

## La fondation de la poésie moderne turque et l'obscurité



**Pınar Aka**

Chercheur et poète, İstanbul, Turquie  
pınaraka@yahoo.com

Reçu le 15-03-2014 / Évalué le 12-06-2014 / Accepté le 15-10-2014

### Résumé

Cet article envisage de regarder comment la poésie de Yahya Kemal et celle d'Ahmet Haşım ont franchi le cap de la modernité en utilisant la notion d' 'obscurité'. Cette notion va nous permettre de 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.

**Mots-clés :** obscurité, poésie moderne, Yahya Kemal, Ahmet Haşım

### Modern Türk Şiirinin Kuruluşu ve Kapalılık

#### Özet

Bu yazı, modern şiiri tanımlamak için öne sürülen 'kapalılık' kavramından yola çıkarak Yahya Kemal'in ve Ahmet Haşım'ın şiirinin modern oluşunun nasıl gerçekleştiğine bakmayı hedefliyor. Bu kavram, şiirin 'modern oluş'unun onun 'geleneksel oluş'undan bağımsız olmadığını açıkça gösterecektir. Yahya Kemal, hem klasik Osmanlı şiirinin son temsilcisi, hem de modern Türk şiirinin kurucusu sayılmaktadır. Onun bu konumu pence-resinden 'modern oluş' ve 'geleneksel oluş' kavramları arasındaki diyalektik ilişki daha genel bir çerçevede ele alınacaktır. Öte yandan, modern Türk şiirinin diğer kurucusu sayılan Ahmet Haşım'ın şiiriyle Yahya Kemal'inki arasındaki etkileşim de bu bağlamda ilginçtir.

**Anahtar kelimeler:** kapalılık, modern şiir, Yahya Kemal, Ahmet Haşım

### The Fondation of Modern Turkish Poetry and Obscurity

#### Abstract

This article aims to understand how Yahya Kemal's and Ahmet Haşım's poetry have become modern by using the notion of 'obscurity'. This notion will permit us to observe clearly that the 'becoming modern' of poetry is not independent of its traditional heritage. Yahya Kemal is probably the ultimate poet of classic Ottoman poetry but he is the founder of modern poetry as well. Through his personal case, we will discover the more general problem of the dialectic relationship between 'being modern' and

'remaining traditional'. In addition, the interaction between Yahya Kemal and the other founder of modern Turkish poetry, Ahmet Haşım, is also significant in the perspective of our study.

**Keywords:** obscurity, modern poetry, Yahya Kemal, Ahmet Haşım

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" (11). Hugo Friedrich est du même avis que 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" (1999 : 14).

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 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 (96).*

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 (1983: 16). 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" (Easthope, 1983: 16). Et Michael Riffaterre ajoute : "la notion du poétique est inséparable de celle du texte" (1978: 22). 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'*" (1999: 68). À

son tour, Octavio Paz dira que “le poème n’aspire p[as] à dire mais à être” (1994 : 15).

Selon Hugo Friedrich, “[s]ans doute la langue poétique avait-elle toujours été distincte de la langue normale dont la fonction est la communication” (1999 : 17). 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” (Easthope, 1983 : 17).

Nous pouvons interpréter cette mise à l’écart du sens par la poésie moderne comme une réaction contre la rationalisation de la modernité. 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 (Friedrich, 1999 : 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 (Friedrich, 1999 : 13-14).*

Selon John Jackson, après la modernité, tout comme les habitudes de lectures, la façon de comprendre a subi une transformation (1998 : 20). “[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” (Jackson, 1998 : 20). “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’” (Jackson, 1998 : 17). Cette quête, permettra au sujet de faire de la poésie le lieu de découverte de son

identité la plus profonde (Jackson, 1998 : 17).

Alors que l'obscurité est protestation contre cette face de la modernité 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" (1998 : 13). 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 et la transparence à une sorte d'"obscur clarté" qui rappelle de façon parfois nostalgique la lumière perdue [...] (Jackson, 1998 : 13)

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 modernité, le sujet qui découvre "son infini intérieur et son quasi-néant extérieur" (Jackson, 1998: 14), se trouve face à une aliénation. Cette aliénation le rendra étranger, et par là obscur à lui-même (Jackson, 1998: 14).

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. (1998 : 14-15)*

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” (2005: 319). 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” (Pia, 1952: 119).

La division qui s'opère au sein du sujet suite à la modernité 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” (1994: 166). 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 ensemble d'individus : la langue n'est complète dans aucun” (2002: 30). En outre, la parole est l'utilisation individuelle de la langue.

Si l'obscurité est propre à la poésie moderne quel rapport ou quelle incidence cela a-t-il eu sur 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 : - religieux et mystique, - celui 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 alors 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. 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”

(1997: 14). Le plan sémantique érotique qui devient tout à fait ‘visible’ dans des genres comme l’‘hezelliyat’, tend à s’effacer dans les poèmes qui ne sont pas écrits dans un but érotique. 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 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” (1976: 9-10).

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” (1997: 14).

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. Fuzûlî 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  
[...]*

*Katı 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*

*Fuzûlî senin ihsanını isteyen bir kulundur  
Dirildikçe semt köpeğın 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  
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)  
(Necdet, 1995 : 241-243)*

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 lecteurs 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" (1997: 16).

Ainsi, non seulement la pluralité des plans sémantiques mais également la nature de l'amour décrit 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" (2008: 215).

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 modernité, 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 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 en 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" (1992: 329) dit Alain Touraine. Mais la théorie psychanalytique montre que cette bien-aimée qu'est la mère et l'amour ressenti pour elle doivent être cachés par dépassement. 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 (1990: 37). Les relations 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, en fait, étrangement ordonnées et respectueuses de la vie de chacun(e)" (Irigaray, 1990: 42).



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’. Ainsi, 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.  
(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.) (Ahmet Haşim, 1994: 103)*

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” (1994: 69). 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” (1994: 75) et que “les plus beaux poèmes sont ceux qui prennent leurs sens de l’âme du lecteur” (1994: 76). Il souligne ainsi 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” (1994: 73). “L’important dans le poème n’est pas le sens du mot, mais sa valeur de prononciation dans la phrase” (Ahmet Haşim, 1994: 72). Il dit : “Mânâ araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra’şe 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 ?) (1994: 72).

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 renklerin 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) (1994: 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  
À 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 !  
(Ahmet Haşim, 1994 : 92)*

Selon Ahmet Haşim, le poème qui donne lieu à divers sens et interprétations est celui qui est le plus profond et le plus émouvant (1994: 76-77). “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) (1994: 76-77) 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 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. (1994: 76)*

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 yapırlarıyla 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.*

*Gözlerden uzaklaşınca dünyâ  
Bin bir geceden birinde gûyâ  
Başlar rü'yâ içinde rü'yâ.  
(À Kandilli, dans les vieux jardins,  
Quand, couche par couche se ferme le soir  
La tristesse porte le plaisir de la mémoire.*

*Nul ne vient ou n'est attendu ;  
Au milieu du chemin désert, le vent  
Joue avec les feuilles d'automne*

*Les heures sont de plus en plus profondes,  
Finement, doucement, de part et d'autre  
Le silence, toujours, 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  
(Beyatlı, 1967: 55-56)*

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" (1998 : 11) 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 !) (Ahmet Haşim, 1994 : 91).

### Bibliographie

- Ahmet Haşim. 1994. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Andrews, W. G. 2000. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andrews, W. G., Black, N., Kalpaklı, M. 1997. *Ottoman Lyric Poetry*. Texas: University of Texas Press.
- Baudelaire, C. 2005. *Écrits sur la littérature*. Paris: Librairie Générale Française.
- Beyatlı, Y. K. 1967. *Kendi Gökkubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Eagleton, T. 1994. *Critique et théorie littéraire*. Traduit de l'anglais par Maryse Souchard avec la collaboration de Jean-François Labouverie. Paris: Presses universitaires de France.
- Easthope, A. 1983. *Poetry as Discourse*. Londres et New York: Methuen.
- Friedrich, H. 1999. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Librairie Générale Française.
- Irigaray, L. 1990. *Je, tu, nous (Pour une culture de la différence)*. Paris: Grasset.
- Jackson, J. E. 1998. *La poésie et son autre*. Paris: Librairie Jose Corti.
- Man, P. de. 2008. *Körlük ve İçgörü*. Çev. Cem Soydemir ve Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis.
- Necdet, A. 1995. *Bugünün Diliyle Divan Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Paz, O. 1994. *La flamme double*. Traduit de l'espagnol par Claude Esteban. Paris: Éditions Gallimard.
- Pia, P. 1952. *Baudelaire par lui-même*. Paris: Editions du Seuil.
- Riffaterre, M. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Saussure, F. de. 2002. *Écrits de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard.
- Tanpınar, A. H. 1976. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Touraine, A. 1992. *Critique de la modernité*. Paris: Librairie Arthème Fayard.