

“CE CIEL POSTICHE NOUS APPARTIENT A TOUS”^{*} LE SURREALISME EN TURQUIE

Timour Muhidine

Abstract: Surrealism in Turkey: lack of imagery or emerging images?

Through the reception of (mainly) French Surrealism in Turkey, this paper aims at following the re-emergence, in literature and painting, of some local popular forms. This, what André Breton once sought in “Art nègre” and Caribbean art, was first perceived as marginal but would eventually produce modernity: naïve poetry, nonsensical fiction, eroticism, collage and fantasy. Witnessing a shift of interest towards the *bizarre* and non-academic, Turkish Art integrates the conceptions of a world-wide movement and enables the collective subconscious to show in a country which is not always as provincial as is commonly thought.

J’ai pensé que la notion “d’irruption de l’image”, qui avait été retenue dans le titre de ce colloque, s’appliquait particulièrement bien à la révolution poétique qui eut lieu dans la littérature turque au milieu des années 1950. D’ailleurs Cemal Süreya (1931-1990), dans un très célèbre essai de 1956, “Le folklore est l’ennemi de la poésie” (*Folklor Şüre Düşman*) annonce la couleur: “La poésie contemporaine est apparue, elle s’est appuyée sur le mot” (*Çağdaş şiir geldi, kelimeye dayandı*), avant de consacrer l’ensemble de sa démonstration au besoin de réexaminer et de fonder un nouveau langage poétique, en particulier contre les expressions alors en vogue du langage populaire, ces formes fixes (il les qualifie de “pétrifiées”) d’un système d’images devenu inapplicable.

Pourtant, cette révolution qui pourrait s’apparenter à l’arrivée du surréalisme, dans la mesure où elle avance un projet comportant de nombreuses similitudes, mais pas l’intention politique du surréalisme français, se cherche un nom et finit, à l’aube des années 1960, par se baptiser du nom de Second Nouveau (*İkinci Yeni*). Plus proche des courants hermétiques de l’après-guerre, cette école non officielle explore néanmoins des territoires qui la mettent en accord, parfois, avec le Surréalisme de Breton, parfois avec le Dadaïsme. Mais le grand écart temporel entre les deux révolutions poétiques ainsi que les profondes différences de substrat culturel expliquent l’impossibilité d’une définition commune, voire d’une certitude de glissement (laissons “l’influence” de côté) d’un courant sur l’autre – si ce n’est de manière strictement individuelle, chez les auteurs.

Il se trouve que le début des années 1950 révèle un questionnement, une floraison de recherches dans le domaine des arts plastiques en Turquie. Les peintres concernés se montrent très proches des écrivains et des essayistes de la même période et, en ce sens, paraissent rejoindre les théories d’André Breton exprimées dès 1928 dans *Le Surréalisme et la peinture*: “L’œil existe à l’état sauvage”. Dans le cadre d’arts plastiques dont le développement est récent (sous sa forme occidentale tout au moins) et tout à fait contemporain et parallèle à l’implantation de la photographie, la naïveté et le primitivisme joueront un rôle-clé.

Nous chercherons donc ici à nous interroger sur les lieux et les formes où est venu se nicher un certain “surréalisme turc”. On peut considérer qu’il s’agit à la fois d’un état des lieux et de quelques propositions d’investigation, permettant de décider si cette idée s’incarne dans des oeuvres ou si, comme le proclamait avec une ironie amère en 1987 le poète Cemal

^{*} Vers d’Oktay Rifat.

Süreya: “*Bien plus que notre littérature, c’est notre vie même en Turquie qui a quelque chose de surréaliste.*”¹

Un modèle français?

Le côté radical du *Premier manifeste du Surréalisme* (1924), les différents tracts et déclaration péremptoirs (“Changer la vie”) qui jalonnent l’histoire du mouvement, sont assez étrangers aux diverses manifestations de modernité que connaît la littérature turque. Une teile fièvre révolutionnaire, le goût profond du scandale pratiqué dans le Paris des années 1920, étaient impensables dans la Turquie d’alors; ou plutôt l’attitude qui consiste à “choquer le bourgeois” suppose aussi des structures socio-historiques particulières – mais cela nous entraînerait trop loin...

D’autre part, le troisième terme dominant (après poésie et liberté) est celui d’amour, libre ou “fou”; c’est également le plus controversé. Là où les auteurs parisiens pouvaient varier la gamme entre les traditions allant de l’amour courtois au Marquis de Sade, la marge de manœuvre autorisée par la Turquie républicaine semblait plus faible; car il n’était pas encore à l’ordre du jour de revendiquer l’héritage mystique et érotique de la poésie ottomane.

Sur le plan de la technique littéraire puis plastique, l’automatisme tel qu’il se pratiquait avec les auto-hypnoses, les récits de rêves, les jeux divers (cadavres exquis entre autres) ainsi que la recherche de hasard objectif n’ont jamais pénétré la littérature turque. On remarque bien plutôt des jeux phoniques et une légèreté enfantine, dominants chez les auteurs du courant *Garip* à leurs débuts, mais qui en réalité ne font que signaler une poursuite des traditions locales tout juste appliquées à la “grande littérature”.

Cela ne suffit néanmoins pas à justifier l’existence de tendances surréalistes. Ainsi l’écrivain Ferit Edgü (1935-), collectionneur et critique d’art averti, a-t-il toujours réfuté cette interprétation de l’histoire culturelle en Turquie. Dans la préface de la traduction de *Nadja* d’André Breton,² il le formule clairement:

La Turquie est l’un des rares pays où l’on ne constate pas d’influence du Surréalisme sur la littérature et le domaine artistique. Ceux qui considèrent le Surréalisme sur le plan artistique comme l’addition d’un peu de révolte, d’un peu de paradoxe et d’un soupçon de différence (sans compter ceux qui n’ont jamais entendu parler de sa philosophie), ont qualifié de “surréaliste” aussi bien la poésie de *Garip*, les dernières nouvelles de Sait Faik, les premiers textes des auteurs de ma génération que les nouvelles mi-fantastiques, mi-fantaisistes de notre époque. Mais le Surréalisme n’est pas seulement une école artistique, c’est également une vision du monde. Dans l’univers artistique du XXe siècle saturé d’écoles et de courants, il se présente comme le seul mouvement qui ait pour but de changer l’homme et le monde.

Ce qui vient s’inscrire en faux contre l’opinion du poète Cemal Süreya ou de la critique Füsun Akatlı (1942-), qui perçoit dans l’héritage poétique un mode de pensée et des images proches du Surréalisme. En ce qui concerne les contemporains par contre, celle-ci se montre plus réservée, considérant même que l’implantation du mouvement fut en quelque sorte manquée.³

La question dufonds local

Existe-t-il donc un substrat populaire local susceptible de créer une proximité avec l’esprit surréaliste et, éventuellement, de déboucher sur un Surréalisme *alla turca*? La question est

¹ “Gerçeküstüculük ve Türk Edebiyatı”, *Gergedan* n° 6 (1987), 134-135.

² “Breton ve Nadja Üzerine Birkaç Söz”, *Nadja*, İstanbul: Mitos Yay., 1993, 5-8.

³ Füsun Akatlı, “Soruşturma”, *Varlık*, n° 1048, 1995, 17.

centrale. On sait qu'en Europe le goût des premiers surréalistes s'est greffé, rattaché, à un type d'art et à des formes littéraires clairement identifiées, bien qu'elles n'appartiennent nullement aux *tendances dominantes*. Correspondant à deux périodes différentes du mouvement, l'intérêt d'André Breton pour le merveilleux et l'absurde puis sa fascination pour l'art naïf ou brut auraient pu trouver une riche matière dans la littérature turque la plus traditionnelle.

Le conte populaire, *hikâye* ou *masal*, débute souvent par un prologue connu sous le nom de *tekerleme*; nous en avons choisi deux afin de faire accéder au ton de ces histoires "sans queue, ni tête" qui forment le préambule à un récit le plus souvent merveilleux:

En ces temps-là

Le pou était ma monture

La puce était mon cheval de rechange

Le millet était ma massue

Le seigle était mon bouclier

J'avais un fusil

Je le chargeais avec du yaourt délayé

Je l'amorçais avec du sirop de fruit

Je grimpais au sommet des montagnes

Je me promenais en disant "gare, gare!"⁴

Ou encore:

Dans les temps très anciens, quand le crible était dans la paille... Quand l'âne était crieur et le chameau barbier... Il était une fois et il n'est plus... Les créatures de Dieu sont nombreuses... Parler trop est un péché... Coure qui courra, laboure qui labourera... Qui entre dans la vigne d'autrui sans permission aura une bonne bastonnade...

Dans ces temps-là, alors que j'étais dans ma trois cent unième année, j'avais deux copains: l'un aveugle, l'autre nu... Armés de fusil sans briquet, sans canon et sans crosse, nous allâmes à la chasse du lièvre qui n'est pas encore né, sous le buisson qui n'a pas encore poussé...⁵

On pourrait aussi citer les étonnantes *bilmece* (devinettes) ou encore les *mani* (poèmes à forme fixe), qui recourent à deux aspects de prédilection de la poésie moderne: l'association insolite qui provoque un choc, une conflagration à l'origine de l'image neuve, et l'humour parfois involontaire, toujours décalé.

Dans le domaine plastique, c'est à un merveilleux tout à fait particulier que nous convient les spectacles de Karagöz, le théâtre d'ombre: plus encore que les personnages – figurines grotesques où le trait est grossi – les décors ou "fonds" en peau de chameau ressortissent d'une grande maîtrise de l'onirique et du naïf. Villes imaginaires, proportions inversées ou réinventées, nature parfois luxuriante, concourent à déplacer le niveau de réalité, sacrifiant aussi parfois à une robuste pornographie (si présente dans l'art brut occidental) que la culture populaire a contribué à maintenir dans le cadre d'une société par ailleurs très pudibonde.

La peinture quant à elle – il n'est pas utile de revenir ici sur le retard de la peinture à l'occidentale dans la civilisation ottomane – présente quelques exemples intéressants de représentations naïves: ainsi les *Duvar Resimleri* (fresques murales) des cafés populaires mais aussi de certains *konak* (maisons de maître) datant des XVIIIe, XIXe et début XXe siècles et dont l'inventaire reste encore à faire. Les plus fascinants sont les panneaux (*levha*) sur le mode: "*Ah, Min' El Aşk*" (Ah, l'amour est tyrannique). Toujours sur le même modèle, ils présentent sur fond de paysage en à-plat, une composition inspirée par le dessin des lettres

⁴ "Humour turc", *Anka*, n° 11-12, 1991.

⁵ *Contes turcs*, Boratav, Pertev Naili, Paris: Editions Erasmé 1955.

elifet mim (dans leurs formes initiales correspondant au *Ah*, *Min*...); autour d'elles s'organise une construction graphique ou plastique (le cœur souffrant, répandant un lac de larmes, et les yeux éplorés qui pourraient appartenir à une femme voilée), semblant correspondre parfaitement à la définition de l'image donnée par André Breton dans *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938):

L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle que l'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que, s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire.

Ces panneaux, bien connus du public des grands cafés traditionnels ou de boutiques d'artisans n'avaient jamais, semble-t-il, attiré l'attention des critiques d'art; en dehors de l'exemplaire conservé par le publiciste et écrivain İsmail Hakkı Baltacıoğlu (1889-1978) et dont ce dernier vante les qualités "primitives",⁶ il faudra attendre l'ouvrage fondateur de Malik Aksel (1901-1987) en 1960 (*Anadolu Halk Resimleri / La peinture populaire d'Anatolie*), dont les pages 52 à 56 s'attachent à ce motif, pour que l'on fixe avec une précision socio-historique ces formes d'art marginales. On peut par ailleurs remarquer que les compositions calligraphiques sont nombreuses à l'époque ottomane, chez les Bektachis ou chez les tenants du Houroufisme. Par exemple, les "doubles vav", longs ectoplasmes rehaussés d'un oeil attristé qui se font face et dont l'extrémité se chevauche, séparés par la silhouette stylisée d'une lampe de mosquée, agissent avec force sur l'esprit... Elaborés dans un contexte bien différent de l'agitation artistique du début du XXe siècle, mais faisant preuve du même goût qu'un Salvador Dali ou d'un Magritte pour le symbolisme du regard, ces yeux stylisés permettent de relier l'inconscient à la vie réelle, de transposer une expérience qui est à la fois mystique et esthétique (Illustration 1: panneau "*Ah, Min' El Aşk*", daté des environs de 1850).

Cette richesse, apparentée aux trésors cachés des arts populaires (ruraux ou urbains) européens, reste inexplorée; les recherches à venir devraient porter sur cet énorme corpus constitué par les images d'éditions lithographiques, les étoffes, les tapis, la céramique surtout (dont les développements locaux ont été importants depuis les années 1950 en Turquie) ou encore les peintures du dimanche. On pourrait aussi, en attirant l'attention sur une rubrique de l'*Encyclopédie d'Istanbul* de Reşat Ekrem Koçu (1905-1975), se pencher sur les graffitis ornant différents murs de la ville et les dessins de fous...⁷ Ce qui nous rapproche de l'Art brut: ouvrant à des territoires mentaux situés en marge des voies balisées par la conscience et la rationalité et portant la marque d'une inventivité étrangère aux habitudes culturelles, il autorise un regard neuf sur la magie, le mystère et le sacré.

La réception du Surréalisme en Turquie

Bien que le mouvement soit mentionné très tôt à l'intention des lecteurs turcs par des critiques comme Mehmet Behçet Yazar (en 1936, dans son essai *Genç Şairlerimiz ve Eserleri / Nos jeunes poètes et leurs œuvres*), c'est surtout au cours des années 1980 et 1990 – très tardivement donc – que l'on pourra se faire, en turc, une idée de son histoire. Outre l'essai de Simone Duplessis (*Le Surréalisme*) traduit aux éditions İletişim, de grandes revues (*Türk Dili* en 1980, *Gergedan* en 1987) proposent un choix de traductions assez large, tandis que le

⁶ Tuna Baltacıoğlu, *Yeni Adam Günleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1998, 124.

⁷ Reşat Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1958-1969, 4795-4797.

volume *Kara Mizah Antolojisi* dirigé par Enis Batur en 1987 dévoile un intéressant projet en hommage à l'*Anthologie de l'humour noir* de Breton: réintégrer dans la tradition surréaliste des auteurs ottomans et turcs (vingt-cinq en tout, complétant une liste de trentetrois Européens) comme le poète Eşref ou Oğuz Atay, afin d'en accentuer la modernité, et de rattacher – enfin! – la littérature turque au concert des nations.

Pourtant il serait injuste de passer sous silence les deux volumes *Gerçeküstücülük I/II*⁸ (Surréalisme I et II) qui présentent en 1962 une série de textes théoriques et d'exemples tirés du panthéon surréaliste, tous traduits du français par un groupe de jeunes auteurs – Selahattin Hilâv, Engin Ertem, Onat Kutlar, Sait Maden – appelés à compter parmi les noms importants de la période 1960-1980. Ces jeunes compilateurs peuvent d'ailleurs s'enorgueillir d'une lettre d'encouragement d'André Breton (reproduite en fac-similé sur la page de garde du premier volume), probablement soucieux en ces années 60 d'élargir le cercle des surréalistes, au moment où le mouvement connaissait un sérieux recul en Europe et aux États-Unis. Il me semble en fait que ces deux ouvrages de présentation composent à eux seuls le *manifeste du Surréalisme* pour la Turquie: à la fois adaptation et traduction, ils donnent forme à des aspirations artistiques qui mettront encore plusieurs années à se développer...

En réalité, il existe aussi une réception universitaire plus complète que celle dont témoignent ces ouvrages à destination du public cultivé. Là encore, la plupart des critiques s'accordent pour refuser l'idée d'une influence, d'une marque surréaliste; autant par défi envers cette notion toute puissante dans le cadre des relations culturelles que parce qu'à aucun moment on ne peut vraiment reconnaître de surréalisme turc, en tant que mouvement organisé en tout cas. Aucun texte poétique par exemple ne sacrifie totalement aux préceptes du premier ou du second *manifeste du Surréalisme*. La réception du Surréalisme se joue donc à la jonction de deux grands courants poétiques turcs: le *Garip* (Etrange) et *İkinci Yeni* (Second Nouveau). Certes, on trouve chez des auteurs de ces deux tendances des traits surréalisants, un humour absurde (chez Orhan Veli), une fantaisie à la Desnos ou à la Prévert, une refonte de l'Histoire ou des normes folkloriques: Oktay Rifat, Ece Ayhan ou Cemal Süreya apparaissent souvent placés à la limite de ces catégories mais cela suffit-il à en faire des Surréalistes?

Le célèbre recueil d'Oktay Rifat (1914-1988), *Perçemli Sokak / Rue effrangée* (1956), par exemple, comporte de nombreux textes dignes d'une anthologie surréaliste, tels le XIV et le XVIII:

XIV

Le sang des verts perroquets
Aux cheveux d'herbe aux yeux de raisin
Ruisselle du baquet des vignes

Ils se débattent dans ma poche
La rue le quartier dont les soirs bien tracés
Sont plus grands que des billes à jouer

Il a les dents éclatantes
Le minaret dont j'ai sucé tous les poils
Dans la nuit louve.
[...]

XVIII

La forêt du carreau auquel tu t'adosses grandit avec la joie du bout de mes doigts, tes villes coulent dans mes veines. Barbouille ton visage avec l'encre de notre lampe allumée, voilà l'aurore qui paraît parmi mes meubles, au-delà des portes, la tête en bas, sans crainte.

⁸ Selahattin Hilâv, Engin Ertem, Onat Kutlar et Sait Maden, *Gerçeküstücülük*, İstanbul: de Yay., 1962, (2 vol.).

Le soleil creuse des fossés sur ton visage. Ferme tes yeux à demi, juste pour sentir la pluie tomber sur tes mains. Ce ciel postiche nous appartient tous.

[...]

(Traduction de Samih Rifat)⁹

Dans le cadre d'une production culturelle qui ne compte ni peintre comparable à Max Ernst, ni cinéaste aussi audacieux que Luis Bunuel, c'est la littérature qui sera chargée d'incarner cet esprit radical, subversif. Si la poésie domine, quelques prosateurs – des nouvellistes essentiellement – méritent également mention: le Sait Faik (1906-1954) de la dernière période (très onirique dans le recueil *Alemdağda Var Bir Yılan / Il est un serpent à Alemdağ* (1954), le joycier Feyyaz Kayacan (1919-1993) dans les nouvelles de *Sığınak / L'Abri* (1957), flirte avec l'absurde et le courant de conscience, ou encore, Orhan Duru (1933-), qui décrypte les strates de la culture populaire contemporaine dans ses premiers recueils de textes courts, par exemple *Bırakılmış Biri / Un Déshérité* (1959).

Et puis, une autre "suite" pourrait s'amuser à retracer les lectures de Rimbaud ou de Lautréamont dans la littérature turque contemporaine... Le débat autour des poèmes de Rimbaud et leur traduction est facile à imaginer. Comme l'a longuement analysé Etiemble dans *Le Mythe de Rimbaud*, c'est d'ailleurs un phénomène d'amplitude mondiale. On mentionnera seulement que le plus hermétique, le plus audacieux des poètes turcs actuels, Ece Ayhan, accepte sans s'en offusquer l'influence, le jeu d'inspiration, proposé par le poète français. Par ailleurs, une furie des *Chants de Maldoror* s'empare au cours des années 1940 des auteurs modernistes, en premier lieu Sait Faik qui traduit lui-même un extrait des *Chants* ("Hünsa"/ "l'Hermaphrodite", dans "Chant deuxième") et ne manque pas une occasion d'affirmer son goût pour la noirceur de Lautréamont. Puis, en vrac, un poème de Özdemir İnce, une partie du *Journal de Paris* d'İlhan Berk, un récit de Demir Özlü et diverses traductions de Sait Maden et Can Yücel, jusqu'à ce que paraisse la traduction intégrale des *Chants de Maldoror* en 1985. La réception d'une oeuvre c'est aussi cela, ce lavis de références et de relectures.¹⁰

Sur le plan pictural, les choses offrent un caractère bien plus désastreux: le critique et historien de l'art Suut Kemal Yetkin (1903-1980), dans sa présentation du Surréalisme en 1967,¹¹ inclut deux reproductions en noir et blanc de Joan Miro et d'Yves Tanguy, qui donnent à peine une idée de ce que représentent les tableaux, encore moins du jeu des couleurs ou de la matière de la surface... Il faut quand même dire que la réception se déroule dans une remarquable "indigence d'images": l'absence quasi-totale de livres d'art, la rareté de la quadrichromie, la très mauvaise qualité des reproductions dans les revues entraînent un manque cruel dans le domaine de la représentation ainsi qu'un message pour le moins déformé. Comment dans ces conditions les lecteurs pouvaient-ils imaginer les liens cryptiques entre les arts? Si l'on y ajoute l'absence de grande exposition et le fonds exclusivement local des deux grands musées de peinture, on comprend mieux cette difficile acclimatation dont nous faisons état plus haut.

Peintres

Si la peinture turque compte d'excellents (et nombreux) naïfs comme Nedim Günsür, ce sont le plus souvent des réalistes, et même des optimistes, qui offrent une vision riante de la vie, affectionnent les paysages de bord de mer, les communautés populaires... Il semble leur manquer l'inquiétude fondamentale d'une peinture à tonalité métaphysique.

⁹ "Rue effrangée", *Dédalei*, n° 11 et 12, 2000, 33 - 37.

¹⁰ Selahattin Hilâv, "Lautréamont ve Ötekiler", *Edebiyat Yazıları* İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993, 15 -22.

¹¹ Suut Kemal Yetkin. *Edebiyat Akımları*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967, 83-90. On remarquera, au chapitre des termes, qu'il est le seul à utiliser *Sürrealizm*. Les autres critiques jouent des *Gerçeküstüçülük* ou *Üstgerçekçilik*.

En réalité, le peintre qui incarnera pour longtemps un authentique rapport avec le surréalisme, c'est Yüksel Arslan (1933-). Commencant ses recherches en Turquie au milieu des années 1950, intéressé dès ses débuts par le folklore tout comme par l'abstraction, il se rend en France en 1959 à l'invitation d'André Breton lui-même. Là, il va élaborer technique et inspiration nouvelles, réalisant plusieurs séries de dessins, gravures et tableaux intitulés "Artures". Au cours des années 1960, sous l'influence d'Henri Michaux, il se rapproche du "Psych' Art" prôné par le psychologue belge Jean Bobon et devient – parmi les critiques turcs – l'enjeu d'un débat sur les rapports entre art traditionnel (populaire ou mystique) et contemporain. Il réside depuis lors à Paris et incarne une forte originalité de l'art, mais placé à l'extérieur de la Turquie.¹² Il est frappant de remarquer parmi ses influences majeures (et avouées), une relecture de Marx – une constante de ces années de vibrante conscience politique –, mais surtout celle de Sade, ce qui le mène à un érotisme débridé et également porteur de révolution. Respecté en Turquie, son travail mettra néanmoins de longues années à être diffusé. Il reste que la plupart des "Artures" parviennent avec succès à combiner le politique, l'érotique et le fantastique (Illustration 2: *Arture 100*, de Yüksel Arslan, 1966).

Le peintre Cihat Burak présente un autre cas: il s'agit de l'un des artistes turcs les plus foncièrement originaux, car il a su réintégrer dans sa peinture (et aussi dans ses céramiques) les formes négligées du folklore, des bribes de la culture orale mais aussi le kitsch populaire de la rue. Il pourrait presque être considéré comme l'inventeur d'un Pop Art turc, par exemple dans les toiles assez nombreuses qui représentent Notre-Dame placée au cœur d'un paysage de ville archaïque et fantasmagorique, ou à travers les personnages grotesques empruntés au Karagöz ou à l'histoire ottomane, comme dans le tableau "Le Rêve": en lui semble s'animer l'imaginaire turc, un condensé des craintes et des désirs de toute une civilisation. Grâce à lui, la mise en place d'un nouveau réseau d'images a lieu ou la question de la modernité artistique et des "influences" se pose avec clarté (Illustration 3: *Rüyâ / Le Rêve*, de Cihat Burak, 1963).

Au cours des années 1970 et 1980, les peintres de "l'école turque de Paris", Ömei Uluç ou Komet, mais aussi quelques laborieux surréalistes en réalité assez superficiels – plutôt proches du fantastique viennois d'un Ernst Fuchs – tels Cihat Özegemen, se laissent attirer dans les rets d'une tardive imitation. Il faudrait encore mentionner, dans le cadre de la peinture turque, des fantaisistes comme Bedri Baykam qui ont retenu le goût d'ailleurs plutôt dadaïste du scandale et du collage et qui semblent perpétuer – avec décalage – la tradition d'une figuration désireuse de se mesurer au modèle occidental.

Conclusion

La seconde moitié du XX^e siècle aura vu l'acclimatation en Turquie de nouvelles conceptions artistiques où la littérature et les arts plastiques cherchaient un langage commun, mais sans que naisse un mouvement collectif, structuré comme une école qui pourrait s'intituler "Surréalisme turc", comme ce fut le cas en Roumanie ou en Egypte pour prendre des zones géographiques contiguës. Il semble que plusieurs conditions permettant cette importation aient fait défaut: tout d'abord, un certain type de société (comme celle qui connut une crise majeure en Europe après la Première Guerre Mondiale); ensuite, le cadre donné par la langue française et sa tradition poétique (dans lequel les "révolutionnaires" des années 1920 pouvaient s'appuyer sur Lautréamont ou Corbière); pour finir, l'action rénovatrice commune entreprise avec des minoritaires non-musulmans comme en Egypte (les cas de Georges Henein ou de Joyce Mansour sont dans toutes les mémoires). Ces derniers ont permis le fondamental travail de sape anti-religieux et anti-social qui fait partie intégrante du fond surréaliste.

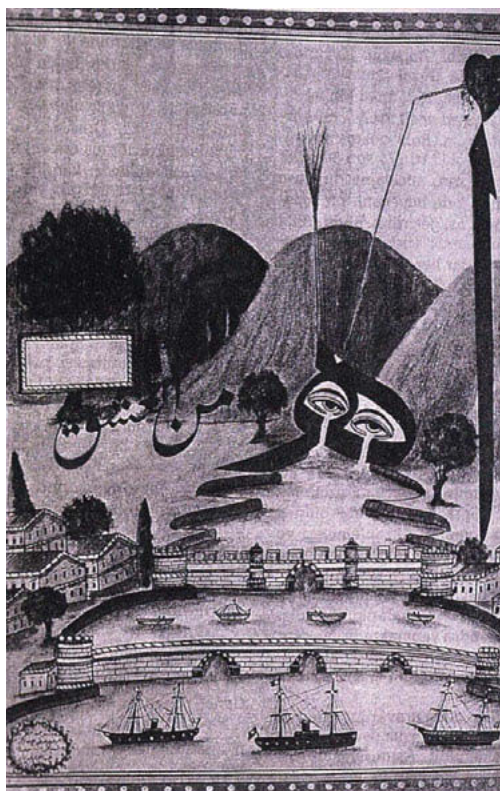
¹² Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990, (2^e éd.), 31-34, 46-48.

Si une recherche reste à entreprendre, elle concerne les modalités de l'art brut et naïf en Turquie: une source très vive de création dont l'inventaire est loin d'avoir été fait. Par ailleurs, un peintre comme Tülây Tura Börtecene est en phase avec les plus grands noms de la peinture d'inspiration surréaliste: entre Max Ernst et Georgia O'Keefe, ses compositions ouvrent la voie à une traversée de l'inconscient.

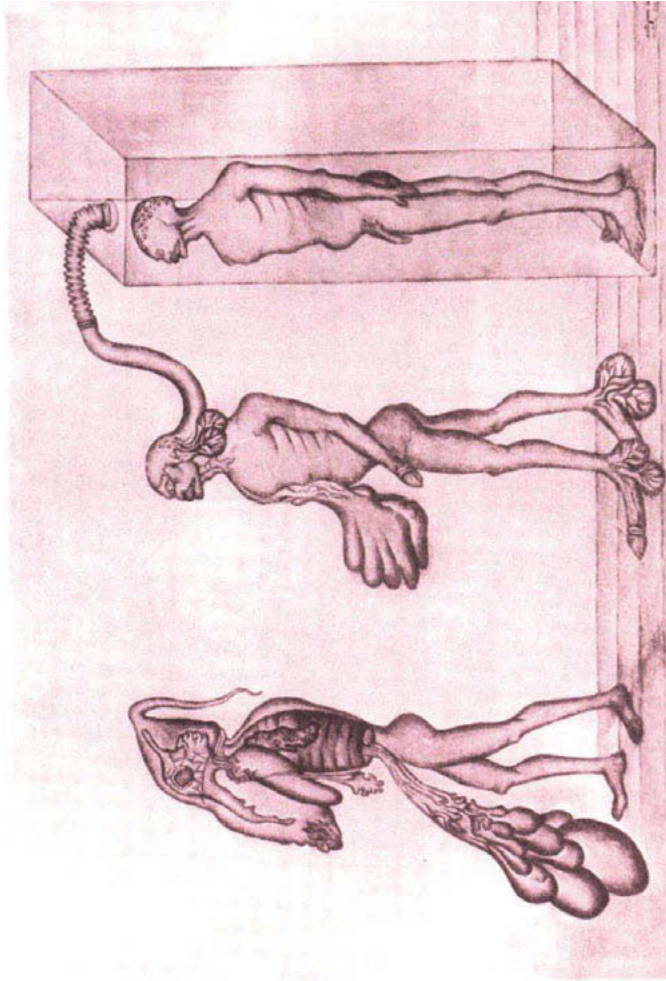
Ce qui nous amène à considérer le rapport entre "haute culture" et culture populaire (on pourrait même aller jusqu'au kitsch). Alors qu'à la suite de Rimbaud, les surréalistes et diverses générations de créateurs avaient fait preuve d'un intérêt profond, d'une curiosité avide pour les représentations naïves, enfantines ou démentes, et s'en sont parfois nourris, cet intérêt, une fois éveillé en Turquie, fut presque toujours orienté dans le sens du populisme, d'un art parfois caricaturalement populaire, et en tous cas soumis aux flux de l'idéologie, étatique ou révolutionnaire. Autrement dit, ce folklore que dénonçait Cemal Süreya dans l'essai cité plus haut. Et si l'on est prêt à admettre qu'un tant soit peu de surréalisme (français ou "local") a pu filtrer dans les arts turcs, il faut préciser que ce fut uniquement dans les milieux progressistes d'Istanbul et plus particulièrement par le canal du quartier de Beyoğlu et de ses liens secrets avec Paris. Car il n'est pas faux d'affirmer que ce quartier "artiste" incarne, à partir de la fin des années 1940, le lieu le plus dramatique du combat de la modernité contre le réalisme primaire et le kitsch folklorique.

Bibliographie

- Akatlı, Füsün, "Soruşturma", *Varlık*, n° 1048, 1995, 17.
Aksel, Malik, *Anadolu Halk Resimleri*, (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., n° 868), İstanbul, 1960.
Anka, n°11-12 (1991), "Humour turc".
Baltacıoğlu, Tuna, *Yeni Adam Günleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1998.
Batur, Enis, *Kara Mizah Antolojisi*, İstanbul: Hil Yay., 1989.
Börtecene, Tülây Tura, *Süreçler* (catalogue), İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1991.
Cihat Burak, İstanbul: Ada Yay., 1991.
Boratav, Pertev Naili, *Contes turcs*, Paris: Editions Erasme, 1955.
Doğan, Mehmet H., "Gerçeküstücülük ve Türk Şiiri", *Varlık* n° 1048 (Ocak 1995), 13-16.
Edgü, Ferit, *Arslan*, İstanbul: Ada Yay., 1982.
Edgü, Ferit, "Breton ve Nadja Üzerine Birkaç Söz" (préface de *Nadja*), İstanbul: Mitos Yay., 1993, 5-8.
Gergedan, n° 6 (Ağustos 1987), "Gerçeküstücülük Özel Sayısı".
Hilâv, Selahattin, Engin Ertem, Onat Kutlar et Sait Maden, *Gerçeküstücülük*, İstanbul: de Yay. 1962 (2 vol.).
Hilâv, Selahattin, *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1993.
Koçu, Reşat Ekrem, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, 1958-1969.
Rifat, Oktay, "Rué effrangée", *Dédale*, n° 11 et 12 (2000), 33 - 37.
Tansuğ, Sezer, *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990 (2^e éd.)
Yetkin, Suut Kemal, *Edebiyat Akımları*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
Varlık, n°1047 (Aralık 1994), "70 Yılında Gerçeküstücülük".



III. 1: Panneau "Ah, Min'El Aşk " (autour de 1850).



II1. 2: *Arture 100* du peintre Yüksel Arslan (1966).



111. 3: *Rüya (Rêve)* du peintre Cihat Burak (1963).

L'IMAGE DANS LES MEDIAS PRESSE, CINEMA, TELEVISION