



**HAL**  
open science

## Le "Moi caché" de Murathan Mungan

Sylvain Cavallès

► **To cite this version:**

Sylvain Cavallès. Le "Moi caché" de Murathan Mungan. "A LA PREMIERE PERSONNE. Écritures de soi de l'Antiquité à l'époque contemporaine.", CENTRE D'ETUDES FRANCO-RUSSES DE MOSCOU ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES (Paris) UNIVERSITE DE STRASBOURG/Groupe d'études orientales, slaves et néo-helléniques HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS, Faculté des sciences humaines (Moscou), Aug 2015, Moscou, Russie. hal-01202247

**HAL Id: hal-01202247**

**<https://hal.science/hal-01202247>**

Submitted on 19 Sep 2015

**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.

Copyright

Sylvain Cavailles

Doctorant à l'Université de Strasbourg

ED520 Humanités – EA 1340 GEO

sylvain.cavailles@live.fr

**ECOLE D'ETE**

23-27 août 2015, Moscou

**CENTRE D'ETUDES FRANCO-RUSSES DE MOSCOU**  
**ECOLE DES HAUTES ETUDES EN SCIENCES SOCIALES (Paris)**  
**UNIVERSITE DE STRASBOURG/Groupe d'études orientales, slaves et néo-helléniques**  
**HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS, Faculté des sciences humaines (Moscou)**

**À la première personne.**

Écritures de soi de l'Antiquité à l'époque contemporaine

# Le « Moi caché » de Murathan Mungan

## Préambule

### Murathan Mungan

Murathan Mungan est un écrivain turc d'origine arabo-kurde par son père, né en 1955 dans l'arrondissement d'Üsküdar à Istanbul à une époque où sa famille, originaire de Mardin, dans le Sud-Est anatolien, s'y trouvait en exil.

En 1997, l'heure où paraît *Les Djinns de l'argent*, Murathan Mungan est déjà un écrivain reconnu et son œuvre est conséquente : il a publié depuis 1980 une dizaine de recueils de poèmes dont on peut dire qu'ils ont fait sa renommée, quatre pièces de théâtre dont une *Trilogie Mésopotamienne* ainsi que cinq recueils de nouvelles. Il est également extrêmement prolifique, et ce depuis 1975, en tant que critique littéraire, dramatique ou de cinéma. Depuis la parution des *Djinns de l'argent*, son œuvre s'est enrichie dans chacun de ces genres et il a également publié deux gros romans. A l'heure où nous parlons, un troisième roman, que nous évoquerons plus tard puisqu'il est présenté comme « roman autobiographique », est sur le point de paraître en Turquie.

Murathan Mungan n'est pas seulement un auteur reconnu par la critique, il est également extrêmement populaire et ses livres se vendent très bien. C'est un homme de gauche qui ne cache pas son homosexualité et qui n'hésite pas à mettre sa notoriété au service de certaines causes, notamment celles qui touchent les minorités de Turquie : on l'a vu à l'été 2013 soutenir les manifestants de Gezi, préfacer un livre sur les Ezidis qui, malheureux hasard de calendrier, est sorti en 2014 au moment où ceux-ci étaient chassés d'Irak par l'EI, ou encore prononcer un discours à la cérémonie commémorant la mort de Hrant Dink, journaliste arménien assassiné en 2007. Nous verrons dans cette communication quelles formes peut prendre cet engagement dans son autobiographie.

Trois de ses livres ont été traduits en français et sont parus aux éditions Actes Sud : *Quarante chambres aux trois miroirs* (2003), *Tchador* (2008), *Les Gants et autres nouvelles* (2011). Ces trois livres relèvent du genre de la nouvelle. Au jour d'aujourd'hui, seules ses nouvelles ont été traduites, à l'exception d'un extrait de pièce dans une anthologie de théâtre et de quelques poèmes en revue. Une part non négligeable du moi de Murathan Mungan reste donc cachée au public français.

### Les Djinns de l'argent

Il me faut préciser qu'à l'heure où je parle, *Les Djinns de l'argent* doit être considéré comme l'unique livre autobiographique de Murathan Mungan. Il ne s'agit pas d'un roman autobiographique (c'est le projet du livre à paraître que je viens d'évoquer, *Harita Metod Defteri* [Travaux Pratiques]), ni de nouvelles, ni même de récits *stricto sensu*, mais d'un ensemble de « textes » dans lesquels il évoque particulièrement sa famille, son enfance et sa ville d'origine, Mardin. Certains avaient précédemment paru en revue, d'autres étaient inédits et ont paru pour la première fois avec ce livre.

Le premier texte du livre, qui lui est éponyme, est explicité par une note dans le texte comme répondant à une commande. Il est fort possible que cette commande soit à l'origine du projet autobiographique de Mungan tel qu'il a fini par prendre forme dans *Les Djinnns de l'argent*. Ce statut de commande d'une part, et le statut très général de ces « textes » d'autre part est peut-être bien ce qui détermine leur fonction par rapport à l'œuvre de l'auteur et illustre son rapport à l'autobiographie : pour le dire rapidement et dans un premier temps de façon un peu schématique, ils lui permettent de faire des incursions dans son œuvre afin d'en donner des clés de lecture à l'éclairage de sa propre biographie.

Incursions qui se présentent généralement sous le schéma suivant : Mungan raconte un événement lié à sa biographie, un souvenir d'enfance ou une certaine évocation de la ville où il a grandi, après quoi il confie avoir utilisé ce souvenir, cette évocation dans un texte de fiction, qu'il cite sans omettre de préciser le passage en question. De cette façon il donne une clé, mais il ne donne pas toutes les clés. Ainsi, s'il cite à une ou deux reprises la nouvelle *Le Conte du visage*, on se rend compte, lorsque l'on lit attentivement ce texte, que de nombreux passages peuvent être éclairés à la lumière de l'autobiographie car ils sont relatés dans les *Djinnns de l'argent* sans forcément que soit explicitée leur relation au texte de fiction en question. De la même façon, des clés sont données pour la lecture de textes qui n'ont pas encore été publiés, et sans doute même pas achevés : c'est le cas de la nouvelle *Robe du soir* qui ne sortira que trois ans plus tard et dont certains passages des *Djinnns de l'argent* éclairent certains épisodes relatifs à la biographie de l'auteur.

Je vais donc évoquer en quelques points ce qui apparaît dans ce livre comme étant les principaux enjeux du rapport fiction/autobiographie chez Murathan Mungan. Dans un premier temps, nous verrons dans quelle mesure Mungan inscrit son projet autobiographique dans un territoire précis et dans une continuité généalogique. Puis nous emprunterons, comme une transition, le motif du puits pour envisager quelques exemples de la façon dont Mungan articule fiction et éléments autobiographiques avant de passer à la manière dont son autobiographie traite de son homosexualité et enfin, nous essaierons de voir en quoi les figures maternelle et paternelle sont centrales dans ce projet.

## **Généalogie et Territoire**

### **La généalogie familiale**

L'exposition de la généalogie familiale est la motivation principale du texte qui ouvre le livre : *Les Djinnns de l'argent*. La note de bas de page à laquelle je faisais référence plus haut en expose la genèse : en 1988, l'édition allemande du magazine *GEO* commande à Murathan Mungan un texte où il raconterait Mardin, sa ville d'origine, à travers un récit personnel. Mungan utilise la matière de trois autres textes précédemment écrits (et publiés en revue en 1979, 1983 et 1988) pour donner forme à ce qui deviendra *Les Djinnns de l'argent*. Au final, *GEO* ne publiera pas ce texte qui trouvera sa place en 1990 dans la revue *Argos*, qui paraît en Turquie. C'est, d'après l'auteur lui-même, l'écho dont jouit le texte par cette publication qui fait germer en lui l'idée d'un recueil de textes autobiographiques.

Ce texte d'ouverture contient déjà tous les motifs qui parcourent le livre : l'enfance, la ville de Mardin, la généalogie et l'histoire familiale, la relation au père, à la mère, le rapport à la langue, la problématique minoritaire, le rapport au conte. Le récit de l'histoire familiale y tient une place centrale. Il est introduit par cette phrase : « Je descends de l'une des plus anciennes familles de Mardin. »<sup>1</sup> où la simple utilisation du superlatif indique sans ambages l'importance que l'auteur accorde à sa généalogie. Le récit familial, récit originel, court sur un peu plus de quatre des quinze pages de ce texte. L'exposition de l'arbre généalogique, qui remonte au XVII<sup>e</sup> siècle, pose immédiatement la noblesse de la branche paternelle (c'est de celle-ci que l'on parle). Noblesse arabe du grand-père Hacı Faris, descendant d'un émirat de Deir el Zor, actuellement en territoire syrien, et noblesse kurde de la grand-mère Pevruze.

*« Ils avaient de vastes terres, de grandes propriétés. Ils possédaient des villages, des souks en ville, des boutiques, des hammams, des caravansérails. Ils étaient propriétaires de caravanes qui venaient d'Alep, de Mossoul. Ils étaient d'une richesse de conte. »<sup>2</sup>*

Noblesse et richesse qui ne résisteront pas aux cahots de l'histoire de la jeune République de Turquie. On notera que ces deux paragraphes qui énumèrent les biens de la famille sont écrits au mode temporel du *rivayet* ou passé indéfini (-miş), dont l'emploi en turc correspond notamment au genre du conte, ce qui contribue à donner une dimension légendaire à cette branche de la famille.

La République de Turquie est fondée en 1923. Dans l'Est anatolien, les mesures prises par le gouvernement de Mustafa Kemal (abolition du sultanat en 1922, du califat en 1924, suppressions des écoles coraniques, des tribunaux religieux, mise sous contrôle de l'Etat de la religion) et l'idéologie turquiste qui les sous-tend rencontrent très vite des résistances. Des trois grandes révoltes kurdes qui auront lieu entre 1925 et 1938, Murathan Mungan n'évoque que la première, celle de Cheikh Said, et les conséquences immédiates qu'elle a sur la population locale :

*« A l'Est éclatent les événements consécutifs au soulèvement du Cheikh Saïd. Les déportations commencent. L'installation forcée. La colonisation. La loi de 1925 pour le Rétablissement de l'Ordre Public. En premier lieu sont déportés les hommes, puis les femmes. La famille se retrouve en pleine déroute. On met la main sur les lieux et les possessions libérés par la vacance du pouvoir. Des villageois malintentionnés s'attribuent des terres laissées sans propriétaires et s'autoproclament aghas. Ainsi, le type d'agha que l'on trouve dans nos romans et nouvelles correspond à des individus apparus pour la plupart à l'occasion de ces changements de main, de terres ou de fortunes, qui ont commencé dans ces années mouvementées, et c'est pourquoi leur généalogie ne remonte même pas à trois générations. Ils ne sont pas héritiers d'une "culture" dont le passé leur aurait laissé la charge et qu'ils auraient à transmettre. »<sup>3</sup>*

la loi *Takrir-i Sükun* de 1925 pour le rétablissement de l'ordre public prévoit en effet la déportation des populations kurdes locales et leur remplacement par des populations d'origine

---

<sup>1</sup> *Paranın Cinleri* [Les Djinns de l'argent], Metis, 1996, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.12.

turque. Le Plan de Réforme de l'Orient (*Şark Islahat Planı*) institue notamment l'interdiction de parler d'autres langues que le turc – que Mungan évoquera plus loin dans le texte comme déterminante dans son propre rapport aux langues – et l'établissement de Foyers Turcs (*Türk Ocakları*) destinés à turciser la région.

La famille se retrouve donc sur les routes de l'exil. Le grand-père est déporté à Niğde, en Anatolie centrale, la grand-mère et les enfants à Adana. Ils se lancent dans le commerce, perdent de l'argent, commencent à vendre leurs biens. A leur retour à Mardin, ils se trouvent face à la plus totale confusion. La grand-mère vend les biens qui ne leur ont pas déjà été spoliés et emmène la famille à Istanbul, où naîtra Murathan. Dans la Turquie de l'après Seconde Guerre mondiale, c'est la dépression économique. Les vicissitudes de la vie de ces femmes à Istanbul, ici évoquées, sont développées dans d'autres textes : *Ils ont disparu à présent* et *Opéra et autres images*.

*« Elle regarde ses vieilles photos, sans doute à l'époque qui a suivi sa maladie, où la pauvreté l'a amenée à une plus grande acuité de conscience ; elle pense à son passé, à ce qu'elle a perdu et elle commence à noircir, les uns après les autres, tous ses colliers de perles, ses bagues serties de diamants, ses bracelets en or, ses bijoux en argent, parce qu' "ils ne sont plus là à présent ! Ils ont disparu à présent !" Elle essaie d'effacer des photographies, à force coups de crayon noir appliqués avec rage, tous ces bijoux que l'on a vus à ses poignets et à son cou. Elle essaie de les effacer de son souvenir. Elle essaie de les effacer de sa vie. Est-ce que sa maladie l'aurait laissée s'enfermer dans l'illusion d'un passé qui n'aurait jamais existé ? Ou pensait-elle aux années où le pain était rationné ? Au village où elle s'était laissé piéger ? A la solitude de la cuisine d'une famille arménienne de Büyükdere où l'on avait trouvé refuge ? A l'effondrement de son mariage, à la mort de son premier enfant, à la vie qu'elle n'avait pas eue ? Pour cette raison, les bijoux qu'elle portait, les villages que l'on essayait de vendre, les vies que l'on traînait sur les routes et bien d'autres choses encore, on peut s'en souvenir, comme s'en souviennent à leur manière tous ceux qui sont restés derrière, on peut les raconter en les reprenant à zéro maintes et maintes fois, et on peut les écrire. Tout comme je suis en train de le faire.*

*Il n'y a qu'une chose qui ne se discute pas : ce sont les taches sur les photographies, qui disent : "Ils ont disparu à présent !"... Cela, tout le monde s'en souvient. Les taches, ça se voit. »<sup>4</sup>*

Mais c'est dans *Légende pour Pevruze* qu'apparaît le plus clairement l'importance pour Mungan de cette histoire familiale et de la progressive déchéance de la famille au cours des trente premières années de la République. Car, alors que le grand-père cache des pièces d'or dans des pommes pour y emprisonner les « djinns de l'argent », la seule chose à laquelle la famille peut se raccrocher à l'époque où Murathan est enfant, c'est le sentiment de la noblesse perdue. Sentiment que la grand-mère aura à cœur de transmettre au futur écrivain et qui est central pour cerner sa personnalité et appréhender son œuvre :

*« Ecoute, Muro, disait-elle, tu descends d'une grande famille, tu es un bey. Il est facile d'être noble dans les bons moments, quand on est riche, puissant et que tout va bien. Dans de telles périodes il est facile d'être noble et de garder une attitude noble. Le plus difficile, c'est de savoir être noble dans l'adversité. Si tu te comportes avec noblesse envers ton ennemi, cela veut dire que tu as appris ce que c'est que d'être un bey. La noblesse, pour elle, c'était très important. Du*

---

<sup>4</sup> *Ibid*, pp.33-34.

*morcellement d'un immense beylicat il ne lui restait plus entre les mains que quelques valeurs, et des espoirs qu'elle avait placés en une Turquie nouvelle où l'on s'efforçait d'organiser les bals du Parti Démocrate, elle s'était retrouvée devant les soulèvements du 27 mai<sup>5</sup>. Le monde n'était désormais plus celui qui lui était familier, qu'elle avait connu, qu'elle pouvait comprendre. Elle s'était perdue, avec l'héritage du passé, entre les chansons et prières en arabe et le bruit de l'eau qui résonnait toujours en fins murmures dans les cours des domaines par les grandes portes desquels entraient avec une magnificence éblouissante des juments arabes et d'où l'on voyait disparaître à l'horizon des cavaliers kurdes au corps mince et aux muscles secs, dans la désolation inhérente au rêve d'un nouvel avenir. »<sup>6</sup>*

Cette noblesse dans l'adversité, elle apparaît également dans le paragraphe cité précédemment à celui-ci : avec ce rappel de faits historiques volontiers oubliés – qui plus est dans un contexte où la vérité historique a facilement tendance à être falsifiée – dans l'optique de mettre en lumière le fait que les rapports féodaux de domination exercés par les aghas sur la classe paysanne sont à la base fondés sur une illégitimité, avec la subtilité qu'il y a à faire porter cette rectification sur le champ littéraire.

Sous cet aspect, on considèrera l'acte autobiographique de Murathan Mungan comme un acte militant, qui cherche à rétablir un ordre renversé à travers l'inscription, en tant qu'exemple, de sa propre généalogie familiale dans la littérature. Il cherche à redonner leur dignité, leur légitimité aux populations que l'on a déplacées, séparées de leurs terres mais aussi de leurs systèmes de valeurs en rappelant les faits historiques dans un texte littéraire. C'est donc un travail de mémoire à la fois personnel et historique.

Le livre *Les Djinns de l'argent* paraît dans la seconde moitié des années 1990, et le contexte, pour la région de Mardin, pour les Kurdes en général, pour Murathan Mungan en particulier comme pour d'autres écrivains turcs d'origine kurde (ou non) tels que Yaşar Kemal, est à la guerre, une « sale guerre », celle que mène l'Etat turc contre les guérilleros du PKK et dont semble se jouer, à l'heure où j'écris ces lignes, une malheureuse réplique. Une guerre qui implique, dans les années 1990, la survie d'un certain nombre de tabous quant à l'expression de la kurdité : on parle de Sud-est anatolien et non de Kurdistan turc, on ne parle pas de Kurdes mais de Turcs des montagnes et enfin, bien sûr, la langue kurde n'existe pas. Dans ce contexte, rappeler les faits historiques consécutifs aux révoltes kurdes, insister sur l'aspect multiculturel de la ville de Mardin, notamment en utilisant un certain nombre de mots kurdes propres à la région, est un acte littéraire singulier et fort.

### **La ville d'origine et le multiculturalisme**

La ville d'origine de Murathan Mungan est donc Mardin, une ville du sud-est de l'Anatolie, proche de la frontière syrienne, à laquelle il est extrêmement attaché. Cette ville et, plus globalement, cette région et leur identité multiculturelle fournissent un cadre récurrent à sa

---

<sup>5</sup> Coup d'état du 27 mai 1960.

<sup>6</sup> *Ibid*, p.49.

poésie, son théâtre, ses nouvelles. Son œuvre dramatique principale n'est-elle pas une *Trilogie Mésopotamienne*.

La région en question est située en Haute-Mésopotamie, berceau des civilisations. Mardin est la ville qui aujourd'hui, plus que toute autre, symbolise le multiculturalisme et la cohabitation des communautés, même si le XXe siècle a vu la disparition de certains groupes : Arméniens, Juifs et certaines sectes obscures comme les Chemsis. Elle se définit à la fois comme turque, kurde et arabe, et la présence chrétienne, notamment syriaque, y est encore forte, malgré une tendance à l'exode qui se poursuit, notamment depuis le début des années 1980, exode accompagné par celui d'un peuple qui avait quasiment disparu de ces terres jusqu'à une période très récente, les Ezidis.

Mungan se réfère souvent explicitement à ce multiculturalisme lorsqu'il évoque cette région :

*« Les pinceaux hallucinés de Faris portent la résignation séculaire des murs de pierre et de toutes leurs ombres... Assyriens, Arméniens, Syriaques, Kurdes, Arabes... Pierres qui connaissent par cœur le türkü embrasé du soleil. Pierres lavées d'eau solaire, qui ont ensuite pris sa couleur. »<sup>7</sup>*

Des motifs récurrents viennent souvent symboliser ce multiculturalisme :

*« désormais à mes oreilles ne cesseront de sonner ces cloches syriaques et dans l'écho de chaque cloche une aurore... »<sup>8</sup>*

Dans *Les Djinnns de l'argent*, Mungan expose la signification qu'a pour lui cette identité multiculturelle :

*« Cette ville abritant diverses cultures, où l'on parlait diverses langues, où cohabitaient diverses formes de foi, m'a appris la diversité à l'œuvre dans le monde et l'importance de la différence. Je crois que j'ai acquis ainsi, par moi-même, le sentiment, dans un sens primaire, de la démocratie. (...) J'ai aimé dans le même temps les églises syriaques et les mosquées artuqides. C'est à Mardin que j'ai appris que pouvaient coexister, et que c'était même une nécessité, à la fois une secte très ancienne comme les Chemsis, qui vénéraient le soleil, et les Ezidis, la divinité de l'Ange-Paon. J'ai écouté en même temps les beaux appels à la prière en arabe et les psaumes en latin. J'ai senti résonner dans les profondeurs de mon âme les élégies kurdes et les türküs. »<sup>9</sup>*

Ce passage intervient juste après l'évocation d'un épisode frappant, une scène de lapidation d'un Ezidi enfermé dans un cercle, scène à laquelle assiste Murathan. Il est intéressant de noter que le mot "minorité" n'apparaît pas dans *Djinnns de l'argent*, c'est pourtant lui qu'il faut lire entre ces lignes où Mungan parle de "diversité", de "différence" et de "démocratie". L'engagement politique de Murathan Mungan, tel qu'il s'est manifesté pour Selahattin Demirtaş, le candidat HDP<sup>10</sup> à l'élection présidentielle de 2014, ou lors des manifestations de Gezi en 2013 montre la conscience très nette qu'il a de l'unicité de la cause qui unit toutes les

---

<sup>7</sup> *Suret Masalı* [Le Conte du visage], in *Kaf Dağının Önü* [Le Devant du Mont Qaf], Istanbul, Metis, 1994, p. 41.

<sup>8</sup> *Ahmet ile Murathan* [Ahmet et Murahtan], in *Sahityan* [Maroquin], Yeni İnsan, 1985, Metis, 1992.

<sup>9</sup> *PC*, p. 17

<sup>10</sup> « Parti Démocratique du Peuple », pro-kurde.

minorités, et qui est particulièrement visible dans le contexte de la montée d'un régime autoritariste. Les Kurdes, (principale, mais non unique, audience du HDP), s'ils ne peuvent être considérés comme minorités du point de vue numérique, peuvent l'être, comme les femmes ou les personnes LGBT, du point de vue de l'oppression et de la limitation des droits.

## Le motif du puits : passage et reflets

Dans *Le Conte du visage*, Mungan laisse parler son personnage principal à la première personne - le reste du temps, le récit se fait à la troisième personne – lorsqu'il raconte ses souvenirs d'enfance. Fiction et autobiographie sont ici intimement mêlées. On peut créer des passerelles entre ces passages et certains textes des *Djinns de l'argent* mais aussi d'une autre nouvelle, *Robe du soir*<sup>11</sup>, parue trois ans après ce dernier.

*Le Conte du Visage*, *Les Djinns de l'argent* et *Robe du soir* ont en commun cet ancrage fort dans la ville de Mardin et permettent des allers et retours entre fiction et autobiographie. Le puits, élément commun aux deux nouvelles mais qu'on ne retrouve pas dans *Les Djinns de l'argent*, semble permettre le passage de l'autobiographie à la fiction et vice-versa.

Dans *Robe du Soir*, Ali, le héros enfant, tombe malade. La nuit, il rêve qu'il va confier ses malheurs au puits. Quelle n'est pas sa surprise lorsque du fond du puits surgit un djinn qui le prend par la main et le remmène se coucher. Pour le guérir, il confectionne une amulette à partir d'une feuille de figuier sur laquelle il inscrit des mots magiques. Ayant posé la feuille sur sa poitrine, il dit :

*« Je suis le djinn de ce puits, nous sommes parents éloignés, je te protège, dans le fond de ton cœur tu es un brave garçon, tu es habité par plusieurs individus à la fois et cela n'est pas courant. Il existe dans le monde bien plus d'individus qu'on ne le pense mais les corps manquent ; alors, certains corps en abritent plusieurs. »*<sup>12</sup>

Ces « plusieurs individus » font référence à l'identité sexuelle d'Ali qui, plus tard dans la nouvelle, traversera (littéralement) le miroir et deviendra une femme, Aliye, Mungan utilisant le fantastique pour permettre l'accès à la transsexualité de son personnage qui, isolé dans une ville de province, *a fortiori* dans une société et un pays réfractaires à ce genre de questions, n'y aurait pas accès autrement.

Mais on peut également voir dans ce passage une apparition du moi de l'auteur, particulièrement si on le met en regard avec un autre passage, tiré du *Conte du visage* :

*« Des années plus tard, par contre, lorsque j'ai commencé à réellement être loué pour mon orientalité, j'avais désormais honte de moi-même. Il ne me restait rien d'authentique ni de moi, ni de mes rêves. J'étais dispersé. Je m'étais morcelé. En moi vivaient plusieurs êtres à la fois. »*<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Gece Elbisesi [Robe du soir], in *Üç Aynalı Kırk Oda* [Quarante chambres aux trois miroirs], Metis, 1999, Actes Sud, 2003.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 293.

<sup>13</sup> CV, p. 49

On voit là que l'identité sexuelle n'est qu'une facette du morcellement qui est vécu : le tiraillement entre le masculin et le féminin se démultiplie et recouvre d'autres tensions : entre la provincialité et l'urbanité, entre l'orientalité et l'occidentalité, entre l'obscurité et la célébrité. Les modes de vie urbains, occidentaux et qu'apportent la célébrité facilitent – ou sont vus comme facilitant – la manière de vivre son homosexualité.

Le puits est également un élément funeste, qui pousse au suicide. Mungan l'évoque dans *Le Conte du visage* où, après avoir vu son visage se refléter dans l'eau au fond du puits, Faris dit :

*« C'est à cette époque que j'ai pensé pour la première fois que la mort me ressemblait. »*<sup>14</sup>

et un peu plus loin :

*« La nuit, dans mon lit, je pensais aux gens qui se sont tués en se jetant dans le puits. Mes oreilles étaient remplies d'un tas d'histoires à leur sujet. Amoureux malheureux, fous, honneurs souillés, enfants sans personne, servantes martyrisées, forcenés... »*<sup>15</sup>

Il le développe dans *Robe du soir* :

*« Après que la première de ses tantes mourut, non pas de sa belle mort mais en se laissant tomber dans le puits en pleine nuit (...), cette mort choisie que personne ne comprenait prit la forme d'un dangereux mystère. (...) Ali attribua le suicide de sa tante à la vengeance du djinn du puits. (...) La vie et le destin des femmes de sa famille reposaient entre ses mains. Elles mouraient l'une après l'autre parce qu'il n'avait pas multiplié son image dans l'eau. »*<sup>16</sup>

Enfin, il est intéressant de noter que le motif du puits n'apparaît pas dans *Les Djinns de l'argent*. Il n'est donc pas explicitement relié à un souvenir d'enfance. Cependant, il apparaît plus dans ces deux nouvelles comme un moyen de relier le monde de la fiction à celui de l'autobiographie. Dans *Le Conte du visage*, le fond du puits est un miroir et le miroir, dans *Robe du soir* comme dans les deux autres nouvelles du même recueil, permet le passage entre deux mondes.

*« Nous voulions voir notre visage qui se reflétait au fond, tout au fond, à la surface de l'eau stagnante. Sur les eaux sombres du puits nageait notre propre visage. Comme si, bravant le danger de cette aventure, il était descendu au fond du puits, avait vécu là un certain temps et que maintenant, nous nous regardions depuis là-bas. »*<sup>17</sup>

*« La nuit, la porte en bois et à double-battant de sa chambre entrainait dans mes rêves. Je voyais cette porte refermer l'ouverture du puits dans la cour. Le puits, c'était les mers d'Istanbul. Le visage de mon frère et le mien s'étaient mêlés l'un à l'autre. Nous nagions dans toutes les mers. Nous lancions nos voix dans leur direction. »*<sup>18</sup>

*Les fenêtres qui donnaient sur la cour entraient les unes dans les autres.*

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 43.

<sup>15</sup> *ibid*.

<sup>16</sup> QC, pp. 365-366.

<sup>17</sup> CV, p. 43.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 47.

*Les fenêtres de ces maisons aux murs très épais, après un retrait dans l'épaisseur du mur, étaient jumelées avec une nouvelle fenêtre. Les reflets sur les vitres de ces deux fenêtres se mêlaient les uns aux autres à la lueur de la lune et se confondaient. La plupart de ces fenêtres qui donnaient sur la cour donnaient aussi sur la plaine et protégeaient l'intérieur des maisons contre la violence des vents.*

*Cette fenêtre était un autre puits. »<sup>19</sup>*

On commencera par noter que le visage du frère de Faris et le sien se confondent. Mungan joue de la neutralité de la grammaire turque et le genre du frère (le mot *kardeş* lui-même n'est pas genré et peut désigner, s'il n'est pas qualifié, le frère ou la sœur) n'apparaît pas ici, sinon avec l'adjectif *güzel* que l'on applique plutôt généralement aux filles, et qui est donc ambigu. Mungan joue sur l'ambiguïté, comme il le fait relativement souvent. Cet emploi de *güzel* est le seul indice auquel le lecteur puisse se raccrocher pour deviner le genre du frère (c'est vraiment de cela qu'il est question), et c'est en plus un indice qui nous induit en erreur. Sur la fin, le texte nous amène à pencher pour un frère plutôt qu'une sœur, sans qu'aucun mot ne soit employé qui puisse définitivement valider cette impression. Le frère est posé clairement comme une figure de double, mais l'ambiguïté plane sur le sexe de cette figure.

Et le processus d'identification qui se joue entre le narrateur enfant et son double reste dans une indétermination sexuelle qui marque encore Faris adulte. Bien que le second personnage de la nouvelle soit féminin – il s'agit de Ceylâ, amie de Faris – la nature de cette relation reste elle aussi indéterminée. S'agit-il d'une amie, d'une amante, rien ne nous permet de pencher pour l'un ou pour l'autre. La vie sentimentale de Faris est aussi très vaguement et très fugitivement évoquée, rien ne vient déterminer sa sexualité, au point que l'on se sente permis de parler à son sujet d'asexualité. L'asexualité est aussi l'une des caractéristiques du portrait qui est au centre du récit et l'on peut raisonnablement s'interroger sur le sens de cette indétermination – qui n'est pas androgynie.

Une hypothèse : ce texte est précoce (1980-1982) dans la carrière de son auteur et écrit à une époque où l'homosexualité n'était ni dicible ni dite – les exemples littéraires de l'homosexualité dans la littérature turque de la période républicaine se comptent sur les doigts d'une main – cherchait-il à parler d'homosexualité sans en dire le nom ? (pourtant, dans un autre texte, ÇC, écrit à la même époque<sup>20</sup>, il aborde le sujet d'une manière très directe et explicite, ce qui est extrêmement novateur pour l'époque).

Ou bien, seconde hypothèse : cette indétermination est-elle une manière, pour Mungan, de jouer sur un terrain qui se situe entre la fiction et l'autobiographie, entre la révélation et la dissimulation, deux pôles qui sont également centraux dans *Les Djinns de l'argent* et explicités dans le texte *Le Moi caché* ?

*« Mon frère et moi, tête contre tête, nous criions vers le fond du puits. Ensuite, nous lançions un caillou, l'eau faisait des ronds et mélangeait nos visages. Ça me plaisait beaucoup. Car mon frère était très mignon. Son visage était porteur d'une beauté que l'on eût pu dire extraordinaire. Il me faisait toujours penser aux anges sur les peintures qui ornent les églises syriaques. J'étais jaloux de lui, tellement*

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 48.

<sup>20</sup> ÇC, in *Son Istanbul*, Uçurum, 1985, Metis, 1993.

*jaloux. (Je détestais les murs des églises, comme s'ils me volaient ce qui m'était dû) J'étais si heureux quand ces petits ronds dans l'eau unissaient nos visages.*

*La nuit, dans mon lit, je pensais aussi à cela. »<sup>21</sup>*

Vers la fin du *Conte du visage*, le puits revient faire le lien entre deux époques, entre deux générations d'une même famille, entre deux hommes d'une même famille qui portent le même nom : entre Faris et son grand-père, Hacı Faris – qui est, soit dit en passant le nom de l'arrière-grand-père de Mungan :

*« Ses proches ne parviennent pas à comprendre leur enfant que la grande ville a changé. Parfois, il traverse la cour, il s'enferme dans la chambre de son grand-père Hacı Faris, il y reste pendant des heures sans rien faire sinon regarder les murs. (Depuis la mort de Hacı Faris on n'a rien touché à cette chambre. Tout ça pour faire vivre sa mémoire.) Dans cette chambre où l'on conserve des lampes anciennes, des céramiques opalescentes, des sabres qui donnent vie aux murs, des tapis persans et d'autres objets semblables, Faris cherche les temps révolus. Ces temps révolus lui paraissent plus beaux, plus respectables, plus heureux... Il regarde les photos immortelles sur les murs. Une photo jaunie (agrandie) de Hacı Faris l'observe depuis son coin, elle l'observe comme depuis le fonds d'un puits. »<sup>22</sup>*

Le double lui-même est démultiplié, ce qui n'est autre que cette chose que le motif du puits symbolise, ce que le « visage » performe, la problématique de la représentation de la réalité ou l'objectif de l'artiste.

## **Le traitement littéraire de l'homosexualité**

### **dans *La petite fille aux perles bleues***

Mungan raconte ici un événement important de sa vie sentimentale, la fin d'une grande histoire d'amour et deux promenades dans les villes respectives des deux amoureux : Diyarbakır et Mardin, sur fond de guerre (nous sommes dans les années 1990, les années les plus sombres de la lutte de l'Etat turc contre la guérilla kurde). L'originalité de ce texte est de mettre en concomitance deux aspects de son identité minoritaire : la kurdité et l'homosexualité.

Un passage très bref du texte peut nous éclairer sur le traitement littéraire de l'homosexualité chez Mungan :

*« C'était mon tour à présent de lui montrer mon enfance. Nous décidâmes de faire l'aller-retour à Mardin dans la journée. Il n'y avait qu'une heure de trajet. On nous avait dit que les routes n'étaient pas sûres et qu'il n'était donc pas question de partir après la tombée de la nuit, si bien que nous avons choisi de prendre la route le matin et de revenir avec le dernier minibus en fin d'après-midi. Celui-ci partait à cinq heures. Ce qui a trait à ce dernier minibus de cinq heures, je ne pourrai pas le raconter ici, mais j'ai en réserve une autre histoire, susceptible d'inspirer un autre récit. **En secret de ma famille, et qui plus est déguisé pour n'être reconnu par personne, j'étais venu à Mardin voir mon amoureux de l'époque pour une quinzaine de minutes après avoir fait quatre heures de trajet depuis Urfa, et j'étais revenu par la même route avec le dernier minibus.** J'avais quinze ans, c'est à cet âge que j'ai commencé à emprunter tous les chemins auxquels on peut se*

<sup>21</sup> CV, pp. 43-44.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 56.

*soumettre au nom de l'amour. Soudain, comme il était à nouveau question de prendre ce dernier minibus, j'ai eu mal. L'amour sur ces terres était encore impossible. Sur ces terres, nombre de choses étaient encore impossibles. On ne vous permettait ni de suivre les traces de votre enfance, ni de vous laisser emporter par les rafales de votre amour. L'ombre des jours sombres que l'on vivait retombait sur votre cœur. De quelque côté que vous vous tourniez, les circonstances impitoyables d'une guerre sale se plantaient face à vous dans toute leur sauvagerie, découverte ou cachée. Sachant bien que l'écart entre l'Est et l'Ouest en Turquie n'avait jamais été réduit, vous voyiez une fois de plus que l'Est était livré de jour en jour à son malheur. »<sup>23</sup>*

Au-delà de l'évocation des conséquences directes de cette situation de guerre (aujourd'hui encore, en 2015, et même avant la reprise récente des hostilités, les derniers minibus de la ligne Diyarbakır-Mardin partent avant la nuit) ce que je voudrais souligner est cette autre histoire, celle du trajet depuis Urfa et surtout le fait que Murathan se déguise pour venir dans sa propre ville.

Cette nécessité de se déguiser pour vivre son homosexualité, cette réalité très concrète est à mettre en relation avec une réalité plus abstraite et que nous avons déjà abordée un peu plus haut, celle de l'absence de genre dans la grammaire turque. Absence de genre du pronom personnel de la troisième personne du singulier, absence de genre du nom commun et donc absence d'accord de l'adjectif... Si l'on veut préciser le genre de la personne dont on parle, on est obligé de se référer au contexte. Et il se trouve que dans ce texte, comme dans la nouvelle *Le Conte du visage* que l'on a évoquée plus haut et comme dans d'autres textes encore, Mungan veille à ce que le contexte n'explique pas le genre de la personne en question.

Lisons le début du texte, où Murathan présente sa relation amoureuse :

*Mon ami avait été nommé à Diyarbakır, il venait souvent à Istanbul, chaque jour nous nous parlions au téléphone pendant des heures, nous nous manquions terriblement mais, d'un autre côté, ces jours-là étaient déjà marqués par un déclin dans notre relation. Nous souffrions. L'épreuve obscure et profonde de l'amour nous avait aidés à comprendre à quel point nous nous aimions. Nous étions blessés et à présent, nous veillions au chevet des blessures l'un de l'autre.*

C'est un constat d'échec de traducteur que de traduire « sevgilim » par « mon ami » - de même que nous avons traduit « kardeşim » par « mon frère » dans le *Conte du visage*. Car qui lit cette nouvelle sans connaître Murathan Mungan ne peut comprendre que son ami est un homme. Il eût fallu conserver cette ambiguïté en traduisant. C'est parfois possible, ici ça ne l'était pas.

Quel est l'enjeu de cette ambiguïté pour Murathan Mungan, écrivain connu de tous et qui ne s'est jamais caché de son homosexualité ? Songeons au déguisement auquel il fut forcé d'avoir recours à quinze ans pour vivre quinze minutes de son histoire d'amour. Songeons au « moi caché » qui donne son titre au dernier texte des *Djinns de l'argent* et dans lequel, à travers une anecdote, Mungan dresse une théorie des rapports entre biographie et fiction dans son œuvre, insistant sur l'ambiguïté d'un texte de fiction y compris lorsqu'il semble très proche de la biographie de l'auteur. Songeons aussi que Mungan **joue** de cette ambiguïté dans d'autres textes, dans des poèmes d'amour, et qu'il y a peut-être là un désir d'universalité, et un

---

<sup>23</sup> PC, p. 23.

positionnement féministe, antisexiste. Contentons-nous d'évoquer ces réponses possibles en profitant de la richesse inépuisable de l'indéfinition.

### **dans *Les Djinns de l'argent***

La sexualité est évoquée à plusieurs reprises dans le texte mais de manière très fugitive, sans jamais être réellement définie comme homo-sexuelle. Cependant, elle a bien une dimension transgressive :

*« Nous avons une servante du nom de Halise. J'avais huit ans, elle en avait quatorze. Entre nous s'était instaurée une relation basée sur le secret. Quand il n'y avait personne à la maison, nous fermions le crochet sur la porte et faisons l'amour. Quelque temps plus tard elle me confia son secret : elle faisait partie d'une société religieuse ésotérique dont le chef vivait en Syrie, être membre de cette société conférait certains pouvoirs surnaturels comme celui de voyager, la nuit, en un clin d'œil, jusqu'à l'autre bout du monde ou de devenir invisible (...) »<sup>24</sup>*

Dans ce texte, le rôle de l'épisode de la servante Halise est double : c'est celui d'une initiation à la sexualité d'une part, à la narration d'autre part. Ici, dans ce texte autobiographique, Mungan fait le lien entre les deux mais insiste surtout sur la seconde dimension. L'ensemble du texte se clôt d'ailleurs sur cette phrase :

*« A présent que tant de temps a passé et que je cherche à me faire une place dans les contes de notre époque, qui sait, peut-être ne fais-je rien d'autre que perpétuer les histoires de Halise. »<sup>25</sup>*

Cependant, la personne réelle de Halise a inspiré un personnage de fiction, Sakine, qui apparaît dans la nouvelle *Robe du soir*, trois ans après *Les Djinns de l'argent*. Dans cette nouvelle, la première dimension est beaucoup plus prégnante. Grâce à Sakine, Ali découvre la sexualité mais surtout son corps et l'inadéquation de celui-ci avec son désir : Ali est attiré par les hommes et il se sent femme. Devenu adulte, l'écrivain lui fera traverser le miroir et vivre dans la peau d'une femme, Aliye Suzan. Ici aussi, la fiction joue de l'ambiguïté avec l'autobiographie et Murathan Mungan à se cacher de son lecteur, à se déguiser, à se travestir.

### **dans *Les nuits de clair de lune je pense toujours à toi***

C'est dans ce texte, et de manière incidente puisqu'il traite essentiellement de la maladie et de la mort de son père, que l'homosexualité de Murathan est évoquée le plus explicitement. Se sentant particulièrement désemparé, il se rend chez un ami travesti qui tente de lui remonter le moral et qui s'exprime ainsi :

*« Allez, laisse tomber, dit-elle. Avec cette barbe de trois jours je pourrais mourir pour toi, moi ! Regarde-toi, si tu avais été un latcho, tu nous aurais toutes tombées, tu sais ? Les folles, les travelos, les pédés d'Ankara baissent la voix quand tu passes. Mais quel coup du sort, tu n'as d'yeux que pour ces sales petits minets de dix-huit ans... »<sup>26</sup>*

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 20.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>26</sup> *Ibid*, p.43.

En quelques lignes, c'est tout le milieu gay d'Ankara qui surgit, apportant avec lui jusqu'à son argot.

### **dans *Le Portrait ovale***

Dans cette belle lettre écrite à la première fiancée de son père, qu'il n'a jamais connue que par deux photographies, Murathan fait au détour d'une phrase une allusion à son homosexualité et à son rapport aux hommes de sa propre vie :

*« [Mon père] a dû, sciemment ou non, vouloir refermer sa vie avec une femme qui ressemblait à sa première fiancée. C'est peut-être aussi une autre manière de dire « La vie commence et se termine avec toi ». Ou bien est-ce moi qui ai parcouru, en mettant mes pas dans les siens, la boucle de ma propre vie comme je cherchais un peu de mon père dans les hommes que j'aimais, tout en étant pour eux à la fois le fils et le père. Pour terminer avec mon père ma vie qui avait commencé avec lui. »<sup>27</sup>*

Cette phrase anodine, par le naturel avec lequel elle est énoncée, semble nous montrer la normalité, sinon la banalité de cette réalité pour l'auteur et son souci de normalisation, de banalisation du sujet dans la littérature.

## **Figures paternelle et maternelles**

*« Depuis quelque temps, Ali doute que son père et sa mère soient ses vrais parents. Il ne veut pas décevoir ses tantes. Il a pitié d'elles. Quand bien même il aurait plusieurs fils et les ferait tous pleurer sur leurs tombes, il pressent que cette famille n'aura pas d'avenir. »<sup>28</sup>*

### **La figure de la mère**

La nouvelle *Le Conte du visage* se termine sur une révélation que l'on peut rapprocher d'un événement autobiographique : celui d'un mensonge relatif à la mère. Ici, Faris apprend que sa mère, loin d'être une aristocrate stambouliote, était une servante. Murathan Mungan, tel qu'il le raconte dans *Les Djinns de l'argent*, apprend, lui, que celle qu'il appelle sa mère n'est pas sa mère biologique.

*« Avant de partir d'Istanbul, très peu de temps avant de partir, Faris retrouva les parents maternels qu'il cherchait depuis des années.*

*Il apprit d'eux que loin d'être une dame de l'aristocratie stambouliote, sa mère était en réalité une servante qui avait grandi auprès d'une vieille famille ottomane.*

*Il rentra à Mardin en homme qui ne croyait plus en rien.*

*Il mourut de vivre dans un monde où il n'était plus possible de croire en rien. »<sup>29</sup>*

\*

---

<sup>27</sup> *Ibid*, p.70.

<sup>28</sup> *QC*, p. 401.

<sup>29</sup> *CV*, p. 72.

« Quant à moi, j'allais apprendre après des années que cette première épouse de mon père, venue d'Istanbul pour l'épouser, était en fait ma vraie mère.

*J'allais apprendre d'un coup que je n'avais de lien de sang ni avec le village de Kızılcaören à Reşadiye, Tokat, ni avec mon grand-père Çakır Hakkı, mes oncles et tantes maternels, ni avec les enfants de mes oncles et tantes maternels. J'allais apprendre que je n'étais que le beau-fils du monde entier.*

*Il ne me restait d'authentique que les peupliers et les pages des livres...*

*L'enfant des mélodrames apprit un jour que sa mère n'était pas sa vraie mère ; les films qu'il regardait étaient en fait réels. Cette femme étrangère qui, sur la photographie, avait sa main dans les cheveux, il allait la trouver des années plus tard à Maltepe, Istanbul, avenue Feyzullah, rue Gümüş, dans une maison à un seul étage. Ils avaient voulu qu'il apprenne la vérité après le lycée, et la lui avaient cachée pendant des années.*

*Nous sommes dans le salon de notre maison à Urfa. J'ai terminé le lycée. Ma mère me dit qu'elle veut me parler. Je pressens avec un instinct animal la chose dont elle veut me parler. Mes sentiments sont dans la plus grande confusion. J'évite de la regarder dans les yeux. Comme elle parle je regarde par la fenêtre. (...)*

*Ma mère, après une introduction pleine de gêne, me dit : Ecoute Muro, je ne suis pas ta vraie mère. »<sup>30</sup>*

Ce dernier passage apparaît dans le texte des *Djinns de l'argent* qui s'intitule *Être découvert*. C'est un texte construit autour des rêves de cinéma et de notoriété du petit Murathan et de la visite à Mardin d'un célèbre réalisateur turc qu'il suit à la trace en espérant être remarqué, « être découvert ». Déjà très tôt, Murathan étouffe dans cette ville de province et rêve d'Istanbul, peut-être parce qu'il se sent différent et pressent que la capitale culturelle et la vie d'artiste lui fourniront le milieu où il pourra s'épanouir :

*« Plus tard, j'allais entendre les cancans qui se faisaient dans mon dos, que le fait que je suive de si près ces revues n'était pas vu d'un bon œil par les garçons de ma classe, représentants de cette vie de province conservatrice, et qu'ils trouvaient déplacé que je lise, comme les filles, le magazine La Voix.*

*Certains destins se dessinent très tôt. »<sup>31</sup>*

La révélation de la mère vient alimenter l'effacement de la personnalité que Mungan rattache à l'identité provinciale en créant un traumatisme qui rendra plus fort le désir de s'en sortir : par la fuite, par l'art, par la notoriété.

### **La figure du père**

Bien que présenté à plusieurs reprises comme un père absent, le père est aussi une figure imposante, qui inspire le respect, et qui jouit d'une grande notoriété dans la région. C'est un père admiré par son fils.

Avocat, il est doté d'un grand talent d'orateur qui lui vaut d'être sollicité par les divers partis politiques locaux.

---

<sup>30</sup> PC, p. 59.

<sup>31</sup> *Ibid*, pp. 52-53.

La vocation littéraire de Murathan, en tout cas dans un premier temps sa vocation à la notoriété, est aussi liée à une frustration face à la figure paternelle : l'enfant souffre de la notoriété paternelle, c'est cette notoriété qui lui enlève son père, qui fait de lui un père absent, que l'on attend le soir en écoutant les chansons tristes qui viennent du parc où il est en train de refaire le monde avec les notables de la ville.

Dans le premier texte du recueil, *Les Djinnns de l'argent*, le métier du père et les fréquents déplacements dans la région qui en découlent, déplacements dans lesquels il entraîne fréquemment sa famille, sont pour Murathan l'occasion de faire l'apprentissage de l'une des faces de la société dans laquelle il vit, une face criminelle qui repose sur les rivalités entre familles, entre tribus :

*« Ces promenades ne me rendaient pas heureux. Je me retrouvais face à face avec crimes d'honneur, crimes de sang, affaires de droit de propriété, d'enlèvements de jeunes filles, de vendettas familiales et de serments de vengeance, notions pour lesquelles les hommes pouvaient mettre leur vie en jeu, commettre ou commanditer des meurtres. »<sup>32</sup>*

Le père est également, sous au moins un aspect, une figure de l'Etat, à l'aspect répressif duquel il se conforme lorsqu'il interdit à l'entourage de son fils de parler aucune autre langue que le turc. En même temps que l'arabe et le kurde sont interdits dans les rues de Mardin, ces langues sont également interdites par le père à la maison, et ceci afin que son fils maîtrise véritablement le turc et ne souffre pas un jour, comme, lui, de parler un turc bancal, marqué de particularités régionales. Les conséquences de cette interdiction, sont pour certaines surprenantes :

*« Mon père, lui, avait été, alors qu'il était pensionnaire dans l'un des lycées en vue de la République, sujet à des moqueries à cause de son turc un peu bancal ; il avait souffert d'être dévalorisé ; prévoyant ce que deviendrait la République, il m'a interdit de parler une autre langue que le turc. Tous ceux qui m'adressaient la parole devaient me parler en turc. J'avais une nourrice prénommée Fasla, dont je me souviens à peine aujourd'hui. C'était une femme kurde originaire de l'un des villages proches de Mardin. Elle portait des vêtements bigarrés, et à son front un bandeau coloré. Comme elle ne connaissait pas le turc, elle ne m'adressait pas la parole. Et comme de mon côté je ne pouvais pas apprendre le kurde, il y avait entre nous un lien fort et solide, dense et profond comme ceux que peuvent nouer entre eux les muets. Des années plus tard, j'ai tenté de lui exprimer ma reconnaissance en baptisant Fasla l'un des personnages féminins de ma pièce Cérémonie funèbre, à laquelle je dois ma renommée d'auteur de théâtre. »<sup>33</sup>*

Le père est un tombeur, Mungan, s'il semble plutôt hésitant à évoquer ses aventures extra-conjugales dans *Les Djinnns de l'argent*, semble ressentir une certaine fierté à énumérer ses différents mariages, quitte à perdre un peu le lecteur entre les différentes identités de ces femmes, accentuant peut-être ainsi l'aspect dramatique de la révélation sur sa véritable mère.

S'il apparaît volage dans l'autobiographie, ce caractère prend une dimension particulière dans la nouvelle *Robe du soir*, où Mungan prête au père d'Ali des aventures homosexuelles, notamment avec un garçon d'hôtel de Diyarbakir. Le lecteur indiscret se demandera peut-être

---

<sup>32</sup> *Ibid*, pp. 14-15.

<sup>33</sup> *PC*, p. 15.

la part de réalité du caractère de cette figure de fiction, l'auteur du *Moi caché* s'en moque sans doute éperdument, peut-être même s'en amuse-t-il.

Toujours est-il que l'auteur fait un lien, qui n'a en soi évidemment rien de révolutionnaire, entre la figure paternelle et son homosexualité, voire l'homosexualité en général. Nous l'avons dit, c'est un père absent, Mungan raconte les soirées passées à l'attendre, le manque qu'il en éprouve dans *Les Nuits de clair de lune je pense toujours à toi*. Dans *Le Portrait ovale*, il met en rapport les liens entre son père et les femmes de sa vie avec ses propres liens avec les hommes de sa vie à lui, soulignant la présence d'un rapport père-fils (ou fils-père) dans ses propres relations amoureuses.

Même si les choses sont rarement explicitées aussi clairement que dans le poème *Sahityan* [Maroquin], où l'on lit :

« car de certains enfants les pères absents sont toute l'homosexualité. »<sup>34</sup>

la fiction de Mungan présente un certain nombre de personnages liés par un lien de type père-fils très fort. On pensera notamment au maître et à l'apprenti de la nouvelle *Les Jambes de Şahmeran*<sup>35</sup> dont l'enjeu est la transmission d'un savoir et d'un art, ou encore à la pièce de théâtre *Taziye*<sup>36</sup> où l'enjeu entre Bedir Khan Agha et son fils Heja est la transmission du pouvoir par l'acte de confier au fils le révolver paternel.

Ce n'est pas dans les nouvelles mais dans un article paru en 1996 dans la revue *Öküz* – "Babaseksüellik ve Babaseksüel Toplum" que l'on pourrait traduire par "La Patersexualité et la société patersexuelle" – que Mungan explicite le plus clairement (et c'est là qu'il va le plus loin) ce qu'il voit dans le rapport entre la figure paternelle et l'homosexualité. Il y rappelle l'aspect profondément patriarcal de la société turque, que l'homme, et en particulier le père, y tient un rôle central et va jusqu'à affirmer qu'il s'agit là d'un fantasme fondamental que l'on retrouve à la fois dans la cellule familiale, dans les relations entre le cheikh et son disciple et dans les rapports entre un peuple et son leader (il évoque là Mustafa Kemal, justement surnommé le « Turc Père » mais nul doute que si l'article devait être récrit aujourd'hui, il trouverait beaucoup à dire sur l'actuel Président de la République et ses partisans).

## Conclusion

En guise de rapide conclusion, nous pourrions dire que Murathan Mungan est un écrivain qui semble se sentir, dans son autobiographie comme dans ses engagements publics, tenu à un devoir moral de sincérité et de vérité quant à lui-même et vis-à-vis de la société. Son autobiographie est à la fois un travail sur sa mémoire personnelle et sur celle de son pays. Alors même que les principaux traits de sa personnalité sont bien connus du grand public, il semble

---

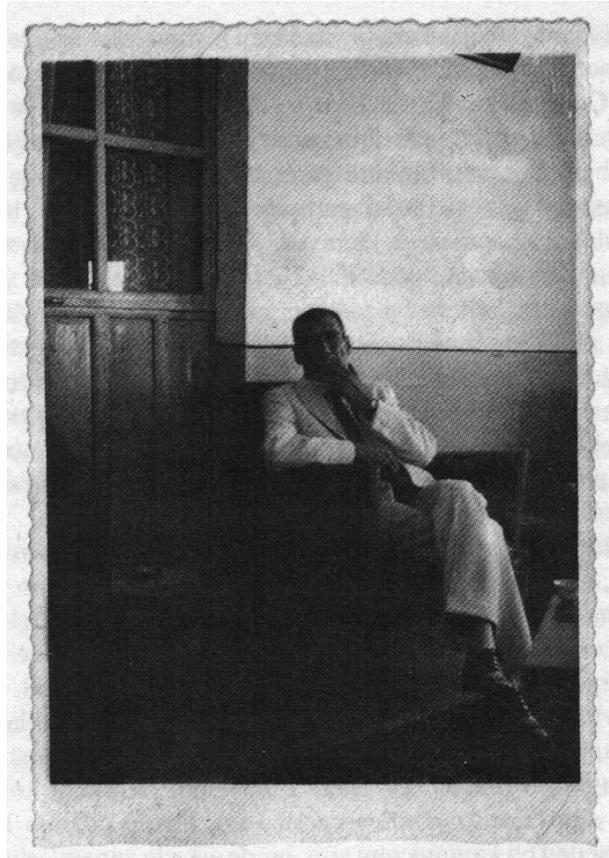
<sup>34</sup> *Sahityan*, Metis, 1992 (2<sup>e</sup> édition), p. 13.

<sup>35</sup> *Şahmeran'ın Bacakları* [Les Jambes de Şahmeran], in *Cenk Hikâyeleri*, Remzi Kitabevi, 1986, Metis, 1993.

<sup>36</sup> *Taziye* [Cérémonie funèbre], Dost, 1982, Metis, 1992.

que cacher des éléments autobiographiques dans ses textes de fiction soit un jeu, une manière autobiographique ludique dont on n'est jamais certain de ce qu'elle révèle vraiment.

Dans *Les Djinns de l'argent*, deux textes sont à mettre en regard, au vu de leur titre : *Le Moi caché* et *Être découvert*. Mungan joue constamment sur ce paradoxe en disant : « j'ai beau me découvrir, m'avez-vous seulement vu ? »



Note sur les citations : la nouvelle *Robe du soir* a été traduite par Alfred Depeyrat. Toutes les autres traductions sont de Sylvain Cavallès.