédiera *Les Fleurs du Mal*.

Baudelaire transporte son voyage vers l’Orient qui n’ira pas plus loin que Port-Louis, sur un plan ‘imaginaire’ et textuel. On peut dire que la situation des écrivains orientalistes qui se rendent en Orient n’est pas tellement différente de celle de Baudelaire. En effet, leur route sera déterminée en grande partie par les textes des écrivains qui ont voyagés vers cette destination avant eux. D’ailleurs Edward Said dit : “[l]e propre voyage de Nerval en Orient suit les traces de celui de Lamartine et ce dernier, celles de Chateaubriand”.<sup>927</sup> Grâce à son poème “Le Voyage”, Baudelaire s’ajoutera à la chaîne des textes qui traitent de l’Orient. Dans la III<sup>ème</sup> partie de ce poème, le poète semble s’adresser aux écrivains et poètes orientalistes dont il suit les traces :

Étonnants voyageurs! quelles nobles histoires  
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!  
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,  
Les bijoux merveilleux, faits d’astres et d’éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile!  
Faites, pour égayer l’ennui de nos prisons,  
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,

---

<sup>925</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>926</sup> *Ibid.*, p. 484.

<sup>927</sup> *L’Orientalisme*, p. 204.

Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu?<sup>928</sup>

Cette relation textuelle que Baudelaire noue avec l'Orient est en accord avec la nature 'textuelle' du courant orientaliste. L'évocation des *Mille et une Nuits* est le reflet de cette tendance à textualiser l'Orient. Ce texte qui a connu un grand succès en Europe après la traduction d'Antoine Galland sera un des clichés que l'on retrouve le plus fréquemment dans les écrits des Orientalistes. Ces quelques exemples en témoignent : Nerval écrit dans son *Voyage en Orient* : "Il me semble, dis-je, voir un tableau des *Mille et une Nuits* et faire en ce moment le rêve du Dormeur éveillé. J'appellerais volontiers ces belles personnes : Charme des cœurs, Tourmente, Œil du Jour, et Fleur de Jasmin..."<sup>929</sup> tandis que Gautier écrit à son tour dans *Constantinople* : "La réalité, dit-on, reste toujours au dessous du rêve; mais ici le rêve était dépassé par la réalité. Les contes des *Mille et une Nuits* n'offrent rien de plus féérique, et le ruissellement du trésor, effondré d'Haroun al Rachid pâlerait à côté de cet écrin colossal flamboyant sur une lieue de longueur"<sup>930</sup> Quant au passage ci-dessous, il est tiré de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand : "Tous ces objets, tantôt distincts et vivement éclairés, tantôt confus et plongés dans une demi-ombre, selon la couleur et le mouvement des feux, offraient une véritable scène des *Mille et une Nuits*."<sup>931</sup>

Qu'il aille lui-même voir les terres qui sont désignées par le mot 'Orient' tel que le fait François-René de Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Gustave Flaubert et Pierre Loti ou qu'il transporte ce voyage sur le plan imaginaire comme le fait Baudelaire, le sujet orientaliste ne découvre pas l'Orient mais l'invente. Bien qu'il affirme que "[r]ien de cet Orient n'est purement imaginaire"<sup>932</sup>, Edward Saïd ne manque pas de souligner : "L'Orient a presque été une invention de l'Europe"<sup>933</sup>.

Cette image construite de l'Orient sera transportée d'un texte à l'autre et gagnera, avec le temps, une aura de réel. Edward Saïd décrit comment le courant orientaliste transforme la relation nouée avec l'Orient en une relation textuelle établie par l'intermédiaire de ses propres textes en ces termes :

Il [l'Orient] sera reconverti, restructuré en partant du ballot de fragments rapportés pièce à pièce par des explorateurs, des expéditions, des commissions,

---

<sup>928</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 168.

<sup>929</sup> p. 189.

<sup>930</sup> p. 121.

<sup>931</sup> p. 190.

<sup>932</sup> *L'Orientalisme*, p. 14.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 13.

des armées, des marchands dans un sens orientaliste lexicographique, bibliographique, mis en départements et *textualisé*.<sup>934</sup>

Baudelaire répond à la question qu'il pose à la fin de la III<sup>ème</sup> partie du "Voyage" : "Qu'avez-vous vu?" à la VI<sup>ème</sup> partie du poème en utilisant le pronom 'nous'. Cette réponse témoigne de la construction collective d'une image de l'Orient. Toute personne qui se rend en Orient semble percevoir des choses identiques. Dans ce domaine où la subjectivité disparaît, tous les regards personnels se fondent en un regard commun.

"Nous avons vu des astres  
Et des flots; nous avons vu des sables aussi;  
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,  
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

La gloire du soleil sur la mer violette,  
La gloire des cités dans le soleil couchant,  
Allumaient dans nos cœurs une ardeur inquiète  
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.

Les plus riches cités, les plus grands paysages,  
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux  
De ceux que le hasard fait avec les nuages,  
Et toujours le désir nous rendait soucieux!

--La jouissance ajoute au désir de la force.  
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,  
Cependant que grossit et durcit ton écorce,  
Tes branches veulent voir le soleil de plus près!

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace  
Que le cyprès? -Pourtant nous avons, avec soin,  
Cueilli quelques croquis pour votre album vorace,  
Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin!

Nous avons salué des idoles à trompe;  
Des trônes constellés de bijoux lumineux;  
Des palais ouvragés dont la féerique pompe  
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux;

Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse;  
Des femmes dont les dents et les ongles sont teints  
Et des jongleurs savant que le serpent caresse."<sup>935</sup>

Dans ce poème qui commence par des descriptions assez ordinaires de la nature, l'Orient ennuyeux qui n'offre rien de surprenant à ceux qui le voient, se transforme peu à peu, dans les strophes qui suivent, en une atmosphère irréaliste et 'féerique'. Cette irréalité de

---

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>935</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 169.

l'Orient sera un des clichés qu'on retrouve souvent dans les écrits des écrivains orientalistes et qui permettra de le lier au rêve. Par exemple, dans une lettre que Flaubert écrit à sa mère, on trouve un Orient lié à l'inconnu, à l'inconscient dans le cadre du rêve. Flaubert qui pensait maîtriser l'Orient par son pouvoir intellectuel, se trouve face à quelque chose qui le maîtrise lui-même :

Tu me demandes si l'Orient est à la hauteur de ce que j'imaginai. A la hauteur, oui, et de plus il dépasse en largeur la supposition que j'en faisais. J'ai trouvé dessiné nettement ce qui pour moi était brumeux. Le fait a fait place au pressentiment, si bien que c'est souvent comme si je retrouvais tout à coup de vieux rêves oubliés.<sup>936</sup>

En effet la réalité de l'Orient n'est souvent pas conforme à la conception qu'en ont les Orientalistes. Edward Saïd affirme que “[t]out Européen voyageant ou séjournant en Orient a eu à se protéger contre son influence troublante”.<sup>937</sup> “Les excentricités de la vie orientale, avec ses calendriers bizarres, ses configurations spatiales exotiques, ses langues d'une étrangeté désespérantes, sa moralité qui semblait perverse”<sup>938</sup> sont parmi les raisons apparentes de ce trouble. “En Orient, on était tout à coup confronté à une antiquité inimaginable, à une beauté inhumaine, à des distances illimitées [...]”.<sup>939</sup>

C'est justement cette inintelligibilité de l'Orient qui pousse les écrivains orientalistes à quitter leur pays vers des lieux inconnus. L'homme occidental sent son impuissance face à ce qui échappe à la raison et à la connaissance. Il se trouve face à l'irrationnel qu'il avait auparavant négligé et méprisé. La raison “fermée” sur elle-même ne suffit pas à maîtriser le réel. Ainsi les écrits des Orientalistes vont peu à peu gagner un caractère subjectif et vont montrer le côté humain de cette curiosité tournée vers l’“autre” et de cet attrait vers un monde inconnu. Cette phrase de Lamartine est l'expression d'une telle subjectivité : “Un voyage en Orient était comme un grand acte de ma vie intérieure.”<sup>940</sup>

Bien qu'il utilise de nouveau le pronom ‘nous’ au début de la II<sup>ème</sup> partie du “Voyage”, Baudelaire ne manque pas de déceler les raisons subjectives qui se trouvent à la source de la conception collective de l'Orient et de cette incitation à se lancer vers ces lieux. Le passage du pronom ‘nous’ à la troisième personne au singulier à la fin du poème révèle la mise en avant de la subjectivité. Les notions de ‘pays chimérique’ et de ‘rêve’ en sont les autres indices.

---

<sup>936</sup> SAID, *L'Orientalisme*, p. 213.

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>938</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>939</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>940</sup> *Ibid.*, p. 205.

Nous imitons, horreur! La toupie et la boule  
Dans leur valse et leurs bonds; même dans nos sommeils  
La curiosité nous tourmente et nous roule,  
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

Singulière fortune où le but se déplace,  
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où !  
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,  
Pour trouver le repos court toujours comme un fou !

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie;  
Une voix retentit sur le pont : "Ouvre l'œil!"  
Une voix de la hune, ardente et folle, crie:  
"Amour... gloire... bonheur!" Enfer! c'est un écueil!  
[...]  
O le pauvre amoureux des pays chimériques !  
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,  
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques  
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,  
Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis ;  
Son œil ensorcelé découvre une Capoue  
Partout où la chandelle illumine un taudis.<sup>941</sup>

Edward Saïd décèle deux tendances opposées dans la façon des Orientalistes de traiter leur matériel oriental. La première consiste à nettoyer sa description de l'Orient de toute affirmation personnelle pour la rendre la plus scientifique possible, tandis que la seconde envisage de créer un texte qui reste dans le domaine de la littérature sans devenir de la science.<sup>942</sup> Or c'est l'attitude subjective des écrivains orientalistes qui va dévoiler le véritable sens de l'Orient pour les Orientalistes.

Mais pourquoi l'Orient est-il devenu aussi attrayant pour les Orientalistes ? Borges qui dit : "Un événement capital de l'histoire des nations occidentales a été la découverte de l'Orient"<sup>943</sup> et Kipling qui dit : "Une fois que tu as entendu l'appel de l'Orient, tu n'entendras plus rien d'autre"<sup>944</sup> mettent en évidence l'importance de l'Orient pour le sujet occidental. Dans son livre *L'Orient imaginaire* Thierry Hentch, d'une part, affirme que cette conception de l'Orient n'a pas d'équivalent dans la réalité, et d'autre part, pose cette question cruciale : "quand notre imaginaire collectif tire-t-il cette ligne imaginaire Orient/ Occident ?"<sup>945</sup>

---

<sup>941</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 167-168.

<sup>942</sup> *L'Orientalisme*, p. 183-184.

<sup>943</sup> *Œuvres complètes II*, p. 668.

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 671.

<sup>945</sup> p. 10.

En premier lieu, il semble possible d'affirmer que l'Orientalisme est une conséquence de la modernité occidentale. Pour le sujet occidental qui a détrôné Dieu pour se désigner le sujet de l'univers, sa liberté et sa libre volonté sont capitales. Cette strophe tirée de la VI<sup>ème</sup> partie du "Voyage" de Baudelaire reflète l'attitude du sujet occidental qui, suite aux Lumières, se permet de défier Dieu :

L'Humanité bavarde, ivre de son génie,  
Et, folle maintenant comme elle était jadis,  
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie:  
"O mon semblable, ô mon maître, je te maudis!"<sup>946</sup>

Remarquons que dans ce poème, Dieu est d'une part maudit, et de l'autre qualifié de 'maître' et de 'semblable'. La position de Dieu en tant que 'maître' se réfère à une époque antérieure à la modernité où une vision religieuse du monde est prédominante, alors que sa position en tant que 'semblable' de l'homme met en évidence son humanisation dans la vision du monde qui domine suite à la modernité.

Le sujet occidental qui défie Dieu entre également en concurrence avec les livres divins. La construction textuelle de l'Orient semble être une des conséquences d'une telle tentative. Mais les écrits des Orientalistes qui se rapportent au 'livre de Dieu' montrent que ce défi a échoué. "Ouvrons le livre des livres; vivons, voyons, voyageons. Le monde est un livre dont chaque pas nous tourne une page; celui qui n'en a lu qu'une, que sait-il ?" dit Lamartine dans *Le Voyage en Orient*, tandis que Gautier admet la supériorité du livre de Dieu : "En effet, ne faut-il pas parcourir un peu la planète sur laquelle nous gravitons à travers l'immensité, jusqu'à ce que le mystérieux auteur nous transporte dans un monde nouveau pour nous faire lire une autre page de son œuvre infinie?"<sup>947</sup>

Les Orientalistes conçoivent l'Orient comme un au-delà situé en dehors de l'Occident. Ils prennent soin d'accentuer l'irréalité de cet Orient, bien différent de l'Occident. Les lignes de François-René de Chateaubriand dans *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* le montrent bien : "Un monde étranger s'ouvrait devant moi : j'allais rencontrer des nations qui m'étaient inconnues, des mœurs diverses, des usages différents, d'autres animaux, d'autres plantes, un ciel nouveau, une nature nouvelle".<sup>948</sup> "[D]'ailleurs, pour voyager dans un pays, il faut être étranger : la comparaison des différences produit les remarques"<sup>949</sup> dit Théophile Gautier. Ce qu'Edward Said écrit pour Gustave Flaubert est valable pour tous les Orientalistes : "Dans un cas comme dans l'autre, en ce qui concerne l'Orient, on reconnaît avec franchise que c'est un

---

<sup>946</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 170.

<sup>947</sup> *Constantinople*, p. 26

<sup>948</sup> p. 190.

<sup>949</sup> *Constantinople*, p. 26.

monde situé ailleurs, en dehors des attachements, des sentiments et des valeurs ordinaires de notre monde, en Occident”.<sup>950</sup>

La mise en relation de l’Orient avec le rêve qui évoque l’inconscient, d’une part met en évidence cette irréalité, et d’autre part, reflète le retour, chez le sujet occidental, de l’‘irrationnel’ et de l’‘irrationalisable’ négligés par la rationalité occidentale.

D’autre part, dans l’absence de Dieu, le sujet occidental a besoin d’un ‘autre’ afin de pouvoir construire son identité. Depuis Les Lumières, et en raison de cet “acte de foi dans le progrès humain”<sup>951</sup>, de cet “hymne à la pensée scientifique”<sup>952</sup> une nouvelle conception de l’être humain prend forme. “Un homme nouveau doit naître : plus raisonnable, meilleur, plus moderne”.<sup>953</sup> Cet homme occidental rationnel qui s’est installé au centre de l’univers, porte désormais son intérêt sur lui-même. Au centre de pratiquement tous les débats philosophiques se trouve la notion de l’humain qui se divise en oppositions binaires telles que âme/corps, forme/matière, culture/nature, vie/mort, homme/femme où, comme la montre Jacques Derrida dans un cadre linguistique, le premier élément du couple est considéré supérieur au second.<sup>954</sup> “Le second désigne la forme imparfaite, incomplète et détériorée du premier”.<sup>955</sup>

Ce rapport de pouvoir va également se manifester dans la relation que l’homme occidental noue avec son “autre”, l’homme oriental. L’homme occidental a besoin de cette image de l’Orient et de l’homme oriental pour construire son identité. “L’Orient [...] lui fournit l’une des images de l’Autre qui s’impriment le plus profondément en lui”.<sup>956</sup> Quant à l’image de la femme orientale, elle sera toujours présente dans les écrits des orientalistes jusqu’à devenir une obsession. La femme orientale c’est l’“autre” par excellence.

Edward Said affirme que “[l]e fait d’être un Européen en Orient implique toujours que l’on ait conscience d’être distinct de son entourage, et d’être avec lui dans un rapport d’inégalité”.<sup>957</sup> En outre il souligne que dans les écrits des Orientalistes, l’Orient tout entier est sexualisé. Tandis que l’Orient est conçu comme étant féminin, la femme orientale semble se référer à la totalité de l’Orient ; “elle pourrait dire -si elle était capable de parler : “Je ne suis pas une femme, je suis un monde.”<sup>958</sup>

---

<sup>950</sup> *L’Orientalisme*, p. 218.

<sup>951</sup> Francis CLAUDON, *Les grands mouvements littéraires européens*, p. 64.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>953</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>954</sup> Berna MORAN, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, p. 238.

<sup>955</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>956</sup> SAID, *l’Orientalisme*, p. 13-14.

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 215.



Mais pourquoi l'homme occidental sent-il ce besoin de dominer l'Orient? Dans la relation que l'Occident noue avec l'Orient, ce besoin de domination est le signe d'une fragilité. C'est surtout autour de l'image de la femme orientale que cette fragilité va devenir la plus apparente. En effet, le caractère féminin de l'Orient comporte certains dangers pour le sujet occidental. L'Orient menace d'engloutir le Moi occidental. La peur de L'Orient est la peur de l'effacement de ce Moi. C'est sans doute à cause de cette peur que les écrivains orientalistes sentent le besoin de suraffirmer leur Moi. Dans pratiquement tous les écrits sur l'Orient allant de ceux de François-René de Chateaubriand à ceux de Pierre Loti en passant par ceux de Alphonse de Lamartine, de Théophile Gautier, de Gustave Flaubert et de Gérard de Nerval, on remarque un discours centré autour d'un Moi omniprésent. Chateaubriand le montre clairement quand il dit dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* : "Je parle éternellement de moi"<sup>959</sup>.

La peur de se livrer à une omnipotence est étroitement liée à la peur de la mort. Il est significatif que dans les écrits des orientalistes, l'Orient est souvent décrit comme étant mort. "Le ciel et la mer sont toujours là ; le ciel d'Orient, la mer d'Ionie se donnent chaque matin le saint baiser d'amour ; mais la terre est morte, morte sous la main de l'homme, et les dieux se sont envolés !" <sup>960</sup> dit Nerval. Cette image de cet Orient mort et qui ne pourra être ramené à la vie que par le sujet occidental se réfère à un domaine de la vie intérieure de ce sujet que celui-ci a négligé et même laissé mourir. Edward Said affirme que "[l]'orientalisme de Flaubert, tout comme les autres orientalismes, est donc imprégné de l'esprit de la résurrection : il doit ramener l'Orient à la vie [...]" <sup>961</sup>.

Cette affinité établie entre L'Orient et la mort, est le signe du rapprochement autour de l'irrationnel et d'un besoin de nouer une relation avec celui-ci. D'ailleurs, les "femmes fantômes" constituent un des clichés concernant l'Orient qu'on rencontre dans les écrits des Orientalistes. Voici quelques exemples : "Un souffle propice ou fatal soulève la barbe de dentelles ; le masque laisse transpercer le visage, le fantôme noir se change en femme"<sup>962</sup>; "Quand on les regarde longtemps, cela n'excite pas, impressionne, elles finissent par avoir l'air de fantômes couchés là comme sur des divans [...]"<sup>963</sup>; "[...] on voyait les choses comme au travers de gazes blanches; à la suite des dames en tcharchaf, redevenues un peu fantômes, on s'en allait en glissant, couché sur une sorte d'irréel miroir, vers les hautes tours

---

<sup>959</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>960</sup> *Ibid.*, p. 209-210.

<sup>961</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>962</sup> GAUTIER, *Constantinople*, p. 204.

<sup>963</sup> Gustave FLAUBERT, *Voyage en Orient*, p. 374.

crénelées de la citadelle d'Europe, et on n'avait pas l'idée de parler, car rien n'eût valu ce silence".<sup>964</sup>

La femme orientale trouble le sujet occidental non seulement par son mystère, mais également par son silence. Cette femme qui ne parle pas, semble menacer l'homme occidental de lui ôter la parole. Flaubert révèle une certaine peur de ce silence contagieux dans les lignes suivantes : "[...] cette foule de femmes voilées, muettes, avec leurs grands yeux qui vous regardent, tout ce monde inconnu, qui vous est si étranger; enfants et jeunes gens à cheval courant au galop- vous donnent une tristesse rêveuse, empoignante. Nous revenons à Constantinople sans ouvrir la bouche".<sup>965</sup>

La femme orientale muette qui est le signe de quelque chose qui a besoin d'être entendue garde souvent son silence. L'homme veut garder pour lui-même le privilège et le pouvoir de la parole. Mais le langage de l'homme est celui de la raison, du rationnel, alors que le langage de la femme qui ne parle pas encore ou qu'on ne laisse pas parler est celui de l'inconscient. Grâce à sa puissance et à sa capacité à échapper à toute norme, ce langage de l'inconscient gagne un caractère sacré. Lui seul peut renouer l'homme occidental avec tout ce qu'il a perdu quand il s'est élu le seul sujet de l'univers : un lien direct avec la nature, avec la femme et avec la vie qui ne se transforme pas à un rapport de pouvoir.

Ainsi, dans la relation que le sujet occidental noue avec la femme orientale, il est difficile de déterminer qui est le véritable détenteur du pouvoir. Le pouvoir, son possesseur et comment celui-ci change de main constitue un des problèmes primordiaux dans le cadre de l'Orientalisme. La conception de l'Occidental supérieur et de l'Oriental inférieur crée une scission au sein de l'image de l'Oriental et trouve son reflet dans le cliché du despote masculin et de la femme esclave. Dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* Chateaubriand donne un exemple marquant qui décrit le pouvoir absolu et magique que détient le despote :

Au milieu des prisons et des bagnes s'élève un sérail, Capitole de la servitude : c'est là qu'un gardien sacré conserve soigneusement les germes de la peste et les lois primitives de la tyrannie. De pâles adorateurs rôdent sans cesse autour du temple, et viennent apporter leurs têtes à l'idole. Rien ne peut les soustraire au sacrifice; ils sont entraînés par un pouvoir fatal : les yeux du despote attirent les esclaves, comme les regards du serpent fascinent les oiseaux dont il fait sa proie.<sup>966</sup>

Ce passage de Chateaubriand laisse deviner qu'il envie le pouvoir magique du despote qu'il décrit. La double valeur qu'on observe dans l'identification du sujet occidental masculin

---

<sup>964</sup> Pierre LOTI, *Suprêmes Visions d'Orient*, p. 1379.

<sup>965</sup> *Voyage en Orient*, p. 375.

<sup>966</sup> p. 205.

au despote oriental masculin, montre à quel point cette image du despote est subjective. Ce sera de nouveau Chateaubriand qui qualifiera, cette fois-ci, ce despote de ‘misérable’ :

Oh! que les despotes sont misérables au milieu de leur bonheur, faibles au milieu de leur puissance! Qu’ils sont à plaindre de faire couler les pleurs de tant d’hommes, sans être sûrs eux-mêmes de n’en jamais répandre, sans pouvoir jouir du sommeil dont ils privent l’infortuné !<sup>967</sup>

L’image de ce despote masculin qu’on retrouve souvent chez les Orientalistes est étroitement liée à la sexualité. La sexualité en Orient est perçue comme un danger. Cette sexualité est moins menaçante par son côté lié à l’hygiène ou à la morale que par son côté psychologique. D’ailleurs Edward Said affirme que dans l’œuvre de Flaubert, l’Orient semble suggérer, “non seulement la fécondité, mais la promesse (et la menace) du sexe, une sensualité infatigable, un désir illimité, de profondes énergies génératrices”<sup>968</sup>. Il ajoute que “c’est quelque chose d’important, suscitant chez l’orientaliste des réponses complexes, parfois même une découverte de lui-même qui l’effraie [...]”<sup>969</sup>. On comprend que le pouvoir du despote décrit dans *Constantinople* de Gautier, est avant tout un pouvoir sexuel qui se manifeste sur le corps de la femme :

Parlez-moi du sultan, qui n’accueille que les lis les plus purs, que les roses les plus immaculées du jardin de beauté, et dont l’œil ne s’arrête que sur des formes parfaites que n’ont salies aucun regard mortel, et qui passeront inconnues du berceau à la tombe, gardées par des monstres sans sexe au fond des magnifiques solitudes, où nulle audace ne se risquerait à pénétrer, dans un mystère qui rend impossible même le plus vague désir.<sup>970</sup>

Ainsi, selon les Orientalistes, la femme orientale livre, non seulement sa volonté, mais également son corps au despote masculin. Cette femme est conçue comme une esclave en raison de sa plus grande affinité supposée avec la nature par rapport à l’homme. Gautier le met en évidence dans le passage ci-dessous :

L’une des deux négresses me toucha par l’expression inexprimablement nostalgique de ses yeux, et une mélancolie pour ainsi dire animale, celle d’une gazelle captive ; des yeux européens ne sauraient avoir ce regard, où la douleur n’est plus une pensée, mais un instinct. [...] Je l’aurais bien achetée, si j’avais su qu’en faire [...]<sup>971</sup>

---

<sup>967</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>968</sup> *l’Orientalisme*, p. 216.

<sup>969</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>970</sup> p. 227-228.

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 87.

Selon Said, “l’orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d’autorité sur l’Orient”.<sup>972</sup> Sur l’Orient, certes, mais aussi sur la femme. Ainsi, dans les trois premières strophes de la VI<sup>ème</sup> partie du “Voyage” on retrouve l’opposition homme ‘tyran’-femme ‘esclave’ qui reflète le pouvoir de l’homme sur la femme.

“O cerveaux enfantins!  
Pour ne pas oublier la chose capitale,  
Nous avons vu partout, et sans l’avoir cherché,  
Du haut jusques en bas de l’échelle fatale,  
Le spectacle ennuyeux de l’immortel péché:

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,  
Sans rire s’adorant et s’aimant sans dégoût ;  
L’homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,  
Esclave de l’esclave et ruisseau dans l’égout ;

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;  
La fête qu’assaisonne et parfume le sang ;  
Le poison du pouvoir énervant le despote,  
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant;<sup>973</sup>

Selon Baudelaire, la femme est proche de la nature. C’est ce qui la rend à la fois effrayante et dangereuse, et encore inférieure par rapport à l’homme. Les phrases suivantes du poète mettent en évidence l’équivalence qu’il établit entre la femme, la nature et la barbarie et entre l’homme, l’art et la civilisation : “Elle représente bien la sauvagerie dans la civilisation. Elle a sa beauté qui lui vient du Mal, toujours dénuée de spiritualité, mais quelquefois teintée d’une fatigue qui joue la mélancolie. Elle porte le regard à l’horizon, comme la bête de proie [...]”.<sup>974</sup>

Mais l’affinité de la femme avec la nature est, selon Baudelaire, la source de son pouvoir. Il est impossible que l’homme échappe à la femme qui le charme grâce à son pouvoir magique. “La vertu et l’orgueil vous crient : Fuis-là ! La nature vous dit à l’oreille : Où la fuir? Alternatives terribles où les âmes les plus fortes montrent toute l’insuffisance de notre éducation philosophique”.<sup>975</sup>

Pour cette raison, Baudelaire transformera le cliché des Orientalistes : homme tyran-femme esclave. Dans les strophes citées ci-dessus tirées de la VI<sup>ème</sup> partie du “Voyage”, la femme est une ‘esclave’ mais l’homme est présenté comme l’esclave de cette esclave. Dans d’autres poèmes, Baudelaire mènera encore plus loin cette transformation et renversera

---

<sup>972</sup> *l’Orientalisme*, p. 15.

<sup>973</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 170.

<sup>974</sup> *Critique d’art*, p. 380.

<sup>975</sup> Charles BAUDELAIRE, “ Choix de maximes consolantes sur l’amour », *Œuvres*, p. 623.

complètement l'équation homme tyran-femme esclave. Chez Baudelaire, c'est la femme qui est le tyran et l'homme qui est le martyr. Le portrait de la femme qui est l'instrument non seulement de la nature, mais également du mal, aussi impitoyable que puissante, est dépeint d'une façon marquante dans le poème ci-dessous :

Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle,  
Femme impure ! L'ennui rend ton âme cruelle.  
Pour exercer tes dents à ce jeu singulier,  
Il te faut chaque jour un cœur au râtelier.  
Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques  
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,  
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté,  
Sans connaître jamais la loi de leur beauté.

Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde !  
Salutaire instrument, buveur du sang du monde,  
Comment n'as-tu pas honte et comment n'as-tu pas  
Devant tous les miroirs vu pâlir tes appas ?  
La grandeur de ce mal où tu te crois savante  
Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,  
Quand la nature, grande en ses desseins cachés,  
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,  
--De toi, vil animal,-- pour pétrir un génie ?

O fangeuse grandeur ! sublime ignominie !<sup>976</sup>

La soif pour l'amour de cette femme qu'il qualifie d'"adorable sorcière"<sup>977</sup> dans "L'Irréparable" constitue un des plus grands paradoxes du poète. Ce paradoxe se reflète dans la double valeur de ses sentiments qui passent du plus grand amour et de la dévotion absolue à la plus grande haine, qui trouve son expression dans le vers "Je te hais autant que je t'aime!"<sup>978</sup> tiré du poème "A celle qui est trop gaie". Même si elle est une "courtisane imparfaite"<sup>979</sup>, même si elle est cruelle, insensible et sans cœur, il ne peut éviter d'aimer cette femme et renoncer à son désir d'être aimé par celle-ci. En effet, dans "Le Vampire" la femme qui est vue comme un vampire est néanmoins dépeinte comme un être auquel on ne peut pas renoncer. Dans "La Béatrice", il s'adresse à la femme qu'il qualifie de "reine de mon cœur".<sup>980</sup> Il est remarquable que dans "Le Léthé" la femme qui est sans merci et animale est non seulement 'cruelle' mais également 'sourde'.

Viens sur mon cœur, âme cruelle et sourde,  
Tigre adoré, monstre aux airs indolents ;

---

<sup>976</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 56.

<sup>977</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>978</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>979</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>980</sup> *Ibid.*, p. 153.

Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants  
Dans l'épaisseur de ta crinière lourde ;

Dans tes jupons remplis de ton parfum  
Ensevelir ma tête endolorie,  
Et respirer, comme une fleur flétrie,  
Le doux relent de mon amour défunt.

Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre !  
Dans un sommeil aussi doux que la mort,  
J'étalerai mes baisers sans remord  
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.

Pour engloutir mes sanglots apaisés  
Rien de me vaut l'abîme de ta couche ;  
L'oubli puissant habite sur ta bouche,  
Et le Léthé coule dans tes baisers.

A mon destin, désormais mon délice,  
J'obéirai comme un prédestiné ;  
Martyr docile, innocent condamné,  
Dont la ferveur attise le supplice,

Je suceraï, pour noyer ma rancœur,  
Le népenthès et la bonne ciguë  
Aux bouts charmants de cette gorge aigue,  
Qui n'a jamais emprisonné de cœur<sup>981</sup>

Dans "De Profundis Clamavi" l'indifférence de la femme la transforme, une fois de plus en un 'tyran'. L'opposition entre l'absence d'amour de cette femme et l'amour inconditionnel du poète est marquante :

J'implore ta pitié, Toi, l'unique que j'aime,  
Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé.  
C'est un univers morne à l'horizon plombé,  
Où nagent dans la nuit l'horreur et le blasphème ;

Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois,  
Et les six autres mois la nuit couvre la terre ;  
C'est un pays plus nu que la terre polaire ;  
-Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois !

Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse  
La froide cruauté de ce soleil de glace  
Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos ;

Je jalouse le sort des plus vils animaux  
Qui peuvent se plonger dans un sommeil stupide,

---

<sup>981</sup> *Ibid.*,p. 183.

Tant l'écheveau du temps lentement se dévide !<sup>982</sup>

En somme Baudelaire mène la subjectivation de l'Orient plus loin que les écrivains Orientalistes et réussit à libérer l'Orient des clichés qu'on rencontre dans les écrits de ces écrivains et se l'approprie. De plus, on peut affirmer que la conception de l'Orient de Baudelaire ne se manifeste pas uniquement dans "Le Voyage" et dans des poèmes tels que "L'Invitation au voyage" où on trouve le mot 'Orient' et "Le Flacon" où on trouve les mots 'Orient' et 'oriental' mais que cette conception s'étale sur la totalité de ses poèmes. Le voyage imaginaire de Baudelaire vers l'Orient se transforme en un voyage poétique où le sens est transféré d'un poème à l'autre.

D'autre part, il est impossible de ne pas remarquer les similarités qui existent entre cette femme 'tyrannique' dépeinte dans les poèmes de Baudelaire, qui est non seulement cruelle mais indifférente et sourde vis-à-vis de l'amour qu'on lui porte et l'image de la bien-aimée décrite dans la poésie du Divan. Il est encore plus intéressant de trouver des références religieuses et spirituelles dans le cadre de cette image de la femme chez Baudelaire, alors que celles-ci disparaissent progressivement de la littérature du Divan particulièrement après Nedîm. En effet, chez Baudelaire, grâce au pouvoir absolu qu'elle exerce sur l'homme, la femme s'élève du rang d'un animal de la nature au statut d'un être sacré. On peut dire que cette fois-ci les équations sont renversées au profit de la femme. Ce passage tiré de la partie intitulé "La femme" dans l'article "Le peintre de la vie moderne" le met clairement en évidence :

L'être qui est, pour la plupart des hommes, la source des plus vives, et même, disons le à la honte des voluptés philosophiques, des plus durables jouissances; l'être vers qui ou au profit de qui tendent tous leurs efforts; cet être terrible et incommunicable comme Dieu (avec cette différence que l'infini ne se communique pas parce qu'il aveuglerait et écraserait le fini, tandis que l'être dont nous parlons n'est peut-être incompréhensible que parce qu'il n'a rien à communiquer), cet être en qui Joseph de Maistre voyait *un bel animal* dont les grâces égayaient et rendaient plus facile le jeu sérieux de la politique; pour qui et par qui se font et défont les fortunes; pour qui, mais surtout *par qui* les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux; de qui dérivent les plaisirs les plus énervants et les douleurs les plus fécondantes, la femme, en un mot, n'est pas seulement pour l'artiste en général, et pour M. G. en particulier, la femelle de l'homme. C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards. Ce n'est pas,

---

<sup>982</sup>

*Ibid.*, p. 61-62.

dis-je, un animal dont les membres, correctement assemblés, fournissent un parfait exemple d'harmonie ; ce n'est même pas le type de beauté pure, tel que peut le rêver le sculpteur dans ses plus sévères méditations ; non, ce ne serait pas encore suffisant pour en expliquer le mystérieux et complexe enchantement.<sup>983</sup>

Mais comment cette femme qui est supposée être 'inférieure' parce qu'elle est naturelle et animale monte-t-elle au rang de déesse ? L'art est à la source de cette métamorphose. Selon Baudelaire, la femme qui est source d'inspiration lors de la création d'œuvres d'art ou qui se transforme elle-même en une œuvre d'art par le biais de certains ornements artificiels acquiert une grande sacralité. Dans le deuxième cas, il s'agit d'effacer ou de corriger ce que la nature a fait. Le poète expose ainsi la transformation qui s'opère chez la femme de cette manière dans "Le peintre de la vie moderne" :

C'est dans ces considérations que l'artiste philosophe trouvera facilement la légitimation de toutes les pratiques employées dans tous les temps par les femmes pour consolider et diviniser, pour ainsi dire, leur fragile beauté. L'énumération en serait innombrable ; mais, pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niatement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur ? Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.<sup>984</sup>

Comme le montre le passage ci-dessus, Baudelaire envisage de surpasser la nature par le biais de l'art afin d'acquérir le pouvoir de Dieu. Bien que le défi lancé à Dieu et à sa création n'est pas aussi apparent que chez Baudelaire, nous avons déjà précisé que Nedîm réalise une transformation dans la littérature du Divan en transférant le pouvoir de Dieu et du Sultan à l'art et que Yahya Kemal attribue à l'art une faculté de résurrection. On peut affirmer que la conversion effectuée par Baudelaire dans la conception de l'Orient a son impact dans cette conception de l'art chez Yahya Kemal. En effet, la poursuite du voyage en Orient des Orientalistes sur le plan imaginaire et la relation dialogique qu'il noue avec ces

---

<sup>983</sup> Critique d'art, p. 373.

<sup>984</sup> Ibid., p. 377.



textes amènent Baudelaire à un point tout à fait différent de la conception des Orientalistes de l'Orient et de l'homme-femme oriental(e). Comme le montrent les poèmes “La Beauté” et “Allégorie”, chez lui, l'Orient primitif, mort et ‘muet’ se transforme en une œuvre d'art qui lutte contre la mort et l'oubli.

À présent regardons de plus près comment l'art et en particulier la poésie accomplit cette fonction de résurrection chez Yahya Kemal. Dans ce cadre, le mot ‘hayâl’ (rêverie) qui est un des mots qu'on retrouve le plus souvent dans les poèmes de Yahya Kemal est un nouvel indice qui reflète l'influence de Baudelaire sur le poète turc. Comme le montre le vers “İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar” (L'homme vit dans le monde tant qu'il rêve)<sup>985</sup> tiré du poème “Deniz Türküsü” (Chanson de mer) et les vers “Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl/ Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün” (Le monde prend fin là où le rêve est vaincu/ La rêverie n'a désormais plus la force de renaître)<sup>986</sup> tirés de “Göztepe Gazeli” (Gazel de Göztepe), ce mot qui est souvent mis en relation avec la vie et qui occupe une place fondamentale dans la poésie de Yahya Kemal peut être mis en relation avec l'‘imagination’ qui a une importance comparable chez Baudelaire. D'ailleurs Hugo Friedrich dit : “[l]a réflexion de Baudelaire sur l'idée d'imaginaire représente sans doute sa contribution la plus importante à l'avènement de la poésie et de l'art modernes”.<sup>987</sup> Friedrich ajoute : “L'imagination qu'il place sur le même plan que le rêve est pour lui le pouvoir créateur par excellence”.<sup>988</sup> En effet, selon Baudelaire, le moyen principal auquel recourt l'artiste quand il transforme le monde réel en son monde esthétique est l'imagination'. Ce passage du poète tiré du “Salon de 1859” le met clairement en évidence :

Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agit pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Évangile. Elle est l'analyse, elle est la synthèse ; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée

---

<sup>985</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 97.

<sup>986</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 40.

<sup>987</sup> *Structure de la poésie moderne*, p. 73.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 73.

un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne. [...] L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini.<sup>989</sup>

Il est particulièrement notable que Baudelaire définit l'imagination' comme la 'reine des facultés'. Cette reine, semble être l'équivalent poétique de la femme tyrannique qui est l'objet d'amour et à qui on s'adresse si souvent dans les poèmes de Baudelaire en tant que la 'reine des adorées', la 'reine de mon cœur', la 'reine des péchés'.

Remarquons que Baudelaire définit également l'imagination comme étant 'la reine du vrai'. L'imagination qui est conçue par le poète comme positionnée au point d'intersection du réel et du poétique donne à Yahya Kemal les moyens de superposer les traditions poétiques orientales et occidentales, la poésie traditionnelle et la poésie moderne.

Il faut particulièrement se pencher sur la conception de Baudelaire qui voit l'imagination comme une force qui décompose l'ordre créé et qui se sert des morceaux amassés afin de construire un monde nouveau. Parallèlement à la modernité qui installe l'homme dans la position du sujet de l'univers, le poète moderne (et plus généralement l'artiste moderne) s'attribue un pouvoir créateur lui permettant de défier Dieu. On retrouve la même attitude dans la littérature du Divan.

En effet, dans cette littérature qui est souvent qualifiée de "littérature de louanges", il est de coutume pour le poète de louer les autres ainsi que lui-même. Cette tradition des louanges permet aux poètes du Divan de se mettre sur le même plan avec le Sultan qui se trouve au centre du pouvoir politique et même de le défier. En effet, le distique suivant de Bâkî qui est tiré d'un de ses gazel montre qu'il se voit comme l'empereur de la poésie : "Ezelden şâh-ı aşkın bende-i fermâniyüz cânâ/ Mahabbet mülkünün sultân-ı âlî-şâniyüz cânâ (Nous sommes l'esclave du schah de l'amour depuis l'éternité ô bien-aimée/ Nous sommes le plus célèbre sultan du pays de la tendresse ô bien-aimée).<sup>990</sup> Quant à Nef'î, dans ce distique tiré d'une ode présentée au Sultan Murad, il ne se contente pas de se voir comme le sultan de la poésie. On voit qu'il défie ouvertement le sultan : "Sen bir şeh-i zî-şânsın şâhen-şeh-i devrânsın/ Ya'ni ki sen hâkaansın devrinde ben Hâkaani'yem (Tu es un sultan glorieux, sultan des sultans/ Tu es empereur et moi le poète Hâkanî<sup>991</sup> de ton époque).<sup>992</sup>

---

<sup>989</sup> Critique d'art, p. 280-281.

<sup>990</sup> NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 272-275

<sup>991</sup> Hâkanî fait un jeu de mots avec le mot 'hakan' qui signifie 'souverain'.

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 292-295.

Dans la littérature du Divan il existe des poètes qui ne se contentent pas d’entrer en rivalité avec le pouvoir politique et qui se permettent de défier Dieu. Par exemple, en se comparant au soleil, Hayâlî se met sur le même plan du point de vue symbolique avec Dieu qui est “l’empereur du ciel” : “Biz Hâyâlî bu gönül âleminin göklerine/ Daimâ şevk veren mihr-i cihân-ârâyız (Nous Hayâlî, aux cieux de cet univers du cœur/ Nous ornon le monde tel un soleil, nous émettons sans cesse de la lumière)”.<sup>993</sup> Yenişehirli Avnî décrit Dieu comme étant son admirateur : “Zülf-i yâre nâz eder zencîr-i Leylâ-bendimiz/ Akl-ı kül hayrânıdır hâl-i dil-i şeydâmızın (Est capricieux envers les cheveux de la bien-aimée notre chaine comme Leylâ/ Dieu est un admirateur de la folie de notre cœur)”.<sup>994</sup> Le défi lancé à Dieu devient très apparent chez Nef’î. Si lui est le Dieu de l’univers, Nef’î est le Dieu de la poésie :

Benim ol Nef’î-i rûşen-dil ü sâfi-gevher  
Feyz alır câm-i safâ meşreb-i bî-bâkimden

Âsmân himmet umar kevkebe-i tab’ımdan  
Akl-ı kül ders okur endîşe-i derrâkîmden  
[....]  
Feyz-i Hak bark urur âyine-i endîşemden  
Çeşm-i cân rûşen olur maşrık-ı idrâkîmden

Devreder şeş ciheti hem yine merkezde mukîm  
Çok değıldir bu tecessüs dil-i çâlâkîmden

Kâ’be-i ma’nîye bir yoldan ilette beni kim  
Kudsîyân sürme çeker gerd-i reh-i pâkimden

Âlem-i ma’niyim âzâde kaza hükmünde  
Kimse rencide değıl gerdîş-i eflâkîmden

Kulzum-i ma’rifetim ceyb ü kenârım pür dür  
Sâhilim pâkdir âlâyiş-i hâşâkîmden

Ben bu âletle tenezzül mü ederdim şi’re  
Neyleyim kurtulamam tab’-i hevesnâkîmden

Bu heves böyle kalırsa dil-i tab’ımda eğer  
İşitmezse sözüm sine-i sad çâkîmden

Ben ölürsem yine âşüfte olur halk-i cihân  
Hüsn-i ta’bîr-i zebân-i çemen-i hâkîmden

Je suis Nef’î, au cœur bon et à l’essence pure  
Le verre du plaisir s’excite de mon brave tempérament

<sup>993</sup> *Ibid.*,p. 246-247.

<sup>994</sup> *Ibid.*,p. 396-397.

Les cieux attendent l'aide de ma somptuosité  
Le maître de la raison prend une leçon de mes idées  
[...]  
Fait des tonnerres du miroir de ma pensée, le Dieu de l'abondance  
L'œil de l'âme s'éclaire à l'est de mon intelligence

S'il avait couru les six lieux, il serait toujours au centre  
Pour mon cœur sans repos, cette curiosité n'est pas grande

Elle m'a transférée à la Kâbah du sens de telle manière  
Que de mon pur chemin, les anges se maquillent de la poussière

Je suis libre de destin, je suis un univers de sens  
Personne n'est blessé de mes voûtes célestes qui tournent

Je suis plein de perles, je suis une mère de culture,  
Mes rivages sont nettoyés de mes ordures

Étant ainsi, aurais-je daigné à la poésie  
Je ne peux me libérer de ce penchant, je suis ainsi

Si, dans mon cœur de poète, ce désir reste comme il est  
Si ma parole ne se fait pas entendre de ma poitrine blessée

Si je meurs, le peuple tombe amoureux dans le monde,  
De la beauté d'expression de la langue de l'herbe<sup>995</sup>

Revenons à présent au pouvoir que Baudelaire attribue à la poésie de construire un monde. Il conçoit ce monde poétique comme un espace esthétisé et transformé en une œuvre d'art par l'intermédiaire du rêve. Comme le montre ce passage tiré du poème en prose "L'Invitation au voyage", parallèlement à la supériorité de l'art par rapport à la nature, ce monde poétique est supérieur au monde réel : "...pays singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est reformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue".<sup>996</sup> De plus, ce monde poétique est non seulement plus esthétique que le monde réel, mais également plus réel que celui-ci. Les paroles de Baudelaire qui dit : "La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans *un autre monde*"<sup>997</sup> trouvent leur écho chez Yahya Kemal : "La poésie ne connaît ni la religion, ni l'impiété. La poésie est un autre monde".<sup>998</sup>

Selon Baudelaire, la fonction du monde réel est de servir de modèle afin de permettre à l'artiste et au poète d'imaginer le monde poétique. "C'est cet admirable, cet immortel

---

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 288-289.

<sup>996</sup> *Petits poèmes en prose*, p. 51.

<sup>997</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 189.

<sup>998</sup> UYSAL, *Yahya Kemal'le Sohbetler*, p. 47.

instinct du Beau qui nous fait considérer la Terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel”<sup>999</sup> dit le poète. Ce qu’il ajoute par la suite lui permet de superposer la notion de monde poétique avec une conception du monde de l’au-delà :

La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C’est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau ; et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d’un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d’une mélancolie irritée, d’une postulation des nerfs, d’une nature exilée dans l’imparfait et qui voudrait s’emparer immédiatement, sur cette terre même, d’un paradis révélé.<sup>1000</sup>

Cette conception qui met la poésie en relation avec l’au-delà a également sa contrepartie dans la poésie du Divan. Les poètes du Divan, soit méprisent le monde réel comme le fait Hayâlî dans ces vers : “Hayâlî devlet-i bî-i’tibâra bakmadun gitdün/ Bize besdür bu kim dillerde bir efsânemüz kaldı (Hayâlî tu es parti sans regarder cette richesse sans estime/ Il nous suffit que notre légende soit conférée de bouche en bouche)”<sup>1001</sup>, soit l’ignorent comme le fait Nesimî : “Bîvefâ dünyâdan usandı gönül/ Yok dedi dünyâyı yok sandı gönül (Le cœur s’est lassé du monde infidèle/ Il a dit et a cru que le monde n’existe pas).<sup>1002</sup>

Selon Kemâl Paşazâde, le monde est un rêve : “Geh hayâl-i yâr ile geh hâb-i gamla ey gönül/ Hôş geçür vaktüni kim âlem hayâl-i hâbdur (Avec la vision de la bien-aimée ou avec le sommeil du chagrin/ Passe ton temps agréablement car le monde est un rêve)”<sup>1003</sup> Quant à Rûhî, selon lui, il faut oublier le monde réel : “Çün oldu harâm ehl-i Hak’a dünyâ vü ukbâ/ Cehdeyle ne ukbâ ola hâtırda ne dünyâ (Si le monde et l’au-delà sont illicites à celui qui est juste/ Essaie d’oublier le monde et l’au-delà)”<sup>1004</sup>

Le monde est sans valeur car il s’y trouve peu de gens qui peuvent apprécier la poésie. Nâbî qui dit : “Kadrin anlar yok bilür yok her dür-i sencîdenin/ Çârşû-yi kaabiliyyetde terâzû kalmamış (Personne ne sait et comprend la valeur d’une perle pesée/ Il n’y a plus de balance dans le marché du talent)”<sup>1005</sup> et Rahmî qui dit : “Belâ bezminde zâr olsam aceb mi çeng ü nây âsâ/ Kani bir merd-i kâbil bu cihânda kıyl ü kâl anlar (Si je gémissait dans la réunion du

<sup>999</sup> *Écrits sur la littérature*, p. 229.

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 229-230.

<sup>1001</sup> NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 248-249.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

<sup>1003</sup> Ahmet Atilla ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 208.

<sup>1004</sup> NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 276-277.

<sup>1005</sup> *Ibid.*, p. 320-321.

désastre comme le çeng<sup>1006</sup> et le ney<sup>1007</sup>/ OÙ trouver un brave qui comprend la parole en ce monde ?)"<sup>1008</sup> se plaignent de l'incompréhension des gens.

Selon Nev'î', seule la parole est perpétuelle : "Âhum yilinden kıl hazer kim sana kılmasun eser/ Sözdür cihânda mu'teber devründe bî-şân oldı âh (Que mon soupir ne te touche pas/ C'est la parole qui est noble dans le monde mais en ton temps elle n'a plus de valeur)".<sup>1009</sup> Le monde de la poésie est supérieur au monde réel dans tous les aspects. Le poète qui possède la "mine" de la poésie n'a plus besoin d'autre chose. C'est ce que Nev'î exprime dans un des ses poèmes :

Zerresin mihre gubârın rûzgâra kim virür  
Cevherîyim ben cihâna virmem öyle gevheri

Böyle cevher var elümde n'eyleyim dünyâyı ben  
Başına çalsun felek âyîne-i İskenderi

Âlemi teshîr için hâtem ne lâzım tab'uma  
Ben Süleymân-i hayâlim n'eylerim engüşteri

Jamais je ne donnerai une goutte de l'essence de cette potion au soleil, ni une poussière au vent ! Je suis un bijoutier, je n'échangerai pas un tel bijou contre le monde entier.

Ayant un tel bijou qu'ai-je à faire du monde? Que le destin garde pour lui le miroir d'Alexandre !

Pour influencer le monde je n'ai pas besoin de sceau à ma nature. Je suis le Soliman du pays du rêve, que ferais-je de la bague ?<sup>1010</sup>

Selon Bâkî, dans une atmosphère où le monde et tout ce qui lui appartient est passager et sans valeur, le poète acquerra l'immortalité grâce à ses poèmes : "Minnet Hudâ'ya devlet-i dünyâ fenâ bulur/ Bâkî kalur sahîfe-i âlemde adımız (Dieu merci, le règne dans le monde a une fin/ Sur la page du monde notre nom sera perpétuel)".<sup>1011</sup> Quant à Hayretî, il parle d'"un autre monde" dont il est le sultan :

Ne Süleymân'a esîrüz ne Selim'ün kulıyuz  
Kimse bilmez bizi bir Şâh-ı Kerîmün kulıyuz

Kul olan ışka cihân beğlerine eğmedi baş  
Başka Sultân-ı cihânuz gör e kimün kulıyuz

Nous ne sommes ni l'esclave de Süleyman, ni le serf de Selim

<sup>1006</sup> Harpe turque.

<sup>1007</sup> Flûte oblique à embouchure terminale en roseau.

<sup>1008</sup> ŞENTÜRK, *Osmanlı Şiir Antolojisi*, p. 351.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 429.

<sup>1010</sup> *Ibid.*, p. 518.

<sup>1011</sup> NECDET, *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*, p. 270-271.

Personne ne sait, nous sommes le serviteur d'un possesseur de grâce

Celui qui est l'esclave de l'amour ne s'est pas incliné devant les seigneur du monde

Nous sommes les sultans d'un autre monde, vois de qui nous sommes les esclaves<sup>1012</sup>

Tous ces exemples montrent que la mise en relation de la poésie avec un monde autre que le monde réel n'est pas une conception moderne. D'ailleurs les propos des écrivains et des penseurs modernes à ce sujet se rapportent à la poésie tout court sans faire de distinction entre les différentes traditions poétiques. Voici quelques exemples : Selon Tanpınar, la poésie est un moyen permettant de quitter un monde pour aller à un autre. "[D]ans la poésie, on sort du monde stable des mots alignés selon une loi qui est née des besoins de clarté de la langue ; on entre dans un univers de fragments dont les valeurs secrètes se complètent et qui sont mises l'une après l'autre selon un ordre tout à fait différent".<sup>1013</sup> Selon Yves Bonnefoy, "le poème [...] bâtit le monde".<sup>1014</sup> Quant à Jacques Lacan, il exprime ainsi le pouvoir de la poésie à construire un monde et les moyens qu'elle utilise :

Il y a poésie chaque fois qu'un écrit nous introduit à un monde autre que le nôtre, et, nous donnant la présence d'un être, d'un certain rapport fondamental, le fait devenir aussi bien le nôtre. [...] La poésie est création d'un sujet assumant un nouvel ordre de relation symbolique au monde".<sup>1015</sup>

La conception poétique de Yahya Kemal est en accord avec ces propos. On remarque que dans ses poèmes le mot 'hayâl' (rêverie) est utilisé à côté de mots tels que 'âlem' (univers) et 'dünyâ' (monde). En plus des vers "İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar" (L'homme vit dans le monde tant qu'il rêve)<sup>1016</sup> et "Dünyâ biter o yerde ki mağlûb olur hayâl/ Temdîd-i ömre kudreti kalmaz tahayyülün" (Le monde prend fin là où le rêve est vaincu/ La rêverie n'a plus la force de se ranimer)<sup>1017</sup> cités plus haut, on peut donner en exemple les vers "Ömrünün geçtiği sâhilden uzaklaştıkça/ Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça" (Plus tu t'éloignes du rivage où tu as passé ta vie/ Et plus tu t'approches du monde qui naît dans ta rêverie)<sup>1018</sup> tirés du poème "Deniz Türküsü" (Chanson de mer), les vers "Ölüm yabancı bir âlemde bir geceyse bile/ Tahayyülümde vatan kalsın eski hâliyle" (Même si la mort est une nuit dans un monde étranger/ Que la patrie reste telle qu'elle était dans ma rêverie) tirés de

---

<sup>1012</sup> *Ibid.*, p. 216-217.

<sup>1013</sup> *Edebiyat üzerine makaleler*, p. 18.

<sup>1014</sup> *Entretiens sur la poésie*, p. 323.

<sup>1015</sup> *Les psychoses*, p. 91.

<sup>1016</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 97.

<sup>1017</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 40.

<sup>1018</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 96.

“Yol Düşüncesi” (Pensée de chemin) et les vers “Cihâna bir daha gelmek hayâl edilse bile,/ Avunmak istemeyiz öyle bir teselliyle” (Même si on rêve de revenir au monde encore une fois/ Nous ne voulons point nous consoler avec cela)<sup>1019</sup> tirés de “Rindlerin Akşamı” (Le soir des sages). Dans la poésie de Yahya Kemal, la construction du monde poétique s’effectue par l’intermédiaire du rêve. Le poème “Hayâl Şehir” (Ville de rêve) le montre clairement :

Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir’den bak!  
 Bir zaman kendini karşındaki rü’yâyâ bırak!  
 Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan;  
 Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;  
 O ilâh isteyip eğlence hayalhânesine,  
 Çevirir camları birden peri kâşânesine.  
 Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka  
 Benzer üç bin sene evvelki mutantan şarka.  
 Mestolup içtiği altın şarabın zevkinden,  
 Elde bir kırmızı kâseyle ufuktan çekilen,  
 Nice yüz bin senedir şarkın ışık mîmârı  
 Böyle mâmur eder ettikçe hayâl Üsküdar’ı.  
 O ilâhın bütün ilhâmı fakat ânîdir;  
 Bu ateşten yaratılmış yapılar fânîdir;  
 Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.

Regarde de Cihangir, en cette saison, au coucher du soleil !  
 Abandonne-toi pour un temps au rêve en face de toi !  
 Car ce soir, est autre que tous les soirs ;  
 Avec les vitres, l’illusion du soleil crée, des palais;  
 Ce Dieu voulant se divertir dans son château rêvé,  
 Transforme les vitres en un pavillon de fée.  
 Toute la côte opposée, avec ces palais en pur feu,  
 Ressemble à l’Orient, d’il ya trois mille ans, glorieux.  
 Ivre du plaisir du vin d’or qu’il a bu,  
 Une tasse rouge à la main, se retirant de l’horizon,  
 Depuis des centaines de millénaires, l’architecte de lumière de l’Orient  
 Continue à construire ainsi un Üsküdar d’illusion.  
 Mais l’inspiration de ce Dieu est momentanée ;  
 Sont mortels, ces monuments créés de feu ;  
 Dès que l’ouest s’obscurcira, ils disparaîtront<sup>1020</sup>

Ainsi la ‘rêverie’ de Yahya Kemal qui semble être le reflet de l’‘imagination’ de Baudelaire donne lieu au retour, même si ceux-ci auront subi une certaine transformation, des références spirituelles et du plan sémantique religieux-mystique qui s’étaient effacés de la littérature du Divan avec Nedîm. Comme nous l’avons précisé auparavant, l’imagination, d’une part, rend son autorité à la bien-aimée tyrannique sur le plan poétique, et de l’autre, attribue au poète un pouvoir créateur équivalent à celui de Dieu et le monde que le poète

<sup>1019</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 30-31.



construit est conçu comme un au-delà imaginaire. Tout ceci va nous permettre de mettre l'imagination en relation avec le mythe.

Dans son livre *Aspects du mythe*, Mircea Eliade précise que “[l]e mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires”.<sup>1021</sup> Selon Eliade, la définition qui est la moins imparfaite parce qu'elle est la plus large est la suivante :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des “commencements”. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une “création” : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Êtres Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des “commencements”. Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la “sur-naturalité”) de leurs œuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du “surnaturel”) dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui *fonde* réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui.<sup>1022</sup>

Cette relation du mythe avec toute sorte de création et de construction d'un monde, nous permettra de lier la poésie au mythe. Selon Eliade, non seulement la poésie, mais “tout ce que fait l'homme répète [...] la Création du Monde”.<sup>1023</sup>

On peut affirmer que dans le monde moderne, le vide créé par le refoulement de la religion a été rempli par les mythes et la pensée mythique. Même si le mythe évoque les sociétés traditionnelles et leurs systèmes de croyances, comme le précise Eliade, “au niveau de l'expérience individuelle, le mythe n'a jamais complètement disparu : il se fait sentir dans les rêves, les fantaisies et les nostalgies de l'homme moderne [...]”.<sup>1024</sup> Parallèlement à ce fait, nous allons voir que le mythe et la pensée mythique manifestent leur présence dans la poésie moderne. Ainsi, avec la poésie moderne, le spirituel se transforme au mythique ou bien c'est à travers le mythe qu'il devient visible.

En partant de l'idée que toute création et par conséquent, la poésie est la construction d'un monde fictif, afin de discerner la pensée mythique dans la poésie moderne, il faudra, en premier lieu, regarder les caractéristiques du monde qu'elle fonde. Dans la conception de

---

<sup>1021</sup> p. 16.

<sup>1022</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>1023</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>1024</sup> *Mythes, rêves et mystères*, p. 26.

l'Orient de Baudelaire, qui se concentre en particulier dans "Le Voyage" et qui semble être construit, en grande partie, par la médiation des textes des Orientalistes, on peut trouver plusieurs éléments en relation avec les mythes et la pensée mythique. En tenant compte de nos réflexions antérieures sur cette conception de l'Orient de Baudelaire, remarquons, tout d'abord que l'image de la femme puissante qui est mise en relation avec l'art, qui est source d'inspiration pour l'art et qui acquiert ainsi l'immortalité dans les poèmes tels que "La Beauté" et "Allégorie" ressemble à un être surnaturel et devient ainsi une figure mythique. D'autre part, comme c'est le cas chez beaucoup d'écrivains Orientalistes, chez Baudelaire, l'image de la femme orientale s'élargit jusqu'à s'étaler sur tout l'Orient. Ainsi, dans la construction du mythe de l'Orient et du monde nommé 'Orient', l'image de la femme orientale occupe une place centrale. Finalement, la mise en relation de l'Orient, chez les écrivains orientalistes et chez Baudelaire, avec la mort et l'au-delà, est liée, comme on va le montrer en détail par la suite, à une nostalgie mythique du paradis. À présent, regardons comment ces éléments, qui se manifestent dans le cadre du mythe de l'Orient créé chez Baudelaire, trouvent leurs reflets dans les poèmes de Yahya Kemal.

Notons, tout d'abord que la pensée mythique qui est transférée des sociétés traditionnelles aux sociétés modernes fournit de riches opportunités à Yahya Kemal qui a pour objectif d'établir une "imtidâd" c'est-à-dire une continuité entre la culture et la poésie ottomane et la poésie moderne. Les particularités des mythes telles qu'elles sont présentées par Mircea Eliade sont en accord avec la notion d'"imtidâd". En effet, les mythes qui sont vus comme des modèles intangibles qui se répètent sans cesse, "incitent en réalité l'homme à créer, ils ouvrent continuellement de nouvelles perspectives à son esprit inventif".<sup>1025</sup>

Eliade accentue que l'attitude des artistes occidentaux qui cherchent à faire "tabula rasa" de la tradition artistique antérieure et qui contribuent à l'écroulement de leur monde afin de créer un monde nouveau, n'est pas différente de l'attitude mythique des sauvages.<sup>1026</sup> En effet, selon la pensée mythique, afin de pouvoir construire un monde nouveau il faut réduire l'ancien monde au néant.<sup>1027</sup>

Dans l'art moderne, le désir de mettre fin à la tradition est particulièrement apparent. Même si les liens avec la tradition se conservent, bien que ceux-ci soient masqués et cachés, comme c'est le cas dans les mythes, le monde nouveau qui est fondé se définit d'une façon autre que le monde de la tradition. Alors que la poésie traditionnelle est également un acte de

---

<sup>1025</sup> *Aspects du mythe*, p. 176.

<sup>1026</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>1027</sup> *Ibid.*, p. 69.

“création” comme toute chose faite par l’homme, la poésie moderne se qualifie de ‘poésie créatrice’ par rapport à la poésie traditionnelle qu’elle voit comme une ‘poésie descriptive’. Selon la poésie moderne, la poésie descriptive est dépendante du monde créé par Dieu et se contente de le décrire. La poésie moderne, elle, met le monde de Dieu en morceaux pour en créer un monde nouveau qui sera sa propre création.

En conséquence au défi lancé à Dieu et au monde qu’il a créé, le monde créé par l’artiste moderne, l’art, acquiert un caractère sacré. Il s’agit, non plus de l’utilisation des mythes par l’art, mais la transformation en un mythe de l’art lui-même. Dans “La Beauté”, on trouve l’image d’une femme qui règne sur l’art. Celle-ci est le prolongement de l’image de la “femme tyrannique” qu’on retrouve si souvent chez Baudelaire. En outre, on peut dire que la femme dont il est question dans ce poème, représente la poésie-même.

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s’est meurtri tour à tour,  
Est fait pour inspirer au poète un amour  
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l’azur comme un sphinx incompris ;  
J’unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;  
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,  
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,  
Que j’ai l’air d’emprunter aux plus fiers monuments,  
Consumeront leurs jours en d’austères études;

Car j’ai, pour fasciner ces dociles amants,  
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :  
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles !<sup>1028</sup>

Dans le poème “Bir Tepeden” (D’une colline) de Yahya Kemal les reflets de “La Beauté” sont apparents. Comme Ali Ihsan Kolcu le précise, le vers “Çok benzediğin memleketin her tepesinde” (De tous les sommets du pays qui te ressemble)<sup>1029</sup> évoque le vers “au pays qui te ressemble” tiré de “L’Invitation au Voyage” de Baudelaire<sup>1030</sup>, et prouve l’affinité poétique nouée avec le poète français. La femme décrite dans le poème de Yahya Kemal, comme c’est le cas de la femme de “La Beauté”, donne des indices importants au sujet des éléments constituant l’univers esthétique que le poète tente de construire.

Rü’yâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin  
Çok benzediğin memleketin her tepesinde.

<sup>1028</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 49.

<sup>1029</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 20.

<sup>1030</sup> *Albatros’un Gölgesi*, p. 226-227.

Baktım : Konuşurken daha bir kerre güzeldin,  
İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde.

İrkın seni iklimine benzer yaratırken,  
Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.  
Târîhini aksettirébilsin diye çehren,  
Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış.

Tu es venue contempler un soir de rêve  
De tous les sommets du pays qui te ressemble.  
J'ai regardé, en parlant, tu étais encore plus belle  
J'ai entendu, encore une fois, Istanbul dans ta voix.

Ta race te créant à ton climat, semblable  
Combien d'armées ont concouru avec les horizons.  
Pour que ton visage puisse refléter ton histoire,  
Le sang en or de combien de conquérants s'est mêlé au marbre.<sup>1031</sup>

Les éléments majeurs qui contribuent à la beauté de la femme en question sont Istanbul et l'histoire. D'autre part, la beauté de cette femme se concentre dans le son plutôt que dans des aspects visuels. Istanbul qui devrait plutôt évoquer le visuel devient une ville qu'on entend. La prédominance du son par rapport au visuel, est en accord avec la conception poétique de Yahya Kemal. En effet, comme on l'a précisé auparavant, le poète affirme à plusieurs reprises, qu'il voit la poésie comme une sorte de musique.

Il n'est pas surprenant de trouver, dans le poème "Mihriyâr" qui présente de grandes similarités avec le poème "Bir Tepeden" (D'une colline), les mêmes éléments qui contribuent à la beauté de la femme qui y est décrite. À une différence près : Dans ce poème, Istanbul et l'histoire s'unissent dans "la conquête d'Istanbul", le son laisse sa place à la mélodie et par conséquent à la musique.

Zambak gibi en güzel çağında  
Serpildi deniz nefesleriyle;  
Sâf uykusunun salıncağında  
Sallandı balıkçı sesleriyle.

Sîmâsı zaman zaman parıldar  
Bir sâhilin en güzel yerinde.  
Hâlâ görünür geçen asırlar  
Bir bir, koyu mâvi gözlerinde.

Her gezmeğe çıkmasıyle her yer  
Bir zevkini andırır bahârın.  
Endâmını zanneder görenler  
Bir bestesi eski bestekârın.

<sup>1031</sup>

*Kendi Gök Kubbemiz*, p. 20.

Hayrân olarak bakarsınız da  
Hulyânızı fetheder bu hâli:  
Beş yüz sene sonra karşınızda  
İstanbul fethinin hayâli.

Comme un lis, au meilleur temps de sa vie  
Avec des souffles de mer, elle s'est parsemée;  
Dans la balançoire de son pur sommeil  
Avec le son des pêcheurs, elle s'est balancée

Son visage brille de temps en temps  
Au plus beau point de ce rivage.  
Se montrent toujours les siècles passés  
Un par un, dans ses yeux bleus foncés.

Chaque fois qu'elle se promène, à chaque endroit  
Elle ressemble à un plaisir de printemps  
Ceux qui voient sa taille croient  
Que c'est une mélodie d'un ancien compositeur.

Quand vous la regardez avec admiration  
Elle s'empare de votre imagination  
Cinq cents ans plus tard, en face de vous  
Se trouve l'image de la conquête d'Istanbul<sup>1032</sup>

Les exemples cités ci-dessus montrent qu'il existe une interaction entre Istanbul, l'histoire et la musique qui ont une importance majeure en ce qui concerne l'esthétique des poèmes de Yahya Kemal. Après avoir accentué que dans les poèmes de Yahya Kemal l'histoire est presque sans exception mise en relation avec la conquête, qu'elle est présentée dans une atmosphère de conquête et que cet aspect de l'histoire turque et ottomane est mis en avant, il faut s'arrêter sur cette notion de 'conquête' qui occupe, sans aucun doute une place importante dans l'esprit du poète.

Avant de passer à cette question, abordons brièvement la distinction entre le mythe et l'histoire. Selon Mircea Eliade, "[c]e n'est que par la découverte de l'Histoire, plus exactement par l'éveil de la conscience historique dans le judéo-christianisme et son épanouissement chez Hegel et ses successeurs [...] que le mythe a pu être dépassé".<sup>1033</sup> De plus, la pensée mythique qui continue à exister même si elle a fondamentalement changé, survit surtout dans l'historiographie.<sup>1034</sup>

---

<sup>1032</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

<sup>1033</sup> *Aspects du mythe*, p. 144.

<sup>1034</sup> *Ibid.*, p. 144.

Dans le cadre de la conquête, l'événement historique qui est mis en avant chez Yahya Kemal est la conquête de Constantinople. "İstanbul Fethini Gören Üsküdar" (Üsküdar qui a vu la conquête d'Istanbul) constitue un exemple significatif. Dans ce poème, l'événement historique en question est dépeint dans une atmosphère de rêve comme pour accentuer que les réalités historiques ont été transformées et présentées dans un cadre mythique. Notons que la 'rêverie' dont il s'agit dans ce poème, a le pouvoir, non seulement de garder mais également de ranimer le passé.

Üsküdar, bir ulu rü'yayı görenler şehri!  
Seni gıptayla hatırlar vatanın her şehri,  
Hepsi der : "Hangi şehir görmüş onun gördüğünü?  
Bizim İstanbul'u fethettiğimiz mutlu günü!"  
Elli üç gün ne mehâbetli temâşâ idi o!  
Sanki halkın uyanık gördüğü rü'yâ idi o!  
Şimdi beşyüz sene geçmiş o büyük hâtıradan;  
Elli üç günde o hengâme görülmüş buradan;  
Canlanır levhası hâlâ beşer ettikçe hayâl;  
O zaman ortada, her sâniye, gerçek bir hâl.

Gürlemiş Topkapı'dan bir yeni şiddetle daha  
Şanlı nâmıyla "Büyük Top" denilen ejderha.  
Sarfedilmiş nice kol kuvveti gündüz ve gece,  
Karadan sevkedilen yüz gemi geçmiş Halic'e;  
Son günün cengi olurken, ne şafakmış o şafak,  
Üsküdar, gözleri dolmuş, tepelerden bakarak,  
Görmüş İstanbul'a yüzbin meleğin uçtuğunu;  
Saklamış durmuş, asırlarca, hayâlinde bunu.

Üsküdar, la ville de ceux qui ont vu ce grand rêve !  
Chaque ville de la patrie se souvient de toi avec envie,  
Elles disent toutes : "Quelle ville a vu ce qu'elle a vu ?  
Le jour heureux où Istanbul a été conquise !"  
Pendant cinquante trois jours, quelle puissante contemplation !  
C'était un rêve que le peuple regardait tout éveillé !  
Depuis ce grand souvenir, cinq cents ans sont passés;  
En cinquante trois jours, c'est par ici que ce vacarme a été observé,  
Cette rêverie se ranime quand l'homme y repense ;  
En plein milieu, à chaque moment, comme une réalité.

Violemment encore une fois de Topkapı a tonné  
Ce dragon, "Le grand canon" était glorieusement renommé  
Tant d'effort humain dépensé jour et nuit,  
A la Corne d'Or, par la terre, cent navires ont été expédiés;  
C'était le combat du dernier jour, quelle aube que c'était,  
Üsküdar, les yeux pleins, regardant des collines,  
A vu que, vers Istanbul, cent mille anges volaient ;

C'est une rêverie que pendant des siècles elle a gardée.<sup>1035</sup>

Cet événement qui fut un tournant, non seulement de l'histoire ottomane, mais également de l'histoire mondiale en marquant la fin du Moyen-âge et le début de la Renaissance, occupe une place privilégiée dans la poésie de Yahya Kemal. Ce fait marque, dans le cadre de la pensée mythique, le fondement d'un monde nouveau à la place de l'ancien.

D'autre part, la conquête de Constantinople est l'événement fondateur de l'Empire ottoman. İlber Ortaylı affirme que, du point de vue de l'idéologie des institutions impériales, jusqu'à cette date, l'Ottoman n'est pas un vrai empire et qu'une conscience impériale ne s'installe dans la société qu'après la conquête de Constantinople.<sup>1036</sup> Ce fait, nous permet de lier les récits décrivant la conquête de Constantinople aux mythes d'origine. De plus, comme le précise Mircea Eliade, les mythes d'origine sont en relation étroite avec les mythes cosmogoniques.<sup>1037</sup> En effet, "le 'commencement' absolu est la Création du Monde".<sup>1038</sup>

Cette fonction fondatrice de la conquête de Constantinople permet à Yahya Kemal de la présenter comme la créatrice du monde culturel et politique ottoman et même d'un nouvel ordre à l'échelle terrestre. Mettre l'accent sur cet événement en poésie, signifie, la résurrection de l'Empire ottoman sur le plan symbolique. Eliade dit que "les mythes rappellent continuellement que des événements grandioses ont eu lieu sur la Terre, et que ce 'passé glorieux' est en partie récupérable".<sup>1039</sup> Les poèmes de Yahya Kemal deviennent l'instrument pour une telle remémoration.

D'autre part, par l'intermédiaire des mythes, l'homme se révolte contre le temps historique.<sup>1040</sup> On sent que cette révolte est plus puissante dans la littérature par rapport aux autres domaines de l'art.<sup>1041</sup> La notion de l'"imtidad" (continuité) de Yahya Kemal représente également une révolte contre le temps historique. Grâce à cette notion et à son adaptation à l'art et à la poésie, Yahya Kemal lutte contre le Temps, essaye "de se délivrer du poids du 'Temps mort', du Temps qui écrase et qui tue".<sup>1042</sup>

Le poème "Mohaç Türküsü" (Chanson de Mohács) qui décrit la bataille de Mohács survenue en 1526 entre les armées de l'Empire ottoman et celles du Royaume de Hongrie et qui a provoqué le passage d'une grande partie de la Hongrie sous la domination ottomane,

---

<sup>1035</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 28-29.

<sup>1036</sup> *Osmanlı'yı yeniden keşfetmek*, p. 63.

<sup>1037</sup> *Aspects du mythe*, p. 53.

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>1041</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>1042</sup> *Ibid.*, p. 235.

permet à Yahya Kemal d'établir une continuité, non seulement entre le passé et le futur, mais également entre la vie et la mort. L'ouverture de ce poème vers l'au-delà, ce qui vient après la mort, est une révolte contre le temps historique et mondain.

Bizdik o hücûmun bütün aşkıyle kanatlı;  
Bizdik o sabâh ilk atılan safta yüz atlı.

Uçtuk Mohaç ufkunda görünmek hevesiyle,  
Canlandı o meşhûr ova at kişnemesiyle!

Fethin daha bir ülkeyi parlattığı gündü;  
Biz uğruna can verdiğimiz yerde göründü.

Gül yüzlü bir âfetti ki her pûsesi lâle;  
Girdik zaferin koynuna, kandık o visâle!

Dünyâyâya vedâ ettik, atıldık dolu dizgin;  
En son koşumuzdur bu! Asırlarca bilinsin!

Bir bir açılırken göğe, son def'a yarıştık;  
Allâha giden yolda meleklerle karıştık.

Geçtik hepimiz dört nala cennet kapısından;  
Gördük ebedî cedleri bir anda yakından!

Bir bahçedeyiz şimdi şehitlerle berâber;  
Bizler gibi ölmüş o yiğitlerle berâber.

Lâkin kalacak doğduğumuz toprağa bizden  
Şimşek gibi bir hâtıra nal seslerimizden!

C'était nous qui, par l'amour de cet assaut, nous nous étions envolés ;  
C'était nous, ce matin là, ces cent chevaliers au premier rang qui se sont  
élancés.

Voulant nous montrer à l'horizon de Mohács, nous nous sommes envolés,  
Grâce à l'hennissement des chevaux, cette plaine célèbre s'est ranimée !

C'était un jour où la conquête avait éclairé encore un pays ;  
Ce jour s'est montré là où nous avons donné notre vie pour lui.

C'était une belle, était une tulipe chacun de ses baisers ;  
Nous avons cru à cette union, au sein de la conquête, nous sommes entrés !

Nous avons dit nos adieux au monde, en galop, nous nous sommes élancés ;  
C'est notre dernière course ! Que ça se sache ainsi pendant des années !

En nous dirigeant vers le ciel, nous avons concouru une dernière fois ;  
Nous nous sommes mêlés aux anges, c'est vers Dieu que va cette voie.



En galop, de la porte du paradis, nous sommes passés ;  
Du coup nous avons vu les ancêtres éternels de près !

A présent nous sommes dans un jardin avec les martyres ;  
Avec ces braves gens qui, comme nous, ont quitté cet univers.

Pourtant il restera de nous, là où nous sommes nés, à cette terre  
Du son de nos fers à cheval, un souvenir d'éclair !<sup>1043</sup>

On peut également observer cette continuité qui se prolonge à partir du passé vers l'après-mort dans le poème "İtrî". Le pouvoir esthétique que ce compositeur possédait dans le passé, est instauré, sur le plan imaginaire, dans le monde de l'au-delà. Cette fois-ci la musique est l'instrument permettant de défier l'espace et le temps du monde réel. Ainsi, les œuvres perdues du célèbre compositeur sont retrouvées dans le monde de l'au-delà et continuent à se faire entendre.

Çok zaman dinledim Nevâ-Kâr'ı,  
Bir terennüm ki hem geniş, hem şûh:  
Dağılırken "Nevâ"nın esrârı,  
Başlıyor şark ufuklarında vuzûh;  
Mest olup sözlerinde her heceden,  
Yola düşmüş, birer birer, geceden  
Yürüyor fecre elli milyon rûh.

Kıskanıp gizlemiş kazâ ve kader  
Belki binden ziyâde bestesini.  
Bize mîrâsı kaldı yirmi eser.  
"Nât"ıdır en mehîbi, en derini.  
Vâkıâ ney, kudüm gelince dile,  
Hızlanan mevlevî semâyle  
Yedi kat arşa çıkmış "Âyîn"i.

O ki bir ihtişamlı dünyâya  
Ses ve tel kudretiyle hâkimdi;  
Âdetâ benziyor muammâya;  
Ulemâmız da bilmiyor kimdi?  
O eserler bugün defîne midir?  
Ebediyette bir hazîne midir?  
Bir bilen var mı? Nerdeler şimdi?

Öyle bir mûsikîyi örten ölüm,  
Bir tesellî bırakmaz insanda.  
Muhtemel görmüyor henüz gönlüm,  
Çok saatler geçince hicranda,  
Düşülür bir hayâle, zevk alınır:

<sup>1043</sup>

*Kendi Gök Kubbemiz*, p. 24-25.

Belki hâlâ o besteler çalınır,  
Gemiler geçmiyen bir ummanda.

J'ai souvent écouté le Nevâ-Kâr,  
Cette chanson qui est à la fois large et séduisante :  
Alors que se dissout le mystère de "Nevâ",  
Commence la clarté dans les horizons de l'Orient ;  
Exalté de chaque syllabe de ses paroles,  
Se sont mis en route, un par un, dès la nuit  
Marchent cinq millions d'âmes vers l'aube.

Jalouse, la destinée a caché  
Peut-être plus de mille de ses mélodies.  
Il nous reste de son héritage vingt œuvres.  
Son "Nât" en est le plus grand, le plus profond.  
Quoique quand la flûte, le tambourin se mettent à parler,  
Grâce à l'accélération de son rituel mevlevî  
Est montée aux sept cieux sa "Cérémonie".

Lui qui dominait un monde glorieux  
Du pouvoir du son et de la corde ;  
On dirait qu'il ressemble à un secret ;  
Même nos savants ne connaissent pas son identité  
Ces œuvres, aujourd'hui, un trésor sont-ils ?  
Une fortune dans l'éternité ?  
Où sont-ils en ce moment ? Quelqu'un le sait-il ?

La mort qui couvre une telle musique,  
Ne laisse pas à l'homme, de réconfort.  
Probable, mon cœur ne le trouve pas encore  
Quand plusieurs heures passent dans la douleur,  
On s'abandonne à un songe, on goûte le bonheur :  
Peut-être on joue encore ces airs,  
Dans un océan d'où ne passe aucun navire.<sup>1044</sup>

Dans "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" (Un Matin de fête à Süleymaniye) où, d'après Tanpınar, "avec les mondes conquit tout notre univers [l'univers turc] s'y rassemble"<sup>1045</sup>, Yahya Kemal réunit le passé et le futur, le monde réel et le monde de l'au-delà, cette fois-ci sous le toit d'un monument sacré, d'une mosquée. Une fois de plus, l'histoire fournit le dynamisme qui permet le passage à un futur qui se prolonge au temps d'après la mort. Ainsi, les deux mondes pourront s'assembler et à la fin du poème, le sujet verra "dans le grand temple", "les âmes qui se trouvent avec les vivants".<sup>1046</sup> Citons un passage tiré du début du poème :

---

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>1045</sup> *Yahya Kemal*, p. 199.

<sup>1046</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 13.

Artarak gönlümün aydınlığı her sâniyede,  
Bir mehâbetli sabâh oldu Süleymâniye'de.  
Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati,  
Dokuz asrında bütün halkı, bütün memleketi  
Yer yer aksettiriyor mâvileşen manzaradan,  
Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan.  
Gecenin bitmeğe yüztuttuğu andan beridir,  
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.  
Bir geliş var!.. Ne mübârek, ne gârib âlem bu!..  
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...  
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;  
O seferlerle açılmış nice yerlerdendir.  
Bu sükûnette karışıkça karanlıkla ışık,  
Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık;  
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya,  
Giriyor, birbiri ardınca, ilâhî yapıya.  
Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor,  
Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor.

Ordu-milletlerin en çok dögüşen, en sarpı  
Adamış sevdiği Allâhına bir böyle yapı.  
En güzel mâbedi olsun diye en son dînin  
Budur öz şekli hayâl ettiği mîmârînin.  
Görebilsin diye sonsuzluğu her yerden iyi,  
Seçmiş İstanbul'un ufkunda bu kudsî tepeyi;  
Taşımış harcını gaazîleri, serdârıyla,  
Taşı yenmiş nice bin işçisi, mîmarıyla.  
Hür ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne,  
Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne,  
Tâ ki geçsin ezeli rahmété rûh orduları..

En croissant en chaque moment, la lueur de mon cœur,  
Est devenue un matin glorieux à Süleymaniye.  
Sous notre propre ciel, en ce temps de fête,  
En neuf siècles tout le peuple, tout le pays  
Du paysage qui tourne au bleu, de part et d'autre, reflète,  
A chaque instant, le rideau poussiéreux du temps se lève.  
Depuis le moment où la nuit est sur le point de s'achever,  
Ce sont le son des ailes dans le ciel, et celui des pas sur la terre qu'on entend.  
Il y a une survenance ! C'est un univers tellement sacré et étrange !  
L'air est d'un bout à l'autre rempli de milliers de fantômes...  
De chaque horizon, on vient des anciennes guerres ;  
De tant de lieux ouverts grâce à ces expéditions.  
Quand dans ce silence, se mêle l'obscurité à la lumière,  
Marchent, sans s'arrêter, les hommes mêlés aux êtres imaginaires ;  
En accourant à chaque porte les uns du ciel, les autres de la terre,  
Entrent, les uns après les autres, dans le divin monument.  
Le temple de Dieu se remplit de toute part,  
En ces heures Süleymâniye se transforme en histoire.

Le plus combattant et rude des peuples guerriers

A dédié un tel monument à son Dieu bien-aimé.  
 Pour qu'il soit le plus beau temple de la dernière religion  
 C'est l'essence de l'architecture qu'il a imaginé.  
 Pour qu'il puisse bien voire de partout l'éternité,  
 A choisi à l'horizon d'Istanbul cette colline sacrée ;  
 A porté son mortier avec ses soldats, ses commandants,  
 A vaincu la pierre avec plusieurs architectes et milliers d'ouvriers.  
 A ouvert au jour et à la nuit la libre et vaste patrie,  
 A ouvert d'ici vers le ciel, une porte spirituelle,  
 Pour que puissent passer les armées d'âmes à la bénédiction éternelle.<sup>1047</sup>

Chez les Ottomans, la mosquée est considérée comme située au cœur de la ville. Le quartier et la ville se développent autour de la mosquée. Réunissant symboliquement le mondain et le sacré, la mosquée acquiert cette position centrale. Dans les poèmes de Yahya Kemal, on retrouve ce pouvoir de concentration également dans l'image d'Istanbul. Ainsi la mosquée qui est le cœur de la ville et Istanbul qui règne sur le cœur du poète en tant qu'objet d'amour sont réunis sur le même plan. Le poème "Istanbul Ufukta'ydi" (Istanbul était à l'horizon) qui commence avec les vers qui semblent parler d'un voyage réel "Gurbetten, uzun yolculuk etmiş, dönüyordum/ İstanbul ufuktaydı..." (Je retournais de l'exil, après un long voyage. / Istanbul était à l'horizon)<sup>1048</sup> et qui se termine avec les vers "Istanbul ufuktan/ Sîmâsını göstermeden önce,/ Kalbimde göründü;" (Avant qu'Istanbul de l'horizon/ Ne montre son visage,/ Elle s'est montrée dans mon cœur;)"<sup>1049</sup>, d'une part montre qu'Istanbul remplace la mère en tant qu'objet d'amour dans l'imaginaire du poète, et d'autre part, met en évidence une ouverture du plan culturel vers le plan subjectif.

Mais pourquoi Istanbul a-t-elle une place aussi privilégiée aux yeux de Yahya Kemal ? Selon lui, cette ville semble avoir "la puissance d'attraction de toutes les régions d'intimité".<sup>1050</sup> "Il n'y a pas d'intimité vraie qui repousse. Tous les espaces d'intimité se désignent par une attraction"<sup>1051</sup> dit Bachelard. D'ailleurs on peut facilement remarquer la force d'attraction que possède Istanbul dans les poèmes de Yahya Kemal. Dans "Karnaval ve Dönüş" (Carnaval et Retour) qui commence en décrivant une fête qui se déroule à Nice, on passe brusquement à la deuxième strophe où il est question d'un voyage de retour à Istanbul. De plus, il n'est pas tout à fait clair s'il s'agit d'un voyage réel ou imaginaire. La troisième strophe renforce plutôt la deuxième hypothèse.

Nis karnavalda eğleniyor;

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>1048</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>1050</sup> Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, p. 30.

<sup>1051</sup> *Ibid.*, p. 30.

Her yanda haykırış ve gülüşler...  
Bir haftadan beri  
Rü'yâlarımda sallanıyor vals etekleri...  
İçmek, gülüşmek eski zaman îtiyâdudur.  
Bu karnaval,  
Geçmişde bağ-bozumlarının belki yâdudur.  
Garb âleminde eğlenişin bir misâli bu.  
Yûnan, Lâtin ve Cermen'i tek cins eden havâ  
Esmiş bu mâvi sâhile bir mûsikî gibi.  
Neş'eyle süslüyor verilen her ziyâfeti  
Geçmiş devirlerin nice şîrin kıyâfeti.  
Bir kısmı maskeli,  
Bir kısmı maskesiz,  
İslâv güzelleri,  
Cermen güzelleri,  
Hepsinden ince Anglo-Sakson güzelleri.  
Gül sînelerde, içki kadehlerde renk renk  
Mahrem muâşaka,  
Aşkın dudaklarında kalan güllerin teri.

Ben yolcuyum bugün  
Nis karnavalda eğlene-dursun  
Ben yolcuyum bugün. Yolun ufkunda Çamlıca  
Hâlâ görünmüyor;  
Hâlâ görünmüyor diyerekten sabırsızım.  
Yıllarca sevdiğim Adalar, sevdiğim deniz  
Artık görünseler...  
Dönsem vatan semâsına artık bu ülkeden.  
Görsem Erenköyü'ndeki leylâklı bahçede,  
Cânanla bir zaman konuşup içtiğim yeri.  
Özlentili kalbimde bütün çizgileriyle,  
Binbir kıyı, binbir tepesiyle,  
Binbir gecesiyle.

Yıllarca uzaklarda yaşarken,  
İstanbul'u hicranla tahayyül, beni yordu.  
Yer kalmadı beynimde hayâle.  
İstanbul'a artık bu dönüş son dönüş olsun.  
Son yıllarım artık  
Geçsin o tahayyüllerimin çerçevesinde.

Nice s'amuse au carnaval  
D'un côté, les hurlements et les rires...  
Depuis une semaine  
Dans mes rêves se balancent les jupes de valse...  
C'est une ancienne habitude de boire et de rire.  
Ce carnaval,  
Des vendanges du passé, en est peut-être le souvenir.  
C'est un exemple du divertissement dans le monde de l'Occident  
L'air qui transforme en une seule race le Grec, le Latin et le Germain  
A soufflé vers cette rive bleue comme une musique.

Orne avec joie chaque banquet  
Tant de mignons costumes des époques passées.  
Une partie masquées,  
Une partie sans masque,  
Les belles slaves,  
Les belles germaines,  
Plus fines que toutes, les belles anglo-saxonnes.  
Dans les poitrines de rose, dans les verres de vin en pleine couleur  
L'amour secret,  
La sueur des roses qui reste sur les lèvres de l'amour.

Aujourd'hui, je suis un voyageur  
Alors que Nice continue à s'amuser  
Aujourd'hui, je suis un voyageur. A l'horizon du chemin, Çamlıca  
Ne se montre toujours pas ;  
En disant qu'elle ne se montre toujours pas, je m'impatiente.  
Les Îles que j'aime depuis des années, la mer que j'aime  
S'ils se montraient enfin...  
Si je retournais au ciel de la patrie de ce pays.  
Si je voyais à Erenköyü, dans le jardin aux lilas,  
L'endroit où j'avais parlé et bu avec la bien-aimée.  
Avec tous ses traits dans mon cœur en manque,  
Avec ses mille rivages, mille collines,  
Mille nuits.

En vivant pendant des années au loin,  
Penser à Istanbul avec douleur m'a fatigué.  
Il ne reste plus de place dans mon cerveau au rêve.  
Que ce retour à Istanbul soit le dernier.  
Que désormais, mes dernières années  
Passent dans le cadre de ces pensées.<sup>1052</sup>

Ainsi, dans les poèmes de Yahya Kemal, Istanbul est toujours une ville à laquelle on retourne ou rêve de retourner. Cette ville est présentée comme un aimant qui attire vers elle celui qui tente de s'en éloigner. Dans "Madrid'de Kahvehâne" (Café à Madrid) qui parle de cette ville où le poète a résidé en tant qu'ambassadeur de Turquie, le passage de Madrid à Istanbul s'effectuera de nouveau d'une strophe à l'autre :

Madrid'de kahvehâneyi gördüm ki havradır,  
Bir yerdeyiz ki söz denilen şey palavradır.  
Dalmiş gülüp konuşmağa yüzlerce farfara,  
Yorgun kulaklarımda sürerken bu yaygara

Durdum, hazin hazin, acıdım kendi hâlime  
Aksetti bir dakîka uzaktan hayâlime,  
Sâkin Emirgân'ın Çınaraltı'nda kahvesi,  
Poyraz serinliğindeki yaprakların sesi.

<sup>1052</sup>

*Kendi Gök Kubbemiz*, p. 67-69.

J'ai vu que le café à Madrid était un endroit bruyant,  
Nous sommes en un tel point où la parole est du palabre.  
Des centaines de fanfarons rient et parlent,  
Alors que dans mes oreilles fatiguées dure ce braillement

Je me suis arrêté, tristement, je me suis plaint  
Pendant un moment s'est reflété à mon esprit de loin,  
Le café à Çınaraltı, du calme Emirgan,  
Le son des feuilles, à la fraîcheur du vent.<sup>1053</sup>

Dans "Bedri'ye Mısrâlar" (Vers pour Bedri), Istanbul est cette fois-ci décrite comme un lieu sur le monde auquel on voudra retourner du monde de l'au-delà. La supériorité d'Istanbul par rapport à cet au-delà qui est pourtant dépeint comme un paradis, accentue de nouveau le pouvoir d'attraction que possède cette ville.

Gelmek'çün ikinci bir hayâta,  
Bir gün dönüş olsa âhiretten;  
Her rûh açılıp da kâinâta,  
Keyfince semâda bulsa mesken;  
Tâlih bana dönse, nâzikâne;  
Bir yıldızı verse mâlikâne;  
Bîgâne kalır o iltifâta,  
İstanbul'a dönmek isterim ben.

Pour revenir à la vie une deuxième fois,  
Si un jour, on pouvait retourner de l'au-delà ;  
Si chaque âme s'ouvrant vers l'univers,  
Trouvait au ciel, telle qui lui plaît, une place  
Si la chance, gentiment se tournait en ma faveur,  
Et me donnait une étoile comme palace ;  
Je resterais indifférent à ce bienfait,  
C'est à Istanbul que je voudrais retourner.<sup>1054</sup>

D'autre part, dans les poèmes de Yahya Kemal, Istanbul sert de porte permettant le passage du monde réel au monde de l'au-delà. Dans la première strophe de "Ziyaret" (Visite), une promenade dans le quartier "Atik-Valde" est décrite dans une atmosphère très mystique. De là, un autre univers devient visible. Le quartier réel semble se transformer en un quartier de l'autre monde.

Yine birlikte, bu mevsimde, Atik-Valde'deyiz;  
Yine birlikte, bu mevsimde, gezip sezmedeyiz  
Bu çınarlarla siyah servilerin gölgesini;  
Bu şadırvanda suyun sanki ledünnî sesini.  
Eski mîmâra nasıl rahmet okunmaz burada?  
Suyu cennetten akıtmış bu güzel manzarada;  
Bu divarlarda, saatlerce temâşâya değer,

<sup>1053</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>1054</sup> *Ibid.*, p. 65.

Çini'den, solmıyacak bahçeler açmış yer yer;  
Mânevî râhata bir çerçeve yapmış ki gören,  
Başka bir âlemi görmekle, geçer kendinden.

Ensemble à nouveau, en cette saison, nous sommes à Atik-Valde ;  
Ensemble à nouveau, en cette saison, nous nous promenons et sentons  
L'ombre de ces platanes et de ces cyprès obscurs ;  
A cette fontaine, le son occulte de l'eau.  
Pour l'ancien architecte, comment ne pas prier ici?  
En ce beau paysage, il a fait couler l'eau du paradis ;  
Pendant des heures, en ces murs, ça vaut la peine de contempler  
Il a ouvert des jardins de faïence qui ne se faneront jamais ;  
Il a fait un tel cadre pour la sérénité spirituelle que celui qui le voit,  
Entre en extase en voyant le monde de l'au-delà.<sup>1055</sup>

Dans "Üsküdar'ın Dost Işıkları" (Les lumières amicales d'Üsküdar) un autre quartier d'Istanbul, Üsküdar, permet d'entrer en contact avec l'au-delà. On comprend que les personnes vues par le sujet, sont des morts. On insinue qu'il s'agit des gens qui ont contribué à la construction du monde culturel ottoman.

Etrâfi okşuyor mayısın tâze rüzgârı;  
Karşımda köhne Üsküdar'ın dost ışıkları...

Kimlersiniz? Ya bağıryanık kimselersiniz!  
Yâhut da her sabâh uyanık kimselersiniz!

Dünyâ yüzünde, bir sefer olsun, tanışmadan,  
Öz çehrenizle sizleri görmekteyim bu an.

Sizlersiniz bu ân'ı ışıklarla Türk eden!  
Eksilmesin şu mutlu şafaklar bu ülkeden!

Gönlüm, dilim, kanım ve mizâcım sizden'im,  
Dünyâ ve âhirette vatandaşlarım benim.

Caresse les alentours le frais vent de mai ;  
En face de moi, amicalement viennent d'Üsküdar des lueurs...

Qui êtes-vous ? Soit des personnes en douleur !  
Ou alors vous êtes tous les matins réveillés, pauvres gens !

Ne vous ayant pas connu une seule fois sur le monde,  
Je vous vois de vos propres visages en ce moment.

C'est vous qui rendez cet instant turc, avec des lueurs !  
Que ces aubes, de ce pays, ne se retirent pas !

Avec ma langue, mon sang et mon tempérament

<sup>1055</sup>

*Ibid.*, p. 32-33.



Vous êtes mes compatriotes du monde et de l'au-delà.<sup>1056</sup>

Cette alliance qui existe entre Istanbul et le monde de l'au-delà nous donne l'occasion de parler de la relation de cette image avec le mythe paradisiaque. Comme l'affirme Mircea Eliade, “[s]ous une forme plus ou moins complexe, le *mythe paradisiaque* se rencontre un peu partout dans le monde”<sup>1057</sup> et toute ses variantes “présentent l'homme primordial jouissant d'une béatitude, d'une spontanéité et d'une liberté qu'il a fâcheusement perdues à la suite de la chute [...]”<sup>1058</sup>

Selon Eliade, il existe un rapprochement entre la psychanalyse et la pensée mythique qui manifeste la nostalgie du paradis. En effet, “Freud a découvert le rôle décisif du ‘temps primordial et paradisiaque’ de la première enfance, la béatitude d'avant la rupture (i.e. le sevrage), C'est-à-dire avant que le temps devienne, pour chaque individu, un ‘temps vécu’”<sup>1059</sup>.

Ainsi, le désir de retourner au passé qui trouve également son expression dans “Le Balcon” de Baudelaire, reflète un penchant à retourner à un temps où la mère n'est pas encore souillée de son infidélité. Cette période où le père est encore en vie, est également un temps où l'enfant Baudelaire est proche de sa mère et même dans une certaine union avec elle. Cette époque est également un temps où, non seulement la mère, mais aussi Baudelaire gardent leur innocence. D'autre part, retourner à un temps par le biais d'un voyage de la mémoire, à un temps où le père est encore en vie, signifie, sur le plan symbolique, sa résurrection.

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,  
O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!  
Tu te rappelleras la beauté des caresses,  
La douceur du foyer et le charme des soirs,  
Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses!

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon,  
Et les soirs au balcon, voiles de vapeurs roses.  
Que ton sein m'était doux! Que ton cœur m'était bon!  
Nous avons dit souvent d'impérissables choses  
Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.

Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!  
Que l'espace est profond! Que le cœur est puissant!  
En me penchant vers toi, reine des adorées,  
Je croyais respirer le parfum de ton sang.  
Que les soleils sont beaux dans les chaudes soirées!

---

<sup>1056</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>1057</sup> *Mythes rêves et mystères*, p. 78.

<sup>1058</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>1059</sup> *Aspects du mythe*, p. 102.

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,  
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,  
Et je buvais ton souffle, ô douceur ! ô poison !  
Et tes pieds s'endormaient dans mes mains fraternelles.  
La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison.

Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,  
Et revis mon passé blotti dans tes genoux.  
Car à quoi bon chercher tes beautés langoureuses  
Ailleurs qu'en ton cher corps et qu'en ton cœur si doux?  
Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses!<sup>1060</sup>

Il est probable que "Le Balcon" qui est mentionné dans "Büyü Şiir" (Poésie de magie) ait attiré Yahya Kemal en ce qu'il décrit un temps idéal pendant lequel le sujet est avec sa mère et où il n'existe aucun élément menaçant de troubler cette union. Le poème "Mœsta et Errabunda" de Baudelaire, décrit également l'enfance comme un paradis et reflète une appétence à y retourner, serait-ce même une pulsion ?

Emporte-moi, wagon! Enlève-moi, frégate !  
Loin! Loin! Ici la boue est faite de nos pleurs !  
-Est-il vrai que parfois le triste cœur d'Agathe  
Dise : Loin des remords, des crimes, des douleurs,  
Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate?

Comme vous êtes loin, paradis parfumé,  
Où sous un clair azur tout n'est qu'amour et joie,  
Où tout ce que l'on aime est digne d'être aimé,  
Où dans la volupté pure le cœur se noie !  
Comme vous êtes loin, paradis parfumé !

Mais le vert paradis des amours enfantines,  
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,  
Les violons vibrant derrière les collines,  
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,  
-Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,  
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine?  
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,  
Et l'animer encor d'une voix argentine,  
L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs?<sup>1061</sup>

Remarquons que Baudelaire lie le paradis de l'innocence enfantine à des pays lointains de l'Orient comme l'Inde et la Chine. Cette affinité de la 'nostalgie paradisiaque' avec l'image de l'Orient se retrouve dans un autre poème de Baudelaire, "L'Invitation au

---

<sup>1060</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 65-66.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 95.

Voyage”. Notons que celui-ci est un des deux poèmes figurant dans *Les Fleurs du Mal* où le poète utilise le mot ‘Orient’.

Mon enfant, ma sœur,  
Songe à la douceur  
D’aller là-bas vivre ensemble!  
Aimer à loisir  
Aimer et mourir  
Au pays qui te ressemble!  
Les soleils mouillés  
De ces ciels brouillés  
Pour mon esprit ont les charmes  
Si mystérieux  
De tes traîtres yeux,  
Brillant à travers leurs larmes.

Là tout n’est qu’ordre et beauté,  
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,  
Polis par les ans,  
Décoreraient notre chambre;  
Les plus rares fleurs  
Mêlant leurs odeurs  
Aux vagues senteurs de l’ambre,  
Les riches plafonds  
Les miroirs profonds  
La splendeur orientale  
Tout y parlerait  
A l’âme en secret  
Sa douce langue natale.<sup>1062</sup>

Ce paradis imaginaire a un caractère féminin et est mis en relation avec la langue natale. L’image du paradis et celle d’une femme se superposent. D’autre part, dans ce poème, l’Orient n’est pas une réalité mais une fantaisie et un rêve, un pays utopique qui ressemble à celui qui le crée. On retrouve cette même conception de l’Orient dans le poème en prose “L’Invitation au voyage” :

Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on, que je rêve de visiter avec une vieille amie. Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord, et qu’on pourrait appeler L’Orient de l’Occident, la Chine de l’Europe, tant la chaude et capricieuse fantaisie s’y est donné carrière, tant elle l’a patiemment et opiniâtrement illustré de ses savantes et délicates végétations. Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête ; où le luxe a plaisir à se mirer dans l’ordre ; où la vie est grasse et douce à respirer ; d’où le désordre, la turbulence et l’imprévu sont exclus ; où le bonheur est marié au silence ; où la

---

<sup>1062</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois ; où tout vous ressemble, mon cher ange.<sup>1063</sup>

Dans ce passage ci-dessous tiré de la II<sup>ème</sup> partie du “Voyage” il s’agit également d’un paradis construit dans l’imaginaire. Mais il n’est pas tout à fait clair si le ‘paradis’ en question se réfère au passé ou à un au-delà :

Chaque îlot signalé par l’homme de vigie  
Est un Eldorado promis par le Destin ;  
L’Imagination qui dresse son orgie  
Ne trouve qu’un récif aux clartés du matin.

O le pauvre amoureux des pays chimériques !  
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,  
Ce matelot ivrogne, inventeur d’Amériques  
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,  
Rêve, le nez en l’air, de brillants paradis ;  
Son œil ensorcelé découvre une Capoue  
Partout où la chandelle illumine un taudis.<sup>1064</sup>

Dans la deuxième strophe de la VIII<sup>ème</sup> partie du “Voyage” il s’agit de deux options : 1-Voyage vers le futur : Enfer 2-Voyage vers le passé : Paradis. Chez Yahya Kemal, cette équation sera renversée. Le passé est, pour lui, le temps où la mère est morte, où Skopje a été perdue, où l’Empire ottoman a disparu. Pourtant le futur représente un temps où il pourra enfin rejoindre sa mère. D’ailleurs, on peut remarquer que dans les poèmes de Yahya Kemal, le mot ‘paradis’ se réfère presque toujours à l’après-mort. Ainsi, chez le poète turc, on ne rencontre pas de poème qui décrit l’enfance comme un paradis et qui pourrait être l’équivalent du “Balcon”.

Pourtant on peut affirmer que la nostalgie de ce paradis qui est resté dans l’enfance et dans le passé chez l’un et auquel on ira dans le futur et après la mort chez l’autre est similaire chez Baudelaire et chez Yahya Kemal. Mais les moyens qu’ils envisagent afin de retourner à ce paradis sont différents. Comme le reflète “Le Balcon”, pour Baudelaire, le moyen de retourner au paradis de l’enfance est la mémoire, alors que Yahya Kemal se sert de son imagination pour concevoir le paradis d’après la mort. Le poème “O Taraf” (Ce côté-là) décrit cet au-delà imaginaire :

Gördüm ölüm diyârını rü’yâda bir gece  
Sessizlik ortasında gezindim kederlice.

<sup>1063</sup> *Petits poèmes en prose*, p. 49.

<sup>1064</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 168.

Durmuş saat gibiydi durup geçmiyen zaman.  
Donmuş sükût içinde güneş görmiyen cihan.

Hâkimdi yerde ufka kadar uhrevî vakar;  
Bir çeşme vardı her tarafından ziyâ akar;

Geçtikçe bembeyaz gezinenler üçer beşer;  
Bildim ki âhîret denilen yerdedir beşer.

Baktım hüzünle her birinin benzi sapsarı.  
Sezdim ki gövdesizdi, hayâliydi boyları.

Bir başka semte doğru dönerken bu gezmeden  
Bir tas ziyâ alıp içiyorlar o çeşmeden;

Allâha şükredip duruyorlar ve kol kola,  
Sessiz, yavaş yavaş dalıyorlardı bir yola.

Naklettiğim gibiydi bu rü'yâda gördüğüm.  
Rü'ya bu. Yoksa başka bir âlem midir ölüm?

Une nuit, j'ai vu le monde de la mort en un rêve  
Je me suis promené tristement au milieu du silence

Le temps immobile était comme une horloge qui s'est arrêtée  
Le monde qui ne voit pas le soleil, dans un silence glacé.

De la terre jusqu'au ciel régnait la dignité spirituelle ;  
Il y avait une fontaine dont chaque côté coulait la lumière;

Tandis que passaient un par un les passants en blanc ;  
J'ai compris que les hommes étaient à l'endroit qu'on appelle l'au-delà.

J'ai vu tristement que leur teint était tout jaune.  
J'ai senti que leur taille était sans corps, illusoire.

En se dirigeant, après cette promenade, vers un autre quartier  
Ils prenaient une tasse de lumière de cette fontaine pour la boire

Ils remercient Dieu et bras dans le bras,  
Silencieusement et doucement se dirigent vers une voie.

C'était ainsi, ce que j'ai vu dans ce songe.  
C'est un rêve. Ou alors, la mort est-elle un autre monde ?<sup>1065</sup>

Dans ce poème, l'accentuation du silence et de l'immobilisation du temps est particulièrement remarquable et évoque la conception mythique d'un temps figé. En effet, comme le précise Mircea Eliade, ignorer le temps, signifie le retour à la condition

<sup>1065</sup> *Kendi Gök Kubbeviz*, p. 110-111.

paradisique où le temps n'existe pas.<sup>1066</sup> Ainsi, “passer à l'autre sphère” suspend l'écoulement du temps.

Dans “Vuslat” (Union) où on décrit le rêve contemplé par “ceux qui dorment d'un sommeil commun avec la bien-aimée”, le poème est cette fois-ci le moyen afin d'aller au paradis imaginaire. Les amoureux qui, au moyen d'un rêve, vont dans un autre monde décrit comme “un paradis savoureux plein de plaisirs” et qui semble se référer au monde de la mort, voient l'endroit où ils se trouvent à leur réveil comme “une prison toute noire”.

Bir uykuyu cânanla berâber uyuyanlar,  
Varlıkta bütün zevki o cennette duyanlar,  
Dünyâyı unutmuş bulunurken o sularda,  
--Zâlim saat ihmâl edilen vakti çalar da—  
Bir ân uyanırlarsa lezîz uykularından,  
Baştan başa, her yer kesilir kapkara zindan.  
Bir fâciadır böyle bir âlemde uyanmak,  
Günden güne hicranla bunalmış gibi yanmak.  
Ey tâlih! Ölümünden de beterdir bu karanlık;  
Ey aşk! O gönüller sana mâl oldular artık;  
Ey vuslat! O âşıkları efsûnuna râm et!  
Ey tatlı ve ulvî gece! Yıllarca devâm et!

Ceux qui dorment ce sommeil avec la bien-aimée,  
Ceux qui goûtent tout le plaisir dans ce paradis,  
Dans ces eaux, ayant oublié le monde,  
—Si l'horloge cruelle sonne le temps négligé—  
S'ils se réveillent un moment de leur sommeil délicieux,  
L'espace, d'un bout à l'autre, devient une prison toute noire.  
Dans un tel monde, c'est un désastre de se réveiller,  
Brûler jour après jour, affligé de douleur.  
Ô destinée ! Pire que la mort est cette obscurité ;  
Ô amour ! Ces cœurs t'appartiennent désormais ;  
Ô union ! Soumet les amants à ta magie !  
Dure pendant des années ! Ô douce et sublime nuit !<sup>1067</sup>

Dans ce poème, être au paradis de nouveau fige le temps. Le temps du monde réel est ‘négligé’ alors que l'union dont il s'agit, d'une part, immobilise et de l'autre, fait durer le temps jusqu'à l'infini.

Dans ce poème de Yahya Kemal, l'amour est, si on utilise l'expression de Baudelaire, un ‘paradis artificiel’. Comme le montrent les vers “Verlaine absent'i Baudelaire afyonuna/ Karışan bir sihirli haz'dı şiiir” (En ces temps, la poésie était un plaisir enchanté/ Mêlant l'absynthe de Verlaine à l'opium de Baudelaire)<sup>1068</sup> tirés du poème “Eski Paris” (Le Paris

<sup>1066</sup> *Mythes, rêves et mystères*, p. 91.

<sup>1067</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 129.

<sup>1068</sup> *Ibid.*, p. 161.

d'autrefois) et les vers “Sinmişti şi’ri rûhuma ulvî keder gibi; / Absent’e damla damla sızan bir şeker gibi” (Sa poésie avait imprégné mon âme comme une tristesse divine/ Comme le sucre qui s’infiltré goutte à goutte dans l’absinthe)<sup>1069</sup> tirés du poème “Büyü Şiir” (Poésie de magie), la poésie se présentera comme un autre paradis artificiel. Dans ce dernier poème, l’atmosphère créée par la poésie de Baudelaire est décrite comme un paradis :

Hulyâsının yarattığı iklim o başka yer!  
Gür defnelerle çevrili, afyonlu bahçeler...

Her zevki bir harâm olan efsunlu cennetin  
Koynunda vardı lezzeti bin türlü nîmetin.

La saison que crée son rêve, un autre lieu que c’est  
Des jardins d’opium entourés de lauriers serrés

Aux plaisirs interdits, ce paradis charmé  
Portant en son sein le goût de mille sortes de bienfaits<sup>1070</sup>

Le pouvoir que possède la poésie qui permet de construire le ‘paradis artificiel’ et la relation de celle-ci avec l’ivresse sont mis en évidence par le biais des poèmes de Baudelaire et de Verlaine. Rappelons que dans la première partie intitulée “Le Goût de l’infini” du sous-titre “le poème du hachisch” de son livre *Les Paradis artificiels*, Baudelaire affirme qu’ “[i]l est des jours où l’homme s’éveille avec un génie jeune et vigoureux”<sup>1071</sup> et que “gratifié de cette béatitude, malheureusement rare et passagère, se sent à la fois plus artiste et plus juste, plus noble, pour tout dire en un mot”.<sup>1072</sup> Il ajoute :

Mais ce qu’il y a de plus singulier dans cet état exceptionnel de l’esprit et des sens, que je puis sans exagération appeler paradisiaque, si je le compare aux lourdes ténèbres de l’existence commune et journalière, c’est qu’il n’a été créé par aucune cause bien visible et facile à définir.<sup>1073</sup>

Ainsi, Baudelaire qualifie cet état qui évoque l’inspiration artistique de ‘paradisiaque’ et il prend soin de le distinguer de l’existence ordinaire de la vie quotidienne. Selon lui, afin de pouvoir écrire la poésie qui utilise un langage différent du langage quotidien, il faudra expérimenter une existence différente de celle de la vie quotidienne. Cette expérience constitue l’ivresse’ réelle telle qu’elle est conçue par Baudelaire. D’ailleurs il écrit dans les *Petits poèmes en prose* :

Il faut être toujours ivre. Tout est là : c’est l’unique question. Pour ne pas sentir

<sup>1069</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1070</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>1071</sup> p. 95.

<sup>1072</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 95.

l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, dans la solitude morne de votre chambre, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge, à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : "Il est l'heure de s'enivrer ! Pour n'être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous ; enivrez-vous sans cesse ! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise."<sup>1074</sup>

Ainsi, Baudelaire présente l'ivresse en question comme une solution afin de lutter contre les effets écrasants du temps. À présent, regardons de plus près la question du temps dans les poèmes de Yahya Kemal. On a vu que la nostalgie du paradis l'amène inévitablement à une conception d'un temps figé. Par exemple le poème "Gezinti" (Promenade) qui commence, dans le premier vers avec le passé composé, passe dès le deuxième vers au présent. Dans la suite du poème il s'agit d'un temps qui s'immobilise dans ce présent, un temps mythique et poétique qui n'a pas d'équivalent dans la réalité.

Kandilli'den Çubuklu'ya çıktık gezintiye;  
Yalnız kürek sadâsı gelen bir kayıktayız.  
Bizler mi vakti hoşca geçirmekteyiz bugün?  
Şüphem budur : Vakit mi geçirmektedir bizi?  
Zihnim neden kapıldı bu sonsuz düşünceye?

Bir yanda boşluğunda hudûd olmıyan semâ;  
Bir yanda dâimâ uzayıp bitmiyen zaman.  
İnsan tezâd içinde fikirler mırıldanır.  
Bâzan çöküntüler, kırışıklardan ürkeriz,  
Bâzan da neş'esizce : "Vakit geçmiyor" deriz.

Silkin ve sâkin ol! Dedim, âvâre gönlüme,  
Artık kederli hisleri bir bir içinden at!  
Eylül ferahlığında giderken Çubuklu'ya,  
Geçmiş, geçen veyâ gelecek vakti duymadan,  
Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın!

De Kandilli à Çubuklu, nous nous promenons ;  
Dans notre barque, seul le son des rames se fait entendre.  
Aujourd'hui, ce temps agréable, est-ce nous qui le passons ?  
Je doute : Ou alors est-ce le temps qui nous passe ?  
Pourquoi mon esprit s'est arrêté à cette éternelle réflexion ?

D'un côté, le ciel avec son vide sans borne ;  
De l'autre, le temps qui se prolonge sans fin.



L'homme murmure des idées, en pleine contradiction.  
Parfois nous sommes effrayés des rides, des dépressions,  
Et parfois, on dit sans joie : "Le temps ne passe pas".

Secoue-toi et sois tranquille ! Ai-je dit à mon cœur désœuvré,  
Libère-toi, un par un, des sentiments sombres !  
En allant à Çubuklu dans la fraîcheur de septembre,  
En ne sentant point le temps d'hier, d'aujourd'hui ou de demain,  
Rame doucement afin que le clair de lune ne se réveille pas !<sup>1075</sup>

Le poème "Geçmiş Yaz" (Été passé), tout comme "Gezinti" (Promenade) commence avec le passé composé et passe au présent. Dans la première strophe il s'agit d'une opération de la mémoire. Comme le montre le titre du poème, le passé qui trouve son équivalent dans la métaphore de l'été, d'une part est esthétisé et poétisé par l'intermédiaire du rêve, et de l'autre, est conservé dans un état figé.

Rü'yâ gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle,  
Her ânını, her rengini, her şî'rini hazdan.  
Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle!  
Bir gün, bir uzak hâtıra özlersen o yazdan

Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:  
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;  
Mehtâb... iri güller... ve senin en güzel aksin...  
Velhâsıl o rü'yâ duruyor yerli yerinde!

C'était un été de rêve. Tu l'as créé de ton désir,  
Chaque instant, chaque couleur, chaque poème du plaisir.  
Sont toujours pleins de ta voix la plus douce, les jardins !  
De cet été, un jour, s'il te manque un souvenir lointain

Regarde l'eau rêveuse du golfe, tu verras :  
Au fond, elle porte une des nuits passées ;  
Le clair de lune... de grandes roses... et ton plus beau reflet...  
En somme, ce rêve est toujours bien là !<sup>1076</sup>

Alors que dans la première strophe le 'son' est mis en avant, dans la deuxième strophe, les images visuelles sont prédominantes. D'autre part, il est significatif que le temps s'immobilise non pas à la première, mais plutôt à la deuxième strophe. On peut affirmer que dans ce poème, le temps est en relation avec le son, alors que l'image visuelle est plutôt liée à l'espace. Ce poème met également en évidence le rôle de la mémoire dans la fixation du temps et la fonction que remplit l'espace à ce moment-là. Sur ce point, référons-nous à Bachelard :

---

<sup>1075</sup> *Kendi Gök Kubbeviz*, p. 100-101.

<sup>1076</sup> *Ibid.*, p. 138.

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut "suspendre" le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.<sup>1077</sup>

Dans les poèmes de Yahya Kemal l'immobilisation du temps est assurée par l'intermédiaire du rêve. Lors de ce rêve, le temps ne coule pas. La relation que noue Bergson entre le souvenir et le rêve, semble confirmer l'influence profonde que ce philosophe a exercée sur Yahya Kemal.

Mais si notre passé nous demeure presque tout entier caché parce qu'il est inhibé par les nécessités de l'action présente, il retrouvera la force de franchir le seuil de la conscience dans tous les cas où nous nous désintéresserons de l'action efficace pour nous replacer, en quelque sorte, dans la vie du rêve. Le sommeil, naturel ou artificiel, provoque justement un détachement de ce genre.<sup>1078</sup>

Eliade dit qu'on peut classer les mythes paradisiaques en deux grandes catégories : 1. ceux qui parlent de l'extrême proximité primordiale entre la Terre et le Ciel ; 2. ceux qui se réfèrent à un moyen concret de communication entre le Ciel et la Terre.<sup>1079</sup> Chez Yahya Kemal, la plupart des poèmes construits autour d'Istanbul font penser à la deuxième catégorie de mythes dont parle Eliade.

Ainsi chez Yahya Kemal, Istanbul se libère de ses liens avec la réalité pour se transformer en un espace de rêve. D'autre part, sa fonction de pont permettant le passage, sur le plan imaginaire, d'un espace à un autre et son pouvoir condensateur favoriseront également la mise en relation d'Istanbul avec le rêve. Rappelons que dans le deuxième tome de son livre *L'Interprétation des Rêves*, Freud affirme que les pensées du rêve sont transformées en contenu du rêve par l'intermédiaire de deux procédés nommés 'condensation' et 'déplacement'.<sup>1080</sup>

Le voyage imaginaire de retour à Istanbul qu'on retrouve dans plusieurs poèmes de Yahya Kemal met en évidence une nouvelle affinité avec Baudelaire et avec sa conception de l'Orient. Nous avons affirmé que le vrai voyage de Baudelaire vers l'Orient avait été non seulement complété mais transformé par le poète même, sur un plan imaginaire, en un voyage à la fois intérieur mais également linguistique et poétique. Alors que chez Baudelaire, la partie

---

<sup>1077</sup> *La poésie de l'espace*, p. 27.

<sup>1078</sup> *Matière et Mémoire*, p. 171.

<sup>1079</sup> *Mythes, rêves et mystères*, p. 78.

<sup>1080</sup> *Rüyaların yorumu*, p. 41-42.

imaginaire du voyage en Orient prend la forme, comme c'est le cas dans "L'Invitation au Voyage", d'un voyage de retour vers le paradis de l'enfance ayant des évocations orientales, chez Yahya Kemal, le retour au paradis se présente comme un retour à Istanbul.

D'un autre côté, en raison de sa position géographique qui relie l'Orient et l'Occident Istanbul est une image spatiale bien convenable afin de construire un monde poétique situé entre le monde réel et le monde de l'au-delà et qui s'étale sur les deux univers. Ce monde poétique met en évidence une conception mythique qui défie les notions mondaines de l'espace et du temps. La continuité qu'on observe, dans plusieurs poèmes de Yahya Kemal entre le monde réel et le monde de l'au-delà, est particulièrement apparente dans les poèmes parlant d'Istanbul. D'autre part, la conception de ce monde poétique comme un univers qui recouvre à la fois le monde réel et le monde de l'au-delà, montre que Yahya Kemal élargit le pouvoir constructeur de l'imagination chez Baudelaire. En suivant l'exemple des écrivains orientalistes et celui de Baudelaire qui ont conçu la femme orientale en se référant à l'ensemble de l'Orient, Yahya Kemal part de l'image de la femme 'tyrannique' qu'il relie avec l'imagination de Baudelaire, et construit un monde imaginaire qui recouvre à la fois l'Orient et l'Occident, d'une part, le monde réel et de l'autre, celui de l'au-delà.

Dans les poèmes de Yahya Kemal, l'abondance de mots tels que 'rideau', 'porte', 'mur', 'milieu', 'horizon' qui évoquent une frontière, reflète la position du poète qui se sent toujours dans une état intermédiaire entre l'Orient et l'Occident, le passé et le futur, la vie et la mort, le monde réel et le monde de l'au-delà. Les vers "Birden kapandı birbiri ardınca perdeler.../ Kandilli, Göksu, Kanlıca, İstinye nerdeler?" (L'un après l'autre, les rideaux se sont fermés.../ Où sont donc Kandilli, Göksu, Kanlıca, İstinye ?)<sup>1081</sup> mettent en évidence un rideau qui fait disparaître l'espace. Dans le vers "Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan" (A chaque instant, le rideau poussiéreux du temps se lève)<sup>1082</sup>, il s'agit de la disparition de la frontière entre deux temps. Dans le vers "Fânîleri gökten ayıran perdeye değdim" (J'ai touché le rideau séparant les mortels du ciel) le rideau se réfère à une frontière entre la vie et la mort. Tandis que dans les vers "Tâ uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri.../ Mûsikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı:/ Ve nihâyet görünür gök ve deniz saltanatı" (Au loin l'aurore ouvre les rideaux un par un.../ Avec sa musique un monde en plein tourment / Et enfin se fait voir le règne du ciel et de la mer)<sup>1083</sup>, il s'agit d'un monde qui devient visible avec l'ouverture des rideaux. La présence, côte à côte des mots 'ciel' et 'mer' évoque le mot 'horizon'. Il est

---

<sup>1081</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 26.

<sup>1082</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>1083</sup> *Ibid.*, p. 97.

significatif que dans les vers “Her hamlesiyle, rûh, o çelikten kanatlı kuş,/ Ufkunda bir dakîka görünmeksizin kara,/ Hür gökte, hür denizde uçar, hür ufuklara” (En chaque mouvement, l’âme, cet oiseau aux ailes de fer,/ Sans se montrer une minute noire en ton horizon,/ Vole dans le ciel libre, dans la mer libre, vers les horizons libres)<sup>1084</sup> tirés du poème “Uçuş” (Envolée), le mot ‘horizon ’ n’est pas seulement utilisé à côté du mot ‘mer’, mais également du mot ‘âme’. L’‘horizon’ sera de nouveau à côté du mot ‘âme’ dans le vers “Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını” (Elle ouvre avec une clef en or les horizons de l’âme)<sup>1085</sup> tiré du poème “Eski Mûsikî” (Ancienne musique) et dans les vers ci-dessous tirés du poème “Ufuklar” (Horizons) :

Rûh ufuksuz yaşamaz.  
Dağlar ufkunda mehâbet,  
Ova ufkunda huzûr,  
Deniz ufkunda tesellî duyulur.  
Yalnız onlarda bulur rûh ezeli lezzetini.  
Bu ufuklar avutur rûhu saatlerce, fakat  
Bir zaman sonra derinden duyulur yalnızlık.  
Rûh arar kendine bir rûh ufku.

L’âme ne vit pas sans horizon.  
Dans l’horizon des montagnes, la grandeur,  
Dans l’horizon de la plaine la tranquillité,  
Dans l’horizon de la mer, on entend la consolation.  
Uniquement en eux trouve l’âme son délice éternel.  
Ces horizons consolent l’âme pendant des heures, pourtant  
Après un temps, la solitude se fait sentir profondément.  
L’âme cherche un horizon de l’âme.<sup>1086</sup>

On retrouve encore souvent l’image de la porte dans les poèmes de Yahya Kemal. Cette porte qui, selon Gaston Bachelard, “est tout un cosmos de l’Entr’ouvert”<sup>1087</sup> est presque toujours mise en relation avec l’au-delà. Dans “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” (Un matin de fête à Süleymaniye), le poète parle d’une “porte spirituelle”<sup>1088</sup>, dans “Mohaç Türküsü” (Chanson de Mohács), d’une “porte du paradis”<sup>1089</sup>, dans “Rindlerin Akşamı” (Le soir des sages), d’une “porte derrière laquelle le soleil ne se lève pas”.<sup>1090</sup>

Le miroir de Yahya Kemal est également une porte. Elle s’ouvre sur l’au-delà. Dans le vers “Gördüler : ‘Aynada bir gizli cihan” (Ils ont vu : ‘Un monde secret dans le miroir)<sup>1091</sup>, le

<sup>1084</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>1085</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>1087</sup> *La poétique de l’espace*, p. 200.

<sup>1088</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 10.

<sup>1089</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>1091</sup> *Ibid.*, p. 122.

miroir rend visible un autre monde, différent du monde réel. Dans les vers “Girdiğin aynada, geçmiş gibi diğer küreye/ Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın : ‘Yol nereye?’” (Dans le miroir où tu es entré, comme passé à l’autre sphère/ Ne demande pas une seconde, en doute : ‘Où va cette voie ?’) <sup>1092</sup> le miroir, non seulement montre cet autre monde mais il permet au voyageur d’y passer.

Le miroir est une image bien convenable pour refléter une ambiguïté concernant la dialectique de l’intérieur et de l’extérieur. C’est par le miroir que le dedans et le dehors échangent leur place. Celui qui regarde est lui-même regardé par les yeux du dedans. D’un côté l’espace s’élargit et de l’autre, il se rétrécit jusqu’à ce qu’il ne couvre pas plus de place que la surface du miroir. Un grand miroir peut contenir le monde entier.

Mais pourquoi Yahya Kemal sent-il ce besoin de quitter le monde réel pour aller se rendre dans un au-delà imaginaire ? De quel appel s’agit-il ? Bachelard pose ces questions révélatrices : “L’extérieur appelle-t-il ? L’extérieur n’est-il pas une intimité ancienne perdue dans l’ombre de la mémoire ?” <sup>1093</sup>

Chez Yahya Kemal, l’appel de l’extérieur, de l’au-delà est l’appel de la mère. Pourtant l’appel de la mère est aussi l’appel de la mort. Le poète semble ne plus savoir où se réfugier pour pouvoir s’accrocher à la vie. Le refuge de tous, la maison natale ramène à Yahya Kemal les souvenirs de la mort. Bien que Bachelard dit que “nous savons bien que nous sommes plus tranquilles, plus rassurés dans la vieille demeure, dans la maison natale que dans la maison des rues que nous n’habitons qu’en passant” <sup>1094</sup>, Yahya Kemal semble au contraire être plus à l’aise dans les rues. Dans le poème “Koca Mustâpaşa”, suite au vers “Bir affîr âile sessizliği var evlerde” (Il y a un silence vertueux de famille dans les maisons) <sup>1095</sup>, le poète semble vouloir se jeter à la rue. Cette rue est sans trottoir et étroite mais peu importe : “Kaldırımsız., daracık, iğri sokak, doğru sokak../ Her geçildikçe basılmış ve düzelmiş toprak” (La rue sans trottoir, étroite, courbe et droite.. / La terre piétinée et aplatie à chaque passage). <sup>1096</sup>

La maison de Yahya Kemal porte en soi une ambivalence. Cette demeure n’évoque pas toujours des souvenirs de bien-être, de chaleur et de douceur. Elle ne rappelle pas seulement l’enfance, mais également la mort. Bachelard dit : “Avant d’être “jeté au monde” comme le professent les métaphysiques rapides, l’homme est déposé dans le berceau de la

---

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1093</sup> *La poétique de l’espace*, p. 206.

<sup>1094</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1095</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 49.

<sup>1096</sup> *Ibid.*, p. 49.

maison. Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau”.<sup>1097</sup> La maison de Yahya Kemal n’est pas seulement un berceau, mais également un tombeau.

L’image de la ‘maison’ marque le passage du culturel au subjectif dans la poésie de Yahya Kemal. Ses maisons sont vues de l’extérieur. L’intérieur de la maison est toujours invisible et silencieuse. Ces vers tirés de “Koca Mustâpaşa” accentuent le silence de la maison: “Serviliklerde sükûn, yolda sükûn, evde sükûn./ Bu taraf sanki bu halkıyla ezelden meskûn./ Bir affî âile sessizliğı var evlerde” (Silence dans les jardins de cyprès, dans la voie et dans la maison./ Ce côté-là semble habité depuis toujours par ce peuple./ Il y a un silence vertueux de famille dans les maisons).<sup>1098</sup> On retrouve ce silence dans la suite du même poème : “Yolda tek tük görünenler çekilir evlerine;/ Gece sessizliğı semtin yayılır her yerine” (Les rares passants de la rue se retirent à leurs maisons ;/ Le silence de la nuit se répand sur tout le quartier).<sup>1099</sup> Ce dernier vers relie la nuit au silence, rendant l’image de la maison aussi invisible que silencieuse. D’ailleurs on retrouve souvent la nuit dans les rares vers où il est question des maisons.

On peut lier l’invisibilité et le silence de la maison ainsi que l’absence de l’espace intérieur dans les poèmes de Yahya Kemal à la disparition de la maison natale. Ces phrases de Bachelard, d’une part relie l’imagination de la maison natale à un paradis mondain, et de l’autre, mettent en évidence le lien de cette image avec le mythe paradisiaque :

Quand on rêve à la maison natale, dans l’extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première à cette matière bien tempérée du paradis matériel. C’est dans cette ambiance que vivent les êtres protecteurs. Nous aurons à revenir sur la maternité de la maison. Pour l’instant, nous voulions indiquer la plénitude première de l’être de la maison. Nos rêveries nous y ramènent. Et le poète sait bien que la maison tient l’enfance immobile “dans ses bras”.<sup>1100</sup>

Mais la poésie fournit les moyens afin de compenser les ‘manques’ du poètes sur le plan symbolique. Ces derniers mots, empruntés à Heidegger, mettent en évidence le pouvoir porteur et constructeur de la langue : “La langue est un beau thème de tendresse. Elle porte des enfances, une histoire, des propos perdus, des horizons cernés et des saisons qui passent sur des villages. Le poète l’habite”.<sup>1101</sup>

Ainsi, Yahya Kemal construit des maisons poétiques afin de remplacer la maison qui est ‘absente’ dans sa vie comme dans ses poèmes et qui est le signe de ses ‘manques’. Istanbul

---

<sup>1097</sup> *La poétique de l’espace*, p. 26.

<sup>1098</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 49.

<sup>1099</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1100</sup> *La poétique de l’espace*, p. 26-27.

<sup>1101</sup> Henri MESCHONNIC, *De la langue française*, p. 66-67.

est une de ces maisons. Cette ville qui s'ouvre vers le monde de l'au-delà, d'une part, unit l'espace de la vie et celui de la mort, et d'autre part, transforme cet espace commun en une maison. Grâce à la construction de cette maison, toutes les pertes du poète -la mère, Skopje et l'Empire ottoman- sont symboliquement ressuscitées.

D'autre part, on peut remarquer qu'Istanbul est une image qui relie les aspects sémantiques et sonores de la poésie. Après avoir affirmé, dans son article intitulé "Le mythe et la musique", que Ferdinand de Saussure nous a montré que la langue consiste en deux éléments indiscernables dont l'un est le son et l'autre le sens<sup>1102</sup>, Claude Lévi-Strauss ajoute en s'appuyant sur le livre *le son et le sens* de Roman Jakobson : "Il y a le son, le sens de ce son et aucun sens ne peut exister sans un son qui l'exprime. En musique c'est l'élément du son qui est en avant et dans le mythe c'est celui du sens".<sup>1103</sup> Sous cet angle, l'aspect sonore de la langue (et également du langage poétique) tend vers la musique alors que son aspect sémantique tend vers le mythe.

Nous avons abordé les points qui relient Istanbul avec le mythe dans les poèmes de Yahya Kemal. À présent regardons comment Istanbul est mise en relation avec le son. Dans les vers "Birdenbire mes'ûdum işitmek hevesiyle/ Gönüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle" (Soudain du désir d'écouter, je me réjouis/ Du son le plus pur d'Istanbul, mon cœur est rempli)<sup>1104</sup> tirés du poème "Kar Mûsikîleri" (Musiques de neige) et les vers "Baktım : Konuşurken daha bir kerre güzeldin,/ İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde" (J'ai regardé, en parlant, tu étais encore plus belle/ J'ai entendu, encore une fois, Istanbul dans ta voix)<sup>1105</sup> tirés du poème "Bir Tepeden" (D'une colline), la relation d'Istanbul avec le son est claire.

Istanbul rassemble tous les éléments que Yahya Kemal veut incorporer dans sa poésie. En effet, elle se réfère à la fois au visuel et au sonore ; elle est à la fois en relation avec le mythe et le son ; elle permet d'exprimer d'une part, le culturel, et de l'autre, le subjectif ; elle est conjointement l'Orient et l'Occident ; elle est un espace de ce monde comme de l'au-delà ; elle désigne un espace réel et un domaine réservé à la poésie.

---

<sup>1102</sup> *Mit ve anlam*, p. 61.

<sup>1103</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>1104</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 47.

<sup>1105</sup> *Ibid.*, p. 20.

## 2. Baudelaire et le voyage de la poésie

Si un aspect de la modernité de Baudelaire est, comme nous l'avions affirmé auparavant, son passage d'une poésie descriptive à une poésie créative, un autre aspect est la construction d'une poésie autoréflexive. Avec lui, la réflexion sur la poésie devient une démarche qui se réalise à l'intérieur de la poésie même. La poésie est désormais le terrain où s'accomplit cette réflexion. Nous avons déjà vu comment Yahya Kemal s'approprie le premier aspect de la modernité de Baudelaire et comment il s'en sert pour ranimer la poésie du *Divan* et celle d'un poète éminent appartenant à cette tradition, Nedîm, suite à une transformation effectuée sur la poésie de ce dernier. Dans cette partie de la thèse nous allons aborder comment Yahya Kemal s'approprie le deuxième aspect de la modernité de Baudelaire.

On peut noter que les deux aspects de la modernité de Baudelaire sont particulièrement apparents dans "Le Voyage". Rappelons que ce poème figure parmi les trois poèmes mentionnés par Yahya Kemal dans son "Büyü Şiir" (Poésie de magie). Avant de passer à la façon dont Yahya Kemal se sert du "Voyage" et de certains autres poèmes de Baudelaire lors de la construction d'une poésie autoréflexive, nous allons parler brièvement de son propre voyage qui a pris fin à Paris et qui a permis au poète de rester dans cette ville pendant neuf ans.

La véritable rencontre de Yahya Kemal avec l'Occident se réalise grâce à ce voyage en bateau. Yahya Kemal qui n'a alors que dix-huit ans et qui, "tout comme plusieurs enfants de la génération occidentalisee ressent une certaine inclination pour Paris"<sup>1106</sup> se met en route en montant à lui seul sur un bateau en destination de Marseille. Mais quel est le motif qui le pousse vers cette aventure à son jeune âge ? C'est ainsi qu'il explique ses motifs dans le livre qui réunit ses mémoires :

J'étais un jeune provincial vagabond à Istanbul. Je ne connaissais pas du tout le français. Mon esprit était rempli des poèmes, de la prose, des traductions, des articles de l'Edebiyat-ı Cedîde (La nouvelle littérature) paru dans Servet-i Fünun (Le trésor des sciences). Je voyais le pays comme une prison et l'Europe comme un univers illuminé. Je m'étais effrayé de l'atmosphère de poursuite de la police secrète d'Istanbul. Je haïssais particulièrement la morale asiatique ; les regards de milliers de gens appartenant à un groupe d'apaches aussi bien qu'à une classe soit disant élite et qui défendaient les coutumes de l'ancien Orient qui se posaient sur les jeunes au bateau, dans la rue, dans le tramway, sur le pont me révoltaient ; je voulais me libérer de la pression de

---

<sup>1106</sup> Yahya Kemal BEYATLI, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Anılarım*, p. 74.



mon milieu national, m'élancer vers cet univers que j'avais découvert dans la poésie de Tevfik Fikret, dans la prose de Hâlid Ziyâ et dans les œuvres des jeunes qui avaient suivi ces deux rénovateurs ainsi que dans les romans traduits du français. En particulier Paris brillait comme une étoile au delà de mon imagination.<sup>1107</sup>

En effet l'année 1902 où Yahya Kemal se met en route vers Paris correspond à la période où le régime totalitaire du sultan Abdülhamid se fait le plus intensément sentir. Les Jeunes Turcs qui sont pro-occidentaux sont poursuivis par la police secrète et sont parfois envoyés en exil. Pour cette raison, l'Occident et en particulier la France devient le symbole de la liberté aux yeux des Jeunes Turcs. D'après ce qu'il écrit dans ses mémoires, dans les parties intitulées "Amour de Paris" d'où est tiré le passage cité ci-dessus et "Souvenir de fuite à Paris" où il énonce les circonstances qui l'entraînent vers ce voyage, il est clair que Yahya Kemal associe l'Occident particulièrement avec la liberté.

Ce voyage du poète vers Paris est également à l'origine de sa rencontre avec la poésie de Baudelaire. Dans "Le Voyage", il trouvera l'équivalent et même le double de son propre voyage. Les trois premières strophes de la première partie de ce poème correspondent de façon étonnante à la situation du jeune poète turc.

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,  
L'univers est égal à son vaste appétit.  
Ah! Que le monde est grand à la clarté des lampes!  
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,  
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,  
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,  
Berçant notre infini sur le fini des mers :

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme ;  
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,  
Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,  
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.<sup>1108</sup>

Yahya Kemal est lui-même heureux de fuir cette "patrie infâme" qu'il voit comme une "prison". Mais on peut facilement remarquer que son cœur est "gros de rancune". En effet, dans le passage ci-dessous où il décrit la période d'attente avant le départ du bateau, on peut remarquer qu'il a des sentiments ambivalents au sujet de ce voyage.

J'ai installé mes affaires à un coin convenable au bord du bateau. J'ai commencé à me promener. Je regardais Istanbul, Üsküdar, Beşiktaş ; c'était un

---

<sup>1107</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

<sup>1108</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 256.

très beau soir d'Istanbul ; mais je me voyais comme quelqu'un désœuvré, déraciné de la patrie. Une douleur étrange serrait mon cœur.<sup>1109</sup>

Ces lignes montrent que même lorsqu'il se libère de l'atmosphère oppressive qui règne sur le pays, le jeune poète regrette de quitter sa patrie. Alors pourquoi Yahya Kemal quitte-t-il Istanbul qu'il aime tant et n'y retourne pas pendant neuf ans ? Afin de répondre à cette question, il faut regarder la situation dans laquelle se trouve le pays à l'époque ainsi que la signification que la 'patrie' a pour le poète.

En l'année 1903 où Yahya Kemal se met en route vers la France, sa ville natale Skopje fait encore partie du territoire ottoman. Cette ville gagne son indépendance suite aux guerres balkaniques qui ont lieu dans les années 1912-1913. Dans le poème "Koca Mustâpaşa", le poète associe sa séparation des terres où il est né et où il a grandi à la position dans laquelle se trouve un orphelin. Ces terres semblent avoir perdu leur lien avec la vie et la naissance pour évoquer la mort.

Kopmuşuz bizler o öz varlık olan manzaradan.  
Bahseder gerçi duyanlar bir onulmaz yaradan;  
Derler : İnsanda derin bir yaradır köksüzlük;  
Budur âlemde hudutsuz ve hazîn öksüzlük.  
Sızlatır bâzı saatler dayanılmaz bir acı,  
Kökü toprakta kalıp kendi kesilmiş ağacı.  
Rûh arar başka tesellî her esen rüzgârda.

Ne yazık! Doğmuyoruz şimdi o topraklarda!

Nous nous sommes détachés du paysage qui est l'existence essentielle.  
Parlent d'une plaie sans apaisement, ceux qui le sentent ;  
Ils disent : C'est une plaie profonde d'être déraciné ;  
C'est le sentiment sans borne et triste d'être orphelin.  
Parfois nous fait mal une douleur insupportable,  
L'arbre dont la racine est resté dans la terre et qui a été coupé.  
A chaque vent qui souffle, l'âme cherche une autre consolation.

Quel dommage ! Nous ne naissons plus en ces terres !<sup>1110</sup>

Il existe également des raisons plus personnelles et psychologiques derrière ce départ à Paris. Les propos d'Edgar Morin au sujet de "la magie de la terre natale" peuvent nous aider à déceler ces motifs. Selon Morin, cette terre "nous fait renaître, parce qu'elle est notre mère".<sup>1111</sup> La perte des terres de la patrie en parallèle avec la perte de la mère, semble avoir

<sup>1109</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Anılarım*, p. 77.

<sup>1110</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 51-53.

<sup>1111</sup> *L'Homme et la mort*, p. 136

poussé Yahya Kemal à former une équivalence, sur le plan imaginaire, entre l'image de la patrie et celle d'une mère morte.

“Une terre quelconque, même la plus sauvage, même la plus éloignée, est comme une patrie qu'on a retrouvée” dit Lamartine.<sup>1112</sup> Quel que soient les motifs qu'il avance, il n'est pas difficile de comprendre le mobile qui pousse Yahya Kemal à s'éloigner des terres qui lui rappellent la mort de sa mère pour s'élancer vers la mer.

La première strophe de “Açık Deniz” (Pleine mer) se réfère à une période où la mère est encore en vie et où Skopje n'est pas encore perdue. Mais dès qu'un sentiment de réel chasse les souvenirs, l'aspiration pour cette ère laisse sa place à une tendance à l'éloignement.

Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;  
Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.  
Kalbimde vardı “Byron”u bedbaht eden melâl  
Gezdim o yaşta dağları, hulyâm içinde lâl,  
Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını,  
Duydum akıncı cedlerimin ihtirâsını,  
Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu,  
Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu...  
Mağlupken ordu, yaşlı dururken bütün vatan,  
Rü'yâma girdi her gece bir fâtihâne zan.  
Hicretlerin bakıyyesi hicranlı duygular,  
Mahzun hudutların ötesinden akan sular,  
Gönlümde hep o zanla berâber çağıldadı,  
Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı !  
Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yâr !  
Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar ;

Mon enfance passée dans les villes des Balkans ;  
Je sentais un manque tel un feu à chaque moment.  
Dans mon cœur, un ennui rendant Byron peiné  
A mon âge, j'ai visité les montagnes rouges en mon rêve,  
J'ai pris de Rakofça l'air libre des prés,  
J'ai senti la passion de mes ancêtres guerriers,  
Chaque été, pendant des siècles, une course vers le nord,  
Est resté comme un écho qui bruisse dans mon cœur...  
Alors que l'armée était vaincue, que toute la patrie était en deuil,  
Chaque nuit j'ai rêvé d'une sensation de conquête.  
Les sentiments douloureux qui perdurent suite aux migrations,  
Les eaux qui coulent des frontières tristes,  
Ont murmuré toujours avec cette présomption,  
J'ai su ce qu'était le goût de l'infini à l'horizon !  
Un jour j'ai dit que je ne veux plus de terre ou de bien-aimée !  
Je suis allé en exil, de pays en pays j'ai voyagé ;<sup>1113</sup>

<sup>1112</sup> *Voyage en Orient*, p. 551.

<sup>1113</sup> *Kendi Gök Kubbe*, p. 14-15.

Bachelard qui dit que “[p]artir, c’est mourir un peu. Mourir, c’est vraiment partir et l’on ne part bien, courageusement, nettement, qu’en suivant le fil de l’eau”<sup>1114</sup> ne manque pas d’ajouter : “Il n’y a que ce départ qui soit une aventure”.<sup>1115</sup> En accord avec ces phrases de Bachelard, dans son poème intitulé “İsfahan’da mezar kitâbesi” (Épithaphe à İspahan) Yahya Kemal décrit la mort comme un voyage sans retour :

Efsûs ki şimdi rûhsuzdur bedenim  
 Ancak bir köhne pîrehendir kefenim  
 Yârân-ı azîzan beni yâd eyleyiniz  
 Zîrâ ki dönülmez seferimdir bu benim

Hélas mon corps est à présent sans âme  
 Mon linceul n’est qu’une vieille chemise  
 Souvenez-vous de moi, mes chers amis,  
 Car mon voyage sans retour est celui-ci<sup>1116</sup>

Dans son livre *Au delà du principe de plaisir*, Freud affirme : “L’objectif de toute la vie est la mort”.<sup>1117</sup> En outre, dans son livre *Introduction à la Psychanalyse* Freud déclare que dans le rêve, le départ symbolise la mort.<sup>1118</sup> Il ajoute :

[...] lorsqu’un enfant demande des nouvelles d’une personne qu’il n’a pas vue depuis longtemps, on a l’habitude de lui répondre, lorsqu’il s’agit d’une personne décédée, qu’elle est partie en voyage. [...] Le poète se sert du même symbole lorsqu’il parle de l’au-delà comme d’un pays inexploré d’où aucun voyageur (no traveller) ne revient. Même dans nos conversations journalières, il nous arrive souvent de parler du dernier voyage.<sup>1119</sup>

Gaston Bachelard qui soutient les propos de Freud en disant “La Mort est un voyage et le voyage est une mort”<sup>1120</sup>, s’éloigne de ce dernier en posant la question suivante : “La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur?”<sup>1121</sup>. En effet, selon Bachelard, la mort n’est pas le dernier voyage. Au contraire, elle est “le premier vrai voyage”<sup>1122</sup>. Qu’il soit le premier ou le dernier voyage, on peut affirmer qu’il est universellement reconnu que le voyage se réfère à la mort. D’ailleurs dans la première strophe de la VIII<sup>ème</sup> partie du “Voyage”, Baudelaire décrit la mort comme un voyage de mer.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre.  
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

<sup>1114</sup> *L’Eau et les Rêves*, p. 89

<sup>1115</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>1116</sup> *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş*, p. 50.

<sup>1117</sup> *Haz İlkesinin Ötesinde*, p. 48.

<sup>1118</sup> p. 146.

<sup>1119</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>1120</sup> *L’eau et les Rêves*, p. 89

<sup>1121</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 88.

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,  
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!<sup>1123</sup>

Dans le poème “Dönüş” (Retour) de Yahya Kemal, le voyage vers la mort est également un voyage de mer. On comprend que le retour dont il est question dans les vers “İklîm-i ilâhîye rücû etmek için/ Ervâh açılır engine yelken yelken” (Afin d’atteindre la saison divine/ Les âmes s’élancent au large voile par voile)<sup>1124</sup>, est un retour à Dieu. Dans son poème “Sessiz Gemi” (Le Bateau silencieux), le poète, d’une part confirme les propos de Freud en décrivant une fois de plus la mort comme un voyage de mer, et d’autre part forme une affinité avec la VIII<sup>ème</sup> partie du “Voyage”. On retrouve des mots qui figurent dans le poème de Baudelaire tels que ‘temps’ et ‘ancre’. Dans le poème de Yahya Kemal le mot ‘mort’ est absent mais il est clair que le bateau silencieux représente un cercueil.

Artık demir almak günü gelmişse zamandan,  
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.  
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;  
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.  
Rıhtımda kalanlar bu seyâhatten elemli,  
Günlerce siyâh ufka bakar gözleri nemli.  
Bîçâre gönüller! Ne giden son gemidir bu!  
Hicranlı hayâtın ne de son mâtemidir bu!  
Dünyâda sevilmiş ve seven nâfile bekler;  
Bilmez ki giden sevgililer dönmiyecekler.  
Bir çok gidenin her biri memnun ki yerinden,  
Bir çok seneler geçti; dönen yok seferinden.

Si l’heure a sonné de lever l’ancre du temps,  
De se port se lève un bateau qui va vers l’inconnu.  
Il s’avance en silence comme s’il n’avait aucun passager ;  
Pour ce départ, aucun mouchoir ni de main ne se fait voir.  
Sont tristes de ce voyage, ceux qui sont restés sur le quai,  
Ils regardent l’horizon noir, les yeux mouillés.  
Pauvres cœurs ! Ce n’est ni le dernier des navires !  
Ni le dernier deuil de cette vie pénible !  
Celui qui est aimé et qui aime attend en vain ;  
Il ne sait pas que les bien-aimées partis ne reviendront point.  
Tous ceux qui sont partis doivent être contents de là où ils sont,  
Plusieurs années se sont écoulées, nul ne revient de cette expédition.<sup>1125</sup>

Le bateau qui s’élance “vers l’inconnu” montre que la destination du voyage n’est pas prédéterminée. Ce lieu inconnu du poème de Yahya Kemal trouve son équivalent dans les profondeurs de l’‘inconnu’ du “Voyage” de Baudelaire. Il faut cependant noter que tandis que

<sup>1123</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 172.

<sup>1124</sup> *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş*, p. 32.

<sup>1125</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 89-90.

chez Baudelaire, l'‘inconnu’ peut se référer aux énigmes concernant la nature et l'âme humaine, il est clair que dans le poème de Yahya Kemal, l'‘inconnu’ se rapporte à la mort. Citons à présent les vers de Baudelaire :

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?  
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!<sup>1126</sup>

D'autre part, malgré les affinités apparentes qui existent entre les deux poèmes en question, on remarque cependant certaines différences. Alors que dans le poème de Baudelaire, il s'agit du propre voyage du sujet vers la mort, dans celui de Yahya Kemal, le sujet témoigne au départ d'une personne décédée vers le ‘pays de la mort’. Dans le poème de Baudelaire le sujet s'adresse à la mort tandis dans celui de Yahya Kemal, la parole n'a point de destinataire. Ainsi, chez le poète turc, l'obscurité concernant la mort devient encore plus marquante.

Dans certains autres poèmes de Yahya Kemal où on trouve le verbe ‘gitmek’ (partir), la destination est une énigme, il s'agit d'un voyage où le point d'arrivée est inconnu. Dans “Gece” (La nuit) le poète dit : “Gitmiş kaybolmuşuz uzakta/ Rü'ya sona ermeden şafakta...” (Nous nous sommes perdu au loin/ Avant que le rêve à l'horizon ne prenne fin).<sup>1127</sup> Dans ce vers tiré du même poème, on parle d'un départ qui sera peut-être sans retour : “Gittik... Bahs açmadık dönüştən” (Nous sommes partis... Nous n'avons point parlé du retour).<sup>1128</sup> L'ambiguïté concernant la destination et ce départ sans but précis associe une fois de plus Yahya Kemal à Baudelaire qui écrit :

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent  
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,  
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,  
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons!<sup>1129</sup>

L'affinité poétique que Yahya Kemal noue avec Baudelaire dans le cadre d'une pulsion qui incite à partir ne se limite pas aux poèmes et vers cités ci-dessus. Dans “Deniz Türküsü” (Chanson de Mer) on retrouve ce départ sans connaissance précise de la destinée et cet élan vers le vide et l'imperceptible.

Girdiğin aynada, geçmiş gibi dîğer küreye,  
Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın : “Yol nereye?”  
Ayılıp neş'eni yükseltici sarhoşluktan,  
Yılma korkunç uçurum zannedilen boşluktan!

<sup>1126</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 172.

<sup>1127</sup> *Kendi Gök Kubbe*, p. 54.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1129</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 167.

Duy tabîatte biraz sen de ilâh olduğunu,  
Rûh erer varlığının zevkine duymakla bunu.

Çıktığın yolda, bugün, yelken açık, yapyalnız,  
Gözlerin arkaya çevrilmiyerek, pervâsız,  
Yürü! Hür maviliğin bittiği son hadde kadar!..

İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar.

Dans le miroir où tu es entré, comme passé à l'autre sphère,  
Ne demande pas une seconde, douteux, "Par où va cette voie ?"  
Te réveillant de cette ivresse qui exalte ta joie,  
Ne t'effraie pas du néant qui ressemble à un abîme !  
Que tu es un Dieu dans la nature, sens-le un peu  
Cette sensation fait goûter à l'âme le plaisir d'exister.

Dans la voie que tu suis, à présent, tout seul, voiles éployées,  
Sans tourner les yeux en arrière, sans hésiter,  
Marche ! Jusque là où se termine le libre bleu !

Tant qu'il rêve, l'homme vit dans l'univers<sup>1130</sup>

On comprend pourquoi Yahya Kemal s'abstient de parler de l'influence de Baudelaire alors qu'il n'a pas de mal à exprimer l'influence des autres poètes qui ont eu un impact sur lui. C'est chez Baudelaire qu'il trouve le fondement de ses problèmes les plus fondamentaux. Il n'est pas surprenant qu'un des trois poèmes mentionnés de Baudelaire dans "Büyü Şiir" (Poésie de magie) soit "Le Voyage", surtout en tenant compte des propos de Tanpınar : "Yahya Kemal n'était pas l'homme des tourments et des inquiétudes métaphysiques. Il était un homme poursuivi par l'idée de la mort".<sup>1131</sup> Ainsi dans les poèmes de Yahya Kemal et en particulier ceux qui se trouvent dans *Kendi Gök Kubbemiz* (Notre voûte céleste), le thème prédominant est la mort,

Chez Yahya Kemal, la notion d'«exil» est également étroitement liée à la mort et comme cette dernière, constitue un espace où se concentre l'obscurité dans sa poésie. Dans les vers "Gurbette duyduğum sonu gelmez hüzünleri,/ Yaprakların döküldüğü hicranlı günleri,/ Andım birer birer, acıdım kendi hâlime" (Les tristesses sans fin que j'ai ressenties en exil, / Aux jours douloureux où les feuilles tombent/ J'y ai pensé l'un après l'autre, j'ai eu pitié de moi)<sup>1132</sup> tirés du poème "Hüzün ve Hâtıra" (Tristesse et Souvenir), il est question de la profonde tristesse provoquée par l'exil, tandis que "Gurbet" (Exil) parle des tracasseries et des

<sup>1130</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 96-97.

<sup>1131</sup> *Yahya Kemal*, p. 54.

<sup>1132</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 116.

souffrances provoqués par cette disposition. On voit que dans ce poème, le ‘lieu où on va’ reste obscur. Il peut aussi bien s’agir d’un endroit réel sur la terre que du monde de la mort.

Gurbet nedir bilir mi o menfâya gitmiyen?  
Ey gurbet, ey gurûbu ufuklarda bitmiyen  
Ömrün derinliğinde süren kaygı günleri!  
Yıllarca, fakr içinde, hayâtın hüzünleri.  
Bir çöl çoraklığında hayâlin susuzluğu;  
Hem uyku ihtiyaçları, hem uykusuzluğu.  
En sinsi bir ezâ gibidir geçmiyen zaman;  
Bin türlü başka cevri de vardır ki bî-aman;  
Yalnızlığın azâbı her işkenceden beter;  
Yalnız bu kahrı insanı tahrîb için yeter.

Celui qui ne va pas en ce lieu, sait-il ce que signifie l’exil ?  
Ô exil, ô celui dont le coucher du soleil ne se termine pas  
Les jours de souci dans la profondeur de la vie !  
Pendant des années, en pleine pauvreté, les chagrins de l’existence.  
Dans une aridité de désert, la soif du rêve ;  
Les besoins de sommeil qui vont avec l’insomnie.  
Est comme une torture sournoise, le temps qui ne coule pas ;  
Il possède mille autres supplices inexorables ;  
La peine de la solitude est pire que toutes les agonies ;  
Pour détruire l’être humain, à lui seul, ce chagrin suffit.<sup>1133</sup>

Dans les vers “Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar;/ Gittim o son diyâra ki serhaddidir yerin,” (Je me suis exilé pour toujours, j’ai voyagé de pays en pays;/ Je suis allé au dernier pays aux confins de la terre)<sup>1134</sup> tirés du poème “Açık Deniz” (Pleine Mer) de Yahya Kemal, l’exil, cette fois-ci, gagne un sens plus concret. Ces vers évoquent le voyage en bateau qu’entreprend le poète en direction de l’Occident. C’est ainsi qu’il quitte les terres où il a vu mourir sa mère pour se lancer dans un voyage de mer et reste en ‘exil’ au loin de sa patrie. Mais les terres de l’Europe qu’il a atteintes à la fin de sa croisière, constituent une frontière symbolique, non seulement entre l’Orient et l’Occident mais également entre le monde réel et le monde de l’au-delà.

En relation avec la thématique de la mort, on retrouve souvent chez Baudelaire, une hésitation entre partir et rester, indécision qui semble refléter le conflit entre les pulsions de vie et de mort. Ces vers tirés de la VII<sup>ème</sup> partie du “Voyage” en donnent un exemple : “Faut-il partir? rester? Si tu peux rester, reste;/ Pars, s’il le faut. L’un court, et l’autre se tapit”.<sup>1135</sup> On peut repérer une hésitation semblable dans plusieurs poèmes de Yahya Kemal. Les vers ci-dessous tirés du poème “Koca Mustâpaşa” constituent un exemple marquant :

---

<sup>1133</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1135</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 171.



Gece, Ői'riyle sararken Koca MustâpaŐa'yı  
Seyredenler görür Allâha yakın dünyâyı.  
Yolda tek tük görünenler çekilir evlerine;  
Gece sessizliĐi semtin yayılır her yerine  
Bir ziyâretçi derin zevk alarak manzaradan,  
Unutur semtine yollanmayı artık buradan.

Gizli bir his bana, hâtif gibi, ihtâr ediyor;  
Çok yavaş, yalnız içimden duyulan sesle, diyor:  
“Gitme! Kal! Sen bu taraf halkına dost insansın;  
Onların meŐrebi, iklimi ve ırkındansın.

Alors que la nuit couvre Koca MustâpaŐa de sa poésie  
Ceux qui regardent, voient le monde proche de Dieu.  
Les seuls passants que l'on voit dans les rues, vont chez eux ;  
Le silence de la nuit se répand à chaque endroit du quartier  
Un visiteur, prenant un plaisir profond de ce paysage,  
Oublie désormais de se diriger d'ici vers son quartier.

Un sentiment caché, comme un ange, me met au courant ;  
Il me dit tout doucement, d'une voix qui se fait entendre en moi :  
“Ne t'en vas pas ! Reste ! Tu es l'ami du peuple d'ici ;  
Tu es de leur climat, de leur race et de leur tempérament.”<sup>1136</sup>

Il faut noter que dans l'exemple ci-dessus, la poésie semble plus proche de la mort par rapport à la vie. En effet, “la poésie de la nuit” permet au “monde proche de Dieu” de devenir visible.

Dans les poèmes de Yahya Kemal, cette position intermédiaire entre la vie et la mort prend différentes formes. Par exemple le poème “GeçiŐ” (Passage) qui se termine avec un appel vers la mort avec le vers “Râhatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur” (Endors-toi tranquillement, la mort est un sommeil sans fin)<sup>1137</sup>, commence avec le distique suivant : “Mâzî köyünde, hâtıralar gölgesinde kal!/ YaklaŐtıĐın tabiati günlerce seyre dal!” (Reste sous l'ombre des souvenirs dans le village du passé/ Contemple la nature à laquelle tu t'approche pendant des jours entiers)<sup>1138</sup>. Alors que dans le premier quatrain du poème “Bir Dosta Mısrâlar” (Vers pour un ami) il s'agit d'un voyage de la mémoire vers le passé, dans le deuxième quatrain on parle d'un voyage vers le futur et vers la mort.

Kâmildir o insan ki yaşar hâtıralarla;  
Bir başka kerem beklemez artık gelecekten;  
Her an doludur gözleri cânan ve baharla,  
Kâm aldı bilir kendini, ömründe, felekten.

<sup>1136</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 50-51.

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>1138</sup> *Ibid.*, p. 104.

Bir kerre sevip vuslata erdiyse cihanda,  
Ömrün iyi rü'yâsına dalsın, uyusun rûh.  
Bin zevk aramak kaydına düşmekle zamanda,  
Her gün yorulup, nâfile bin yıl yaşamış Nûh.

Sage est la personne qui vit avec les souvenirs ;  
Et n'attend aucune autre grâce de l'avenir ;  
A chaque moment, de l'amant et du printemps, ses yeux sont pleins  
Il lui semble qu'il a reçu les bienfaits du destin.

S'il a aimé et a rejoint son amant rien qu'une fois  
Que l'âme s'abandonne au bon rêve de la vie et s'endorme  
En se donnant la peine de chercher mille plaisirs dans le temps,  
Chaque jour, Noah s'est fatigué en vain pour vivre mille ans.<sup>1139</sup>

Il faut souligner que contrairement à ce qu'on peut observer dans "Geçiş" (Passage), dans "Bir Dosta Mısrâlar" (Vers pour un ami) le temps intermédiaire entre le passé (l'enfance) et le futur (la mort) est ignoré. Le poème sert de pont entre le passé où la mère est encore en vie et le futur, au-delà de la mort, où le poète pourra enfin la rejoindre.

En outre, on peut affirmer que chez Yahya Kemal, la poésie sert de pont non seulement entre le passé et le futur ou entre la vie et la mort, mais également entre deux langues. Sur ce point, il faut s'arrêter sur le 'globe différent' dont il est question dans les vers tirés du poème "Deniz Türküsü" (Chanson de mer) "Girdiğin aynada, geçmiş gibi dîğer küreye,/ Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın : 'Yol nereye?'" (Dans le miroir où tu es entré, comme passé à l'autre sphère,/ Ne demande surtout pas un instant en doute : 'Où va cette voie?').<sup>1140</sup> Yahya Kemal voit son départ de sa patrie afin d'aller en France, tout d'abord comme le passage d'un monde où règne une langue à un monde où en règne une autre. Le poète dit : "Le passage du turc au français m'a transformé autant que le passage d'une sphère à une autre".<sup>1141</sup> Ces phrases évoquent les propos de Humboldt : "La diversité des langues singulières n'est donc pas une diversité d'enveloppes et de signes, mais de visions du monde".<sup>1142</sup> Le vers "Mûsikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı" (Avec sa musique un monde en plein tourment)<sup>1143</sup> qui se trouve également dans "Deniz Türküsü" (Chanson de mer) montre que Yahya Kemal s'intéresse particulièrement aux particularités sonores et à la musique de cette langue qu'il rencontre en France. Ceci est en accord avec sa poétique qui conçoit la poésie comme une sorte de musique.

---

<sup>1139</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>1140</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1141</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsi ve Edebî Anılarım*, p. 101.

<sup>1142</sup> Ernst CASSİRER, *Langage et Mythe*, p. 47.

<sup>1143</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 97.

D'autre part, pour Yahya Kemal, l'univers d'une langue différente (celui du français), semble correspondre, sur le plan symbolique, au monde de l'au-delà. Le passage du monde en turc à celui du monde en français, signifiera donc l'accès au monde de l'au-delà. Le voyage dont il est question dans "Açık Deniz" (Pleine mer) se transforme au fur et à mesure en un voyage à la fois intérieur et linguistique. Il faudra lire le mot 'langue' qui figure dans le vers "Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin" (Je porte toujours le sel des pleines mers sur ma langue)<sup>1144</sup> en tenant compte de son double sens. Dans ce cadre, on remarque une similarité avec la dernière strophe de la première partie du "Voyage". Ici, l'obscurité concernant la destination du voyage en question est mise en relation avec la langue. Le sujet se trouve face à des lieux, des cas dont il ne connaît pas le nom. Il s'agit, si l'on utilise l'expression de Meschonnic, de "l'inconscient du langage".<sup>1145</sup>

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,  
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,  
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,  
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom!<sup>1146</sup>

Dans la relation que Yahya Kemal noue avec la poésie de Baudelaire autour de l'image de la mère, la langue française occupe une place primordiale. En effet, Yahya Kemal trouve des liens sonores entre le mot 'mère' et les mots avec lesquels il veut le mettre en relation, non pas en turc, mais en français. Les mots dont il s'agit sont 'la mort', 'l'amour', 'amer' et 'la mémoire'. Tandis que le mot 'mémoire' intègre carrément le mot 'mère', les mots 'mort', 'amour', 'amer', évoquent le mot 'mère' grâce à une analogie sonore.

L'affinité sonore entre 'la mère' et 'l'amour' en français est en accord avec le statut de la mère en tant que le premier et le plus important objet d'amour dans la vie de l'enfant (en particulier du petit garçon). D'ailleurs Freud dit que "[c]'est surtout dans les relations de mère à fils et inversement que nous trouvons les plus purs exemples d'une tendresse invariable, exempte de toute considération égoïste".<sup>1147</sup>

Mais l'analogie sonore entre les mots 'la mère' et 'l'amour' n'existe pas en turc. Pourtant dans son poème "Moda'da Mayıs" (Mai à Moda) Yahya Kemal utilise les mots 'anne' (mère) et 'sevgi' (amour) dans le même vers : "Sürekli sevgiyi duydukça anne toprak'tan/ İçimde korku nedir kalmıyor yok olmaktan" (A force de sentir l'amour perpétuel de la terre mère/ Je n'ai plus la moindre peur de disparaître).<sup>1148</sup> Dans le poème "Hatırlatan"

<sup>1144</sup> *Kendi Gök Kubbe'miz*, p. 15.

<sup>1145</sup> *Pour la poétique I*, p. 54.

<sup>1146</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 167.

<sup>1147</sup> *Introduction à la psychanalyse*, p.190.

<sup>1148</sup> *Kendi Gök Kubbe'miz*, p. 103.

(Évocateur) où le mot ‘anne’ (mère) n’est pas utilisé, cette fois-ci le mot ‘sevgi’ (amour) évoque clairement la mère.

Hicran gün ortasında neden böyle seslenir,  
Birden hatırlatır unutan kalbe sevgiyi?

Keskin bir özleyişle hayâl-ettirén nedir,  
Bir devre varsa insanın ömründe en iyi?

Ey sevgi anladım bu uzaktan sadâ ile,  
Ömrün yegâne lezzetidir hâtıran bile.

Pourquoi la douleur appelle-elle ainsi au milieu du jour,  
Et rappelle soudain au cœur qui oublie l’amour ?

Qu’est-ce qui fait rêver d’un manque violent ?  
Il fût dans la vie le meilleur, s’il existe un tel temps

Ô amour grâce à cette voix venue de loin, j’ai compris,  
Que ton unique souvenir est le seul goût de la vie.<sup>1149</sup>

Dans ce poème on peut facilement remplacer le mot ‘sevgi’ (amour) par le mot ‘anne’ (mère). Ceci étant fait, le mot ‘anne’ (mère) sera mis en relation avec le mot ‘hatıra’ qui signifie ‘souvenir’, ce qui nous permettra un rapprochement avec “Le Balcon” qui est le premier poème de Baudelaire cité dans “Büyü Şiir” (Poésie de magie).

“Le Balcon” commence avec le vers “Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses.”<sup>1150</sup> Cette image de la mère en tant que maîtresse des souvenirs trouve son appui, une fois de plus, dans la langue française. Bien qu’il ne soit pas utilisé dans ce poème, le mot ‘mémoire’ qui est le synonyme du mot ‘souvenir’ contient le mot ‘mère’. D’autre part, tout comme le mot ‘mère’ qui couvre presque la totalité du mot ‘mémoire’, la conception d’une mère qui est la maîtresse de la mémoire est conforme à la situation de Baudelaire. En effet, le poète a peur d’oublier son père décédé à cause de sa mère tyrannique qui envahit sa mémoire.

En s’appuyant sur un passage tiré de *Fusées* Yves Bonnefoy souligne l’“évocation de la “chère et toujours attirante maîtresse” qui est aussi la ‘coupable amie’”.<sup>1151</sup> Selon Bonnefoy, la ‘servante’ dont il est question dans le poème de Baudelaire qui commence avec les vers “La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse;/ Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse”, n’est autre que la nourrice du poète, Mariette.<sup>1152</sup> La personne à qui le poète s’adresse avec le pronom ‘vous’ et qui est jalouse de cette servante, est la mère et il

---

<sup>1149</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>1150</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 65.

<sup>1151</sup> *La tentation de l’oubli*, p. 47.

<sup>1152</sup> *Ibid.*, p. 17.

s'agit "de la solidarité de deux coupables".<sup>1153</sup> Ces vers qui figurent dans la suite du poème expriment le remords d'avoir oublié et négligé cette morte : "Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs./ Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs".<sup>1154</sup>

Selon Bonnefoy, si Baudelaire "parle des morts, des 'pauvres morts', c'est de son père aussi qu'il s'agit"<sup>1155</sup> et "si Mariette a été 'oubliée', le père le fut aussi. Et s'il n'est pas nommé par son nom dans le poème, à l'encontre de Mariette, c'est peut-être tout simplement que dans son cas l'aveu de l'oubli est plus difficile à faire".<sup>1156</sup>

Après avoir élevé sa mère au rang de 'maîtresse' de son cœur, Baudelaire semble éprouver le sentiment d'avoir été injuste envers les autres personnes qui méritent de recevoir son amour. D'ailleurs on retrouve souvent le mot 'remords' dans ses poèmes. Les strophes ci-dessous tirées de "L'Irréparable" constituent un exemple marquant :

Pouvons-nous étouffer le vieux, le long Remords,  
Qui vit, s'agite et se tortille,  
Et se nourrit de nous comme le ver des morts,  
Comme de chêne la chenille?  
Pouvons-nous étouffer l'implacable Remords?

Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane,  
Noierons-nous ce vieil ennemi,  
Destructeur et gourmand comme la courtisane,  
Patient comme la fourmi?  
Dans quel philtre? -dans quel vin? -dans quelle tisane?<sup>1157</sup>

Chez Yahya Kemal, tout comme chez Baudelaire, les morts exercent leur pouvoir sur la conscience des vivants. Mais dans les poèmes de Yahya Kemal on retrouve le mot 'remords' uniquement dans le poème "Cin'ler" (Les djinns) et ce poème devient l'expression d'une conscience dérangée.

Kızgın benizleriz ki parıldar görünmeden,  
Titrer yanında bizleri bir lâhza vehmeden.

Vicdanların azâbıyız onlar tanır bizi;  
Tâzîb için ziyârete gelmiş sanır bizi.

Her suçlunun başında hayâli cezâsıyız,  
Her âşık aldatan kadının kalb ezâsıyız.

Bir cinsimiz azâb ise vicdan ve hislere,  
Bir cinsimiz de var ki belâdır nefislere.

---

<sup>1153</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>1154</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1155</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>1156</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>1157</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 85.

Lâkin bu cinsimiz daha dişlek ve zorludur,  
Viccânî olmıyanları nefsinde korkutur.

Dünyâda korku nâmına bizler de olmasak,  
Bilmezdi âdem-oğlu nedir şerr için yasak.

Bir def'a hisseden bizi! Bildin mi kimleriz?  
Cinler veyâhut onlara benzer vehimleriz.

Nous sommes des teints chauds qui brillent sans se montrer,  
Tremblent ceux à qui il semble que nous sommes à côté.

Nous sommes les remords, les consciences nous connaissent ;  
Elles pensent que nous sommes venus pour les torturer.

A la tête de chaque criminel, nous sommes sa punition imaginaire.  
De chaque femme qui trompe son amant, la douleur du cœur.

Si une classe parmi nous torture les consciences et les sentiments,  
Des individus, une autre espèce en est le châtiment.

Est la plus dangereuse et redoutable, cette race,  
Elle fait peur à ceux qui n'ont pas de conscience.

Si nous n'existions pas dans le monde pour faire peur,  
L'homme ne saurait pas l'interdiction de faire du malheur.

Celui qui nous sent une fois ! Sais-tu nous sommes qui ?  
Les pensées qui leur ressemblent ou bien les génies.<sup>1158</sup>

Dans le poème “L’Horloge” de Baudelaire, on entend une fois de plus la voix d’une conscience perturbée. Le crime dont il s’agit est le crime de l’oubli. Le poète se punit par l’intermédiaire de son propre poème qui lui répète sans cesse le refrain ‘souviens-toi !’.

Horloge dieu sinistre, effrayant, impassible,  
Dont le doigt nous menace et nous dit : --Souviens-toi !—  
Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d’effroi  
Se planteront bientôt comme dans une cible;

Le plaisir vaporeux fuira vers l’horizon  
Ainsi qu’une sylphide au fond de la coulisse;  
Chaque instant te dévore un morceau du délice  
A chaque homme accorde pour toute sa saison.

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde  
Chuchote : --Souvient-toi!—Rapide, avec sa voix  
D’insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,

1158

*Kendi Gök Kubbeviz*, p. 167-168.

Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !

--Remember ! Souviens-toi !—prodigue ! —Esto memor !—  
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)  
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues  
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or!

--Souviens-toi—que le Temps est un joueur avide  
Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi.  
Le jour décroît ; la nuit augmente, souviens-toi !—  
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.

Tantôt sonnera l'heure ou le divin Hasard,  
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,  
Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !),  
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard !<sup>1159</sup>

Il faut souligner que la situation de Yahya Kemal est différente de celle de Baudelaire. Chez le premier, l'objet d'amour qui est menacé d'être oublié est une mère décédée que le poète a perdue alors qu'il a 13 ans. Le vers "Birden hatırlatır unutan kalbe sevgiyi" (Rappelle soudain l'amour au cœur qui oublie)<sup>1160</sup> et le vers qui figure dans le poème "Vuslat" (Union) et qui évoque "L'Horloge" : "Zâlim saat ihmâl edilen vakti çalar da" (Si l'horloge cruelle sonne le temps négligé)<sup>1161</sup>, deviennent l'expression d'une peur d'oublier cette mère et du trouble de conscience qui en résultera.

Dans le poème "Viranbağ" de Yahya Kemal, l'adjectif 'amer', un autre mot qui évoque 'la mère', est utilisé à côté d'un mot qui a une affinité sonore avec ces deux mots, l'amour : "Acı duymuş diye aşkın tadını/ Hepimiz sevdik o solgun kadını" (Comme elle avait senti le goût amer de l'amour/ Nous avons tous aimé cette femme pâle)<sup>1162</sup>. "Le goût de l'amour" dont il est question dans le premier vers cité ci-dessus, fait allusion à un vers tiré du poème "Le Goût du néant" de Baudelaire : "L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute".<sup>1163</sup> Dans le cas de Yahya Kemal, le goût 'amer' de l'amour semble dû à la mort précoce de la mère. Dans le poème "Açık Deniz" (Pleine mer) on trouvera "sonsuzluğun tadı" (le goût de l'infini) qui rappelle le poème "Le Goût du néant" de Baudelaire, ce qui semble confirmer la relation intertextuelle que Yahya Kemal établit avec les poèmes du poète français.

<sup>1159</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 112-113.

<sup>1160</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 139.

<sup>1161</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1162</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>1163</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 108.

L'analogie sonore qui existe entre les mots 'la mère' et 'la mort' devient particulièrement significative dans le cas de Yahya Kemal. Le désir de rejoindre la mère morte va se refléter sur les vers qui montrent une puissante 'pulsion de mort' chez le poète turc. On en trouve l'exemple le plus clair et marquant dans les vers ci-dessous tirés du poème "Koca Mustâpaşa :

Âhiret öyle yakın seyredilen manzarada,  
O kadar komşu ki dünyâya dıvar yok arada,  
Geçer insan bir adım atsa birinden birine,  
Kavuşur karşıda kaybettiği bir sevdiğine.

Dans le paysage contemplé, si proche est l'au-delà  
Si voisin de ce monde, aucun mur entre les deux  
De l'un à l'autre, on pourrait passer d'un pas  
Pour retrouver une bien-aimée perdue, là-bas<sup>1164</sup>

Cette bien-aimée qu'on rejoint dans le monde de l'au-delà, se réfère clairement à la mère décédée. L'amour de la mère devient l'amour de la mort. Ce passage tiré des mémoires de Yahya Kemal est significatif :

Ma mère était morte. J'étais devenu fou. À cet instant je voulais mourir, me suicider. Je ne pouvais supporter cette perte terrible, cette douleur profonde. On me retenait comme si j'étais fou ; on me lavait le visage. Hélas ma douleur ne s'apaisait pas. Les bonnes femmes me disaient que si je pleurais, l'âme de ma mère en souffrirait ; elles m'assuraient qu'on se retrouverait tous au paradis pour y mener une vie heureuse, qu'on n'y mourrait plus, que ma mère nous attendait là-bas pour bientôt. J'étais un peu soulagé par ces consolations mais quelques minutes plus tard la tristesse inconsolable s'enflammait de nouveau. Je voulais mourir comme ma mère et la rejoindre tout de suite. Je pensais aux moyens de me suicider. Ma douleur avait ému tous les gens réunis là. Ils pleuraient plus en me voyant.<sup>1165</sup>

Les vers que nous avons déjà cités ne sont pas les seuls à refléter une 'pulsion de mort' chez Yahya Kemal. Le vers "Râhatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur" (Endors-toi tranquillement, la mort est un sommeil sans fin)<sup>1166</sup> tiré du poème "Geçiş" (Passage) et le vers "Dalsın yakında gözlerim artık son uykuma!" (Que mes yeux se ferment pour mon dernier sommeil)<sup>1167</sup> tiré du poème "Düşünce" (Pensée) évoquent les vers de Baudelaire tirés du poème "Le Léthé" : "Je veux dormir! dormir plutôt que vivre !/ Dans un sommeil aussi doux que la mort"<sup>1168</sup> Pour Baudelaire qui dit : "C'est la mort qui console, hélas! Et qui fait

<sup>1164</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 49.

<sup>1165</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Anılarım*, p. 8-9.

<sup>1166</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 105.

<sup>1167</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>1168</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 183.



vivre”<sup>1169</sup> dans “La Mort des pauvres”, la mort semble être la rançon que doit payer la conscience suite à un crime commis.

Chez Yahya Kemal, toutes les oppositions binaires -la vie et la mort, le rêve et la réalité, le monde intérieur et le monde extérieur, le passé et le présent, la patrie et les terres en dehors de la patrie- se concrétisent autour de la mère. Au sujet du couple terre-mer, on pourra parler d’une équivalence symbolique. En effet, la terre et la mer symbolisent à la fois la vie et la mort. Dans son livre *L’Homme et la Mort* Edgar Morin le met en évidence : “Parallèlement se développera le thème de la maternité de la mort. La terre et les eaux sont les éléments maternels où s’opère le passage de mort à renaissance”.<sup>1170</sup>

Pourtant chez Yahya Kemal, la terre semble être plus proche de la mort par rapport à la mer. Ainsi dans les vers “Farketmez anne toprak ölüm mâcerâmızı” (La terre-mère ne remarque pas notre aventure de mort)<sup>1171</sup> et “Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa” (En un automne on a enterré ma mère dans cette terre)<sup>1172</sup> on peut constater que la ‘terre’ est en relation étroite avec la ‘mère’ et avec la ‘mort’ alors que la relation de la mer avec ces derniers est toujours plus indirecte. Tandis que la terre est liée à la réalité dans le cadre de la mère et de sa mort, la mer semble représenter l’équivalent textuel de ces dernières.

En français, il existe une équivalence sonore entre les mots ‘mère’ et ‘mer’. Ce sont des homonymes. Ce fait va fournir plusieurs possibilités poétiques à Baudelaire et à Yahya Kemal. Baudelaire utilise le mot ‘mer’ de façon à évoquer le mot ‘mère’, alors que chez Yahya Kemal, le mot ‘mer’ se transforme en une image cachée de la mère. Rappelons que Roman Jakobson affirme qu’en poésie, “[I]a similitude phonologique est sentie comme une parenté sémantique”.<sup>1173</sup>

Avant de passer aux reflets du parallèle mère-mer dans les poèmes de Yahya Kemal, repérons les exemples de cette équivalence dans les poèmes de Baudelaire. Dans le premier vers de “L’Homme et la Mer”, “Homme libre, toujours tu chériras la mer!”<sup>1174</sup> le mot ‘mer’ peut facilement laisser sa place au mot ‘mère’. Mais les deux premières strophes de “Mœsta et Errabunda” montrent cette homologie d’une façon encore plus marquante.

Dis-moi, ton cœur parfois s’envole-t-il, Agathe,  
Loin du noir océan de l’immonde cité,  
Vers un autre océan où la splendeur éclate,  
Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?

---

<sup>1169</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>1170</sup> p. 147.

<sup>1171</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 86.

<sup>1172</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>1173</sup> *Essais de linguistique générale : les fondations du langage*, p. 86.

<sup>1174</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 46.

Dis-moi, ton cœur parfois s'envole-t-il, Agathe?

La mer, la vaste mer, console nos labeurs!  
Quel démon à doté la mer, rauque chanteuse  
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,  
De cette fonction sublime de berceuse?  
La mer, la vaste mer, console nos labeurs!<sup>1175</sup>

Dans le vers “La mer, la vaste mer console nos labeurs” on peut de nouveau facilement remplacer le mot ‘mer’ par le mot ‘mère’. D’ailleurs le mot ‘mère’ convient mieux au sens du vers. Il est clair que Baudelaire utilise le mot ‘mer’ sachant que celui-ci évoquera le mot ‘mère’. L’innocence de l’enfance dont il s’agit dans les strophes suivantes confirme cette hypothèse. Les propos de Bachelard qui met en évidence la relation symbolique entre la mer et l’eau et la maternité, renforcent l’équivalence des deux mots en question dans les vers de Baudelaire : “Des quatre éléments, il n’y a que l’eau qui puisse bercer. C’est elle l’élément berçant. C’est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère”.<sup>1176</sup>

En outre, les propos de Freud exprimés dans son livre *Introduction à la Psychanalyse* nous permettent d’affirmer que l’équivalence qui existe entre les mots ‘mère’ et ‘mer’ sur le plan sonore, se rencontre également sur le plan symbolique. Cette équivalence se fonde en grande partie sur le symbolisme de l’eau. Selon Freud, “[l]a naissance se trouve régulièrement exprimée dans le rêve par l’intervention de l’eau : on se plonge dans l’eau ou on sort de l’eau, ce qui veut dire qu’on enfante ou qu’on naît”.<sup>1177</sup> Gaston Bachelard, à son tour, souligne “la profonde maternité des eaux”<sup>1178</sup> et transmet cette phrase de Mme Bonaparte : “La mer est pour tous les hommes l’un des plus grands, des plus constants symboles maternels”.<sup>1179</sup> Ainsi, dans l’imaginaire de Yahya Kemal, “le voyage de mer” devient une métaphore qui concentre l’image de la mère et celle de la mort

La relation de Yahya Kemal avec sa mère sera cruciale pour toute tentative afin de déchiffrer son monde poétique. Cette mère qu’il a perdue à un âge précoce, occupe toujours une place centrale dans ses poèmes. La relation poétique que Yahya Kemal noue avec Baudelaire se concrétise également autour de celle-ci. Mais contrairement à celui de Yahya Kemal, l’objet d’amour de Baudelaire est en vie.

---

<sup>1175</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

<sup>1176</sup> *L’Eau et les Rêves*, p. 150.

<sup>1177</sup> p. 145.

<sup>1178</sup> *L’Eau et les Rêves*, p. 22.

<sup>1179</sup> *Ibid.*, p. 133.

Mais Yahya Kemal a-t-il réellement pris l'équivalence mère-mer du français et de Baudelaire ? Dans le poème "Ufuklar" (Les horizons), le vers qui comporte le mot 'deniz' (mer), "Deniz ufkunda tesellî duyulur" (A l'horizon de la mer on sent une consolation)<sup>1180</sup>, évoque le vers "La mer, la vaste mer console nos labeurs"<sup>1181</sup> qui figure dans "Mœsta et Errabunda" de Baudelaire. L'utilisation commune des mots 'ufuk' (horizon), 'deniz' (mer) et 'ruh' (âme) montre que, dans "Ufuklar", l'horizon dont il s'agit se réfère à la frontière entre la vie et la mort. La strophe dédiée à la mort de la mère, confirme, une fois de plus, la relation symbolique entre la mer et la mère.

Annemin na'şını gördümdü ;  
Bakıyorken bana sâbit ve donuk gözlerle,  
Acıdan çıldıracaktım.  
Aradan elli dokuz yıl geçti.  
Âh o sâbit bakış el'an yaradır kalbimde.  
O yaşarken o semâvî, o gülümser gözler  
Ne kadar engin ufuklardı bana;  
Teneşir tahtası üstünde o gün,  
Bakmaz olmuşlular artık bu bizim dünyâya.

J'avais vu la dépouille de ma mère ;  
Lorsqu'elle me regardait avec des yeux fixés et glacés,  
De chagrin, j'allais presque délirer  
Cinquante neuf années se sont écoulées.  
Ce regard fixe est toujours une plaie dans mon cœur.  
Pendant qu'elle était en vie ces yeux d'azur et souriants  
Étaient de vastes horizons pour moi ;  
Alors que ma mère sans vie, était allongée ce jour-là,  
Ses yeux ne regardaient désormais plus notre monde.<sup>1182</sup>

Ce passage est comme la version versifiée de ce que Yahya Kemal écrit dans ses mémoires au sujet de la dépouille de sa mère. "Le corps de ma mère était couvert d'un linceul sur la table dressée pour la toilette funéraire. Je l'ai vue sans âme, les yeux ouverts et souriante ; ses cheveux étaient comme séparés de sa chair. Ressentant une peine inexprimable, je ne la regardais pas".<sup>1183</sup>

On peut multiplier les exemples qui montrent qu'il existe une relation étroite entre la mer et la mère dans les vers de Yahya Kemal. Par exemple dans "Karnaval ve Dönüş" (Carnaval et Retour) la mer est un objet d'amour : "Yıllarca sevdiğim Adalar, sevdiğim deniz/ Artık görünseler..." (Que les Îles que j'ai aimé pendant des années, la mer que j'aime/ Se

<sup>1180</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 94.

<sup>1181</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 95.

<sup>1182</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 95.

<sup>1183</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Anılarım*, p. 9.

montrent enfin...) <sup>1184</sup>. Dans les vers “Dağ dağ o güzel ses bütün etrâfı gezindi ;/ Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi” (D’une montagne à l’autre cette belle voix a parcouru tout l’espace;/ Elle s’est infiltrée dans le cœur de la mer qui a tant vécu) <sup>1185</sup> tirés de “Ses” (La voix) et dans la dernière strophe de “Açık Deniz” (Pleine mer) à laquelle Yahya Kemal commence en parlant de son “enfance passée dans les villes des Balkans”, la mer est personnifiée. Dans ce dernier poème, la mer qui possède une âme, est triste et souffrante et elle se plaint.

Rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü,  
Şekvânî dinledim, ezeli muztarip deniz!  
Duydum ki rûhumuzla bu gurbette sendeniz.  
Dindirmez anladım bunu hiç bir güzel kıyı;  
Bir bitmiyen susuzluğa benzer bu ağrısı.

En ce jour de marée, je me suis trouvé face à ton âme,  
Mer toujours souffrante, c’est ta plainte que j’ai écoutée  
J’ai senti que, dans cet exil, de toi, notre âme est à côté  
J’ai compris que ne peut adoucir aucun rivage bien joli  
Cette peine ressemblant à une soif inassouvie. <sup>1186</sup>

Ces vers évoquent, une fois de plus, ce que le poète écrit au sujet de sa mère dans ses mémoires. Il dit que sa mère “est malheureuse en raison de l’habitude qu’a son père de boire tous les soirs” <sup>1187</sup> et qu’elle “exige de son mari qu’il boive devant elle avant de prendre son dîner” <sup>1188</sup>. Il ajoute :

Je me souviens que jusqu’à mes douze ans, mon père s’est mêlé de temps en temps à la vie familiale et qu’il a bu chaque soir à nos côtés. Mais après, pour des raisons que je ne peux déterminer, il a commencé à se rendre souvent à Salonique. Ma mère souffrait profondément du comportement de mon père. <sup>1189</sup>

Dans la deuxième strophe de “Açık Deniz” (Pleine mer), la ‘tristesse majestueuse’ <sup>1190</sup> de la mer la transformera en “un monstre à mille têtes” <sup>1191</sup>. Ce pouvoir qu’elle possède, nous permettra de la rapprocher de l’image de la femme ‘tyrannique’ qu’on rencontre si souvent dans les poèmes de Baudelaire. Ce monstre qui se ranime peut être interprété comme le reflet d’une ‘réalisation fantasmée du désir’ qui permettra de ressusciter la mère sur le plan symbolique.

Garbin ucunda, son kıyıdan en gürültülü

<sup>1184</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 68.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>1187</sup> *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Anılarım*, p. 4.

<sup>1188</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>1190</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 15.

<sup>1191</sup> *Ibid.*, p. 15.

Bir med zamânı, gökyüzü kurşunla örtülü,  
Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;  
Gördüm güzel vücûdunu zümrütliyen deri  
Keskin bir ürperişle kımıldandı anbean;  
Baktım ve anladım ki o ejderdi canlanan.  
Sonsuz ufuktan âh o ne coşkun geliştî o!  
Birden nasıl toparlanarak kükremişti o!  
Yelken, vapur, ne varsa kaçışmış limanlara,  
Yalnız onundu koskoca meydan ve manzara!  
Yalnız o kalmış ortada, âsî ve bağırı hûn,  
Bin mağra ağzı açmış, ulurken uzun uzun,  
Sezdim bir âşına gibi, heybetli hüznünü!

Au bout de l'ouest, de la dernière rive la plus bruyante  
En un temps de marée, le ciel est couvert de plomb,  
J'ai vu le dragon à mille têtes qu'on appelle la mer ;  
J'ai vu la peau en émeraude de son beau corps  
D'une minute à l'autre, d'un frisson violent, il a bougé ;  
J'ai regardé et compris que c'était ce dragon qui se ranimait.  
De l'horizon éternel, quelle survenance débordante !  
En se ressaisissant d'un coup, comme il avait rugit !  
Voile, navire, vers les ports, tout avait fuit,  
A lui seul appartenait la grande place et le paysage !  
Lui seul est resté au centre, révolté et la poitrine en sang,  
Il hurlait longuement de l'entrée de mille grottes,  
J'ai senti sa tristesse majestueuse comme un ami !<sup>1192</sup>

On peut trouver d'autres indices qui montrent que Yahya Kemal a importé et imposé l'idée de cette l'équivalence mer-mère qui existe en français, dans les poèmes de Baudelaire. Les vers "Bir gün deniz ölgündü. Bir oltayla balıkta,/ Kuşlar gibi yalnız, yapayalnızdım açıkta" (Un jour la mer était morte. Pêchant à la ligne/ Seul comme les oiseaux, tout seul au large)<sup>1193</sup> tirés de "Deniz" (La mer) met en évidence la mise en relation de la mer avec la mort, tandis que le vers "At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol!" (Jette ton cœur au gouffre, élance-toi au large, sois une âme!)<sup>1194</sup> tiré du même poème et qui évoque le vers "Du fond du gouffre obscur ou mon cœur est tombé"<sup>1195</sup> qui figure dans "De Profundis Clamavi". Tout ceci montre bien que le poète français joue un rôle primordial dans ce rapprochement entre poésie française et poésie turque.

Le vers "Daldım coşup giden denizin mûsikîsine" (Je me suis livré à la musique de la mer qui s'agite)<sup>1196</sup> tiré de "Hüzün ve Hâtıra" (Tristesse et souvenir) de Yahya Kemal, met de nouveau en évidence l'influence de Baudelaire sur le poète turc et confirme une fois de plus

<sup>1192</sup>

*Ibid.*, p. 15.

<sup>1193</sup>

*Ibid.*, p. 133.

<sup>1194</sup>

*Ibid.*, p. 134.

<sup>1195</sup>

*Les Fleurs du Mal*, p. 61.

<sup>1196</sup>

*Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 116.

nos propos concernant le parallèle établi entre la mer et la mère. En effet, dans “La Musique” de Baudelaire non seulement la mer est mise en relation avec la musique, mais comme c’est le cas dans “Mœsta et Errabunda”, la mer évoque clairement la mère. Il est à noter que le voyage dans lequel la musique entraîne le sujet est, une fois de plus, un voyage de mer.

La musique souvent me prend comme une mer!  
Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés  
Comme de la toile,  
J’escalade le dos des flots amoncelés  
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions  
D’un vaisseau qui souffre ;  
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l’immense gouffre  
Me bercent. -D’autres fois, calme plat, grand miroir  
De mon désespoir!<sup>1197</sup>

L’affinité que Yahya Kemal noue avec “La Musique” ne se limite pas au vers cités ci-dessus. Dans son poème intitulé “Derin Beste” (Morceau profond), le poète met la poésie en relation avec la musique et la musique en relation avec un voyage de mer dans lequel on se lance avec un “bateau de rêve”.

Hilkat lisân-ı hâl ile her bâr söylenür  
Mânâ-yı Rabb-ı etmeyüp ızâmâr söylenür

Her yanda mûsıkiyle akar cûybârlar  
Her bâd-ı subh ü şâm ile eşcâr söylenür

Bir keşti-î hayâl ile âfâka yelken aç  
Deryâyı dinle gör nice esrâr söylenür

Bin türlü râz-ı aşk ile pürdür derûn-ı sâz  
Mızrâb değmesün hele her târ söylenür

Sahbâya âb ü tâb veren sözlerin Kemâl  
Söylendi zevk u şevk ile tekrâr söylenür

Continuellement on parle de la nature  
Sans le cacher on parle du sens de Dieu

---

<sup>1197</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 100.

Partout les fleuves coulent en musique  
On parle de chaque vent du matin et du soir, de chaque arbre

Avec un bateau de rêve, éploie tes voiles vers les horizons  
Écoute la mer, voit combien de mystères sont révélés

L'instrument contient tant de secrets d'amour dans ses tréfonds  
Dès que le plectre le touche, chaque corde se met à parler

Tes paroles, Kemal, qui donnent au vin de la beauté  
Ont été contées avec plaisir et passion et seront contées<sup>1198</sup>

Cette relation que Yahya Kemal noue avec Baudelaire, lui permet d'élargir le sens de la métaphore du 'voyage' qui se réfère en premier lieu à la mort, en le rapportant également au voyage de la poésie. Helen Regueiro Elam affirme, dans son article intitulé "Temporality in Baudelaire", que cette position est également valable pour "Le Voyage" de Baudelaire. En effet, "le vrai voyage pour Baudelaire est sans but, [...] car un tel voyage suggère la fatalité du voyage et reflète la condition littéraire elle-même".<sup>1199</sup> Selon Regueiro Elam, c'est pour cette raison que dans la dernière partie du "Voyage" le ciel et la mer sont écrits avec de l'encre noir.<sup>1200</sup>

Yahya Kemal qui affirme à plusieurs reprises que le but de la poésie est de parvenir à la musique, établit un certain parallèle entre le voyage vers la mort de sa mère et de lui-même et le voyage de la poésie. En effet, on peut dire que la musique est la destination du voyage vers la mort de la poésie. Lorsque la poésie aura atteint son au-delà, la musique, sur le plan symbolique, le sujet aura rejoint la mère qui se trouve dans le monde de la mort. D'autre part, quand la poésie aura regagnée la musique, elle aura touché son essence et sera ressuscitée.

Ainsi, les analogies sonores qui existent entre certains mots français vont, d'une part, servir de guide afin de tracer la relation que noue Yahya Kemal avec la poésie de Baudelaire et d'autre part, vont fournir les points de repère au sujet de l'influence que va exercer sur lui le fondateur de la poésie moderne. On a déjà montré que ce dernier fournit à Yahya Kemal les métaphores par lesquelles il va remplacer le mot 'mère' et lui permettre d'élargir le sens de la métaphore du voyage afin de couvrir également la poésie et le processus de son écriture. Mais l'effet de Baudelaire sur le poète turc ne se limite pas à cela. Yahya Kemal, tout comme Baudelaire, va écrire une poésie autoréflexive qui donne des indices concernant les étapes de son écriture. Pourtant, chez l'un comme chez l'autre poète, ces indices ne sont pas toujours

---

<sup>1198</sup> *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, p. 51.

<sup>1199</sup> Harold BLOOM, *Charles Baudelaire*, p. 152.

<sup>1200</sup> *Ibid.*, p.152.

très clairs et apparents. Lors du repérage de ces indices chez Yahya Kemal, Baudelaire et la langue française vont, une fois de plus, avoir un rôle décisif.

Dans la partie précédente nous avons vu que dans la relation que Yahya Kemal noue avec “Le Voyage” dans le cadre du versant mythique du langage poétique, les aspects culturels et particulièrement les valeurs propres à la culture ottomane sont mis en avant. Dans la relation que le poète noue avec le même poème dans le cadre du versant sonore du langage poétique, on peut observer que les éléments personnels et subjectifs sont prédominants.

Rappelons que dans son article intitulé “Mythe et Musique” Claude Lévi-Strauss s’appuie sur les propos de Ferdinand de Saussure qui dit que le langage est constitué d’éléments inséparables dont l’un est le son et l’autre le sens pour en conclure que dans la musique, l’élément sonore est en avant et dans le mythe, celui du sens.<sup>1201</sup> Sous cette angle, nous avons affirmé que le versant sonore du langage (et du langage poétique) tend vers la musique, alors que son versant sémantique tend vers le mythe.

Dans son article intitulé “Pour une critique en poésie” Yves Bonnefoy apporte une nouvelle dimension à la problématique concernant le versant sonore et sémantique du langage poétique. Après avoir posé la question “Qu’est-ce vraiment que la poésie, mais, aussi, comment accède-t-elle à son être propre ?”<sup>1202</sup>, il se concentre sur le poème “Le Balcon” de Baudelaire -rappelons que c’est un des trois poèmes cités dans “Büyü Şiir” (Poésie de magie) de Yahya Kemal- et après avoir précisé que dans ce poème le son devance les mots, il souligne que ceci est la preuve d’un grand pouvoir apparu au sein de la parole.<sup>1203</sup> Bonnefoy dit plus loin : “Ce pouvoir ? Dans la parole ordinaire la signification voile la présence [...]”.<sup>1204</sup> Comment la situation change-t-elle dans “Le Balcon” ?

[...] il advient que nous entendions le son, le son comme tel, dans notre écoute des mots, et alors c’est cet empire sur nous du conceptuel qui sinon se défait, du moins s’allège. Car le son, ce n’est pas du sens, c’est, sous les emplois que l’on en fait pour différencier les vocables, le rebond d’un rayon qui vient de bien au-delà de lui dans la profondeur abyssale de ce qui est. Réalité indécomposée, indéfaite, le son dit l’unité sous les différenciations qui extériorisent, il la ranime en nous, il nous rappelle au sentiment de la finitude, il en réveille les vrais besoins et nous en explique les choix, les perceptions même, c’est déjà le début d’un autre savoir. Dans la parole dont il retourne le sol reparaît l’immédiateté que la conceptualisation abolit. Autre image : c’est comme s’il ouvrait chaque mot pour retrouver sous la coque des signifiés l’amande du référent se faisant alors pleine présence.<sup>1205</sup>

---

<sup>1201</sup> *Mit ve Anlam*, p. 61.

<sup>1202</sup> *Sous le signe de Baudelaire*, p.364.

<sup>1203</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>1204</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>1205</sup> *Ibid.*, p. 365-366.



Ainsi Yves Bonnefoy, d'une part, montre qu'il y a une interaction entre le versant sonore et sémantique du langage poétique, et d'autre part, il affirme que le sens doit être surpassé au profit du son, si la poésie veut parvenir à sa vraie essence. Le voyage est une métaphore tout à fait opportune pour exprimer l'aventure existentielle de la poésie.

Les vers et poèmes qui mettent en évidence la relation entre la mer et le son vont nous faire voir le rôle primordial que joue l'aventure en question dans la formation de la poésie de Yahya Kemal. Dans les vers "Sesler denizin ufkunu uçtan uca sardı," (Les sons ont couvert, d'un bout à l'autre, l'horizon de la mer)<sup>1206</sup> et "Rüzgârlara benzer bir uğultuyla sulardan,/ Sesler geliyor sandım ilâhî kuğulardan," (Des eaux comme des murmures, ressemblant à des vents/ J'ai cru entendre des sons venant de cygnes divins)<sup>1207</sup> tirés de "Deniz" (La mer), la relation en question est très claire. Mais dans le cadre de la relation entre la mer et le son et aussi du sens que porte le son, il faut regarder le poème entier de plus près. Les notions de "poésie de la mort" et d'"harmonie venant des morts" qu'on trouve dans la première partie du poème sont particulièrement intéressantes. Citons le début du poème :

Bir gün deniz ölgündü. Bir oltayla balıkta,  
Kuşlar gibi yalnız, yapayalnızdım açıkta.  
Şehrin eleminden bir uzak merhaledeydim,  
Fânîleri gökten ayıran perdeye değdim.  
Rüzgârlara benzer bir uğultuyla sulardan,  
Sesler geliyor sandım ilâhî kuğulardan,  
Her an daha coşkun, daha yüksek, daha gergin,  
Binlerce ağızdan bir ilâhî gibi engin  
Sesler denizin ufkunu uçtan uca sardı,  
Benzim, ölümün şi'ri yayıldıkça, sarardı.  
Kalbimse bu hengâmede kuşlar gibi ürkek,  
Kalbim heyecandan dedi : "Artık dönelim, çek!  
Kâfi!.. Ölümlerden gelen âhenge kapılma!"

Un jour la mer était morte. Pêchant à la ligne,  
Seul comme les oiseaux, tout seul au large.  
A une étape lointaine de la tristesse de la ville,  
J'ai touché le rideau séparant les mortels du ciel.  
Des eaux comme des murmures, ressemblant à des vents,  
J'ai cru entendre des sons venant de cygnes divins,  
Plus agité, plus haut, plus tendu à tout moment,  
Vaste comme un cantique venant de mille bouches  
Les sons ont couvert, d'un bout à l'autre, l'horizon de la mer,  
Alors que le poème de la mort se répandait, mon teint à jaunir.  
Et mon cœur dans ce vacarme, peureux comme les oiseaux,  
"Allez! Retournons !" Mon cœur ému à dit ;

<sup>1206</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 133.

<sup>1207</sup> *Ibid.*, p. 133.

“Ne te laisse pas emporter par l’harmonie des morts ! Ça suffit !”<sup>1208</sup>

Le sujet du poème qui essaye de lutter avec la pulsion de mort qui se concrétise autour de la ‘mer morte’, témoigne, par la suite, de l’apparition soudaine d’un ‘être de mer’. Les paroles de cet être ressemblent à l’appel de la mort :

Birdenbire hissettim ufuktan bir atılma.  
Baktım ki deniz insanı durgun suyu yardı,  
Bir dev gibi mûnis ve yosun saçları vardı.  
Durdum, dedi:

“Mâdem ki deniz rûhuna sır verdi sesinden,  
Gel kurtul o dar varlığının hendesesinden!  
Son zevkin eğer aşk ise ummâna karış, tat!  
Boynundan o cânan dediğin lâşeyi silk, at!  
Kırpikleri süzgün o ihânet dolu gözler,  
Rikkatle bakarken bile bir fırsatı özler.

Aldanma ki sen bir susamış rûh, o bir aç;  
Sen bir susamış rûh, o bütün ten ve biraz saç.  
Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol,  
At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol!”

Soudain j’ai senti à l’horizon un élan  
J’ai vu un être de mer fendre l’eau dormante  
Doux comme un géant, il avait des cheveux de mousse  
“Je me suis arrêté” a-t-il dit :

“Puisque la mer a donné à ton âme, un secret de sa voix  
Viens te sauver de la géométrie étroite de ton être !  
Si ton dernier plaisir est l’amour, mêle-toi à la mer, goûte  
Jette de ton cou, ce cadavre d’animal que tu appelles amant !  
Ces yeux aux cils langoureux pleins de trahison  
Sous un regard doux languissent après une occasion

Ne te laisse pas tromper, tu es une âme assoiffée, elle, une affamée  
Elle est toute peau et un peu de cheveux, tu es une âme assoiffée  
Le chemin que tu attends, aujourd’hui, donne sur la mer  
Jette ton cœur au gouffre, élance-toi au large, sois une âme !”<sup>1209</sup>

Ce “cadavre d’animal qu’on appelle amant” qui a des “yeux pleins de trahison” et qui guette une occasion pour faire tomber le sujet dans son piège évoque ‘la femme tyrannique’ qu’on trouve dans les poèmes de Baudelaire. Comme nous l’avons montré dans la partie précédente, cette femme symbolise la résurrection et la pulsion de vie. Dans le poème cité ci-dessus on peut poser l’équation suivante : D’un côté se trouve la femme qui, par le biais de

---

<sup>1208</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p. 133-134.

ses charmes charnels attire le sujet vers le monde et la vie, d'un autre côté il y a l' 'être de mer' qui l'entraîne vers le poème de la mort. On retrouve une équation similaire dans le poème "Ses" (La voix). L'opposition qui existe entre la première strophe et la deuxième est frappante. Le sujet se trouve dans une douce atmosphère de rêve dans la première strophe. Il est question de "l'ample voix d'une mélodie" et d'une "belle voix" qui "s'infiltré dans le cœur de la mer qui a tant vécu" après avoir parcouru tout les alentours. Dans la deuxième strophe, le sujet se réveille soudain de ce rêve. La belle dangereuse qui le 'soumet' évoque le 'cadavre d'animal' qui empêche le sujet d'être une 'âme' libre dans "Deniz" (La mer).

Günlerce ne gördüm, ne de bir kimseye sordum;  
 "Yârab! Hele kalb ağrılarım durdu." diyordum.  
 His var mı bu âlemde nekaahet gibi tatlı?  
 Gönlüm bu sevincin halecâniyle kanatlı  
 Bir tâze bahâr âlemi seyretti felekte.  
 Mevsim mütehayyil, vakit akşamdı Bebek'te;  
 Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam...  
 Tâ karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam,  
 Sâkin koyu, şen cepmeli kasriyle Küçüksü,  
 Ardında vatan semtinin ormanları kuytu;  
 Bir neş'eli hengâmede çepçevre yamaçlar  
 Hep aynı tahassüsle meyillenmiş ağaçlar;  
 Dalgın duyuyor rüzgârın âhengini dal dal,  
 Baktım süzülüp geçti açıktan iki sandal;  
 Bir lâhzada bir pancur açılmış gibi yazdan  
 Bir bestenin engin sesi yükseldi Boğaz'dan.  
 Coşmuş gene bir aşkın uzak hâtrasıyle,  
 Aksetti uyanmış tepelerden sırasıyle,  
 Dağ dağ o güzel ses bütün etrâfi gezindi;  
 Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi.

Ânî bir üzüntüyle bu rü'yâdan uyandım  
 Tekrâr o alev gömleği giymiş gibi yandım.  
 Her yerden o, hem aynı bakış, aynı emelde,  
 Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde;  
 Her yerden o, hem aynı güzellekle, göründü,  
 Sandım bu biten gün beni râmettiği gündü.

Pendant des jours je n'ai ni vu, ni demandé à personne ;  
 Je me disais, "Mon Dieu ! Mes douleurs de cœur ont enfin pris fin."  
 Y a-t-il un sentiment plus doux que la convalescence ?  
 Mon cœur s'envole du frisson de cette joie  
 Il a contemplé un monde de printemps frais, dans la providence.  
 La saison est rêveuse, à Bebek, c'est le soir ;  
 Le soir... Comme un visage pur et bon, le soir...  
 Deux-trois vitres ont pris feu, aux coteaux d'en face  
 Küçüksü, avec sa baie calme, la façade gaie de son pavillon,  
 Au-delà de laquelle les forêts du quartier de la patrie sont déserts ;  
 Dans un tumulte bien gai, tout autour, des pentes

Des arbres qui se sont penchés toujours avec la même émotion ;  
 Distracts, entendent branche par branche l'harmonie du vent,  
 J'ai vu, qu'au loin, deux barques se sont glissées ;  
 D'un coup, comme si une persienne s'était ouvert de l'été  
 Du Bosphore, la vaste voix d'une mélodie est montée.  
 Du souvenir lointain d'un amour, de nouveau, excitée,  
 Des collines réveillées, l'une après l'autre, elle a résonné,  
 D'une montagne à l'autre cette belle voix a parcouru tout l'espace ;  
 Elle s'est infiltrée dans le cœur de la mer qui a tant vécu.

D'une peine soudaine, ce rêve, je l'ai quitté  
 Comme si j'avais remis cette chemise de flamme, j'ai brûlé  
 De partout, elle, avec le même regard, le même espoir,  
 Une rose en sang dans la bouche et une tasse de vin dans la main ;  
 De partout elle se montrait avec la même beauté  
 Ce jour était celui où elle m'a soumise, m'a-t-il semblé<sup>1210</sup>

Ainsi, dans "Deniz" (La mer), comme dans "Ses" (La voix), la femme dangereuse qui est perçue comme un piège tire le sujet vers la vie et le monde, alors que le 'son' qui est toujours aux côtés de l'image de la mer, le tire vers le rêve et la mort. Ce n'est pas un hasard si "Ses" (La voix) évoque "La Voix" de Baudelaire. Les affinités qui existent entre ce poème et "Ses" (La voix), et également encore avec "Deniz" (La mer) sont marquantes. En effet, dans le poème de Baudelaire, on peut voir qu'il est également question de deux voix, l'une qui tire vers le monde, et l'autre, vers le monde du rêve.

Mon berceau s'adossait à la bibliothèque,  
 Babel sombre, où roman, science, fabliau,  
 Tout, la cendre latine et la poussière grecque,  
 Se mêlaient. J'étais haut comme un in-folio.  
 Deux voix me parlaient. L'une, insidieuse et ferme,  
 Disait : "La Terre est un gâteau plein de douceur;  
 Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)  
 Te faire un appétit d'une égale grosseur."  
 Et l'autre : "Viens, oh! Viens voyager dans les rêves  
 Au delà du possible, au delà du connu!"  
 Et celle-là chantait comme le vent des grèves,  
 Fantôme vagissant, on ne sait d'où venu,  
 Qui caresse l'oreille et cependant l'effraie.  
 Je te répondis. "Oui! Douce voix!" C'est d'alors  
 Que date ce qu'on peut, hélas! nommer ma plaie  
 Et ma fatalité. Derrière les décors  
 De l'existence immense, au plus noir de l'abîme,  
 Je vois distinctement des mondes singuliers,  
 Et, de ma clairvoyance extatique victime,  
 Je traîne des serpents qui mordent mes souliers.  
 Et c'est depuis ce temps que, pareil aux prophètes,

<sup>1210</sup>

*Ibid.*, p. 131-132.

J'aime si tendrement le désert et la mer;  
 Que je ris dans les deuils et pleure dans les fêtes,  
 Et trouve un goût suave au vin le plus amer;  
 Que je prends très souvent les faits pour des mensonges  
 Et que, les yeux au ciel, je tombe dans des trous.  
 Mais la voix me console et dit : "Garde tes songes ;  
 Les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous !" <sup>1211</sup>

Sur ce point, il faut penser aux sens multiples du mot 'terre' en français. Sous cet angle, le "silence de la terre qui se met à parler" dont il est question dans le poème "Sonbahar" (Automne) est particulièrement significatif. Le poète semble vouloir donner une voix à sa mère morte et silencieuse. Quand la terre se mettra à parler, on sera passé à "une autre musique", la dépouille de la mère couchée dans la terre, acquerra une vie textuelle et éternelle.

Fânî ömür biter, bir uzun sonbahâr olur.  
 Yaprak, çiçek ve kuş dağılır, târümâr olur.  
 Mevsim boyunca kendini hissettirir vedâ;  
 Artık bu dağdağayla uğuldar deniz ve dağ.  
 Yazdan kalan ne varsa olurken haşır neşir;  
 Günler hazinleşir, geceler uhrevîleşir;  
 Teşrinlerin bu hüznü geçer tâ iliklere.  
 Anlar ki yolcu, yol görünür serviliklere.  
 Dünyânın ufku, gözlere gittikçe târ olur,  
 Her gün sürüklenip yaşamak rûha bâr olur.  
 İnsan duyar yerin dile gelmiş sükûtunu;  
 Bir başka mûsikîye geçiş farzeder bunu;

La vie mortelle prend fin et devient un automne bien long.  
 La feuille, la fleur et l'oiseau se dissipent et s'embrouilleront.  
 Pendant toute la saison se fait sentir l'éphémère ;  
 Avec ce tumulte, bourdonne la montagne et la mer  
 Pendant que s'entremêle tout ce qui reste de l'été ;  
 Les jours deviennent plus mélancoliques, les nuits plus exaltées ;  
 Propre à l'arrière-saison, on sent jusqu'à la moelle ce chagrin.  
 Le voyageur comprend que, doivent s'éloigner avec leurs cyprès, les jardins.  
 L'horizon du monde, aux yeux est de plus en plus obscur,  
 Traîner chaque jour pour vivre, pour l'âme, est de plus en plus dur.  
 L'homme entend le silence de la terre qui se met à parler ;  
 Le passage à une autre musique, il lui semble que c'est ; <sup>1212</sup>

Rappelons que le son qui appelle le sujet vers le rêve dans "La Voix" de Baudelaire 'chante'. Parallèlement on se souviendra que le sujet de "Sonbahar" (Automne) passe à une "autre musique" quand il s'éloigne du monde réel et que dans "Gece" (La nuit) il s'agit, cette fois-ci, d'"une musique cachée".

<sup>1211</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 198-199.

<sup>1212</sup> *Kendi Gök Kubbe*, p. 85-86.

“Gece” (La nuit) qui est construit, une fois de plus, autour de la métaphore du voyage, évoque le poème “Sessiz Gemi” (Le bateau silencieux). La présence du vers “Gittik... Bahs açmadık dönüşten” (Nous sommes partis... Nous n’avons point parlé du retour)<sup>1213</sup> montre clairement qu’il s’agit d’un voyage à la mort. Les vers “Gitmiş kaybolmuşuz uzakta,/ Rü’yâ sona ermeden şafakta...” (Nous sommes partis, nous nous sommes perdus au loin/ Avant que le rêve à l’aube ne prenne fin)<sup>1214</sup> montrent que le voyage en question se déroule lors d’un rêve. Ceci va nous permettre de mettre en évidence le lien entre le rêve et la mort dans l’imaginaire de Yahya Kemal.

Le vers “Artık ne gelen, ne beklenen var” (Personne ne vient ou n’est attendu)<sup>1215</sup> tiré du poème “Akşam Mûsikîsi” (Musique du soir) laisse entendre qu’il s’agit d’un mort parti au monde de l’au-delà. Les vers “Gözlerden uzaklaşınca dünyâ/ Bin bir geceden birinde gûyâ/ Başlar rü’yâ içinde rü’yâ” (Quand des yeux le monde s’éloigne/ Dans l’une des mille et une nuit, dit-on/ Alors s’ouvre le rêve dans le rêve)<sup>1216</sup>, tirés du même poème, évoquent, la position intermédiaire dans laquelle se trouve le sujet du poème “La Voix” de Baudelaire, entre le monde et le rêve. En outre ils accentuent l’affinité apparente dans le poème en question du poète français, comme dans les poèmes de Yahya Kemal, entre le rêve et le monde de la mort.

Dans “O Taraf” (Ce côté-là), au delà d’une simple affinité, on peut parler d’une équivalence entre le rêve et le monde de la mort. Le sujet du poème semble suivre le conseil de la deuxième voix dans “La Voix” de Baudelaire qui dit : “Viens, oh! Viens voyager dans les rêves/ Au delà du possible, au delà du connu!”<sup>1217</sup> De plus, ce voyage de rêve lui permettra de découvrir le monde de l’au-delà : “Gördüm ölüm diyârını rü’yâda bir gece” (Une nuit, j’ai vu le monde de la mort en rêve).<sup>1218</sup>

Sur ce point, il faut s’arrêter sur ce ‘son’ qui est le titre des poèmes de Baudelaire et de Yahya Kemal. Dans le poème de Baudelaire il est difficile d’affirmer avec conviction qu’une des deux voix, dont l’une appelle vers le monde, et l’autre vers le rêve, est l’expression de la ‘pulsion de mort’. Les deux voix semblent se référer à la ‘pulsion de vie’. Plus précisément la voix qui appelle le sujet vers le monde, l’appelle vers une vie mondaine, la voix qui l’attire dans le rêve, semble l’entraîner vers une vie poétique.

---

<sup>1213</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>1214</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>1215</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>1216</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>1217</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 198.

<sup>1218</sup> *Kendi Gök Kubbe*, p. 110.

Dans le cadre du son, on remarque qu'il y a une ambiguïté dans les poèmes de Yahya Kemal. Le son peut désigner la vie comme la mort. Mais le silence ne comporte pas cette ambivalence. Dans le poème "Nazar" (Mauvais œil) Leylâ en mourant se fane silencieusement : "Soldu, günden güne sessiz, soldu! / Dediler hep : "Kıza bir hâl oldu!" (Elle s'est fanée, de jour en jour, silencieusement fanée ! / Ils ont toujours dit : "Quelque chose lui est arrivée!".<sup>1219</sup> Dans "O Taraf" (Ce côté-là), le sujet qui voit le monde de la mort en rêve dira : "[s]essizlik ortasında gezindim" (Je me suis promené au milieu du silence).<sup>1220</sup> Dans la suite du même poème les morts sont décrits par leur silence : "Allâha şükredip duruyorlar ve kol kola, / Sessiz, yavaş yavaş dalıyorlardı bir yola" (Ils remercient Dieu et bras dans le bras, / Silencieusement et doucement se dirigent vers une voie).<sup>1221</sup> "Sessiz Gemi" (Le bateau silencieux) met de nouveau en évidence la mise en relation entre le silence et la mort.

Dans "Koca Mustâpaşa", la voix qui dit : "Gitme ! Kal ! Sen bu taraf halkına dost insansın ; / Onların meşrebi, iklimi ve ırkındansın" (Ne t'en vas pas ! Reste ! Tu es l'ami du peuple d'ici ; / Tu es de leur climat, de leur race et de leur tempérament).<sup>1222</sup>, semble être l'instrument de la 'pulsion de vie'. Pourtant dans "Deniz" il s'agit de certains sons qui n'appartiennent pas au monde réel ; ils semblent venir d'un autre monde : "Sesler geliyor sandım ilâhî kuğulardan" (J'ai cru entendre des sons venant de cygnes divins).<sup>1223</sup> Il est significatif que ces sons se fassent entendre au moment où le sujet du poème dit : "Fânîleri gökten ayıran perdeye değdim" (J'ai touché le rideau séparant les mortels du ciel).<sup>1224</sup> D'ailleurs dans "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" (Matin de fête à Süleymaniye), le son unit les éléments appartenant au monde réel et au monde de l'au-delà : "Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir" (Ce sont le son des ailes dans le ciel, et celui des pas sur la terre qu'on entend).<sup>1225</sup>

D'autre part, l' 'autre voix' qui conseille au sujet de se libérer du monde matériel afin de devenir une âme libre dans "Deniz" (La mer), évoque la voix qui appelle le sujet vers le rêve dans "La Voix" de Baudelaire. Cette voix peut aussi bien appeler vers la mort que vers la poésie.

On peut dire que l'ambiguïté en question disparaît dans le poème "Ses" (La voix) de Yahya Kemal. Ici, le son est mis en relation avec la métaphore de l' 'été' qui se réfère à la vie.

---

<sup>1219</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>1220</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>1221</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1222</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>1223</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1224</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>1225</sup> *Ibid.*, p. 9.

Il faut regarder de plus près cette métaphore qu'on retrouve souvent dans les poèmes de Yahya Kemal. On remarque que non seulement dans le poème "Geçmiş Yaz" (Été passé), mais également dans les autres poèmes du poète, l'été est presque toujours mis en relation avec le passé. Par exemple dans le vers "Sen nerdesin, ey sevgili, yaz günleri nerde!" (Où es-tu, ô bien-aimée, où sont les jours d'été!)<sup>1226</sup> tiré du poème "Özleyen" (Le nostalgique), l'été évoque les êtres aimés -et surtout la mère - et que le poète voudrait retrouver. Les vers "Her yaz şimâle doğru asırlarca bir koşu/ Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu" (Chaque été une course vers le nord pendant des siècles/ Est restée sur ma poitrine comme un écho bourdonnant)<sup>1227</sup> tirés du poème "Açık Deniz" (Pleine mer) et le vers "Bir yaz günü geçtik Tuna'dan kaafilerle" (Un jour d'été nous sommes passés du Danube avec des convois)<sup>1228</sup> tiré du poème "Akıncı" (Envahisseur) se réfèrent aux temps des conquêtes glorieuses des Ottomans. Quant aux derniers vers du poème "Yol Düşüncesi" (Pensée de route), ils reflètent une nostalgie de la patrie du passé, au sommet de son pouvoir et de sa largeur. Cette nostalgie se concrétise autour de la métaphore "d'un été sans fin" :

Vatan şehirleri karşımda, her saat, bir bir,  
Fetihler ufku Tekirdağ ve sevdiğim İzmir,  
Şerefli kubbeler iklimi, Marmara'yla Boğaz,  
Üzerlerinde bulutsuz ve bitmiyen bir yaz,  
Bütün eserlerimiz, halkımız ve askerimiz,  
Birer birer görünen anlı şanlı cedlerimiz,  
İçimde dalgalı Tekbîr'i en güzel dînin,  
Zaman zaman da Nevâ-Kâr'ı, doğsun, İtrî'nin.  
Ölüm yabancı bir âlemde bir geceyse bile,  
Tahayyülümde vatan kalsın eski hâliyle.

Les villes de la patrie sont en face de moi, un par un, à chaque heure,  
Izmir que j'aime et l'horizon des conquêtes, Tekirdağ,  
La saison des fameuses coupes, le Bosphore et Marmara,  
Au dessus desquelles un été sans fin et sans nuage,  
Toutes nos œuvres, notre peuple et nos soldats,  
Se montrent un par un, nos ancêtres glorieux  
Que, de la plus belle religion, le Tekbîr ondulateur  
Et de temps en temps le Neva-Kâr d'Itrî naissent en moi.  
Même si la mort est une nuit dans un monde étranger,  
Que dans mon songe la patrie demeure telle qu'elle était.<sup>1229</sup>

On comprend que chez Yahya Kemal, l'été se réfère toujours à la vie. L'opposition que forme l'été avec l'automne comme le montrent le vers "Fânî ömür biter, bir uzun

<sup>1226</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>1227</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>1228</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1229</sup> *Ibid.*, p. 84.



sonbahar olur” (La vie mortelle se termine, devient un automne bien long)<sup>1230</sup> tiré de “Sonbahar” (Automne) et le vers “Bitsin, hayırlısıyla, bu beyhûde sonbahar!” (Que cet automne inutile se termine de bonne augure)<sup>1231</sup> tiré de “Düşünce” (Pensée) le confirme. Dans le vers “Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa” (En un automne nous avons enterré ma mère à cette terre)<sup>1232</sup> tiré de “Kaybolan Şehir” (La ville qui se perd), le lien entre la mort de la mère et l’automne est clair.

D’autre part, comme on l’a déjà vu dans le poème “GeçmişYaz” (Été passé), l’été non seulement garde le passé, mais il l’esthétise. On peut voir que dans les vers “Biten yazla başlar keder mûsikîsi” (Avec l’été qui se termine, commence la musique de la tristesse)<sup>1233</sup> tiré de “Mevsimler” (Les saisons) et les vers “Bir lâhzada bir pancur açılmış gibi yazdan/ Bir bestenin engin sesi yükseldi Boğaz’dan” (D’un coup, comme si une persienne s’était ouverte de l’été/ Du Bosphore, la vaste voix d’une mélodie est montée)<sup>1234</sup> tirés de “Ses” (La voix), cette esthétisation est réalisée, non pas par le biais du rêve et de la poésie comme c’est le cas dans “Geçmiş Yaz” (Été passé), mais par celui de la musique.

Il est important de noter que le mot ‘yaz’ (été) peut se référer à la saison tout comme à l’impératif du verbe ‘yazmak’ (écrire). Dans les poèmes de Yahya Kemal, la relation de l’été avec la langue et la poésie est accentuée. Cette métaphore servira ainsi à ranimer, par l’intermédiaire de la poésie, ceux et celles qui ont été perdus et envoyés à la mort.

La position intermédiaire entre le passé et le futur trouve sa contrepartie poétique dans le couple formé par l’été qui se réfère au passé et aux souvenirs et par le ‘rêve’ qui se réfère au futur et à la mort. Il est intéressant de constater que dans les poèmes construits autour de l’image de l’été qui raniment le passé grâce à la mémoire, tout comme dans les poèmes qui imaginent le monde de la mort, on arrive à la conception d’un temps figé. Pourtant le concept clef pour Yahya Kemal au sujet des problèmes culturels et poétiques : l’‘imtidâd’ (continuité), exige un changement, une transformation et un renouvellement perpétuels, par conséquent un temps qui coule sans se détacher du passé. C’est ce temps qui se situe entre le passé et le futur et il correspond assez bien au concept de la ‘durée’ de Bergson. Il trouvera sa contrepartie poétique dans l’image du ‘soir’. Sur ce point, rappelons les propos de Bergson exposés dans son livre *Matière et Mémoire* :

En fait, il n’y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails

---

<sup>1230</sup> *Ibid.*, p. 85.  
<sup>1231</sup> *Ibid.*, p. 88.  
<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 77.  
<sup>1233</sup> *Ibid.*, p. 44.  
<sup>1234</sup> *Ibid.*, p. 132.

de notre expérience passée. Le plus souvent, ces souvenirs déplacent nos perceptions réelles, dont nous ne retenons alors que quelques indications, simples “signes” destinés à nous rappeler d’anciennes images.<sup>1235</sup>

Ces propos permettent à Bergson d’avancer le concept de la ‘durée’. Selon lui, “[s]i courte qu’on suppose une perception, en effet, elle occupe toujours une certaine durée, et exige par conséquent un effort de la mémoire, qui prolonge les uns dans les autres une pluralité de moments”.<sup>1236</sup> C’est dans cette durée que se concentre le passé du souvenir et la perception tournée vers l’action du futur.

Le ‘soir’ fait allusion à un temps intermédiaire entre le jour et la nuit. Chez Yahya Kemal, bien qu’il se réfère à un temps avant la mort, le soir semble toujours insinuer la mort. Le vers “Dediler : ‘Belki son akşamdır bu” (Ils ont dit : Peut-être est-ce le dernier soir ?)<sup>1237</sup> tiré de “Mehlika Sultan” (La sultane Mehlika) et les vers “Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli./ Ömrünün geçtiği sâhilden uzaklaştıkça/ Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça,” (Ton départ se reconnaît de l’heure du soir que tu as choisie./ Plus tu t’éloigne du rivage où tu as vécu/ Et plus tu te rapproche du monde qui naît dans ton imagination)<sup>1238</sup> tirés de “Deniz Türküsü” (Chanson de mer) le montrent clairement. Dans “Rindlerin Akşamı” (Le soir des sages), le ‘soir’ est, cette fois-ci, à côté d’une image qui implique une frontière : l’‘horizon’. Le soir ne suggère pas seulement un état intermédiaire entre la vie et la mort comme l’‘horizon’, mais met en évidence un penchant et même un élan vers la mort :

Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç ;  
Bu son fasıldır ey ömrüm, nasıl geçersen geç!  
Cihâna bir daha gelmek hayâl edilse bile,  
Avunmak istemeyiz öyle bir teselliyle.  
Geniş kanatları boşlukta simsiyâh açılan  
Ve arkasında güneş doğmıyan büyük kapıdan  
Geçince başlayacak bitmeyen sükûnlu gece.  
Gurûba karşı bu son bahçelerde, keyfince,  
Ya şevk içinde harâb ol, ya aşk içinde gönül !  
Ya lâle açmalıdır göğsümüzde yâhud gül.

Nous sommes à l’horizon du soir sans retour. Il se fait bien tard ;  
Ceci est le dernier chapitre, ô ma vie, écoute-toi comme tu voudras !  
Même si on rêve de revenir au monde encore une fois,  
Nous ne voulons pas nous consoler ainsi, avec cela.  
Et une fois passé par la grande porte au-delà de laquelle le soleil ne se lève pas  
Ses grandes ailes s’ouvrant toutes noires dans l’abîme  
La nuit calme n’ayant pas de fin commencera

<sup>1235</sup>

p. 30.

<sup>1236</sup>

*Ibid.*, p. 30-31.

<sup>1237</sup>

*Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 122.

<sup>1238</sup>

*Ibid.*, p. 96.

Face au coucher du soleil dans ces jardins ultimes  
Ô cœur, consume-toi d'amour ou bien d'ardeur !  
Une tulipe ou une rose doit s'éclorre de notre cœur<sup>1239</sup>

Il est à noter que même après le passage à la mort dans la dernière partie du poème, on n'aboutit pas à un temps figé comme c'est le cas dans "O Taraf" (Ce côté-là). L'éclosion de la rose qui se réfère à la poésie dans la littérature du Divan, montre qu'il s'agit d'une continuité en matière de temps et que l'«imtidâd» (la continuité) est réalisée grâce à la poésie. Ainsi, l'image du 'soir' sert de lien permettant de passer de la réalité de la mort à sa poésie. Quant au dernier quatrain du poème "Güftesiz Beste" (Mélodie sans parole), il insinue qu'il est inutile d'attendre les êtres aimés sans rien faire et qu'on ne pourra les retrouver que par le biais du soir :

Nice sevdâlîlarla sevgililer  
Aşkî yollarda böyle beklediler!  
Nice sevdâlîlar da var ki diler  
Akşam olsun bu kuytu yollarda!..

Tant d'amoureux et de bien-aimées  
Ont attendu ainsi l'amour dans les allées !  
Il existe aussi tant d'amoureux qui désireraient  
Que vienne le soir dans ces allées dépeuplées !..<sup>1240</sup>

Sur ce point, il faut regarder le poème "Akşam Mûsikîsi" (Chanson du soir) dont on avait parlé plus haut. Dans ce poème, l'image du 'soir', non seulement se réfère à un état intermédiaire entre la vie et la mort, entre le passé et le futur, mais réalise l'«imtidâd» (la continuité) poétique en reliant tous ces termes. En effet, le poème qui commence avec la disparition du monde grâce à l'activité de la mémoire, se termine dans le déclenchement du rêve qui suggère la mort. Sur ce plan, "Bir Dosta Mısralar" (Vers à un ami) dont nous avons parlé plus haut, est un poème assez similaire. Mais contrairement à ce qui se passe dans ce poème, dans "Akşam Mûsikîsi" (Chanson du soir), le temps intermédiaire entre le passé et le futur n'est pas ignoré. Dans cette zone médiane, on peut parler d'un 'temps dans le temps' en accord avec le "rêve dans le rêve" dont il est question à la fin du poème.

Kandilli'de, eski bahçelerde,  
Akşam kapanınca perde perde,  
Bir hâtıra zevki var kederde.

Artık ne gelen, ne beklenen var;  
Tenhâ yolun ortasında rüzgâr  
Teşrin yapraklarıyla oynar.

---

<sup>1239</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>1240</sup> *Ibid.*, p. 148.

Gittikçe derinleşir saatler,  
Rikkatle, yavaş yavaş ve yer yer  
Sessizlik dâimâ ilerler.

Ürperme verir hayâle sık sık,  
Her bir kapıdan giren karanlık,  
Çok belli ayak sesinden artık.

Gözlerden uzaklaşınca dünyâ  
Bin bir geceden birinde gûyâ  
Başlar rü'yâ içinde rü'yâ.

A Kandilli, dans les vieilles closeries,  
Quand, voile par voile se ferme le soir  
La mélancolie porte le délice de la mémoire.

Là où personne ne vient ou n'est attendu ;  
Au milieu de la voie déserte, le vent  
Joue avec les feuilles d'automne jaunissant

Les heures sont de plus en plus profondes,  
Ça et là, d'une manière fine et douce  
S'avance pour toujours le silence

Le songe, elle le fait souvent frissonner  
De chaque porte entre l'obscurité  
Au son de ses pas, elle se reconnaît.

Quand des yeux le monde s'éloigne  
Dans l'une des mille et une nuits, dit-on  
Alors commence le rêve dans le rêve<sup>1241</sup>

Il est à noter que, tandis que le vers “Artık ne gelen, ne beklenen var” (Là où personne ne vient ou n'est attendu) sous-entend un temps qui s'est arrêté, le silence et l'obscurité sont ceux/ce qui avancent. Quant au vers “Gittikçe derinleşir saatler” (Les heures sont de plus en plus profondes), il révèle une transformation secrète qui s'effectue dans ce temps qui semble figé.

Tanpınar dit : “[l]a musique est toujours en pleine formation. Comme le temps et avec son organisation elle grandit en se nourrissant d'elle même, elle naît et disparaît en elle même”.<sup>1242</sup> Ces propos nous permettent de mettre en évidence la relation qui existe entre la musique et ce temps, différent du temps réel, qu'on observe dans la poésie de Yahya Kemal,

---

<sup>1241</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>1242</sup> *Edebiyat Üzerine Makeleler*, p. 36.

qu'on peut qualifier de 'temps poétique'. En affirmant que la "musique est du temps vêtu", Tanpınar définit une équivalence entre la musique et cette conception du temps.

Dans presque tous les autres arts il y a quelque chose de la nature. La musique se contente de prendre ; comme le temps vous pouvez l'arrêter avec n'importe quoi. Elle est sans matière, elle est faite du son c'est-à-dire du signe le plus primitif des émotions. Pour cette raison, elle est toujours primitive. Elle dirige, non pas la pensée, mais le pouls.<sup>1243</sup>

Comment définir ce 'temps poétique' qui fonctionne selon ses propres lois indépendamment du temps réel ? Comme nous l'avons affirmé plus haut, dans les poèmes où il y a un sujet qui décrit le passé tel qu'il se ranime dans sa mémoire ou qui 'contemple' un au-delà de rêve, le temps se fige, alors que dans les poèmes où il est question de la remémoration d'Istanbul on observe un phénomène qu'on peut appeler "tayy-ı zaman". "Tayy-ı zaman" qui est une notion appartenant au mysticisme islamique signifie le passage instantané d'un temps à un autre. On peut constater que Yahya Kemal utilise cette notion dans un de ses poèmes figurant parmi ses rubayat :

Çık tayy-ı zamân et açılır her perde  
Bir devr geçir istediğın her yerde  
Ben hicret edip zamânımızdan yaşadım  
İstanbul'u fethettiğimiz günlerde  
  
Va voyager dans le temps, s'ouvre chaque rideau  
Passe un moment là où il te faut  
J'ai immigré de notre temps pour vivre  
Aux jours où nous avons conquis Istanbul<sup>1244</sup>

Dans ce poème, Yahya Kemal utilise le "tayy-ı zaman" (voyage dans le temps) afin de retrouver le temps de la conquête de Constantinople. Dans "Kar Mûsikîleri" (Musiques de neige) il décrira un voyage imaginaire similaire lui permettant, non seulement de passer d'un temps à un autre, mais également d'un lieu à un autre, ce dernier trouvant son équivalent dans une autre notion appartenant au mysticisme islamique qu'est le "tayy-ı mekân". Dans ce poème que le poète a écrit en 1927 alors qu'il était ambassadeur à Varsovie, il est significatif que la musique serve de véhicule afin de passer de l'Occident à l'Orient pour se rendre à Istanbul en défiant les obstacles du temps et de l'espace.

Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.  
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.

Bir kuytu manastırda duâlar gibi gamlı,  
Yüzlerce ağızdan koro hâlinde devamlı,

---

<sup>1243</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1244</sup> *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş*, p. 13.

Bir erganun âhengi yayılmakta derinden...  
Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden.

Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,  
Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plâkta.

Birdenbire mes'ûdum işitmek hevesiyle,  
Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.

Sandım ki uzaklaştı yağan kar ve karanlık,  
Uykumda bütün bir gece Körfez'deyim artık!.

Ceci est la musique d'une nuit plus longue que mille ans.  
Ceci est le son de la neige qu'on croirait durer pendant mille ans.

Dans un monastère désert, triste comme des prières  
D'un chœur de mille bouches, continue ce concert

L'harmonie d'une orgue se répand des profondeurs...  
Je n'ai pas pu sentir le goût slave de la douleur.

Ma pensée est bien loin de cette ville, de ce temps,  
Du disque, c'est Tanbûri Cemil Bey que j'entends.

Soudain du désir d'écouter, je me réjouis  
Du son le plus pur d'Istanbul, mon cœur est rempli

J'ai cru que s'est éloigné la neige qui tombe et l'obscurité  
Dans mon sommeil, toute une nuit je suis au Golfe désormais!<sup>1245</sup>

Ce lien étroit entre la musique et la problématique du temps, met en évidence l'importance du versant sonore dans le lyrisme de Yahya Kemal du point de vue de l'"imtidâd" (la continuité). Le poète qui dit dans son poème "Ses" tiré de ses rubayat, "Yâ Rab bana bir ses yaratan kudreti ver" (Ô mon Dieu, donne moi le pouvoir de créer un son)<sup>1246</sup>, attribue une très grande importance à ce versant sonore de la poésie. En effet, dans ces vers tirés d'un autre poème figurant parmi ses rubayat, il lie l'absence du son et de la musique à la mort : "Bir bitmiyecek şevk verirken beste/ Bir tel kopar âhenk ebediyyen kesilir" (Alors que la mélodie donne un enthousiasme sans fin/ Un fil se rompt l'harmonie éternellement s'interrompt).<sup>1247</sup>

Sur ce point, il faut souligner que la poésie a non seulement un versant sonore, mais également un versant visuel. La notion de "rêve dans le rêve" qu'on trouve dans "Akşam

<sup>1245</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 46-47.

<sup>1246</sup> *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söylemiş*, p. 36.

<sup>1247</sup> *Ibid.*, p. 39.

Mûsikîsi” (Musique du soir) met ce phénomène en évidence. Mais il est impossible de dissocier le versant visuel de la poésie de Yahya Kemal de son versant sonore. Les propos de Tanpınar qui mettent en avant l’‘atmosphère’ du rêve au lieu de ses images visuelles, nous permettront de lier le rêve à la musique qui trouve également son sens dans l’atmosphère qu’elle crée :

Ceux qui argumentent sur l’effet des rêves acceptent que celui-ci soit lié à l’air qui leur est attaché, plutôt qu’aux images qui défilent. Chaque rêve possède une atmosphère qui lui est propre ; celle-ci le rend, suivant le cas, amusant, cruel, heureux, malheureux, sacré ou pécheur. Elle constitue l’humeur, le sentiment du rêve.<sup>1248</sup>

Mais à quoi se réfère la métaphore du “rêve dans le rêve” chez Yahya Kemal ? En rappelant que dans “O Taraf” (Ce côté-là), le rêve permet d’aller au monde de l’au-delà et de le contempler, cette métaphore évoque une fois de plus la notion de “poésie de la mort” dont il est question dans “Deniz” (La mer). Mais comment peut-on définir cette notion ?

Sur ce point, référons-nous à la “syntaxe de la mort” que Tanpınar formule en s’inspirant de Gaston Bachelard. En effet, ce dernier affirme dans *L’Eau et les rêves* que Mme Bonaparte a montré que “l’image qui domine la poétique d’Edgar Poe est l’image de la mère mourante”.<sup>1249</sup> Selon Bachelard, “[en] lisant Poe, on comprend plus intimement l’étrange vie des eaux mortes et le langage apprend la plus terrible des syntaxes, la syntaxe des choses qui meurent, la vie mourante”.<sup>1250</sup>

D’après Tanpınar, dans l’œuvre de Yahya Kemal, l’eau parle souvent avec “la syntaxe de la mort”.<sup>1251</sup> Il ajoute : “à partir d’un de ses premiers poèmes, ‘Mehlika Sultan’ (La sultane Mehlika), ce discours, prend parfois la forme de l’appel de l’eau, parfois celle de sa suggestion [...] et parfois, comme on peut le voir dans “Deniz” (La mer) l’eau parle clairement avec sa propre voix”.<sup>1252</sup>

Ces propos de Tanpınar, évoquent ceux de John Jackson parlant de Baudelaire dans son livre *La question du moi*. Selon Jackson, une des figures les plus importantes de la nouveauté et de la modernité de Baudelaire, est son identification à un mort.<sup>1253</sup>

La mort n’est pas un simple thème. Catalogable parmi d’autres, des *Fleurs du Mal*. Elle constitue, bien davantage, l’un des fondements de la vision poétique génératrice de ce volume. Car elle décide de son regard. L’identification du je à un mort n’a pas pour simple effet un accroissement de la tonalité pathétique

---

<sup>1248</sup> Edebiyat Üzerine Makeleler, p. 32.

<sup>1249</sup> p. 58.

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1251</sup> *Yahya Kemal*, p. 197.

<sup>1252</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

<sup>1253</sup> p. 20.

de sa voix. Elle signifie au contraire que la mort est désormais le vrai sujet de cette voix. Le point de vue baudelairien, en ce sens, c'est le point de vue de la mort.<sup>1254</sup>

En reliant ces phrases de Jackson aux propos de Tanpınar au sujet de Yahya Kemal, on pourra parler d'une "syntaxe de la mort" chez Baudelaire. Mais parler en s'identifiant à un mort sera-t-il suffisant pour construire cette syntaxe ?

Pour pouvoir définir la "syntaxe de la mort" dans les poèmes de Yahya Kemal, en s'appuyant sur les propos de Bachelard, de Tanpınar et de Jackson, il faut tout d'abord se concentrer sur les poèmes qui sont construits autour du thème de la mort et sur l'image de l'eau. Sur ce point, les paroles de l'«être de mer» dont il s'agit dans le poème "Deniz" (La mer) peuvent nous fournir des indices importants. Il est particulièrement remarquable que cet être, qui, comme nous l'avons affirmé plus haut, appelle le sujet du poème à la mort, parle en utilisant l'impératif. Il peut être utile de rappeler ces vers que nous avons déjà cités :

“Mâdem ki deniz rûhuna sır verdi sesinden,  
Gel kurtul o dar varlığının hendesesinden!  
Son zevkin eğer aşk ise ummâna karış, tat!  
Boynundan o cânan dediğin lâşeyi silk, at!  
[...]

Aldanma ki sen bir susamış rûh, o bir aç;  
Sen bir susamış rûh, o bütün ten ve biraz saç.  
Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol,  
At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol!”

“Puisque la mer a donné à ton âme, un secret de sa voix  
Viens te sauver de la géométrie étroite de ton être !  
Si ton dernier plaisir est l'amour, mêle-toi à la mer, goûte  
Jette de ton cou, ce cadavre d'animal que tu appelles amant !  
[...]

Ne te laisse pas tromper, tu es une âme assoiffée, elle, une affamée  
Elle est toute peau et un peu de cheveux, tu es une âme assoiffée  
Le chemin que tu attends, aujourd'hui, donne sur la mer  
Jette ton cœur au gouffre, élance-toi au large, sois une âme !”<sup>1255</sup>

Dans cette partie du poème, on peut affirmer que les propos de John Jackson au sujet de Baudelaire sont valables. En effet, on peut constater que la mort devient le sujet du poème et exprime son point de vue. Il faut ajouter que ce discours qui est fait par un «être de mer» et le fait que la personne à qui il s'adresse est décrite comme «une âme assoiffée» montre que Tanpınar n'a pas tort de mettre la "syntaxe de la mort" en relation avec l'eau. Cette union de l'impératif avec l'image de l'eau se retrouve également dans d'autres poèmes de Yahya

---

<sup>1254</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>1255</sup> *Kendi Gök Kubbeviz*, p. 134.



Kemal. Par exemple le sujet de “Geçmiş Yaz” (Été passé) fait la suggestion suivante : “Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:/ Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde” (Regarde l’eau rêveuse du golfe, tu verras :/ Au fond, elle porte une des nuits passées).<sup>1256</sup> Tandis que les amants de “Vuslat” (Union) “[o]nt oublié le monde dans ces eaux”<sup>1257</sup>, le sujet du poème s’adresse à l’‘union’ et à la ‘nuit’ qui évoquent la mort : “Ey vuslat! O âşıkları efsûnuna râm et!/ Ey tatlı ve ulvî gece! Yıllarca devâm et!” (Ô union ! Soumet les amants à ta magie !/ Dure pendant des années ! Ô douce et sublime nuit !).<sup>1258</sup>

Le mot ‘eau’ ne figure pas dans “Geçiş” (Passage) mais l’appel de la mort trouve son expression, une fois de plus, dans un vers où l’impératif est utilisé : “Râhatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur” (Endors-toi tranquillement, la mort est un sommeil sans fin).<sup>1259</sup> L’identité du sujet du vers n’est pas claire mais celui-ci peut très bien être la mort. On retrouve une situation similaire dans un autre poème qui est construit autour du thème de la mort, dans “Deniz Türküsü”. En appelant vers la mort, le sujet du poème parle, une fois de plus avec l’impératif.

Girdiğin aynada, geçmiş gibi diğer küreye,  
Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın : “Yol nereye?”

[...]

Çıktığın yolda, bugün, yelken açık, yapıyınız,  
Gözlerin arkaya çevrilmiyerek, pervâsız,  
Yürü! Hür mâviliğin bittiği son hadde kadar!..

Dans le miroir où tu es entré, comme passé à l’autre sphère,  
Ne demande pas une seconde, douteux, “Par où va cette voie ?”

[...]

Dans la voie que tu suis, à présent, tout seul, voiles éployées,  
Sans tourner les yeux en arrière, sans hésiter,  
Marche ! Jusque là où se termine le libre bleu !..<sup>1260</sup>

À partir de ces exemples, il semble possible d’affirmer que la “syntaxe de la mort” chez Yahya Kemal se concrétise autour de l’utilisation de l’impératif dans les poèmes traitant de la mort. Ainsi, la ‘tyrannie de la mort’ trouve son expression dans cette syntaxe.

D’autre part, on ne peut pas réduire “la poésie de la mort” dont il est question dans le poème “Deniz” (La mer) de Yahya Kemal, à cette “syntaxe de la mort”. Il peut être plus significatif de définir cette poésie en fonction de son vocabulaire et de la structure de ses images. Tout comme le langage poétique qui est différent du langage courant, la “poésie de la

<sup>1256</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1258</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>1259</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>1260</sup> *Ibid.*, p. 97.

mort” est censée avoir un vocabulaire et une structure des images propres à elle. On peut remarquer que l’‘eau’ occupe une place centrale dans cette structure. Dans les phrases de Bachelard concernant Poe et les équivalences que Tanpınar établit dans ce cadre avec la poésie de Yahya Kemal, la mise en relation de la “syntaxe de la mort” avec l’‘eau’, montre qu’il existe un parallèle dans ce cadre.

Nous avons affirmé plus haut que dans les poèmes de Yahya Kemal, l’image du ‘soir’ sert de pont afin de passer de la réalité de la mort à sa poésie. Dans le dernier quatrain de “Sonbahar” (Automne), cette médiation sera assurée par l’intermédiaire de l’‘eau’. Il faut interpréter l’“aventure de mort” qui se réalise grâce à l’eau et que la mère qui est concrétisée dans la ‘terre mère’ ne remarque pas, comme une expérience poétique plutôt que réelle.

Yaprak nasıl düşerse akıp kaybolan suya,  
Rûh öyle yollanır uyanılmaz bir uykuya,  
Duymaz bu anda taş gibi kalbinde bir sızı;  
Farketmez anne toprak ölüm mâcerâmızı.

Comme une feuille qui tombe dans l’eau qui coule et qui s’efface  
Ainsi dans un sommeil sans réveil, l’âme s’élance  
En ce moment elle ne sent pas une douleur dans son cœur de pierre ;  
Et ne remarque pas notre aventure de mort, la terre-mère.<sup>1261</sup>

Afin d’effectuer ce passage de la réalité de la mort à sa poésie, l’eau possède une plus grande richesse de possibilités comparée à l’image du ‘soir’. En effet, Bachelard dit que “la liquidité est, d’après nous, le désir même du langage.”<sup>1262</sup> En accord avec le “caractère presque toujours féminin attribué à l’eau par l’imagination naïve et par l’imagination poétique”<sup>1263</sup>, Luce Irigaray se sert de la notion de ‘fluidité’ pour définir le langage féminin :

Pourtant la femme, ça parle. Mais pas “pareil”, pas “même”, pas “identique à soi” ni à un x quelconque, etc. Pas “sujet”, à moins d’être transformée par le phallogratisme. Ça parle “fluide”, y compris dans les revers paralytiques de cette économie. Symptômes d’un : ça ne peut plus couler, ni se toucher...<sup>1264</sup>

Bachelard accentue la relation de l’eau avec le langage en avançant la notion de “la parole de l’eau”.<sup>1265</sup> Il affirme qu’“il y a en somme continuité entre la parole de l’eau et la parole humaine”.<sup>1266</sup> Selon lui, “les voix de l’eau sont à peine métaphoriques”<sup>1267</sup> et “organiquement le langage humain a une liquidité, [...] [qui] donne une excitation psychique

---

<sup>1261</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>1262</sup> *L’Eau et les rêves*, p. 210.

<sup>1263</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>1264</sup> *Ce sexe qui n’en est pas un*, p. 109.

<sup>1265</sup> *L’Eau et les rêves*, p. 209.

<sup>1266</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>1267</sup> *Ibid.*, p. 24.

spéciale, une excitation qui déjà appelle les images de l'eau".<sup>1268</sup> Tout ceci permettra à Bachelard de mettre en avant la notion de "la poésie de l'eau".<sup>1269</sup>

L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents. Nous n'hésiterons donc pas à donner son plein sens à l'expression qui dit la qualité d'une poésie fluide et animée, d'une poésie qui coule de source.<sup>1270</sup>

Ainsi, le symbolisme de l'eau, qui, d'une part évoque la naissance et la mère et qui est toujours mis en relation avec le 'féminin', et d'autre part, qui s'ouvre vers le langage et la poésie, procurera à Yahya Kemal une grande richesse de possibilités afin de lui permettre de transformer la mère morte à la poésie et d'écrire la 'poésie de la mort'. D'un autre côté, l'eau est "une sorte de médiateur plastique entre la vie et la mort".<sup>1271</sup> Cette fonction de médiation entre la vie et la mort que l'eau assure, semble à la source de sa mise en relation avec le rêve chez Bachelard, comme le montre le titre de son livre "L'Eau et les rêves" et chez Yahya Kemal. Rappelons que selon Freud, le rêve représente une position intermédiaire : "Le rêve apparaît ainsi comme un état intermédiaire entre le sommeil et la veille".<sup>1272</sup> Or, "le sommeil est la première apparence empirique de la mort. Le sommeil et la mort sont frères, dit Homère".<sup>1273</sup>

Dans le poème "Mehlika Sultan" (La sultane Mehlika) sept jeune-hommes, tombent amoureux d'une belle imaginaire et en espérant la rejoindre, se lancent dans un voyage qui se transforme en un voyage de mort. L'eau qui se transforme en un rêve, sert de porte afin de les laisser passer au "monde de la mort" qui est également un "monde de rêve".

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç  
Gece şehrin kapısından çıktı;  
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç  
Kara sevdâlı birer âşıktı.

Bir hayâlet gibi dünyâ güzeli  
Girdiğinden beri rü'yâlarına;  
Hepsi meshûr, o muammâ güzeli  
Gittiler görmeğe Kaf dağlarına.

Hepsi, sırtında abâ, günlerce  
Gittiler içleri hicranla dolu;  
Her günün ufkunu sardıkça gece

---

<sup>1268</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>1270</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>1271</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1272</sup> *Introduction à la psychanalyse*, p. 74.

<sup>1273</sup> Edgar MORÏN, *L'homme et la mort*, p. 139.

Dediler : “Belki son akşamdır bu.”

Bu emel gurbetinin yoktur ucu;  
Dâimâ yollar uzar, kalb üzülür;  
Ömrü oldukça yürür her yolcu,  
Varmadan menzile bir yerde ölür.

Mehlika'nın kara sevdâlıları  
Vardılar çığırığı yok bir kuyuya,  
Mehlika'nın kara sevdâlıları  
Baktılar korkulu gözlerle suya.

Gördüler : “Aynada bir gizli cihan...  
Ufku çepçevre ölüm servileri...”  
Sandılar doğdu içinden bir an  
O, uzun gözlü, uzun saçlı peri.

Bu hazin yolcuların en küçüğü  
Bir zaman baktı o vîran kuyuya.  
Ve neden sonra gümüş bir yüzüğü  
Parmağından sıyırıp attı suya.

Su çekilmiş gibi, rü'yâ oldu!  
Erdiler yolculuğun son demine;  
Bir hayâl âlemi peydâ oldu,  
Göçtüler hep o hayâl âlemine.

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç,  
Seneler geçti, henüz gelmediler;  
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç  
Oradan gelmiyecekmiş dediler!..

Sept jeunes, amoureux de la sultane Mehlika  
La nuit, sont sortis de la porte de la ville ;  
Sept jeunes, amoureux de la sultane Mehlika  
Aimaient chacun, d'un amour désespéré.

Depuis que, tel un fantôme, la belle du monde  
S'était montrée dans leur rêve ;  
Tous charmé par cette belle mystérieuse  
Sont allés la voir dans les montagnes de Kaf.

Tous, une étoffe sur le dos, pour toujours  
Sont partis le cœur plein de douleur ;  
Tandis que la nuit couvrait l'horizon du jour  
Ils ont dit : “Peut-être est-ce le dernier des soirs ?”

N'a pas de bout, cet exil du désir ;  
Les chemins se prolongent sans cesse, le cœur s'attriste ;  
Chaque voyageur avance, tant qu'il est en vie,  
Et meurt quelque part, avant d'arriver au point de mire.

Les amoureux désespérés de Mehlika  
A un puits sans treuil, sont arrivés  
Les amoureux désespérés de Mehlika  
Ont regardé l'eau avec des yeux apeurés.

Ils ont vu : "Un monde caché dans le miroir...  
Les cyprès de la mort autour de l'horizon..."  
Ils ont cru qu'elle en est née pour un moment  
Cette fée aux grands yeux et aux cheveux longs.

De ces voyageurs malheureux, le plus petit  
A regardé un temps ce puits détruit.  
Et ensuite de son doigt a enlevé  
Une bague en argent, dans l'eau, il l'a jeté.

L'eau s'est transformée en rêve, comme si elle s'était retirée !  
À la dernière étape du voyage, ils sont parvenus ;  
Un monde de rêve leur est apparu,  
A ce monde de rêve, ils s'en sont allés

Sept jeunes, amoureux de la sultane Mehlika,  
Depuis des années, ne sont pas encore revenus ;  
Sept jeunes, amoureux de la sultane Mehlika,  
On a dit qu'ils ne reviendront plus de là-bas !<sup>1274</sup>

Dans le poème "Gece" (La nuit) qui, comme nous l'avons dit plus tôt, évoque un voyage vers la mort, il existe des indices qui nous permettront d'affirmer que l'eau se réfère à la 'poésie de la mort'. En effet, le mot 'eau' se trouve à côté des mots 'rêve' et 'rêverie' et il est question d'une 'musique cachée'. Nous avons précisé, dans la partie précédente, que le mot 'rêverie' se réfère à la vie chez Yahya Kemal et est un instrument permettant de ranimer les morts. D'autre part, on peut remarquer, dans ce poème, une conception du temps qui n'est pas linéaire comme le temps réel, et qui peut être qualifiée de 'temps poétique'. En effet, alors qu'on observe un temps qui coule dans le premier, deuxième et dernier distiques, dans le troisième et quatrième distiques il s'agit d'un temps ralenti et même figé. D'autre part, le troisième distique se réfère plutôt au visuel, alors que le quatrième, plutôt au sonore.

Kandilli yüzerken uykularda  
Mehtâbı sürükledik sularda.

Bir yoldu parıldayan, gümüştən,  
Gittik... Bahs açmadık dönüştən.

Hulyâ tepeler, hayâl ağaçlar...

<sup>1274</sup>

*Kendi Gök Kubbe*, p. 122-123.

Durgun suda dinlenen yamaçlar...

Mevsim sonu öyle bir zaman ki  
Gaaip bir mûsikîydi sanki.

Gitmiş kaybolmuşuz uzakta,  
Rü'yâ sona ermeden şafakta...

Pendant que dans les sommeils Kandilli nageait  
Le clair de lune, dans les eaux, nous l'avons entraîné

C'était une voie d'argent qui brillait  
Une fois parti, du retour nous n'avons pas parlé

Des collines, des arbres de rêve...  
Dans les eaux tranquilles, les pentes se reposaient

En fin de saison, c'était un tel moment  
Qui paraissait comme une musique cachée

Nous sommes partis, nous avons disparu au loin  
Avant que le rêve, à l'horizon, ne prenne fin<sup>1275</sup>

En prenant en compte la relation de l'eau avec le langage et la poésie, on peut affirmer que l'eau sert à unir les versants sonores et visuels de la poésie et que, grâce à la médiation de l'eau, se réalise une interaction entre ces versants. Ainsi, l'eau remplit la fonction de médiateur, non seulement entre la vie et la mort, mais également entre le réel et le textuel et, quand il s'agit de la poésie, entre le sonore et le visuel.

Dans ce cadre, il faut réfléchir sur l'ouverture de l'eau vers le rêve qu'on observe dans "Mehlika Sultan" (La sultane Mehlika). La relation de l'eau avec le langage dans le cadre de la notion de "fluidité" permettra de la lier au lyrisme. Mais on doit préciser que le lyrisme de l'eau semble proche d'un lyrisme centré sur le son et lié à la musique. L'affinité marquante de l'eau avec le rêve dans la poésie de Yahya Kemal et l'interaction qu'on peut observer entre ces deux mots-images, font penser que le rêve, à son tour, représente un lyrisme plutôt centré sur les images.

En effet, on constate dans plusieurs vers de Yahya Kemal que le rêve est mis en relation avec la vue. Voici quelques exemples : "Senelerden beri rü'yâda görüp özlediğim/ Cedlerin mağfîret iklimine girmiş gibiyim" (C'est comme si je suis entré dans l'atmosphère de pardon des ancêtres/ Que je vois avec nostalgie depuis des années en rêve)<sup>1276</sup> ; "Üsküdar,

---

<sup>1275</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 11.

bir ulu rü'yâyı görenler şehri !” (Üsküdar, la ville de ceux qui voient un grand rêve !)<sup>1277</sup> ; “Sanki halkın uyanık gördüğü rü'yâ idi o !” (C’était comme un rêve éveillé vu par le peuple !)<sup>1278</sup> ; “Dünya güzel göründü resimleşmiş uykuda” (Le monde s’est montré beau dans le sommeil dessiné)<sup>1279</sup> ; “Hilkatın gördüğü rüya biter, etraf ağarır” (Le rêve vu par la création se termine, les alentours s’éclairent)<sup>1280</sup> ; “Gördüm ölüm diyârını rü'yâda bir gece” (Une nuit, j’ai vu le monde de la mort en rêve)<sup>1281</sup> ; “Naklettiğim gibiydi rü'yâda gördüğüm” (Était tel que je l’ai raconté, ce que j’ai vu en rêve)<sup>1282</sup> ; “Gördükleri rü'yâ ezeli bahçedir aşka” (Le rêve qu’ils ont vu est un jardin éternel pour l’amour).<sup>1283</sup>

Il est temps de citer cette phrase de Bachelard : “L’œil qui rêve ne voit pas ou du moins il voit dans une autre vision”.<sup>1284</sup> Mais dans l’atmosphère de rêve dont il s’agit, le sujet des poèmes de Yahya Kemal, non seulement voit d’une façon différente, mais comme le montre le vers “Gördüm ölüm diyârını rü'yâda bir gece” (J’ai vu le monde de la mort en rêve, une nuit)<sup>1285</sup>, voit un monde différent. Ceci nous permet d’affirmer que chez Yahya Kemal, le rêve est plutôt proche de la mort. Mais il existe néanmoins une ambiguïté à ce sujet. En effet, en accord avec la position intermédiaire qu’implique le rêve, on trouve des exemples où le rêve se trouve non seulement à côté d’images qui se réfèrent à la vie comme à la mort, mais où il semble se situer à la même distance vis-à-vis de celles-ci. Par exemple le vers “Rüya gibi bir akşamı seyretmeğe geldin” (Tu es venu contempler un soir de rêve)<sup>1286</sup> tiré de “Bir Tepeden” (D’une colline) semble être l’écho du vers “Rü'ya gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle” (C’était un été de rêve. Tu l’as créé de ton désir)<sup>1287</sup> tiré de “Geçmiş Yaz” (Été passé). Comme nous l’avons précisé auparavant, chez Yahya Kemal, l’‘été’ semble évoquer la vie, alors que le ‘soir’ se rapproche de la mort.

La position intermédiaire du rêve entre le sommeil et la veille et entre la vie et la mort et l’ambiguïté au sujet de ce qu’il représente - la pulsion de vie ou celle de la mort - trouve son reflet dans la vie personnelle de Yahya Kemal. Dans son livre *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım* (Mon enfance, ma jeunesse, mes mémoires politiques et

<sup>1277</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1278</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1279</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>1280</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>1281</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1282</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>1283</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>1284</sup> *La poétique de la rêverie*, p. 149.

<sup>1285</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 111.

<sup>1286</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 138.

littéraires), le poète décrit comment, durant la nuit de la mort de sa mère, le rêve et la réalité vont se superposer :

Çocukluğun bu şevk ve hüznün cezr ü medleri ortasında iken bir gece annemin etrâfında fazla kalabalık kadınlar gördüm. Evde bir fevkalâdelik vardı. İçimi cehennemî bir üzüntü kemiriyordu. Ne olacağını kestiremiyordum. Evimizin üzerinde bir felâket dolaştığını ayan beyan görüyordum. O gece annemin hasta (yattığı) salonun yanında bir odada yatıp uyumağı istedim. Anneme bak(an) kadınlar râzî oldular. Belki de annemin de arzûsu buydu. Gece uzun müddet uyuyamadım. Yorganımın altında ağladım. Uyuyunca da korkulu rü'yâlara daldım. Bu rü'yâ içinde hayâtımda en fevkalâde bir hâdise idrâk ettim : Rü'yamda annemin son nefesini verdiğini ve muhibbesi Naîme Hanım'ın kucığında çenesinin bağlandığını görüyordum. Bu rü'yânın korkusuyla uyandım. Yataktan fırladım. Odanın kapısını açtım. Hakîkaten (annemi) rü'yâda gördüğüm vaziyette Naîme Hanım'ın kucığında, çenesi (bağlanırken gördüm). Rü'yâda gördüğüm vaziyetle bu hakîkî (hâdise birbirinin) aynı idi. Bir manzara, aksettiği bir ayna (da nasıl görünürse) rü'yamla bu hakîkî manzara da öyle idiler.

Alors que j'étais dans ces marées d'enfance entre le bonheur et la tristesse, une nuit j'ai vu une foule de femmes autour de ma mère. Il y avait quelque chose d'extraordinaire à la maison. Une tristesse d'enfer me rongait. Je ne pouvais prédire ce qui allait se passer. Je voyais clairement qu'une catastrophe s'annonçait au dessus de chez nous. Cette nuit-là, j'ai voulu dormir dans une chambre à côté du salon où ma mère était couchée, malade. Les femmes qui s'occupaient d'elle ont accepté ma requête. Peut-être ma mère la voulait-elle aussi. Longtemps la nuit, je n'ai pas pu m'endormir. J'ai pleuré sous ma couverture. Pendant mon sommeil, j'ai fait des rêves terribles. Dans l'un d'entre eux, il m'est arrivé quelque chose d'extraordinaire : dans mon rêve je voyais que ma mère rendait son dernier souffle et que son menton était attaché alors qu'elle reposait dans les bras de son amie Naîme Hanım. Effrayé par cette vision, je me suis réveillé. J'ai sauté du lit. J'ai ouvert la porte de la chambre. J'ai réellement vu ma mère comme dans mon songe alors qu'on lui liait le menton. Ce que j'avais vu dans mon rêve était identique à l'incident réel. Le rêve et la réalité étaient comme un paysage et son reflet dans un miroir.<sup>1288</sup>

On peut également observer l'interaction entre l'eau et le rêve ou le lyrisme centré sur le son et le lyrisme centré sur les images, dans la relation que Yahya Kemal noue avec la poésie de Baudelaire. Nous avons précisé que la relation intertextuelle en question se concrétise autour des mots 'l'amour', 'la mort', 'amer', 'la mémoire' et 'la mer' et avons attiré l'attention sur les analogies sonores qui existent entre ces mots. Nous pouvons constater que chez Yahya Kemal, ces mots sont remplacés par d'autres mots qui n'ont pas les mêmes analogies sonores et dont les versants visuels sont prédominants. En premier lieu, le mot 'amour' est remplacé par Istanbul, qui prend la place, comme nous l'avons affirmé dans la

---

<sup>1288</sup>

p. 7-8.



partie précédente, de l’image de la bien-aimée. De la même manière, le ‘soir’ qui semble plus proche du futur et de la mort remplace ‘la mort’ et l’‘été’ qui semble plus proche du passé et de la vie remplace la ‘mémoire’. Dans la ‘mer’, on peut constater un remplacement dans le sens inverse. En effet, le mot ‘mer’ qui est une image plutôt visuelle, laisse la place à l’‘eau’ dont le versant sonore est prédominant. La ressemblance marquante entre le vers “Daldım coşup giden denizin mûsikîsine” (Je me suis abandonné à la musique de la mer agitée)<sup>1289</sup> tiré de “Hüzün ve Hâtıra” (Tristesse et mémoire) et le vers “Bâzan gönül dalar suların mûsikîsine” (Parfois le cœur s’abandonne à la musique des eaux)<sup>1290</sup> tiré de “Madrid’de Kahvehâne” (Café à Madrid) met clairement en évidence ce remplacement et montre l’importance attribuée par Yahya Kemal au versant sonore du lyrisme dans la poésie.

Mais il ne faut pas oublier que, tout comme l’image de l’‘eau’, la conception du lyrisme chez Yahya Kemal comprend les deux versants : sonore et visuel. Ainsi, dans ses poèmes, l’eau est un élément qui rassemble tout ce qui appartient à la poésie. Tanpınar dit au sujet de l’eau chez Yahya Kemal : “Il s’ouvre, prend, conserve, puis rend en se tournant vers lui-même. Ceci constitue la différence entre l’eau qui coule et la mer”.<sup>1291</sup> D’ailleurs dans “Geçmiş Yaz” (Été passé), l’eau esthétise le passé en le transformant en un poème avant de le conserver sous la forme d’un rêve.

Ce pouvoir que possède l’eau pour esthétiser se retrouve dans d’autres poèmes de Yahya Kemal. Les vers “Durgunlaşıp bir ayna kadar parlıyan suda,/ Dünyâ güzel göründü resimleşmiş uykuda”<sup>1292</sup> (En s’immobilisant dans l’eau qui brille comme un miroir,/ Le monde s’est montré beau dans le sommeil dessiné) tirés de “İstinye” en donnent un exemple. Cette fonction de l’eau se concrétise dans son affinité avec l’image du ‘miroir’. Les vers “Gece, birçok fikirâ evlerinin lâmbaları/ En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdar’ı” (La nuit, les lampes de plusieurs maisons de pauvres/ Montrent Üsküdar par le plus authentique des miroirs)<sup>1293</sup> tirés de “Hayâl Şehir” (Ville de Rêve) mettent en évidence le pouvoir transformateur de l’image du ‘miroir’ et nous permettent de parler d’une relation établie avec Baudelaire. En effet, dans les vers “Car j’ai, pour fasciner ces dociles amants,/ De purs miroirs qui font toutes choses plus belles”<sup>1294</sup> tirés de “La Beauté”, le miroir esthétise, comme c’est le cas chez Yahya Kemal.

<sup>1289</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 116.

<sup>1290</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>1291</sup> *Yahya Kemal*, p. 178.

<sup>1292</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 57.

<sup>1293</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>1294</sup> *Les Fleurs du Mal*, p. 49.

Le vers “Bâzan gönül dalar suların mûsikîsine” (Parfois le cœur s’abandonne à la musique des eaux)<sup>1295</sup> tiré de “Madrid’de Kahvehâne” (Café à Madrid), met en évidence le versant sonore du pouvoir que possède l’eau. En effet, alors que “le sommeil dessiné” accentue plutôt le côté visuel de ce pouvoir, dans le poème en question, c’est le son qui subit une transformation pour aboutir à la musique. On voit que l’eau unit une fois de plus le visuel et le sonore.

Ainsi, le symbolisme de l’eau qui donne lieu aux passages et interactions entre le passé et le futur, entre la vie et la mort et entre le lyrisme centré sur l’image et celui fondé sur le son, constitue la source principale du dynamisme dans la poésie de Yahya Kemal. C’est également l’eau qui permettra au temps de se libérer de son immobilité et de se tourner vers le futur en réalisant l’‘imtidâd’ (la continuité) poétique. Mais chez Yahya Kemal, le futur comprend également le temps d’après la mort. Ainsi la “poésie de l’eau” qui est construite autour de l’image de l’‘eau’ se superpose avec la poésie que le poète qualifie de “poésie de la mort”.

---

<sup>1295</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 172.

## CONCLUSION

La relation que Yahya Kemal noue avec la poésie de Baudelaire, d'une part renvoie notre poète à la structure sémantique qui existe aussi dans la littérature du Divan – or cette structure se retrouve chez le poète français; d'autre part cette relation l'amène à un sens décentré – pour ainsi dire – qui lui permet de rapprocher sa poésie de la musique, et cela aussi est baudelairien. On observe encore que dans la poésie de l'auteur turc, le régime signifiant et le régime post-signifiant se réunissent dans le cadre du 'devenir'.

L'effort de Yahya Kemal afin de s'approprier à la fois la tradition poétique occidentale et la tradition poétique ottomane, l'installe par conséquent à une place spéciale, privilégiée par rapport aux autres poètes turcs. Il faut aussi souligner que Baudelaire et le grand poète ottoman Nedîm comptent parmi les nombreux poètes ayant influencés Yahya Kemal ; d'une part, ils l'incitent à traiter sérieusement la dialectique du 'devenir moderne' et du 'demeurer traditionnel'; d'autre part ils lui suggèrent la relation entre 'devenir culturel' et 'devenir subjectif' en poésie. Tout ceci nous incite à parler d'une 'synthèse disjonctive' chez Yahya Kemal.

Comme le montre l'étymologie venant du mot 'poème' en grec, la poésie est quelque chose qu'on 'fait'. Jorge Luis Borges le pense aussi quand il dit : "quand j'ai utilisé le terme 'El Hacedor' pour le poète, pour Homère, je ne faisais que traduire le terme anglosaxon ou le mot anglais 'maker'".<sup>1296</sup> Dans son livre *La Poésie pure*, Henri Brémond affirme qu'il traite de la poésie 'faite' et même 'fabriquée'. Selon lui, "s'il n'y a pas d'usine, il n'y a pas de poésie". Selon Brémond, toute poésie est fabriquée, tout poète, qu'il soit inspiré ou non, est un fabricant".<sup>1297</sup> Quant à Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture*, il parle d'un écrivain-artisan apparu nouvellement vers 1850. Ce dernier, souvent, s'enferme dans un endroit légendaire, taille, raffine, fait briller, comme l'ouvrier d'un métier d'art qui tire l'art de la matière.<sup>1298</sup> Dans son article sur Bâki, Tanpınar est du même avis : "La poésie et plus généralement l'art, est avant tout un artisanat, un travail sur la matière. Le poète qui ne voit pas le langage comme une matière à laquelle donner forme par ses doigts ne peut jamais être un poète".<sup>1299</sup> Ce que Tanpınar écrit au sujet de Yahya Kemal, qui a été son professeur, montre comment ce dernier donne forme à sa poésie :

---

<sup>1296</sup> Richard BURGİN, *Conversations avec J. L. Borges*, p. 123.

<sup>1297</sup> p. 74-75.

<sup>1298</sup> p. 64.

<sup>1299</sup> *Edebiyat Üzerine Makaleler*, p.149.

C'était il y a quelques années. Un soir je l'ai rencontré à Moda. Il m'a lu un poème qu'il était en train d'écrire. Quand il est arrivé à un vers qui n'était pas encore complet, il s'est arrêté. Il a commencé à remuer son pouce et son index comme s'il donnait forme à une matière invisible, comme s'il corrigeait quelque chose de très rare et précieux. J'ai compris que le vers qui était arrivé à la dernière étape de sa formation, en se détachant au fur et à mesure de son organisme, était venu à présent au bout de ses doigts et là, il essayait de trouver sa forme ultime. Un peu plus tard, il allait s'envoler de cette main habile telle une colombe ou une aigle, sœur des coups de foudre.<sup>1300</sup>

Yahya Kemal lui-même est conscient du fait que la poésie est l'acte de faire, de donner forme. Le poète qui affirme qu'il sent qu'il a besoin de travailler sur chaque vers pendant des jours, des semaines, comprend que "la poésie est un trésor très difficile à découvrir" et il dit : "Pétrir et donner la forme d'une matière ordonnée au sentiment poétique jusqu'à ce qu'il se transforme en langage à tel point que l'on donne au lecteur la sensation qu'il est le sentiment-même... C'est cela que je rêve de faire".<sup>1301</sup>

La construction, la genèse du poème impliquent inévitablement qu'existe précédemment une influence. Qu'est-ce que l'influence et quel est son rôle dans la construction du poème ? Cette question a été pour moi la question essentielle, difficile, le centre de gravité de ma thèse. Avec l'instauration de la poésie moderne, ce rôle de l'influence a-t-il subi une transformation ? En tenant compte de la position de Yahya Kemal, quelle est la relation de l'influence avec l'identité orientale et l'identité occidentale ? Ma thèse a voulu aborder la question de l'influence sous deux angles : 1. L'influence et la genèse du poème, ou pour parler familièrement "existe-t-il une paternité poétique ? 2. L'influence qui se rediscute et s'éclaire au jour de la modernité et qui se confronte avec la subjectivité inhérente à l'écriture.

La notion de 'père poétique' avancée par Harold Bloom, m'a permis de saisir pourquoi, parmi les nombreuses influences un, ou dans le cas de Yahya Kemal deux poètes - Nedîm et Baudelaire - sont à distinguer particulièrement. Le père poétique et sa poésie deviennent à mes yeux un point d'intersection entre plusieurs éléments qui constituent l'influence. Ces éléments sont à la fois culturels et subjectifs. Dans la relation poétique que Yahya Kemal noue avec Nedîm, il s'agit d'éléments et de legs culturels, mais de par son affinité avec Baudelaire, les éléments subjectifs sont proéminents aussi chez Yahya Kemal. L'influence de Nedîm n'est, en tout cas, pas indépendante, ni distincte de celle de Baudelaire ; ces deux influences se croisent et même se superposent en certains points qu'on a dits. En

---

<sup>1300</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>1301</sup> *Edebiyata Dair*, p. 48.

outré, il existe certains points d'intersection entre la vie de Yahya Kemal et ceux de ses 'pères' poétiques, et ceci nous contraint à cerner la question de subjectivité de plus près.

Parallèlement à la modernité qui installe le sujet dans une position centrale, la poésie moderne met en avant et suraccentue la subjectivité. Une phrase de Jacques Lacan le résume avec force : "La poésie fait que nous ne pouvons pas douter de l'authenticité de l'expérience de Saint Jean de la Croix, ni de celle de Proust ou de Gérard de Nerval".<sup>1302</sup>

Dans son livre *Cette émotion appelée poésie*, Pierre Reverdy met la poésie en relation avec le 'manque' dans le cadre de la subjectivité : "Or, il est parfaitement évident qu'elle (la poésie) est plutôt une absence, un manque au cœur de l'homme, et, plus précisément, dans le rapport que le poète a le don de mettre à la place de cette absence, de ce manque".<sup>1303</sup>

Chez Yahya Kemal, le 'manque' se concentre dans l'objet d'amour. Le poème "Aşk Hikâyesi" (Histoire d'amour) où il est question d'un amour perdu prend fin avec les vers : "O güzel çerçeve bomboş !/ Belki kalbim daha boş !" (Ce beau cadre est tout vide !/ Peut-être que mon cœur l'est encore plus !).<sup>1304</sup> De façon similaire, le premier distique de "Duyuş ve Düşünüş" (Sentiment et pensée) qui se termine par le distique "İlmin derin görüşleri, aklın hükümleri/ Doldurmuyor boşalmış olan hisli bir yeri" (Les propos profonds de la science, les jugements de la raison/ Ne comblent pas un endroit sensible qui s'est vidé)<sup>1305</sup>, montre que la mort des personnes aimées a créé un vide dans le cœur du sujet : "Sevdiklerim göçüp gidiyorlar birer birer,/ Ay geçmiyor ki almiyayım gamlı bir haber." (Ceux que j'aime s'en vont un par un,/ Pas un seul mois sans une nouvelle douloureuse).<sup>1306</sup> Dans "Güftesiz Beste" (Mélodie sans parole) la bien-aimée dont il est question dit : "Beni hâlâ bu genç unutmadı mı/ Ki bugün bekliyor bu yollarda ?" (Ce jeune ne m'a-t-il pas encore oublié/ Qu'il m'attend aujourd'hui sur ces chemins ?).<sup>1307</sup> Il n'est pas facile à mes yeux de savoir si cette bien-aimée qui est tant attendue par le sujet du poème est vivante ou morte. On peut dire que la même chose est valable pour la bien-aimée qui manque au locuteur de "Özleyen" (Le nostalgique) :

Gönlümle oturdum da hüznümlendim o yerde,  
Sen nerdesin, ey sevgili, yaz günleri nerde !  
Dağlar ağarırken konuşurduk tepelerde,  
Sen nerde o fecrin ağaran dağları nerde !

En cet endroit, avec mon cœur, je me suis attristé  
Où es-tu, ô bien-aimée, où sont les jours d'été !

---

<sup>1302</sup> *Les psychoses*, p. 91.

<sup>1303</sup> p. 113.

<sup>1304</sup> *Kendi Gök Kubbemiz*, p. 144.

<sup>1305</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1306</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>1307</sup> *Ibid.*, p. 147.

Nous parlions dans les collines, quand les montagnes s'éclairaient,  
Où es-tu, où sont les montagnes qui s'éclairaient !<sup>1308</sup>

Dans ces poèmes qui expriment un 'manque' chez Yahya Kemal, on peut penser que l'objet d'amour dont il est question est la mère décédée. Mais la mère n'est pas le seul manque du poète. Le perte de Skopje, la ville natale, la disparition de l'Empire ottoman s'ajoutent à la perte de la mère. Tanpınar dit que dans l'œuvre de Yahya Kemal, "une centralisation autour d'une mère qui meurt se joint d'abord à une ville qui disparaît, ensuite s'ajoute la dissolution de toute une patrie et même d'un certain côté un univers disparu".<sup>1309</sup> La dernière partie de "Kaybolan şehir" (La ville qui disparaît) montre que l'espace du 'manque' s'élargit pour y inclure Skopje:

Vaktiyle öz vatanda bizimken, bugün niçin  
Üsküp bizim değil? Bunu duydum, için için.

Kalbimde bir hayâli kalıp kaybolan şehir!  
Ayrılmanın bıraktığı hicran derindedir!

Çok sürse ayrılık, aradan geçse çok sene,  
Biz sende olmasak bile, sen bizdesin gene.

Quand autrefois elle faisait partie de notre propre patrie  
Pourquoi Skopje n'est plus à nous ? C'est ce que j'ai senti.

La ville dont l'image dans mon cœur reste et disparaît  
La douleur de la rupture, profondément est ancré !

Même si cette rupture dure longtemps, pendant des années,  
Même si nous ne sommes plus en toi, c'est en nous que tu es<sup>1310</sup>

Dans *Cette émotion appelée poésie*, Pierre Reverdy ne se contente pas de caractériser la poésie comme un 'manque'. Il ajoute qu'"il n'y a poésie réelle que là où a été comblé ce vide qui ne pouvait absolument l'être par aucune autre activité ou matière réelle de la vie".<sup>1311</sup> Ces paroles de Reverdy, mettent en évidence la source du "besoin que certains d'entre nous ont de la poésie" pour parler comme Yves Bonnefoy.<sup>1312</sup>

[...] un besoin si mal expliqué par la recherche contemporaine qui, dans le poème, perçoit le texte, et sait analyser dans ce texte nombre d'effets et de formes, mais ne se demande guère pourquoi Hölderlin ou Rimbaud ou

<sup>1308</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>1309</sup> *Yahya Kemal*, p. 198.

<sup>1310</sup> *Kendi Gök Kubbeimiz*, p. 77-78.

<sup>1311</sup> p. 113.

<sup>1312</sup> *Entretiens sur la poésie*, p. 309.

Mallarmé ont tant sacrifié de l'existence ordinaire pour simplement l'aventure des quelques pages qui nous en restent.<sup>1313</sup>

La conversion de certaines expériences douloureuses en poésie donne lieu au remplacement de la réalité affligeante par la poésie qui est une source de jouissance et par conséquent à la substitution du bonheur au malheur. C'est ce que Gaston Bachelard exprimait en disant que "la poésie a un bonheur qui lui est propre, quelque drame qu'elle soit amenée à illustrer".<sup>1314</sup> Ces paroles de Bachelard mettent ce bonheur - qui est propre à la poésie - en relation avec le rêve : "En rêvant à l'univers, toujours on part, on habite dans l'ailleurs - dans un ailleurs toujours confortable. Pour bien désigner un monde rêvé, il faut le marquer par un bonheur".<sup>1315</sup>

Gaston Bachelard, mène plus loin encore la relation de la poésie avec le rêve en disant dans *La poétique de la rêverie* que "la rêverie est la materia prima d'une œuvre littéraire".<sup>1316</sup> Borges est du même avis que Bachelard : "...les rêves sont l'activité esthétique la plus ancienne".<sup>1317</sup>

En partant des données psychanalytiques, Terry Eagleton affirme que l'œuvre littéraire (et par conséquent la poésie) peuvent être analysées et déchiffrées de façon à révéler le processus de sa production.<sup>1318</sup> Selon Eagleton, la plupart des "théories littéraires voient l'œuvre littéraire comme un 'reflet' ou une 'expression' de la réalité".<sup>1319</sup> Pourtant "la définition du rêve de Freud [nous donne l'occasion] de traiter l'œuvre littéraire, non pas comme un reflet, mais comme une production".<sup>1320</sup>

Comme le rêve, l'œuvre s'empare de 'matériau brut' -le langage, d'autres textes littéraires, des façons de percevoir le monde- et les transforme grâce à certaines techniques en un produit. Les techniques grâce auxquelles cette production se réalise sont les différents mécanismes que nous connaissons sous le nom de 'forme littéraire'.<sup>1321</sup>

La question "Peut-on lire les poèmes de Yahya Kemal comme des 'textes de rêve' et cette autre question "quelles sont les techniques utilisées par le poète en construisant ce texte?" voilà qui serait, je crois, le sujet d'une autre thèse. Ici, je me contente de dire que les poèmes de Yahya Kemal peuvent être lus comme des "réalisation fantasmée du désir" pour

---

<sup>1313</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>1314</sup> *La poétique de l'espace*, p. 12-13.

<sup>1315</sup> *La poétique de la rêverie*, p. 152.

<sup>1316</sup> *Ibid.*, p. 138

<sup>1317</sup> *Œuvres complètes II*, p. 663.

<sup>1318</sup> *Critique et théorie littéraires*, p. 179.

<sup>1319</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>1320</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>1321</sup> *Ibid.*, p. 179.

parler comme Freud. Il est remarquable que chez le poète, le mot ‘hayâl’ (rêve-rêverie) et les mots tirés de la même racine comme ‘hayâlet’ (fantôme), ‘hulyâ’ (rêverie) et ‘tahayyül’ (imagination) figurent parmi les mots utilisés les plus fréquemment. Ceci justifiait une mise en relation de ces poèmes avec le rêve, avec le ‘texte de rêve’ et avec la “réalisation fantasmée du désir”. Hugo Friedrich dit : “Pour deviner l’âme d’un poète, cherchons dans ses œuvres les mots qui s’y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l’obsession.”<sup>1322</sup>

En se rappelant que Yahya Kemal attribue à ‘hayâl’ (la rêverie) un pouvoir fondateur, on peut constater que ce mot, comme ce n’est pas tout à fait le cas pour ‘rüya’ (le rêve), se réfère plutôt à la poésie. Chez Yahya Kemal, la distinction entre ‘rüya’ et ‘hayâl’ semble être l’équivalent du couple rêve-rêverie de Bachelard.

Selon Bachelard, “la rêverie est une instance psychique qu’on confond trop souvent avec le rêve”.<sup>1323</sup> “Le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur. Au contraire, le rêveur de rêverie garde assez de conscience pour dire : c’est moi qui rêve la rêverie, c’est moi qui suis heureux de rêver ma rêverie, c’est moi qui suis heureux du loisir où je n’ai plus la tâche de penser”.<sup>1324</sup>

On déduira des propos de Bachelard que la rêverie est plus proche de la conscience que le rêve qui est en relation avec l’inconscient. On constate le même fait quand il s’agit de ‘rüya’ (le rêve) et ‘hayâl’ (la rêverie). Le passage ci-dessous tiré de *La poétique de l’espace* de Bachelard, où il clarifie le relation de la rêverie avec la poésie en mettant en avant la notion de ‘rêverie poétique’, rejoint tout à fait la notion de ‘texte de rêve’ avancée par Eagleton :

[...] quand il s’agit d’une rêverie poétique, d’une rêverie qui jouit non seulement d’elle-même, mais qui prépare pour d’autres âmes des jouissances poétiques, on sait bien qu’on n’est plus sur la pente des somnolences. L’esprit peut connaître une détente, mais dans la rêverie poétique, l’âme veille, sans tension, reposée et active. Pour faire un poème complet, bien structuré, il faudra que l’esprit le préfigure en des projets.<sup>1325</sup>

Revenant à la poésie de Yahya Kemal considérée comme “réalisation fantasmée du désir”, nous devons tout d’abord préciser que ces ‘désirs’ ont plusieurs dimensions. Ils ont des aspects culturels (vouloir être à la fois Oriental et Occidental), des aspects personnels (vouloir à la fois profiter des biens du monde et rejoindre la mère décédée) et finalement des aspects poétiques (vouloir à la fois être un poète classique et un poète moderne, vouloir mettre en avant à la fois le visuel et le sonore, le mythe et le son, le lyrisme centré sur l’image ou celui

---

<sup>1322</sup> *Structure de la poésie moderne*, p. 58.

<sup>1323</sup> *La poétique de l’espace*, p. 6.

<sup>1324</sup> *La poétique de la rêverie*, p. 20.

<sup>1325</sup> p. 6.



centré sur le son). Ces derniers sont évidemment les plus importants. Chez Yahya Kemal, la poésie elle-même se veut, se voit, se sent espace, qui ouvre la voie à la 'synthèse disjonctive', celle qui permet, contrairement aux dichotomies constrictives - celles qui imposent d'être soit ceci soit cela - d'être à la fois l'un et l'autre, ceci ET cela.

## BIBLIOGRAPHIE

### I.LITTÉRATURE ET POÉSIE

#### 1.Œuvres

##### 1.a. Œuvres de Baudelaire

*Correspondances*. Paris : Gallimard, 1973.

*Critique d'art*. Paris : Gallimard, 1992.

*Critique musicale*. Paris : Gallimard, 1992.

*Écrits sur la littérature*. Paris : Librairie Générale Française, 2005.

*Les Fleurs du Mal*. Paris : Gallimard, 1972 (Poulet-Malassis et de Broise, 1857).

*Les Paradis Artificiels*. Paris : Librairie Générale Française, 2000 (Poulet-Malassis et de Broise, 1860).

*Œuvres*. Paris : La Pléiade, s. d.

*Œuvres complètes* (tome I). Paris : Éditions Gallimard, 1975.

*Petits Poèmes en Prose*. Paris : Calmann-Levy, s.d. (M. Lévy, 1869).

##### 1.b. Œuvres de Yahya Kemal Beyatlı

*Aziz İstanbul*. İstanbul : Yapı Kredi, 2005 (İstanbul Fetih Cemiyeti, 1964).

*Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım*. İstanbul : İstanbul Fetih Cemiyeti, 1973.

*Edebiyâta Dair*. İstanbul : İstanbul Fetih Cemiyeti, 1984 (İstanbul Fetih Cemiyeti, 1971).

*Eğil Dağlar*. İstanbul : Yapı Kredi, 2005 (İstanbul Fetih Cemiyeti, 1966).

*Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul : Yapı Kredi, 2004 (İstanbul Fetih Cemiyeti, 1962).

*Kendi Gökkubbemiz*. İstanbul : İstanbul Fetih Cemiyeti, 1967 (İstanbul Fetih Cemiyeti, 1961).

*Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş*. İstanbul : Yapı Kredi, 2004 (İstanbul Fetih Cemiyeti, 1963).

*Tarih Musâhabeleri*. İstanbul : İstanbul Fetih Cemiyeti, 1975.

##### 1.b. Œuvres diverses

Adorno, Theodor W. "Lirik Şiir ve Toplum". *Edebiyat Yazıları* (Çev. Orhan Koçak ve Sabir Yücesoy), Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 115-136.

Ahmet Haşim. *Bütün Şiirleri*. İstanbul : Dergah Yayınları, 1994.

Benjamin, Walter. *Œuvre* (tome III). Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Éditions Gallimard, 2000.

Borges, Jorge Luis. *L'art de poésie*. Paris : Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes* (tome II). Traduit par Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, Claude Esteban, Nestor Ibarra et Françoise Rosset. Paris : Éditions Gallimard, 1999.

Chateaubriand, François-René de. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968 (Le Normant, 1811).

- Eliot, T. S. *Essais choisis*. Traduit de l'anglais par Henri Fluchère. Paris : Éditions du Seuil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Selected Essays*. London: Faber and faber, 1999.
- Flaubert, Gustave. *Voyage en Orient*. Paris : Gallimard, 2006.
- Gautier Théophile. *Constantinople*. Paris : Bartillat, 2008 (M. Lévy, 1853).
- Gide, André. *Oscar Wilde*. Paris : Mercure de France, s.d (Mercure de France, 1910).
- Lamartine, Alphonse de. *Voyage en Orient*. Paris : Arlea, 2008 (C. Gosselin 1935).
- Loti, Pierre. *Voyages*. Paris : Editions Robert Laffont, 1991.
- Nerval, Gérard de. *Voyage en Orient*. Paris : Garnier-Flammarion, 1980 (Charpentier, 1851).
- Paz, Octavio. *La flamme double*. Traduit de l'espagnol par Claude Esteban. Paris : Éditions Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_. *L'autre voix*. Traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson. Paris : Éditions Gallimard, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Point de convergence*. Traduit de l'espagnol par Roger Munier. Paris : Éditions Gallimard, 1976.
- Reverdy, Pierre. *Cette émotion appelée poésie*. Paris : Gallimard, 2003 (Mercure de France, 1950).
- Şeyh Galip. *Hüsn ü Aşk*. Haz. Hüseyin Ayan ve Orhan Okay. İstanbul : Dergâh Yayınları, 1992.
- Şirazi. *Hafız Divanı*. İstanbul : Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri 2*. İstanbul : Dergâh Yayınları, 1997.
- Valéry, Paul. *Degas Danse Dessin*. Paris : Gallimard, s.d (A. Vollard, 1936).
- \_\_\_\_\_. *Œuvres* (tome I). Paris : Gallimard, 1957.
- \_\_\_\_\_. "Introduction". *Les Fleurs du Mal*. Lausanne : Librairie Payot, 1946.

## 2.Ouvrages biographiques et entretiens

- Ayda, Adile. *Yahya Kemal Kendi ağzından fikirleri ve sanat görüşleri*. Ankara: Ajans Türk Yayınları, 1962.
- Banarlı, Nihad Sami. *Yahya Kemal'in Hâtıraları*. İstanbul : İstanbul Fetih Cemiyeti, 1960.
- Burgin, Richard. *Conversations avec J. L. Borges*. Traduit de l'anglais par Lola Tranec, Paris : Gallimard, 1972.
- Eralp, Vehbi. H. *Yahya Kemal İçin*. İstanbul: Yahya Kemali Sevenler Cemiyeti, 1959.
- Fuat, Memet. *Şinasi*. İstanbul : De Yayınevi, 1977.
- Hisar, Abdülhak Şinasi. *Yahya Kemal'e veda*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Namık Kemal*. İstanbul : İnkılâp Kitabevi, 2005.
- Kurgan, Şükrü. *Ziya Paşa : hayatı sanatı eserleri*. İstanbul : Varlık Yayınevi, 1953.
- Parlatır, İsmail. *Recai-zade Mahmut Ekrem (Hayatı-Eserleri-Sanatı)*. Ankara : Ankara Üniversitesi Dil ve tarih-coğrafya Fakültesi Yayınları, 1983.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Yahya Kemal*. İstanbul : Dergâh Yayınları, 1995.
- Uysal, Sermet Sami. *Değişik yanlarıyla Yahya Kemal*. İstanbul : Bilge Kültür Sanat, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Her Yönüyle Yahya Kemal*. İstanbul : Toroslu Kitaplığı, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Şiire Adanmış Bir Yaşam : Yahya Kemal Beyatlı*. İstanbul : Yahya Kemal'i Sevenler Derneği, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Yahya Kemal'le Sohbetler*. İstanbul : Kitap Yayınları, 1959
- Ünver, Süheyl A. *Yahya Kemal'in Dünyası*. İstanbul : Tercüman Tarih ve Kültür Yayınları, 1980.

### 3.Ouvrages théoriques et commentaires

- Aktulum, Kubilây. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara : Öteki, 2000.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London : Routledge, 2000.
- Andrews, Walter G., Najaat Black, Mehmet Kalpaklı. *Ottoman Lyric Poetry*. Texas : University of Texas Press, 1997.
- Andrews, Walter G. "Stepping Aside: Ottoman Literature in Modern Turkey" "JTL Dergisi 1" (2004), 9-32.
- \_\_\_\_\_. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul : İletişim Yayınları, 2000.
- Bakhtine, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*. Traduit par Isabelle Kolitcheff. Paris : Éditions du Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Karnavaldan Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul : Ayrıntı, 2001.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de L'écriture*. Paris : Éditions Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Le Plaisir du Texte*. Paris : Point, 1973.
- Bloom, Harold. *Charles Baudelaire*. New York : Chelsea House Publishers, 1987.
- \_\_\_\_\_. *The anxiety of influence*. London : Oxford University Press, 1975.
- Bonnefoy, Yves. *Baudelaire : la tentation de l'oubli*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Entretiens sur la poesie*. Paris : Mercure de France, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Sous le signe de Baudelaire*. Paris : Gallimard, 2011.
- Bremond, Henri. *La Poesie Pure*. Paris : Bernard Grasset, 1926.
- Brunel, Pierre, Yves Chevrel. *Précis de Littérature Comparée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Butor, Michel. "le roman et la poesie". *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, 1995.
- Cassirer, Ernst. *Langage et Mythe*. Traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love. Paris : Editions de Minuit, 1973.
- Cevdet Kudret. *Divan şiirinde üç büyükler 2 (Bâkî)*. İstanbul : İnkılap Kitabevi, 1985.
- Claudon, Francis. *Les grands mouvements litteraires europeens*. Paris : Armand colin, 2009.
- Claudon, Francis, Karen Haddad-Wotling. *Précis de Littérature Comparée*. Paris : Armand Colin, 2008.
- Coven, Jeffrey (with essays by Dore Ashton). *Baudelaire's Voyages*. New York : Heckscher Museum, 1993.
- Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları, 1999.
- Eagleton, Terry. *Critique et théorie littéraire*. Traduit de l'anglais par Maryse Souchard avec la collaboration de Jean-François Labouverie. Paris : Presses universitaires de France, 1994.
- Easthope, Anthony. *Poetry as Discourse*. Londres et New York : Methuen, 1983.
- Eco, Umberto. *Açık Yapıt*. Çev. Pınar Savaş. İstanbul : Can, 2001.
- Emre, Abidin. "Baudelaire'in Hugo'su". *Ölümünün 100. yılında Türkiye'de Victor Hugo*. Ankara : Türk-Fransız Kültür Derneği Yayınları, 1985.
- Evans, Margery A., *Baudelaire and Intertextuality*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993.
- Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris : Librairie Generale Française, 1999.
- Gibb, E. J. Wilkinson. *Osmanlı Şiir Tarihi*. Çev. Ali Çavuşoğlu. Ankara : Akçağ Yayınları, 1999.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. İstanbul : Marmara Kitabevi, 1945.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul : Metis Yayınları, 2004.
- Holbrook, Victoria Rowe. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Engin Kılıç ve Erol Köroğlu. İstanbul : İletişim Yayınları, 1998.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative*. New York et Londres : Methuen, 1985.

- Huyugüzel, Ö. Faruk. “Yahya Kemal’in Şiir Görüşü ve Kullandığı Terimler”. *Doğumununun 100. Yılında Yahya Kemal Beyatlı*. İstanbul : Marmara Üniversitesi Yayınları, 1984.
- İpekten, Halûk. *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. İstanbul : Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.
- Jackson, John E. *La question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne*. Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1978.
- \_\_\_\_\_. *La poésie et son autre*. Paris : Librairie Jose Corti, 1998.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- Karantay, Suat. “Türkçeden İngilizceye yazın çevirisinin sorunları üzerine”. *Metis Çeviri Dergisi* (16, 1991 Yaz).
- Kılıç, Mahmut Erol. *Sûfi ve Şiir*. İstanbul : İnsan Yayınları, 2004.
- Kilito, Abdelfettah. *L’auteur et ses doubles*. Paris : Editions Seuil, 1985.
- Kolcu, Ali İhsan. *Albatros’un Gölgesi*. Ankara : Akçağ Yayınevi, 2002.
- Kopp, Robert et Claude Pichois. *Les Années Baudelaire*. Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1969.
- Kurnaz, Cemal. *Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müsterekleri*. Ankara : Bizim Büro, 2003.
- Lukacs, Georg. *La théorie du roman*. Traduit de l’allemand par Jean Clairevoye. Paris : Éditions Denoël, 1968.
- Man, Paul de. *Körlük ve İçgörü*. Çev. Cem Soydemir ve Ferit Burak Aydar. İstanbul : Metis, 2008.
- Maupoix, Jean-Michel. *Adieux au poème*. Paris : José Corti, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Du lyrisme*. Paris : José Corti, 2000.
- Mazıoğlu, Hasibe. *Nedîm*. Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.
- Meschonnic, Henri. *De la langue française*. Paris : Hachette Littératures, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Pour la poétique I*. Paris : Gallimard, 1970.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul : Cem, 1994.
- Morin, Edgar. *Amour poésie sagesse*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.
- Mutluay, Rauf. *100 Soruda Türk Edebiyatı*. İstanbul : Gerçek Yayınevi, 1981.
- Okay, Orhan. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul : Dergah Yayınları, 1998.
- Özgül, M. Kayahan. *Kandille İskandil*. Ankara : Hece Yayınları, 2003.
- Pia, Pascal. *Baudelaire par lui-même*. Paris : Editions du Seuil, 1952.
- Pichois, Claude et André M. Rousseau. *Littérature comparée*. Paris : Armand Colin, 1968.
- Pichois, Claude et Jean Ziegler. *Baudelaire*. Paris : Fayard, 1996.
- Pospelov, Gennadiy. *Edebiyat Bilimi*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul : Evrensel, 2005.
- Rifat, Mehmet. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları, Cilt I*. İstanbul : Yapı Kredi, 1998.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington : Indiana University Press, 1978.
- Rincé, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris : Presses universitaires de France, 1984.
- Saussure, Ferdinand de. *Écrits de linguistique générale*. Paris : Éditions Gallimard, 2002.
- Steel, Timothy. *Missing Measures : Modern Poetry and the Revolt Against Meter*. Fayetteville et Londres : The University of Arkansas Press, 1990.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Haz. Zeynep Kerman. İstanbul : Dergâh Yayınları, 1998.
- \_\_\_\_\_. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul : Çağlayan Kitabevi, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul : Dergâh Yayınları, s.d.
- Terzioğlu, Öykü. *Nâzım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*. Ankara : Phoenix, 2009.
- Thélot, Jérôme. *Violence et Poésie*. Paris : Gallimard, 1993.

Wilhelm, Fabrice. "L'Orient Baudelairien". *Orients littéraires*. Réunis par Sophie Basch, Andre Guyaux et Gilbert Salmon. Paris : Honoré Champion, 2004.

#### 4.Revues et ouvrages collectifs

*Doğumunun 100'üncü yıldönümünde Yahya Kemal Beyatlı Semineri*. Ankara : Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1984.

*Doğumunun yüzüncü yılında Yahya Kemal Beyatlı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 1984.

*Doğumunun yüzüncü yılında Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara : Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1994.

Frankofoni No: 6. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 1994.

Frankofoni No: 7. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 1995.

Frankofoni No: 8. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 1996.

Frankofoni No: 9. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 1997.

Frankofoni No: 10. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 1998.

Frankofoni No: 11. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 1999.

Frankofoni No: 12. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2000.

Frankofoni No: 13. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2001.

Frankofoni No: 14. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2002.

Frankofoni No: 15. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2003.

Frankofoni No: 16. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2004.

Frankofoni No: 17. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2005.

Frankofoni No: 18. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2006.

Frankofoni No: 19. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2007.

Frankofoni No: 20. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2008.

Frankofoni No: 21. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2009.

Frankofoni No: 22. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2010.

Frankofoni No: 23. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2011.

Frankofoni No: 24. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2012.

Frankofoni No: 25. Ankara: Bizim Grup Basımevi, 2013.

*Ölümünün yirmibeşinci yılında Yahya Kemal Beyatlı*. Ankara : Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1983.

*Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası I*. İstanbul: Baha Matbaası, 1959.

*Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası II*. İstanbul: Baha Matbaası, 1968.

*Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III*. İstanbul: Özal Matbaası, 1988.

*Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası IV*. İstanbul: Özal Matbaası, 2001.

## II.HISTOIRE, CULTURE ET MODERNITÉ

Altınay, Ahmet Refik. *Lâle Devri*. İstanbul : Pınar Yayınları, s.d.

Anderson, Benedict. *L'imaginaire national*. Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Éditions La Découverte, 1996.

Armağan, Mustafa. *İlber Ortaylı ile Tarihin Sınırlarına Yolculuk*. İstanbul : Ufuk Kitapları, 2002.

Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London and New York : Routledge, 1990.

- Bolay, Süleyman Hayri. *Osmanlılarda Düşünce Hayatı ve Felsefe*. Ankara : Akçağ Yayınları, 2005.
- Delanty, Gerard. *Modernity and Postmodernity*. London : Sage publications, 2000.
- Faroqhi, Suraiya. *Osmanlı İmparatorluğu ve Etrafındaki Dünya*. Çev. Ayşe Berktaş. İstanbul : Kitap Yayınevi, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*. Çev. Elif Kılıç. İstanbul : Tarih Vakfı Yayınları, 2005.
- Giddens, Anthony. *Les conséquences de la modernité*. Traduit de l'anglais par Olivier Meyer. Paris : Éditions l'Harmattan, 1994.
- Hentch, Thierry. *L'Orient imaginaire*. Paris : Éditions de minuit, 1988.
- İnalçık, Halil. *Atatürk ve demokratik Türkiye*. İstanbul : Kırmızı yayınları, 2007.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul : Metis, 1998.
- Lewis, Bernard. *İslam et laïcité*. Traduit de l'anglais par Philippe Delamare. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1988.
- Lord Kinros. *Atatürk*. Çev. Necdet Sander. İstanbul : Altın Kitaplar, 1994
- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi*. Der. Mümtaz'er Türköne ve Tuncay Önder. İstanbul : İletişim, 2000.
- Meschonnic, Henri. *Modernité Modernité*. Paris : Gallimard, 1988.
- Morin, Edgar. *Penser l'Europe*. Paris : Gallimard, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Pour sortir du XXème siècle*. Paris : Fernand Nathan, 1981.
- Ocak, Ahmet Yaşar. *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul : İletişim Yayınları, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Türkler, Türkiye ve İslâm*. İstanbul : İletişim Yayınları, 2002.
- Ortaylı, İlber. *Gelenekten Geleceğe*. İstanbul : Ufuk Kitapları, 2002.
- \_\_\_\_\_. *İstanbul'dan Sayfalar*. İstanbul : İletişim Yayınları, 1995.
- \_\_\_\_\_. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul : İletişim Yayınları, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Osmanlı Barışı*. İstanbul : Ufuk Kitapları, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Osmanlı'yı Yeniden Keşfetmek*. İstanbul : Timaş Yayınları, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Son İmparatorluk Osmanlı*. İstanbul : Timaş Yayınları, 2006.
- Said, Edward. *After the last sky*. New York : Pantheon books, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Beginnings*. New York : Columbia University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Culture et impérialisme*. Traduit de l'anglais par Paul Chemla. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Orientalisme*. Paris : Seuil, 1980.
- Smart, Barry. "Modernity, posmodernity and the present". *Theories of Modernity and Postmodernity*. Ed. Bryan Turner. London : Sage publications, 1991.
- Touraine, Alain. *Critique de la modernité*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1992.
- Toynbee, Arnold. *A study of History*. New York : Oxford University Press, 1987.
- Weber, Marx. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Collection dirigée par Olivier Amiel. Paris : Plon, 1964.
- Zekiyan, Boğos. *Hümanizm: Düşünsel içlem ve tarihsel kökenler*. İstanbul : İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1982.

### III. PHILOSOPHIE, PSYCHANALYSE ET MYTHOLOGIE

- Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris : Quadrige, 1999.
- \_\_\_\_\_. *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige, 1998.
- \_\_\_\_\_. *L'eau et les rêves*. Paris : José Corti, 1942.

- Bergson, Henri. *Matière et mémoire*. Paris : Quadrige, 1999.
- Bogue, Ronald. *Deleuze and Guattari*. Londres et New York : Routledge, 1990.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuits, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris : Quadrige, 2004.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
- Freud, Sigmund. *Ben ve İd*. Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul : Metis, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Düşlerin Yorumu*. Çev. Emre Kapkın. İstanbul : Payel Yayınevi, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Essais de Psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Haz İlkesinin Ötesinde*. Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul : Metis, 2001.
- \_\_\_\_\_. *İntroduction à la Psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, s.d.
- Graf, Max. *Le cas Nietzsche-Wagner*. Traduit de l'allemand par François Dachet et Marc Dorner. Paris : Editions Epel, 1999.
- Holland, Eugene W. *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ædipus'u*. Çev. Ali Utku ve Mukadder Erkan. İstanbul : Otonom Yayınları, 2006.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Je, tu, nous (Pour une culture de la différence)*. Paris : Grasset, 1990.
- Kant, Immanuel. "What is Enlightenment". The Great Philosophers. Ed. By Lewis White Beck. New York : Macmillan Publishing Company, 1988.
- Lacan, Jacques. *Encore*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Des noms-du-père*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Les psychoses*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.
- Leach, Edmund. *Lévi-Strauss*. Çev. Ayla Ortaç. İstanbul : Afa Yayınları, 1985.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mit ve Anlam*. Çev. Şen Süer ve Selahattin Erkanlı. İstanbul : Alan Yayınları, 1986.
- Morin, Edgar. *L'homme et la mort*. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

#### IV.DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES, ANTHOLOGIES

- Aktunç, Hulki. *Türkçe'nin büyük argo sözlüğü*. İstanbul : Afa Yayınları, 1990.
- Claudon, Francis. *Encyclopédie du Romantisme*. Paris : Éditions Aimery Somogy, 1980.
- Le grand atlas des littératures*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 1990.
- Necdet, Ahmet. *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul : Adam Yayınları, 1995.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul : L&M Yayınları, 2003.
- Şentürk, Ahmet Atillâ. *Osmanlı Şiir Antolojisi*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul : Marifet Yayınları, 1999.



## INDEX DES AUTEURS

### A

ABDULLAH CEVDET .....	7
ABDÜLHAK HAMİD .....	72
ABDÜLMECİT .....	168
ADORNO (T.) .....	57, 84, 125, 178
ADİLE HANIM .....	4
ÂGEHÎ .....	116
AHMED PAŞA .....	84, 192
AHMET REFİK .....	176, 179
AKİF PAŞA .....	68, 69
AKTULUM (K.) .....	132, 170
AKTUNÇ (H.) .....	30
ALİ ŞİR NEVÂÎ .....	192
ALP ASLAN .....	122
ANCELLE (N.) .....	199
ANDERSON (B.) .....	38, 39, 40, 41, 77
ANDREWS (W.) .....	10, 11, 12, 30, 74, 78, 79, 82, 93, 94, 95, 115, 120, 121, 170
ANGENOT .....	128
ASHTON (D.) .....	135
ASTİK AĞA .....	41
ARISTOTE .....	89
ATATÜRK .....	25, 35, 43, 44, 49, 80
AUPICK (C.) .....	199
AUPICK (J.) .....	199
AYDA (A.) .....	40, 42, 88, 142, 145, 156, 169

### B

BABUR .....	192, 193
BACHELARD (G.) .....	100, 234, 247, 250, 251, 257, 258, 271, 292, 293, 295, 296., 300, 308, 309
BAKHTINE (M.) .....	104, 105
BÂKÎ .....	34, 41, 82, 83, 87, 116, 120, 136, 193, 216, 220, 304
BALANDIER (G.) .....	35
BANVILLE (Th. de) .....	8, 53, 107, 157, 158
BARTHES (R.) .....	116, 128, 130, 131, 191, 304
BAUDELAIRE (C.) .....	2, 8, 14, 15, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 96, 106, 107, 108, 109, 110, 125, 134, 135, 138, 144, 146, 147, 148, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 185, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 218, 222, 223, 224, 225, 238, 239, 240, 242, 244, 245, 248, 253, 254, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 283, 284, 285, 293, 294, 302, 303, 304, 305
BELLEMIN-NOEL .....	128
BENJAMIN (W.) .....	106
BHABHA (H.) .....	22
BLOOM (A.) .....	21
BLOOM (H.) .....	128, 132, 134, 147, 150, 156, 163, 164, 305
BOGUE (R.) .....	11
BONAPARTE (Mme) .....	272, 292

BONNEFOY (Y.).....	220, 266, 277, 278, 307
BORGES (J. L.).....	14, 116, 127, 161, 204
BOURGEOIS (E.).....	7
BRÉMOND (H.).....	111, 113, 119, 304
BRUNEL (P.) .....	14, 15
BRUNET (C.) .....	54, 56, 110
BUTOR (M.).....	66, 67
BYRON.....	160, 162, 256

## C

CÂMÎ.....	129
CELAN (P.).....	91, 13
CHATEAUBRIAND.....	53, 200, 201, 205, 206, 208
CLAUDON (F.).....	14, 17, 132, 162, 163, 205
COULANGE (F. de).....	7, 39, 40
CROIX (S. J. de la).....	306

## D

DEDE EFENDÎ.....	79, 188, 189, 190
DEGAS.....	85
DELACROIX (E.).....	135, 136, 200
DELANTY (G.).....	22, 25
DELEUZE (G.).....	2, 11, 12, 13, 15, 16, 58, 136
DE VIGNY (A.).....	36, 53
DİLÂVER BEY.....	140
DİLÇİN (C.).....	120
DOSTOIEVSKI.....	15, 105

## E

EAGLETON (T.).....	92, 132, 308, 309
EBU NUVAS.....	127
ECO (U.).....	68, 148
ELIADE (M.).....	222, 223, 224, 227, 228, 238, 243, 247, 248
ELIOT (T. S.).....	86, 87, 91, 126, 127, 128, 133
ENVERÎ.....	115
ERALP (V.).....	41, 88, 158, 168
ETIEMBLE.....	15

## F

FAROQUÎ (S.).....	27, 34
FATÎH.....	6, 27, 28, 84, 152
FENÂYÎ.....	129
FERÎDUN (H.).....	168
FLAUBERT (G.).....	53, 54, 200, 201, 201, 205, 206, 207, 208
FOUCAULT (M.).....	19
FREUD (S.).....	6, 96, 133, 140, 238, 248, 257, 258, 265, 271, 296, 308

FRIEDRICH (H.).....	51, 57, 89, 90, 101, 104, 105, 214, 215, 309
FROST (R.).....	147
FUZULÎ.....	88, 94, 95, 119, 146, 155, 193

## G

GALLAND (A.).....	200
GAUTIER (T.).....	8, 53, 79, 107, 157, 164, 200, 205, 206, 209
GAZÎ GİRAY HAN.....	188
GENETTE (G.).....	128, 131
GIBB (E. J. W.).....	128, 129
GIDDENS (A.).....	35
GÛTHE.....	15
GÖKALP (Z.).....	12
GÖLPINARLI (A.).....	81, 84, 85, 86, 117, 129, 148, 149
GRAF (M.).....	56
GUATTARI (F.).....	2, 11, 12, 13, 15, 16, 58, 136
GUY (C.).....	52
GÛRBİLEK (N.).....	77

## H

HABERMAS (J.).....	19
HAFEZ.....	148, 149, 150, 151, 153, 154, 166
HAFFNER.....	55
HÂFİZ OSMAN.....	174
HÂFİZ POST.....	174, 189, 190
HALEF ÜL AHMER.....	127
HÂLİD ZİYÂ.....	254
HAŞİM (A.).....	2, 89, 96, 97, 98, 99, 100, 106, 111, 112, 114, 123, 124, 125, 136
HAYÂLÎ.....	216, 218
HAYRETÎ.....	220
HEGEL.....	55, 56, 227
HEIDEGGER.....	252
HENTCH (T.).....	29, 204
HÉREDIA (J. M.).....	136, 157, 158
HİSAR (A. Ş.).....	9
HOLBROOK (V.).....	80
HOLLAND (E.).....	13
HÖLDERLIN.....	307
HUFÎ.....	129
HUGO (V.).....	8, 92, 146, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169
HUMBOLDT.....	264
HUTCHEON (L.).....	117
HUYUGÜZEL (Ö. F.).....	113

## I

İBRAHİM NACİ BEY.....	4
İBRAHİM PAŞA.....	4, 150, 179

INALCIK (H.).....	24, 25, 44
İPEKTEN (H.).....	81, 82
IRIGARAY (L.).....	96, 296
ÎSÂ BEY.....	140
ISHAK.....	41
ITRÎ.....	136, 174, 183, 184, 188, 189, 190, 230, 285, 286

## J

JACKSON (J.).....	89, 91, 92, 100, 103, 109, 134, 293, 294
JAKOBSON (R.).....	101, 252, 271
JEFFREYS (M.).....	103, 104
JENNY (L.).....	128, 132
JOYCE.....	128
JULIAN (C.).....	39, 40
JUSDANIS (G.).....	26, 27, 47, 70, 76

## K

KANT (E.).....	19, 55, 56, 146
KEÇECİZÂDE İZZET MOLLA.....	68
KEMÂL PAYAZÂDE.....	219
KHAYYAM.....	144, 145, 146, 147, 148, 173
KILIÇ (M. E.).....	32, 67
KILITO (A.).....	127
KIPLING.....	204
KOLCU (A. İ.).....	225
KOPP (R.).....	63
KRISTEVA (J.).....	128, 130
KURNAZ (C.).....	81

## L

LACAN (J.).....	96, 134, 141, 220, 306
LAMARTİNE (A. de).....	79, 163, 200, 201, 203, 205, 206, 256
LAUTRÉAMONT.....	128
LEACH (E.).....	58, 59
LESKOFÇALI GALİP.....	4
LÉVI-STRAUSS (C.).....	59, 252, 277
LEWIS (B.).....	30, 44, 46, 47, 48
LISLE (L. de).....	53
LOTI (P.).....	79, 200, 201, 206
LUKACS(G.).....	104

## M

MAETERLINCK.....	136, 157, 158
MALLARMÉ.....	85, 112, 142, 307
MAN (P. de).....	95, 102, 103
MAULPOIX (J. M.).....	103, 107, 108

MAURÉAS (J.).....	8, 157
MAZIOĞLU (H.).....	144, 146, 151, 155, 171, 179
MEHMED IV.....	174, 188
MELÎHÎ.....	171
MERIMÉE.....	53
MESCHONNIC (H.).....	16, 21, 35, 52, 57, 126, 264
MEVLÂNÂ.....	130, 149, 188
MICHELET.....	7, 39
MORIN (E.).....	16, 18, 19, 20, 56, 118, 256, 270
MUALLİM NACÎ.....	72, 141
MUKAROVSKY.....	15, 90, 101
MUSTAFA III.....	4
MUSTAFA KEMAL.....	9, 24, 25, 26, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 47

## N

NÂBÎ.....	130, 219
NÂİLÎ.....	136, 193
NAKÎYE HANIM.....	4, 5, 140
NAMIK KEMAL.....	71, 72
NÂZİM HİKMET.....	111, 166
NAZÎM.....	118
NECÂTÎ.....	192
NEDÎM.....	2, 13, 15, 79, 88, 115, 117, 118, 138, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 160, 162, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 185, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 212, 124, 222, 253, 304, 305
NEF'Î.....	83, 216, 217, 219
NERVAL (G. de).....	158, 200, 201, 206, 207, 306
NESÎMÎ.....	83
NEŞÂTÎ.....	130
NEV'Î.....	83, 193, 219
NOVALIS.....	104, 162

## R

RENAULT (L.).....	7
RIMBAUD (A.).....	65, 158, 164, 307

## O

OKAY (O.).....	120
ORTAYLI (I.).....	27, 28, 30, 33, 228

## Ö

ÖZGÜL (K.).....	102
-----------------	-----

## P

PATER (W.).....	109, 110
PAZ (O.).....	22, 50, 90, 126
PIA (P.).....	107
PICHOIS (C.).....	63
POE (E. A.).....	14, 134, 135, 292, 295
POMMIER (J.).....	54
PREVOST (J.).....	54
PROUST.....	54, 128, 306

## R

RAHMÎ.....	118, 129, 219
RECAİZÂDE EKREM.....	71, 72, 141
RÉGNIER (H. de).....	79, 136
REVÂNÎ.....	172
REVERDY (P.).....	306, 307
RICARDOU.....	128
RICŒUR (P.).....	109
RIFFATERRE (M.).....	90, 128, 131
RINCÉ (D.).....	51, 54, 110, 125, 126
ROUSSEAU (A. M.).....	63
ROUSSEAU (J. J.).....	59, 91
RÛHÎ.....	219

## S

SAID (E.).....	35, 49, 57, 73, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 209
SAMAIN (A.).....	136
SARTRE (J. P.).....	52
SAUSSURE (F. de).....	89, 90, 92, 252, 277
SELİM.....	151, 152, 220
SELİM III.....	27
SELİM GİRAY.....	121
SERATLI (T. G.).....	28
SERRES (M.).....	10, 11
SETON-WATSON.....	39
SİNAN.....	34, 136
SOREL (A.).....	7, 39, 43
STEELE (T.).....	102, 106, 107, 111
STEVENSON (L.).....	161

## Ş

ŞAHABETTİN (C.).....	136
ŞENTÜRK (A.).....	171
ŞEYH GALİB.....	83, 115, 117, 120, 130, 136, 142
ŞİNASI.....	69, 71

## T

TAINÉ (H.).....	6
TANPINAR (A. H.)..	9, 10, 12, 45, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 83, 93, 115, 116, 119, 121, 130, 134, 141, 156, 167, 170, 175, 181, 183, 185, 186, 188, 189, 220, 232, 260, 290, 292, 293, 294, 295, 302, 304, 307
TERZİOĞLU (Ö.).....	102,111
TEVFİK FİKRET.....	65, 136, 141, 186, 187, 254
THÉLOT (J.).....	134
TOURAINÉ (A.).....	20, 21, 22, 45, 50, 51, 96
TOYNBEE (A.).....	24, 53

## U

UYSAL (S. S.).....	45, 46, 85, 113, 142, 143, 146, 158, 160
--------------------	--

## V

VALÉRY (P.).....	111, 161, 162, 163, 164, 167
VANDALE (A.).....	7
VÂSİF-I ENDERÛNÎ.....	68
VERHAEREN.....	157
VERLAINE (P.).....	8, 136, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 157, 158, 159, 160, 244

## W

WAGNER(R.).....	107, 109, 135, 136
WATRİPON (A.).....	199
WILDE (O.).....	118
WILHELM (F.).....	199

## Y

YAHŞİ BEY.....	4
YENİŞEHİRLİ AVNÎ.....	216

## Z

ZAHARYA.....	41
ZÂTÎ.....	82, 115
ZİYA PAŞA.....	70, 71