

**Montrer, monter, conter : la poétique de l'expérience
dans *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?* et *Paysages humains*
de Nâzım Hikmet**
Armand Erchadi

Introduction

La naissance de Nâzım Hikmet, en 1901 à Salonique, n'est déclarée qu'en janvier 1902. Ses grands poèmes narratifs recèlent des biographèmes obliques qui nouent avec humour le destin personnel du poète et l'histoire collective, comme dans le dialogue de Halil et du docteur : « – Quel âge avez-vous ?/ – Trente-neuf je crois./ – Comment, vous croyez ?/ À en croire mon acte de naissance, trente-neuf./ Mais ma mère me disait qu'il me vieillissait d'un an. » (*Paysages humains*, p. 339) Par sa mère, il est d'origine allemande et polonaise. Comme elle, il développe très tôt un goût francophile et une vocation artistique. Par son père, il descend d'une famille de hauts fonctionnaires ottomans, mais aussi de Mevlevi (les fameux « derviches tourneurs »), c'est-à-dire de mystiques et de poètes. Son enfance coïncide avec l'effondrement de l'Empire ottoman : Salonique est cédée à la Grèce à la suite des guerres balkaniques (1912-1913) et l'alliance de l'Empire avec l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie pendant la Première Guerre mondiale lui est fatale.

En 1919 débute la guerre d'indépendance contre les Grecs et les forces alliées d'occupation, lorsque le général Mustafa Kemal rejoint l'Anatolie, rejette le projet d'instauration d'un mandat américain et organise la résistance nationale à partir d'Ankara. En route pour la rejoindre, Hikmet, frappé par la misère des villageois anatoliens et le conservatisme de leurs notables, découvre son pays de l'intérieur. La rencontre de spartakistes turcs expulsés d'Allemagne pour avoir participé au mouvement mené par Rosa Luxemburg et Karl Liebknecht l'initie au marxisme. Mustafa Kemal, soucieux de bâtir la jeune nation turque, nomme le jeune poète instituteur. Mais, en 1922, Hikmet choisit de compléter sa formation intellectuelle à Moscou, en devenant étudiant à l'Université communistes des travailleurs de l'Est (KUTV).

De retour en Turquie en 1925, il est condamné à plusieurs reprises pour délit d'opinion. C'est en prison qu'il va écrire la majeure partie de son œuvre. En 1938, il est condamné parce qu'un de ses livres a été lu par des élèves de l'École militaire (voir les multiples allusions dans *Paysages humains*, par exemple p. 18 et p. 134) : parmi ses cinq juges, un seul a une formation juridique. En 1949, l'avocat Mehmet Ali Sebük appellera cette condamnation et la détention qui s'ensuivit jusqu'en 1950 « l'affaire Dreyfus turque ».

En prison règnent le trafic de drogue, la violence et les jeux d'argent. La santé de Hikmet y décline rapidement. Malgré cela, il réussit à créer dans la prison de Brousse (Bursa) une véritable académie des arts et des sciences, où il forme plusieurs des futurs grands écrivains et peintres turcs, qu'il appelle ses « œuvres-individus ». Il est écrivain public (voir *Paysages humains*, p. 240) et contribue à sa subsistance, à celle de sa femme et de ses amis en montant une coopérative de tissage. Il tisse à la fois étoffes et textes, et il n'est pas rare qu'il envoie à ses amis à la fois une chemise, un pantalon et un poème.

Il vit également de traductions plus ou moins alimentaires, commandes du ministère de l'Éducation nationale : pendant les années où il compose *Paysages humains*, il traduit ainsi *Guerre et Paix*, *Manon Lescaut*, *Tosca* de Victorien Sardou, les *Fables* de La Fontaine. Son poste de radio artisanal est, avec sa correspondance, le précieux lien qui le rattache au monde extérieur, et c'est à travers lui qu'il suit fébrilement les épisodes de la Seconde Guerre mondiale et la victoire de l'Union soviétique et de ses alliés. Libéré en 1950 au terme d'une grève de la faim éprouvante, Hikmet obtient, conjointement avec Pablo Neruda, le Prix international de la paix. Exilé à Moscou, il y meurt en 1963.

Publié dans les manuels scolaires dès l'âge de trente-deux ans, la figure littéraire de Hikmet est paradoxalement double : c'est à la fois celle du poète national turc – comme tous les auteurs d'épopées fondatrices, Homère en Grèce, Virgile à Rome, Ferdowsi en Iran ou même Vyâsa dans la tradition hindoue – et celle du poète maudit et persécuté. Emprisonné, exilé, déchu de sa nationalité (qui ne lui a été accordée, à titre posthume, qu'en janvier 2009), il est en même temps célébré. Ces « deux postulations simultanées », pour reprendre la formule baudelairienne de *Mon cœur mis à nu*, sont peut-être la condition nécessaire d'un épique moderne : le poète, depuis le romantisme, tente d'affirmer et de refonder la *communauté* – qui a pour nom communisme chez Hikmet – contre la *société* – c'est-à-dire aussi bien l'Empire que l'État ou que l'ordre marchand. Cette singularité fait qu'aujourd'hui l'État turc n'a toujours pas autorisé le rapatriement de la dépouille du poète, mais que ses vers sont récités publiquement par le président de la République ou par le chef du parti nationaliste.

Si *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?* et *Paysages humains* sont deux des œuvres les plus célèbres du poète, ce ne sont que deux fragments d'une œuvre dont les éditions complètes (selon la dernière version turque en date, 1994-1995) compte vingt-neuf volumes : trois volumes de contes et nouvelles, trois de correspondance, cinq de drame, trois de roman, huit de poésie, cinq d'essais, un volume d'entretiens et un volume pour sa traduction des *Fables* de La Fontaine. Mais Hikmet est aussi à la fois le libérateur du vers turc, dont il a brisé toutes

les anciennes règles, et le seul poète moderne véritablement populaire de Turquie, certains de ses vers étant devenus des quasi-proverbes. Le cinéma turc lui a consacré en 2007 une biographie filmée, *Mavi Gözlü Dev* (« Le Géant aux yeux bleus »).

Si la vie du militant est inséparable de l'œuvre du poète, jusque dans sa postérité et sa renommée, c'est que son écriture est fondamentalement une poétique de l'expérience. L'expérience désigne à la fois la pratique et la connaissance acquise par cette pratique ; c'est par ailleurs, au sens d'expérimentation, la manipulation du réel en vue de l'étudier.

Cette poétique de l'expérience procède d'abord du matérialisme, au sens d'une philosophie de la nature immanente et d'une théorie de l'histoire comme praxis. Il s'agit donc de *montrer* le réel. Les concepts marxistes relatifs à l'expérience structurent l'œuvre de Hikmet. Inspirés de Marx, Engels et Lénine, ils entrent en écho, notamment sur la question de l'épique, avec la pensée des théoriciens marxistes et des auteurs marxisants contemporains de Hikmet : Lukács, Brecht, Döblin, Adorno, Horkheimer, Benjamin, Eisenstein. C'est à partir de ce fondement théorique qu'il convient de comprendre ce que Hikmet, se voulant « ingénieur des âmes », appelle son « réalisme éducateur ».

Pour montrer le réel, Hikmet le souligne dans sa correspondance, il faut y intervenir, c'est-à-dire le réagencer. Ce deuxième niveau de la poétique de l'expérience, entendue cette fois-ci comme expérimentation, motive les *techniques du montage et du collage*, empruntées notamment à l'univers cinématographique que Hikmet connaît bien, pour y avoir travaillé. Cette modernité expérimentale a recours à la polyphonie, à la dialectique et à toutes les figures de la contradiction. À travers le montage, la poétique de l'expérience devient donc également poétique de la voix.

L'expérience est enfin objet de transmission. Dans un monde moderne, fondé sur la guerre et l'exploitation, où le « cours de l'expérience a chuté » (Benjamin), la réhumanisation du réel doit passer par les puissances du *conte*, qui n'est ni le récit ni le roman, mais une nouvelle forme-sens qui amalgame l'écriture et l'oralité, autrement dit, l'épopée.

La poétique de l'expérience selon Nâzım Hikmet est donc à la fois matérialiste, dialectique et communicative ; elle est triplement poétique du réel, poétique du montage et poétique de la transmission ; ainsi, elle se compose de trois gestes fondamentaux : montrer, monter et conter.

1. Montrer : une poésie à la mesure du réel

Montrer signifie faire voir, et c'est d'emblée ce qu'indique le titre original des *Paysages humains*, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, où le mot « *manzaraları* », paysage, panorama, est issu de la racine arabe *nazar*, « contempler, observer, voir ».

A. La geste en fragments

a. Genèse des deux œuvres

Si *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ? (Benerci Kendini Niçin Öldürdü?, 1932)*, écrit par Hikmet à la sortie de son premier séjour en prison, se déroule en Inde, c'est pour déjouer la censure en déplaçant la situation turque contemporaine dans l'espace (dans un pays colonisé), de même que *L'Épopée du cheik Bédreddine, fils du cadi de Simavnè (1936)* la déplace dans le temps (dans l'Empire ottoman au Moyen Âge). C'est aussi probablement la rencontre d'étudiants bengali à la KUTV de Moscou qui donne à l'œuvre son inspiration internationale, voire internationaliste. Calcutta (p. 38) et sa région sont culturellement florissantes à partir du XIX^e siècle, et c'est de là que viennent nombre de grands révolutionnaires du sous-continent – par exemple l'un des fondateurs du Parti communiste d'Inde, Manabendra Nath Roy – ou de grands poètes – comme le prix Nobel de littérature Rabîndranâth Tagore. Et si Benerdji est né à Delhi et écrit « en ourdou », « Banerjee » n'en reste pas moins un patronyme de brahmane typique du Bengale.

Ce poème, qui est d'abord une méditation sur le suicide politique, a pu naître du choc des suicides de poètes révolutionnaires, Essénine (en 1925) et surtout Maïakovski (en 1930), que Hikmet avait pu rencontrer à Moscou. Il reflète également les tensions internes au Parti communiste turc.

Le propos de *Paysages humains* est de révéler le peuple de Turquie, comme l'indique le titre turc complet, « Paysages humains de mon pays » ou « de ma patrie ». Il s'agit de « comprendre toute l'Anatolie » (*De l'espoir à vous faire pleurer de rage. Lettres de prison à Kemal Tahir*, p. 248), comme l'écrit Hikmet en 1943.

Le poème, rédigé en prison entre 1939 et 1950, pose d'immenses problèmes d'édition. Ainsi, *Paysages humains* a, certes, une indéniable dimension patriotique, mais le ton parfois nationaliste et héroïsant de « L'épopée de la guerre d'indépendance » jure avec le reste du

poème. C'est qu'il s'agit en réalité d'une œuvre séparée, publiée en 1965 sous le titre *Kurtuluş Savaşı Destanı* (« L'Épopée de la guerre d'indépendance »), puis en 1968 sous celui de *Kuvâyi Milliye* (« Les Forces nationales », nom du mouvement nationaliste turc fondé par Mustafa Kemal). La version turque du poème et le véritable projet de Hikmet consistent d'ailleurs à lui donner une dimension ironique, ou du moins critique, par le procédé du récit dans le récit : « L'épopée de la guerre d'indépendance » est lue par un serveur du wagon restaurant de première classe de *Paysages humains*, tandis que les bourgeois trinquent à la santé de l'Allemagne nazie. Cette mise en perspective des sacrifices du peuple turc modifie considérablement le sens de « L'épopée de la guerre d'indépendance ».

De même, la version française adjoint l'« Encyclopédie des hommes illustres » à *Paysages humains*, alors qu'il s'agit plutôt d'une sorte d'atelier du poème, que Hikmet jugeait d'ailleurs avec dureté dans sa correspondance : « l'*Encyclopédie* était un mauvais poème, parce que dans l'ensemble, l'élément poétique y était insuffisant » (*op. cit.*, p. 70).

À partir de 1945, le « radiomane » (p. 304) Hikmet, enthousiasmé par la résistance puis la victoire soviétique qu'il suit en prison sur son poste de fortune, commence à élargir son œuvre. Celle-ci prend alors des proportions internationales de plus en plus éloignées du projet initial. La célébration des exploits de l'Armée rouge détonne dans le poème. La plupart de ces passages, présents dans la version turque et la récente traduction anglaise (*Human Landscapes from My Country: an Epic Novel in Verse*, Persea Books, 2002), sont absents de la traduction française.

L'autorisation de publication lui ayant été refusée en 1951, Hikmet ne vit jamais la parution de son grand œuvre en turc. *Paysages humains* est un livre posthume, inachevé par essence, fragmentaire par nécessité. Il est inachevé car mouvant et grossissant comme un « monstre », écrit Hikmet dans sa correspondance (*op. cit.*, p. 304) en 1945, jusque dans ses titres qui fluctuent sans cesse. Il est fragmentaire car composé par morceaux envoyés à ses amis, sans copie personnelle, ce qui, à en croire le poète, signifierait que des milliers, peut-être des dizaines de milliers de vers ont été détruits, perdus ou restent à découvrir dans les archives de police ou les collections privées.

b. Traduction et réception en France

C'est dans la revue surréaliste *Bifur*, en 1931, que des poèmes de Hikmet sont traduits et publiés à l'étranger pour la première fois. La réception de Hikmet en France est ainsi liée à des revues et des maisons d'édition engagées, *Commune*, *Les Cahiers du Sud*, *Soute*, *Europe*,

Les Lettres françaises, *Les Temps modernes*, et François Maspero, La Découverte, les Éditeurs Français Réunis (EFR), Minuit, Le Temps des Cerises. Le rôle de passeur de Louis Aragon – dirigeant *Commune*, *Les Lettres françaises* et les EFR – fut capital.

C'est l'une des compagnes du poète, Münevver Andaç, qui a traduit l'essentiel de son œuvre en français. Si la traduction de *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?* en 1980 chez Minuit (rééd. Aden, 2005) ne pose pas de problème fondamental, il n'en va pas de même, comme on l'a déjà dit, pour *Paysages humains*. Ne comportant ni l'« Encyclopédie des hommes illustres » ni « Sélime, fils-de-Chabane et son livre » ni « L'épopée de la guerre d'indépendance » en préambule, l'édition turque courante (Adam, 1995, rééd. dans *Bütün Şiirleri* [Poèmes complets], Yapı Kredi, 2008) contient cinq « livres » (et non trois comme en français) et plus de cinq cents pages, soit plus du double de sa version française intitulée « En cette année dix-neuf cent quarante et un ».

Les différences sont telles, aussi bien dans le détail que dans la structure d'ensemble, qu'il ne s'agit tout simplement pas, en toute rigueur, du même texte. Sans établissement scientifique ni appareil critique, il n'y a donc pas vraiment de texte original, mais un texte turc et un texte français, chacun avec sa singularité, le second étant plus fragmentaire et douteux encore que le premier. Il est donc crucial de faire preuve de la plus grande prudence qui soit lorsqu'on analyse les effets de structure dans *Paysages humains* : non seulement faut-il se reporter au texte turc, mais même ce dernier n'est pas une garantie absolue de justesse.

Le propos de l'édition française de *Paysages humains* est donc inexact quand elle affirme qu'« *Écrits entre 1941 et 1950 Paysages humains sont publiés ici pour la première fois dans leur intégralité* » (quatrième de couverture de l'édition François Maspero, 1973, dont l'édition Parangon, 2002, est une réédition). Cette traduction française est en fait, à quelques vers rajoutés et changements de ponctuation près, la reprise d'*En cette année dix neuf cent quarante et un* (François Maspero, 1962), auquel ont été étrangement adjointes trois autres sections (l'« Encyclopédie... », « Sélime... » et « L'épopée... »). Le texte français de 1962 se fonde sur une version turque présente dans l'édition bilingue italienne (*In quest'anno 1941*, Milan, Lerici Editori, 1961), après consultation de Hikmet par Münevver Andaç. La première version turque plus complète (en cinq « livres »), d'après corrections manuscrites du poète, paraît en 1967, mais sa traduction française n'a pas été entreprise à ce jour.

c. Une poésie de situations

Si la référence aux acteurs politiques turcs se fait sur le mode du roman à clef dans *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, *Paysages humains* est un poème plus directement *situé*. Les allusions à l'histoire politique turque sont constantes, et la distance spatiale et temporelle qui en sépare le lecteur français doit l'inciter à les décrypter une à une.

Ainsi, quand Burhan, le parvenu kémaliste, crie « À bas le Parti de l'Entente ! » (p. 20) après en avoir été membre « à 26 ans », il est primordial de resituer le jeu politique dans l'Empire ottoman finissant, le Parti de l'Entente, que finira par supplanter Mustafa Kemal, étant le mouvement opportuniste qui prônait la coopération avec les forces occupantes. Le nationalisme bourgeois et petit-bourgeois n'a ainsi pour motivation que son seul intérêt économique. Plus loin, si la « Constitution » (p. 138) turque de 1924 marque le début des malheurs d'Eumer-le-calqueur et la dispersion des épouses et des biens de son père, c'est que ce dernier était « mufti » : la Constitution républicaine marque en effet la fin de l'ordre religieux, et la substitution des valeurs marchandes aux valeurs traditionnelles.

L'historiographie poétique transparaît enfin dans l'évocation précise des grandes batailles de la guerre d'indépendance ou des congrès d'Erzouroum et de Sivas (p. 61-64) organisés par Mustafa Kemal en 1919.

B. *Destan* : l'épopée turque

a. L'héritage du *destan*

Il est intéressant de remarquer que Hikmet, dans sa correspondance avec Kemal Tahir, médite sans cesse sur la nouvelle et le roman, la poésie et la prose, mais jamais sur l'épopée. Celle-ci apparaît non comme une construction littéraire, mais comme un donné. Comme l'humour ou comme l'espoir, l'épopée ne semble pas avoir besoin de définition chez Hikmet : elle est moins genre que valeur, et même affect, émotion, pulsion.

Le mot turc pour « épopée » (mais aussi pour « légende ») est « *destan* », d'une racine persane signifiant « histoire ». Là où la traduction française dit « notre livre ne contera que leurs seules aventures » (*Paysages humains*, p. 47), le turc dit clairement « dans notre épopée », « *destânımızda* ». De même, p. 55, ce n'est pas du « Livre », mais du « *destan* » qu'il s'agit.

Ce mot-talisman brille d'une aura conférée par un riche héritage poétique, qui prend racine dans la tradition orale des peuples turcs (Kirghizes, Oghouzes, Turkmènes, ancêtres et parents des Turcs modernes) : ce sont les épopées *Manas*, *Le Livre de Dede Korkut* ou encore *Keroglou*. Leur héros type, qu'il soit brave ou rusé (comme Keroglou), est un *aşık*, c'est-à-dire à la fois un poète-chanteur et un amoureux. Dans le poème « Le paysan turc » (*Paysages humains*, p. 85), que Hikmet attribue à son personnage Nourettine Echfak, il est fait référence aux héros épiques du folklore turc – Ferhat, Kéreme et Keroglou – transmis jusqu'à l'époque actuelle par l'intermédiaire des poètes du Divan (poètes classiques de la cour ottomane, influencés par la poésie persane) ou les poètes populaires comme « Zihni le romantique » (1797-1859).

Le chamanisme pré-islamique irrigue les épopées orales turques. On retrouve la trace les rites d'initiation de ces prêtres-sorciers d'Asie centrale, spécialistes des techniques d'extase et de guérison, dans l'épisode des péris (fées orientales) qui initient « l'homme au type tartare » à la musique (*Paysages humains*, p. 176-177). Dans l'épopée orale traditionnelle, l'initiation de l'*aşık* suit un certain rituel : le héros rêve, songeant à sa bien-aimée ; dans son rêve, un vieux maître lui tend un verre de vin ; après avoir bu, le héros, consumé, s'évanouit, le sang lui sort par la bouche ; à son réveil, le *saz*, instrument à cordes pincées, lui est remis par le maître ou par une vieille femme ; immédiatement, le héros se met à pincer les cordes avec grâce, tout en composant un poème ; il renaît ainsi comme *aşık* (troubadour) avec un nouveau nom. On retrouve les principaux éléments de ce rituel, sous une forme moderne et humoristique, chez Hikmet : le héros, dont le « type tartare » rappelle les racines ancestrales et asiatiques du peuple turc, ne sait pas jouer de « la djoura à neuf cordes, roi des instruments » ; « un Tzigane,/ maître Aliche », lui révèle qu'il lui faut enchanter son poignet en « allant aux chiottes » ; les péris lui apparaissent « six semaines durant », il se fait exorciser en vain ; maître Aliche lui tend alors sa propre djoura et le héros se met à jouer ; il s'évanouit ; à son réveil, les péris ont disparu et il est devenu le « meilleur joueur de djoura [...] dans toute la province de Brousse ».

Plutôt que d'un *modèle* épique, dans le sens d'une perspective occidentale moderne sur les genres littéraires, où le modèle serait par définition appelé à être dépassé, il faudrait donc parler d'un *héritage* turc de l'épopée, qui serait chaque fois à réactiver. Cette permanence de l'épique dans l'œuvre de Hikmet appelle à penser différemment la notion de tradition littéraire.

Dans *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, Somadeva parle à Benerdji d'une grotesque (mais absolument véridique et publiée en 1927) « "Épopée du caoutchouc", de Georges

Lefèvre », un « type qui découvre de la poésie dans le fait même que les êtres humains soient devenus de simples rivets dans une gigantesque machine » (p. 79). Or le terme employé en turc est le mot (grec, par l'intermédiaire du français) « *epope* » : « *Kauçuğun Epopesi* ». C'est montrer, en creux, la puissance intacte du *destan*, qui, même populaire et moderne, reste une pulsion de vie et non de mort, contrairement à cet « *epope* » industriel et capitaliste.

b. Épopée et marxisme

Si Ronsard voulait « lire en trois jours l'Iliade d'Homère » et si le grand poète et mystique persan Hafez doit son surnom au fait qu'il « savait par cœur » (*hâfez*) le Coran, le jeune Hikmet, dans « Le Poète » (daté de Moscou, 1922), se veut « *Hafızı Kapital* » :

Je suis un poète
Mais pour commencer à écrire mon chef-d'œuvre
Je devrai attendre d'avoir appris
Le Capital par cœur !

Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?, qui évoque le Parti, c'est-à-dire l'avant-garde de la classe ouvrière, et reflète les années à la KUTV, est d'inspiration plus léniniste (voir la citation du « Maître », p. 63) que *Paysages humains*. Pour ce dernier poème, Hikmet, communiste emprisonné et, de fait, indépendant du Parti communiste turc, peut nourrir plus librement son écriture de références et de lectures. L'intertexte marxiste y est particulièrement frappant : « On a dit d'eux bien des choses,/ et pour eux on a dit/ qu'ils n'avaient rien à perdre,/ rien que leurs chaînes » (p. 48) est une citation des formules finales du *Manifeste du Parti communiste*. De même, il est question des concepts marxistes de « division du travail » (p. 83), « esclavage de l'homme par l'homme » (p. 121), des chômeurs comme « armée de réserve » du capital (« qui sait combien de chômeurs/ il y a dans le monde,/ mais on a dû en faire des soldats,/ une fois soldat, un chômeur/ n'est-il plus chômeur ? », p. 135). La référence à Proudhon, p. 148, rappelle *Misère de la philosophie* de Marx, écrit en réaction à la *Philosophie de la misère* publiée par l'anarchiste français.

Loin de se résumer à un *Diamat* (le catéchisme soviétique déguisé en « matérialisme dialectique »), le marxisme de Hikmet apparaît en profondeur comme une syntaxe de l'émancipation, inséparable de sa poésie. Il est d'ailleurs moins un outil de compréhension discursive qu'une arme de contestation des exploitations et des dominations, particulièrement celles qu'exerce le kémalisme dans sa version la plus fascisante. Le marxisme, contrairement

aux écrits sectaires d'innombrables idéologues communistes, fonctionne chez Hikmet non comme une gangue rhétorique, mais un moyen de résistance spirituelle : en cela, il pourrait être rapproché du discours démocratique et progressiste de l'épopée humanitaire romantique, au XIX^e siècle.

c. La guerre et la paix

La définition la plus simple et la plus universelle de l'épopée est le poème long qui raconte les exploits d'un héros. L'épopée est donc guerrière par définition. Elle pourrait être résumée par la formule d'Héraclite : « La guerre est père de tout chose, roi de tout chose ». Plus précisément, l'épopée est fondée sur la figure de l'opposition offerte par le réel au héros, non seulement ennemi à vaincre, mais aussi distance à parcourir, résistance à forcer, antithèse à surmonter. La dialectique de la guerre et de la paix en est ainsi l'élément structurant, depuis *L'Iliade*, dont la plus belle scène est peut-être l'affrontement verbal, *après* la bataille, entre Achille et Priam autour de la dépouille d'Hector, jusqu'aux épopées modernes, qu'on a pu définir comme des épopées, non plus de la guerre, mais de la paix. C'est notamment la thèse développée par Masaki Mori dans *Epic Grandeur: Toward a Comparative Poetics of the Epic* (State University of New York Press, 1997), dont l'étude de la « grandeur épique », fondée sur l'attitude du héros face à la mort, son rapport à la communauté et la dimension spatio-temporelle, s'applique admirablement à *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, qu'on définira alors comme une épopée de la paix. Notons que Hikmet rédige *Paysages humains* tout en traduisant *Guerre et Paix* de Tolstoï.

« L'épopée de la guerre d'indépendance » est assurément l'œuvre la plus manipulable et récupérable de Hikmet (ainsi, nationalistes turcs et nostalgiques du pantouranisme, visant la réunification mythique de tous les peuples turco-mongols, aiment à citer les célèbres vers : « Telle une cavale/ venue au grand galop de l'Asie lointaine,/ la tête tendue vers la mer,/ ce pays est le nôtre. », p. 120). Gommant la dialectique de la guerre et de la paix, le pouvoir kémaliste a dénaturé le patriotisme hikmetien pour en faire l'outil de propagande d'un nationalisme obsidional (le turc contre son « *düşman* », son « ennemi », que traduit dans l'édition française le mot « giaour »). Il est, certes, aussi possible de voir dans « L'épopée... » un hymne à la patrie et au père de la nation, « Kémal Pacha » (p. 79) Atatürk : rappel de sa formule célèbre « *ya İSTİKLÂL, ya ölüm !* » (« l'indépendance/ ou la mort ! », p. 64), réécriture, dans le « Livre troisième », de son *Discours fondateur* (« *Nutuk* », 1927) ;

saturation de *Paysages humains* par l'image du « loup », qui est à la fois le symbole du conquérant turco-mongol et l'autre surnom d'Atatürk.

« En cette année dix-neuf cent quarante et un » détourne clairement cette mythologie kémaliste : ainsi le personnage qui porte à sa cravate blanche « six flèches », c'est-à-dire l'emblème du crédo kémaliste, élaboré en 1931 et constitutionnalisé en 1937 (ces six principes sont la Nation, la République, le Peuple, l'État, la Laïcité et la Révolution), n'est autre que Vedat, jeune proxénète. Mais, déjà, « L'épopée de la guerre d'indépendance » se distinguait de l'hymne national, lorsque le jeune poète-soldat marxiste Nourettine Echfak glisse à un camarade : « Il y a quelque chose qui cloche/ dans notre “Marche de l'Indépendance” » (p. 116). C'est une référence à l'*İstiklâl Marşı* (1921), hymne national de la République de Turquie écrit par le poète Mehmet Âkif Ersoy – « Âkif » et non « Arif » dans l'édition Parangon, où cette coquille répétée rend le passage incompréhensible – qui exalte une mystique de la terre, du sang et des morts. À « l'appel du martyr » (p. 177) de l'hymne d'Âkif, vision fondée sur la guerre seule et promesse transcendante de l'au-delà, Hikmet, à travers Nourettine Echfak, substitue son propre poème, épopée dialectique de la guerre et de la paix dans un ici-bas bien réel : « Non, les jours qui viendront,/ aucun verset n'est tombé du ciel/ pour nous les promettre./ Nous nous les sommes promis/ nous-mêmes !/ Je veux un autre chant, pour après la victoire... » (p. 117)

La question de l'héroïsme est connexe à cette dialectique de la guerre et de la paix : dans le monde moderne des masses anonymes, de la révolution industrielle et de la « reproductibilité technique » – voir l'insistance de Hikmet sur la mécanisation et la déshumanisation de la guerre, les « mausers », fusils, mitrailleuses, canons et « l'acier des schrapnells de calibre quinze » (p. 103) – les guerriers sont remplacés par des militaires et il n'y a plus de héros individuel dont l'épopée puisse chanter les exploits. La solution de Hikmet dans « L'épopée de la guerre d'indépendance » consiste à substituer à la figure unique du héros celle, mouvante et multiple, des « paysages humains ». Et lorsque surgit un héros individuel, comme le « Serpent-Noir » (p. 54) qui pourrait faire songer à un héros du mythe et de l'épopée anciennes, c'est seulement malgré lui, par hasard, et dans son interaction avec le groupe (« une terreur sacrée s'empara des gens d'Antep,/ ils se lancèrent à sa suite »). Comme le souligne Guzine Dino, l'épopée de *Paysages humains* est « tissée par le destin des hommes de condition modeste : c'est un témoignage sur les oubliés de l'histoire. » (« Présentation », *Un étrange voyage. Poèmes épiques, poèmes lyriques*, François Maspero, 1980, p. 11) .

C. Le réel et la vision

a. L'ingénieur des âmes et le déshabilleur des corps

D'après une formule de Staline, dont Jdanov, dans son discours sur le réalisme socialiste (1934), allait faire un slogan, le poète doit être l'« ingénieur des âmes ». Hikmet reprend cette formule à son compte dans sa correspondance avec Kemal Tahir, et la précise au sens d'une pédagogie, presque d'une maïeutique, où l'esprit du lecteur, sans qu'il s'en rende compte, est modelé par l'écrivain. Si ces formules datent de l'époque de la rédaction de *Paysages humains*, elles s'appliquent aussi bien à *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?* et à la problématique du suicide : « l'écrivain doit aussi jouer le rôle de "l'ingénieur des âmes". C'est-à-dire qu'il a une certaine responsabilité envers le lecteur [...], l'écrivain s'efforce de sauver son lecteur, même le plus pessimiste, du désespoir, il cherche à lui inspirer le goût de vivre malgré tout, c'est-à-dire qu'il travaille à exercer sur lui une influence positive, à l'aider, à le guider. » (*op. cit.*, p. 399)

Mais c'est la pratique poétique de Hikmet qui révèle mieux le sens de l'ingénierie des âmes. Ainsi, pour toucher, pour « inspirer » le lecteur selon ses propres termes, l'ingénieur des âmes se fait déshabilleur des corps. Les personnages de *Paysages humains*, par qui passe l'identification du lecteur, ne sont pas des agents désincarnés au service d'une histoire qui les dépasse, mais des corps de chair et de sang. Le chauffeur de camionnette Ahmet, dans « L'histoire d'un homme et d'une machine », est un mécanicien, donc presque un ingénieur, et sa mission consiste à mener son véhicule à destination. Celui-ci s'arrête, le pneu est dégonflé, la chambre à air déchirée : Ahmet « [trime] sur la vieille roue et le pneu » (p. 107). Dans une scène stupéfiante, « Il se déshabille :/ veste, culotte, caleçon, chemise et colback,/ et ceinture rouge, laissant Ahmet nu comme un ver sur ses godillots, entrent dans le pneu, le regonflent... » L'ingénieur se dévêt et laisse voir son corps nu : le poème communique au lecteur tout à la fois une pulsion de vie (étreinte amoureuse de l'homme et de la machine, p. 108, « Jamais un homme/ n'a su aimer/ une machine/ avec tant d'espoir ») qui est aussi *vis comica*. Cet effet de déshabillage constant des corps – sous sa forme dramatique cette fois chez l'« ingénieur » du rail Kiyazime (p. 182) – touche le lecteur infiniment plus que les principes de propagande proclamés par Jdanov.

b. Le réalisme lyrique

Le réel hikmetien est visionné, c'est-à-dire à la fois vu et hanté par la vision : son réalisme est lyrique. Le réalisme, soutient Hikmet dans sa correspondance, ne s'oppose pas à ce qu'il appelle le « romantisme », c'est-à-dire le lyrisme, mais à l'idéalisation, qu'il nomme le « poétisme » (*op. cit.*, p. 43). C'est une différence majeure entre l'épique hikmetien, réalisme lyrique, et le roman jdanovien, réalisme socialiste, qui « demeure au niveau d'une fausse épopée » (Michel Butor, « Individu et groupe dans le roman » [1964], *Essais sur le roman*, Gallimard, 1992, p. 103).

Le « lyrisme réaliste », selon l'expression du poète, n'est pas tant une parole subjective qu'une parole authentique, qui débusque le *phrasé* et cherche au contraire à capter une *voix*, un chant simple et populaire. En 1941, durant la « crise de vers » de *Paysages humains*, Hikmet écrit à Kemal Tahir : « Je cherche le moyen d'exprimer la réalité sous une forme plus élevée, plus exacte, plus digne de cette réalité. » (*op. cit.*, p. 25) C'est la prison, lieu de rédaction, sujet du poème et microcosme de la société turque (une société encore rurale à 80 % dans les années 1930 et 1940), qui garantira cette authenticité de la parole. Celle-ci parvient alors à dire crûment, sans emphase ni pathos, les deux thèmes essentiels de la violence et de la sexualité (« L'an dernier,/ avant même d'avoir eu ses règles,/ on l'avait violée dans un terrain vague », p. 130, l'homosexualité entre soldats, p. 138, la « blennorragie » d'une prostituée, p. 139).

c. L'apocalypse

L'expérience de la vision est révélation et dévoilement du réel, c'est-à-dire, littéralement, apocalypse. Engels avait déjà distingué ce « tableau authentique d'un christianisme presque primitif » qui fut, à l'origine, un « grand mouvement révolutionnaire » comparable au communisme (« Le livre de l'Apocalypse », in Marx et Engels, *Sur la religion*, Éditions sociales, 1972, p. 202-209). En ce sens, une scène particulièrement significative du dessein poétique de Hikmet est la scène où Benerdji écrit en prison « L'histoire de l'Inde au vingtième siècle », par-dessus « une Bible en anglais » (p. 97) qui en est le palimpseste, en trempant sa plume « dans le sang qui suintait de son poignet gauche ». Certes, ce récit, qui pastiche Hugo, Dumas et Balzac, se révèle ironique (« Ceux qui s'imaginent que les hommes capables de ce geste ne vivent que dans les romans du dix-neuvième siècle ne connaissent donc pas les héros anonymes de la grande lutte du vingtième siècle », p. 99). Mais, même

mise à distance, l'ambition fondamentalement épique d'écrire une apocalypse contemporaine de la révolte ou encore une « Bible infernale » (William Blake, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*) n'en est pas moins manifeste.

Hikmet, dans sa correspondance avec Kemal Tahir, définit *Paysages humains* comme un « Rassemblement humain », expression empruntée aux sourates du Coran sur l'apocalypse. Il emploie ainsi à plusieurs reprises, dans le poème, le mot « *kıyamet* » (p. 182, 185), qui désigne dans le Coran le « jour de la résurrection », c'est-à-dire l'apocalypse. « Le Livre » qu'a lu Sélim et pour lequel il a été arrêté et torturé est également une apocalypse : tout en empruntant (p. 38) des scènes au *Hikâye de Shah Ismail* (le *hikâye* est un récit populaire chanté par l'*aşık*, le troubadour turc), il se fait l'écho, p. 42, de la sourate des « Fraudeurs », 83, 7-10, dans le Coran (le « jour de la résurrection », il y est question du « Sijjîn », le « livre » de châtiment des libertins, qui désigne également, dans la tradition islamique, le « septième tréfonds de la terre » cité par Hikmet). Plus loin, la référence à la « trompette de l'archange » (p. 85) est, comme l'a déjà montré Nedim Gürsel, une référence à l'apocalypse coranique par l'intermédiaire d'une citation du poète et mystique turc Younous Emré (XIII^e-XIV^e siècles).

2. Techniques du montage : de la permanence de l'épique à l'épopée de l'impermanence

Si la poétique du réel et de la vision emprunte essentiellement ses moyens à la tradition littéraire, la révolution poétique opérée par Hikmet tient dans le recours à de nouveaux matériaux, issus en particulier du langage cinématographique (scénario, photographie, montage). La permanence de l'héritage épique dans son œuvre puise alors ses ressources dans une épopée expérimentale de l'impermanence et du mouvement perpétuel.

A. La polyphonie épique

a. Le drame de la voix

Les œuvres de Hikmet ont été toutes deux maintes fois montées au théâtre, en Turquie, en France et ailleurs (*Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?* paraît d'abord en France aux éditions de Minuit, à l'occasion de sa « création mondiale par le Théâtre de Liberté, le 9 juillet 1980, au festival de Carcassonne et le 15 juillet 1980 au festival d'Avignon », p. 6). La voix

ironique du poète s'adressant à Benerdji, « moi, l'auteur de ce roman,/ je dis » (p. 31), « aime donc,/ [...] / je t'en donne la permission » (p. 32), devient ainsi celle d'un personnage parmi d'autres.

Dans ce théâtre de la voix qu'est *Paysages humains*, le poète est celui qui accorde la parole à tous les sans-voix, paysans, femmes, ouvriers, prostituées, enfants, minorités tziganes, bulgares, juives, tcherkesses, là où le pouvoir nationaliste turc a procédé à l'extermination massive des Arméniens, aux pogroms contre les Grecs, à l'expulsion des Assyro-Chaldéens, à la persécution des Kurdes et des Alévis et à l'encouragement tacite de l'antisémitisme (la presse de droite turque publiait des caricatures représentant Nâzım Hikmet avec la faucille, le marteau et l'étoile de David).

Si les techniques de la polyphonie, voire de la cacophonie, révèlent l'influence déterminante des avant-gardes soviétiques sur Hikmet, en particulier le metteur en scène Meyerhold et le compositeur Chostakovitch (« la technique employée dans le livre est celle de la symphonie » écrit Hikmet à Kemal Tahir, *op. cit.*, p. 155), elles possèdent une indéniable puissance épique : comme l'a audacieusement démontré Florence Goyet, en renversant la thèse bakhtinienne d'un roman polyphonique opposé à une épopée supposément monologique, « S'il fallait caractériser l'épopée d'un seul mot, ce serait "polyphonie" [...] : présence de "voix également valides", heurt de vérités contradictoires dont aucune n'est privilégiée. » (voir *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière*, Champion, 2006 et l'article « Épopée » sur le site de la Société française de littérature générale et comparée).

b. Le foisonnement humain

Les images de convois, de foules et de grouillement pullulent dans les œuvres de Hikmet. Il fait le lien, dans sa correspondance, entre *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?* et *Paysages humains* : « j'avais écrit quelque chose que j'avais intitulé *Histoire du XX^e siècle*, dont j'avais voulu autrefois faire un poème indépendant, un grand poème, et que j'ai finalement introduit dans *Benerdji*. » (*op. cit.*, p. 79) Ce foisonnement relève d'un épique populaire, comme l'indique le parallèle que fait Hikmet entre *Paysages humains* et *Pierre le Laboureur* (*Piers Plowman*) de l'anglais William Langland, poème narratif, onirique et satirique du XIV^e siècle. Hikmet découvre cette œuvre dans *L'Histoire de la littérature anglaise* de Halide Edip, où cette dernière qualifie *Pierre le Laboureur* de « Divine Comédie du pauvre ». Cette expression marque Hikmet. De même, le début du poème anglais, qui s'ouvre sur la vision de

l'humanité comme « un beau champ peuplé d'hommes » (« *A fair field full of folk* »), rappelle de façon frappante le titre de *Paysages humains*.

c. Dialogue et dialectique

Les personnages des poèmes de Hikmet sont moins des héros que des parleurs, peut-être parce que le héros épique turc traditionnel, comme on l'a vu, est lui-même un troubadour. Les dialogues ont une place prépondérante dans les deux poèmes et fondent une dialectique qui rappelle moins, dans son développement, la mécanique hégélienne ou marxiste de la thèse, de l'antithèse et de la synthèse, que le mouvement concret de la pensée diderotienne, celui de la conversation et des récits enchâssés entre Jacques le fataliste et son maître dans le roman du même nom. En 1941, évoquant *Le Neveu de Rameau*, Hikmet confie ainsi à Kemal Tahir qu'il serait « prêt à passer un mois au pain sec pour pouvoir lire ce roman de Diderot. » (*op. cit.*, p. 61)

La dialectique plus proprement marxiste apparaît, certes, à travers les motifs de la contradiction et de son dépassement (« la dialectique, partout la dialectique », *Paysages humains*, p. 351), mais surtout à travers la multiplication des formules interrogatives, jusque dans les titres : « Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ? » est une question, c'est-à-dire un problème politique, que la dialectique du poème s'offre de résoudre. Les voix servent fondamentalement à comprendre chez Hikmet, y compris l'ennemi, comme le révèle, la véritable psychanalyse en vers du personnage de Nouri Djémil : il faut chercher dans les complexes de son enfance (*Paysages humains*, p. 150) les raisons qui l'ont poussé à devenir l'« homme de la Gestapo » (p. 159).

B. Le train

a. L'espace-temps

Paysages humains offre d'innombrables jeux stylistiques sur les noms de villes, de gares et de quartiers. Mais la mention du temps y est également abondante, dans une forme ludique là aussi, comme l'indique l'« Encyclopédie des hommes illustres », passant avec humour d'une date de naissance selon l'ancien calendrier musulman à une date de décès selon le nouveau calendrier grégorien (par exemple, p. 17, « Abdurrahman/ De la noble famille des Daglizadé/ 1296-1940 »). Les temps changent, l'histoire avance, la République de Turquie remplace

l'Empire ottoman et réforme le calendrier en 1927, mais ce temps objectif, extérieur, n'influe pas sur le temps subjectif, intime, rythmé par les mariages, les enterrement, le travail et le chômage (voir la biographie de Maître Galip, p. 127-128 des *Paysages humains*).

Comme le temps dramatisé de la maladie et de l'agonie (« En cette année dix-neuf cent quarante et un », « Livre troisième »), le temps du transport ferroviaire est minuté. Ce minutage précis – heures d'arrivée et de départ des trains – rythme le poème, mais surtout définit la qualité purement épique de cette parole. L'*epos* est une parole qui se pose et se dit à voix haute, à la différence du roman et de sa lecture silencieuse : aussi le temps épique est-il un temps vécu, là où le temps romanesque est un temps peut-être moins incarné. Il se distingue, de même, du temps de la tragédie, comme l'a affirmé Schiller dans sa célèbre formule sur l'« amour » épique : « Le but du poète épique se situe déjà dans chaque point de son mouvement ; c'est pourquoi nous ne nous hâtons pas impatiemment vers un but, mais nous nous attardons [*verweilen uns mit Liebe*] avec amour à chaque pas. » (Lettre à Goethe, 21 avril 1797)

Enfin, la métaphore du train conduit Hikmet à mettre en scène une représentation du temps qui est aussi une philosophie de l'histoire. Le poème fonctionne sur le modèle de l'« aiguillage » (p. 183) dans *Paysages humains*, et la mémoire de l'ancien « garde-frein » Kiyazime (p. 182) progresse sur ce modèle du freinage et de l'accélération, de l'avance et du retard, de la prolepse et de l'analepse (« grâce au ciel, en mon pays,/ les temps vieillissent vite à présent », se dit Nouri Djémil, p. 150). Dans le poème de 1932, Benerdji, « à la tête du convoi » du temps, déclare au poète que le rôle de l'individu dans l'histoire n'est pas d'en modifier le cours, mais d'en être simplement le garde-frein : il peut « en accélérer le rythme ou le ralentir. C'est tout. » (p. 104)

b. Les classes

L'opposition des « belles dames » et du « peuple turc » dans « L'épopée de la guerre d'indépendance » (p. 62), ainsi que les différentes classes de wagons du rapide d'Anatolie, métaphorisant les classes sociales, dans « En cette année dix-neuf cent quarante et un », rappellent le poème « Front rouge » d'Aragon dans *Persécuté persécuteur* (1931). Le luxe de la bourgeoisie (« Une douceur pour mon chien/ Un doigt de champagne Bien Madame/ Nous sommes chez Maxim's l'an mil/ neuf cent trente/ On met des tapis sous les bouteilles/ pour que leur cul d'aristocrate/ ne se heurte pas aux difficultés de la vie ») est appelé par le poète français à être écrasé par le train de la révolution d'Octobre et de l'URSS (« Le train

s'emballer vers demain/ SSSR toujours plus vite SSSR/ [...] C'est le train de l'étoile rouge/ qui brûle les gares les signaux les airs/ SSSR Octobre octobre c'est l'express/ Octobre à travers l'univers SS/ SR SSSR SSSR SSSR SSSR »).

C'est par contraste avec cette compartimentation économique et sociale que peut surgir, de façon lumineuse, le motif de la fraternisation, lorsque les condamnés transférés vers la prison et les gendarmes-paysans évoquent leur village, leur terre et leurs bœufs : « et dans cette amitié humaine, il y eut un instant/ – plus fort que les soupçons et que les ordres –/ où les gendarmes-paysans se consultèrent du regard,/ et tout en plaisantant avec leurs grosses voix,/ ils défirent les menottes. » (p. 170)

c. Le montage

Également théoricien de l'épique, Alfred Döblin a recours, dans son roman *Berlin Alexanderplatz* (1929), à une structure fragmentée et à des techniques de collages de documents divers, destinées à briser le carcan du livre et retrouver un équivalent de l'oralité de l'épopée primitive. L'association par Döblin de l'épique et du documentaire, qu'on retrouve chez Brecht, est aussi un élément de *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, comme en témoigne le « collage » du « télégramme du *Times* (p. 41), par exemple.

Hikmet, en effet, n'est pas seulement écrivain, il est aussi maquettiste (pour la revue *Resimli Ay* [1929], il s'inspire des codes du constructivisme russe, notamment des techniques de photomontage), scénariste et réalisateur de films et de documentaires (« La sage-femme [...] m'a retiré des flancs de ma mère./ Et/ elle m'a langé/ avec un ticket de cinéma », *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, p. 69). Le train de *Paysages humains* apparaît comme le symbole d'une esthétique du montage, c'est-à-dire du déplacement, du rassemblement et du réagencement constant des images, des personnages et des vers, des transitions brutales et des fondus enchaînés. Le train est d'ailleurs une machine inséparable de l'invention du cinéma, de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895) des frères Lumière à *La Roue* d'Abel Gance, inventeur du montage accéléré. Il est intéressant de noter que l'assistant de Gance sur *La Roue* n'est autre que Blaise Cendrars, dont *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), poème en vers libre, semble annoncer la métaphore matricielle du train dans *Paysages humains*.

Au delà de la simple vision, la séance de cinéma de *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?* (p. 70-76) est une mise en abyme spectaculaire des techniques hikmetiennes de montage poétique. Occupant le centre du poème, ce cinéroman de Somadeva est le récit, intitulé

« L'Histoire de l'Inde au vingtième siècle » (p. 77), d'un film dont le premier épisode a lui-même pour titre « "Les Aventures du vingtième siècle", drame » (p. 70). La salle de cinéma, comme le train de *Paysages humains*, est divisée en trois « classes ». À un rythme effréné se succèdent sur l'écran les scènes aériennes, les plans de cheminées d'usine aux proportions cosmiques, les séquences projetées à l'envers (avec d'hilarantes machines à transformer les saucisses en vaches, qui disent la dénaturation provoquée par le capitalisme), les images de convois, de rails, de navires ; des anges passent, en imperméables américains ; dans le monde de l'« impérialisme, stade suprême du capitalisme » (Lénine), on passe sans cesse de Chicago à Tokyo, de Paris à Londres, des Indes au pôle Nord, « de l'est à l'ouest./ de l'ouest à l'est... » (p. 72) ; au « cortège » du prolétariat indien succède la « parade » de la bourgeoisie.

On peut voir là un équivalent poétique du « montage des attractions » théorisé par Eisenstein dans ce qu'il appelait le « ciné-poing » : « Si le montage doit être comparé à quelque chose, les collisions d'un ensemble de plans peuvent être comparées à une série d'explosions dans un moteur d'automobile ou de tracteur. Comme celles-ci impriment le mouvement à la machine, le dynamisme du montage donne l'impulsion au film et le conduit à sa finalité expressive ». Chaque image, comme dans le poème, sert à modifier l'image qui la précède et qui la suit immédiatement : « La juxtaposition de deux fragments de films ressemble plus à leur *produit* qu'à leur somme. Elle ressemble au produit et non à la somme, en ce que le *résultat* de la juxtaposition diffère toujours *qualitativement* [...] de chacune des composantes prises à part. » (cité par Vincent Pinel, *Le montage. L'espace et le temps du film*, Cahiers du Cinéma, 2001, p. 25-26).

C. Héraclite

a. Le vers libre

La polyphonie, le foisonnement et la fragmentation du sens dans les œuvres de Hikmet sont exprimés dans un vers qui fait éclater toutes les contraintes métriques du vers turc classique, fondé sur le nombre de syllabes. Déconstruit, ayant sans cesse recours à l'enjambement, à la rime interne et, dans *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, à l'onomatopée, le vers libre hikmetien restitue à l'écrit la puissance de la langue orale turque, par opposition aux pesanteurs et aux raffinements de l'écrit. Le vers n'est plus la ligne mais la phrase, la poésie n'est donc plus rythmée que par la seule respiration : « moi, quand je dis vers, j'entends une phrase complète entre deux points », écrit le poète dans sa correspondance

(*op. cit.*, p. 19). Ainsi, l'esthétique du choc et du montage n'aboutit pas une sensation d'éclatement, mais plutôt – plus dans *Paysages humains* encore que dans les recherches peut-être encore trop formalistes de l'œuvre précédente – à une unité supérieure : « dans ce livre, la seule chose dont je sois satisfait, c'est l'unité. On n'y voit pas de dualité poésie-prose. Et cette unité n'est pas faite d'un seul élément. [...] C'est là une unité d'éléments antagonistes. » (p. 116) C'est l'unité même du devenir incessant et héraclitéen.

b. L'eau

Avec celle du train, la métaphore peut-être la plus frappante dans l'œuvre de Nâzım Hikmet est celle de l'eau dans « La complainte d'Ismail » (*Paysages humains*, p. 77-80). Le poète peint la mer, la nuit et le vent. Un voilier des forces nationales turques est englouti par les eaux. Ismail, seul dans son canot, se voit alors confier une mission essentielle : livrer une mitrailleuse aux partisans. Le héros hikmetien est à la fois solitaire et solidaire, dans le bercement incessant de la barque : « tout autour de lui,/ la foule du vent,/ des nuages/ et des vagues,/ parle d'une seule voix. » Ainsi le risque du naufrage n'est plus symbole de mort, mais de vie et d'excitation (les trois vagues scélérates successives qui l'assaillent sont nommées, d'après une métaphore lexicalisée, les « trois sœurs »). En fait, l'horreur pour le marin, et c'est là l'aspect proprement vertigineux de ce poème dans le poème, n'est pas le mouvement mais l'immobilité, « une mer calme,/ morte » qui finit par engloutir Ismail. « Se retrouver hors du combat/ c'est terrible » (p. 79).

Tant qu'il y a du mouvement, il y a de la vie, montre ici Hikmet. C'est que son œuvre est placée d'emblée sous la figure tutélaire d'Héraclite d'Éphèse (aujourd'hui Selçuk, en Turquie). Ainsi, l'incipit de *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, p. 29-30, est la reprise d'un poème de 1925, « *Moskova'da Heraklit'i Düşünüş* » (« En pensant à Héraclite à Moscou ») : toujours face à l'eau (ici non plus la mer, mais le fleuve), le poète cite Héraclite, « “Tout change et s'écoule,/ Voilà ce qui me frappe et m'étonne.”/ O Héraclite, quel flux incessant !/ [...] Héraclite, Héraclite !/ peut-on mettre sous clé l'eau qui coule ? » Ici, l'euphorie d'une nature naturante, là, la terreur d'une nature figée. Pour Hikmet comme pour Héraclite, l'être est éternellement en devenir, ce que le philosophe présocratique grec exprimait par ces deux formules célèbres, « Tout coule » et « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ». Le bonheur, c'est l'« eau vive » (p. 217, 295 et *passim*).

c. Le feu

Comme chez Héraclite – pour qui « le monde n'a été créé par aucun dieu ni aucun humain, mais a toujours été, est et sera un feu, éternellement vivant » – la rêverie élémentaire de Hikmet réunit à l'eau et le feu, principe de toute chose. Le feu et l'eau se rejoignent dans *Paysages humains* (p. 39), jusque dans une image qui rappelle l'étang de feu de l'Apocalypse, 20, 15, quand, « Mazout, pétrole, essence,/ la surface de la mer prend feu » (p. 308). Le feu solaire, dans une rêverie élémentaire, puis atomique, emprunte cette fois-ci autant à Lucrèce qu'à Héraclite (rappelons que la thèse de doctorat de Karl Marx était consacrée aux atomistes anciens) : « une masse de flammes,/ [...] une vie immense/ sans bornes,/ [...] atomes à l'état d'ions,/ et c'est encore la mort,/ et à nouveau la naissance/ et à nouveau la plénitude » (p. 253-254). Dans son poème « Couronne d'hiver pour Nâzım Hikmet » (1963), paru dans *El Siglo*, Neruda saluera ainsi le poète turc : « Merci pour ce que tu as été et pour le feu/ Que ton chant laisse à jamais allumé. »

3. L'art du conteur : une exploration de l'homme par l'homme

Si l'œuvre de Hikmet peut ainsi paraître comme un poème cosmogonique autant qu'épique, c'est qu'il ne se contente pas de dénoncer l'exploitation de l'homme par l'homme, mais fonde une positivité, qui est celle de l'exploration du phénomène humain dans une poétique humaniste de la transmission.

A. Pour une interprétation benjaminienne

a. Le cours de l'expérience

Dans la constellation des penseurs marxistes, les méditations de Walter Benjamin offrent sans doute la meilleure clef d'interprétation de l'épique hikmetien. Les réflexions de l'écrivain allemand sur l'épique traversent toute son œuvre critique, de son article sur « La crise du roman. À propos de *Berlin Alexanderplatz* de Döblin » (1930) à son essai sur « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), en passant par « Expérience et pauvreté » (1933). Dans ce dernier texte, la Première Guerre mondiale apparaît à Benjamin comme la grande catastrophe qui a mis à mort la sagesse du récit : « Le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus

effroyables de l'histoire universelle » (*Œuvres II*, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 365). Cette expérience tragique de la modernité est peut-être même redoublée pour le peuple turc : dans son histoire, s'ajoutent, presque simultanément à la Grande Guerre, l'effondrement de l'Empire ottoman et de l'ordre politique et religieux ancien (sultanat et califat), les deux guerres balkaniques, la guerre d'indépendance, le génocide arménien, les massacres des minorités.

Dans l'analyse benjaminienne, le choc la Grande Guerre a mis fin à la possibilité même de *raconter*, et c'est à partir du concept de « transmission » que Benjamin pense l'épique, par opposition au roman. Si l'épique est du côté de la parole, du mesurable et du transmissible, le roman est, pour Benjamin, du côté du mutisme, du « sans commune mesure » ou « incommensurable » et de l'intransmissible. Benjamin voudrait voir dans son temps de « crise » un « retour en force de l'épopée radicale » (« La crise du roman », *Œuvres II*, p. 191).

b. La transmission

Paysages humains s'obstine pourtant à chanter « une espèce d'homme » qui « subsiste en notre pays », comme « une espèce de poisson,/ ou une espèce de végétal,/ une espèce de minéral », et « dont les seuls souvenirs,/ ceux qui ne s'oublient pas/ et qui valent la peine d'être racontés,/ sont les souvenirs de guerre... » (p. 207) La rédaction par Hikmet du poème en prison relevait de ce processus de transmission et de partage, le poète concevant et lisant ses vers en allant, de cellule en cellule, à la rencontre de ses camarades détenus, exactement à l'inverse du « génie incompris » (p. 151) Nouri Djémil.

Le récit épique surgit d'une expérience, transmise par le conteur à des auditeurs. Or cette transmission est elle-même expérience, et appelle à son tour un nouveau récit et une nouvelle transmission. C'est en ce sens précis qu'il faudrait étudier les récits enchâssés dans d'autres récits chez Hikmet. « L'art du conteur consiste à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication », écrit Benjamin (« Le conteur », *Œuvres III*, p. 123) : préservant la liberté du lecteur épique, le récit « ne se livre pas » et se révèle fondamentalement perspectiviste, ouvert à une infinité de points de vue et d'interprétations possibles.

L'épopée, orale et écrite à la fois, naît dans le conte raconté, c'est-à-dire re-conté, conté de nouveau, et ainsi de suite, jusqu'à devenir compilation. L'épique apparaît comme une pratique d'enrichissement de la fable par une pluralité d'échos. Le récit ne surgit pas du néant,

il est tenu par le conteur d'un autre conteur, qui le tient d'un autre encore : l'épique a une histoire, il s'inscrit dans une communauté, un destin, une passation. Ces marques de la *narration plurielle* de l'épique abondent par exemple chez Brecht, dans *Le Cercle de craie caucasien* (1945), où, à l'intérieur du kolkhoze géorgien représenté sur scène, s'insère une représentation par une troupe de chanteurs, musiciens et comédiens d'une « très ancienne légende » venue de Chine, et commentée par chaque personnage. Il convient, dans le cadre d'une poétique comparée des avatars de l'épique au XX^e siècle, de souligner cette concomitance très forte entre les oeuvres de Brecht et de Hikmet.

c. Le lecteur

L'épopée, œuvre de transmission, se définit pour le lecteur, selon la formule de Schiller déjà citée, comme un *lent amour* (inflexion esthétique et amoureuse particulièrement frappante de l'épopée dans *Paysages humains*, p. 189-190, où la sensation de la beauté est à la fois pulsion érotique et politique). Comme Agrippa d'Aubigné dans son épopée, Hikmet semble dire à ses lecteurs « Vous n'êtes spectateurs, vous êtes personnages » (*Les Tragiques*, I, « Les Misères »). L'histoire, dans l'épique hikmetien, s'adresse d'autant plus à tout homme qu'il s'agit d'une histoire proche, parfois immédiate. Ainsi, le lecteur, celui qui écoute, et le poète, celui qui parle, sont tous deux inclus dans l'épopée, qui est essentiellement relation.

B. L'expérience existentielle : du suicide à l'accouchement

a. Une poétique de l'existence

Malgré la détestation affirmée par Hikmet pour l'existentialisme, école bourgeoise du désespoir, obsédée par la mort (voir le « petit-bourgeois anarchiste » Hassan Chevket ou le médecin nihiliste Faik Bey dans *Paysages humains*), l'espoir qu'il chante ne surgit que par un effet de clair-obscur, sur fond d'une vraie tentation de la désespérance. L'existence est souffrance, ou mieux résistance, au sens où ce terme, dans *Paysages humains* (« c'étaient des hommes qui résistaient », p. 74, « Comme ils sont résistants, les gens de mon pays », p. 337), désigne la capacité physique d'endurance et la faculté mentale d'obstination, c'est-à-dire tout simplement le fait d'exister. La poétique de l'existence hikmetienne est un humanisme : le tragique est fondamentalement, chez lui, l'inhumain, « *insansızlıđı* », « l'absence des hommes » que dit « La complainte d'Ismail » à travers l'image du navire sans pilote : « Et

soudain/ il ressent avec une telle douleur l'absence des hommes/ que ses mains prennent peur,/ les rames se brisent. » (p. 79).

b. Le suicide

Le poème de 1932 hante Hikmet sa vie durant. En 1949, il écrit à Kemal Tahir : « Le destin de Benerdji est le mien, je crois bien, et cette magnifique souffrance continue. » (*op. cit.*, p. 391). La réflexion sur le suicide est un motif éminemment marxiste, comme l'indique l'allusion à celui de Paul Lafargue et de Laura Marx (en 1911, pour éviter « l'impitoyable vieillesse » qui fait de l'individu une « charge » pour les « autres », selon leurs propres mots) dans *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?* (p. 105). Au même moment que Hikmet, en pleine montée du nazisme, un autre marxiste prolonge, dans *Matérialisme et morale* (1933), la réflexion philosophique sur le suicide, socialement justifiée pour lui dans certaines conditions (si « j'empêche une autre personne de servir la société bien mieux que moi, [dans] ce cas, on doit non seulement considérer ma renonciation à la vie comme innocente mais comme louable », dans Horkheimer, *Théorie critique*, Payot, 2009, p. 76).

Réponse au suicide, l'épique est la pulsion de vie qui chante l'existence comme un *continuum* que la mort ne peut briser : « Celui/ qui s'en va/ n'est pas/ une chanson/ qui s'achève » (*Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, p. 110). C'est l'esthétique de l'inachevé consubstantielle à l'épique dont parle également Benjamin : tandis que le roman a forcément une *fin*, avec l'épique l'on est toujours en droit de demander : « Et ensuite ? » (« Le conteur », *Œuvres III*, p. 138.)

c. L'épopée comme salle de travail

Paysages humains construit une poétique de la main (notamment p. 298), « doigts brûlés » du « préposé au registre d'écrou » (p. 33), « doigts » du verrier Sélime (p. 35), « mains » de rameur et de travailleur d'Ismail, « mains qui savent » (p. 79), mais aussi mains des cadavres de paysans-soldats qui, jusque dans leur mort, travaillent la terre (« et dans leurs paumes, il y avait de la terre et du sang... », p. 75). C'est bien la thèse d'un « travail épique » qu'a mis au jour Florence Goyet et qui, d'une certaine façon, est déjà en filigrane dans l'article « Épopée » de Marmontel (*Encyclopédie de Diderot et D'Alembert*), lorsqu'à l'*Énéide* – épopée selon lui manquée, car tout n'arrive au héros que « par un caprice du destin » et des dieux – il oppose l'*Odyssee*, qui raconte le destin humain, et non divin, d'Ulysse, qui est de se confronter sans

cesse à des « obstacles » et de les « surmonter ». Au delà du *topos* rationaliste des Lumières qui s'oppose au recours au surnaturel dans l'épopée (comme c'est le cas chez Voltaire par exemple), l'article de Marmontel annonce l'idée de l'épopée comme produit d'un travail, résultat d'un affrontement entre le héros et le réel qui résiste.

Ce *travail* prend également le sens de travail d'enfantement, comme le montre la scène de la salle de travail de *Paysages humains*, où le suicide du médecin finit par être à son tour dépassé par l'accouchement d'une patiente : « Son ventre enfle, se raidit sous les douleurs,/ tout son sexe se tend en avant,/ un liquide sanguinolent en coule :/ “Comme tous les mammifères, se dit Halil,/ comme les vaches, les chiens, les chats./ Comme l'univers, se dit Halil,/ comme les arbres, les étoiles, les sociétés...” » (p. 358).

C. Homère bouffon

a. La comédie humaine

Le triomphe de la vie et de l'humanité, à défaut de s'exprimer en Turquie par la révolution, se dit par le rire. L'« Encyclopédie des hommes illustres » est comme l'esquisse d'une *Comédie humaine*. L'interaction de la grande et de la petite histoire est particulièrement source de comique : ainsi, à l'interdiction de l'appel de la prière en arabe (1933), Sélime « se vexa » personnellement (« Encyclopédie des hommes illustres », p. 18).

Méditant sur l'épique dans *William Shakespeare*, son ouvrage consacré à la question du génie, Victor Hugo refuse de laisser Rabelais et Cervantès au roman : il les place tous deux du côté de l'épopée, tandis qu'il en exclut simultanément l'Arioste et le Tasse. Ce qui, du point de vue hugolien, rassemble Pantagruel et Don Quichotte, ce n'est pas un genre, mais une morale épique, que Hugo nomme leur « infini », leur énormité comique. Cervantès et Rabelais sont ainsi qualifiés d'« Homères bouffons », et Cervantès apparaît comme « une forme de la moquerie épique » (*Œuvres complètes. Critique*, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 280). Hikmet, Homère bouffon du XX^e siècle, fait, en ce sens, de Benerdji « un Don Quichotte/ héroïque/ et comique » (p. 68).

b. Nâzım le satirique

Au delà des interventions ironiques du poète dans *Pourquoi Benerdji s'est-il suicidé ?*, c'est par le pastiche et la parodie littéraire que le comique est présent chez Hikmet. Dans la

continuité de « Pierre Loti », poème de jeunesse fondamental sur l'orientalisme de pacotille, la parodie la plus marquante est la subversion d'une scène du *Tour du monde en quatre-vingts jours* de Jules Verne aux pages 34-35 du poème : mais il apparaît bientôt que, contrairement à Phileas Fogg, Benerdji ne sauve pas sa bien-aimée dans un temple bouddhiste, il se contente banalement de la rencontrer dans un bus (voir l'analyse de cette scène par Saime Göksu et Edward Timms dans *Romantic communist: the life and work of Nâzım Hikmet*, St. Martin's Press, 1999, p. 98).

Nâzım est ainsi le continuateur de Nasr Eddin Hodja, « Nasrettine le satirique » (*Paysages humains*, p. 85), ouléma bouffon et ingénu des contes folkloriques turcs. Hikmet porte l'art de la satire à la perfection quand il ridiculise la cuistrerie des intellectuels (« Nouri Djémil n'a jamais lu un livre jusqu'au bout./ Il n'a jamais dit d'un livre : "Je ne l'ai pas lu." », p. 153) ou le *topos* kémaliste de la terre sacrée de Turquie : « Ici, le sol était de terre,/ la terre sacrée, sainte,/ héritage de nos pères,/ et de bouse, héritage de nos vaches. » (p. 284) Le rire satirique se révèle donc comme un rire carnavalesque et libérateur.

c. Le rire communicatif

La communication se fait par le rire contagieux. Ce que le rire communique par excellence, chez Hikmet, c'est l'absurdité du langage, ou plus exactement du parler, comme le montre le refrain du marchand ambulant assistant à des meetings politiques dans *Pourquoi Benerdji s'est-il tué ?* : « Je regarde le type./ Je ne pige rien./ Mais on voit bien/ qu'il parle/ encore mieux/ que l'autre » (p. 84).

Dans ce merveilleux poème de la voix qu'est *Paysages humains*, fusent les contradictions et les accidents du langage, l'absurdité mais en même temps l'impérieuse nécessité, vraiment viscérale, de la parole. Plus que tout autre procédé, c'est le rire communicatif, né du langage même, et la merveilleuse sensation de vie qu'il crée, qui sont les plus grandes réussites de Hikmet

Il faut lire en ce sens le discours (p. 171-174) du Monsieur Homais anatolien, « Nouri Vrai-Turc », « comptable dans un bureau », dont l'absurdité est proprement jubilatoire. Sa parole désordonnée, tout en sauts et en gambades, passe de l'université à la casquette des étudiants, puis celle des voyous, c'est-à-dire des homosexuels, et si ce n'est pas son genre il avoue néanmoins, sans qu'on ne lui ait rien demandé, ses expériences avec de petits Écossais sans culotte, car « Vivre,/ cela signifie jouir » ; de là sa rêverie à voix haute sur le « fric », puis son emportement contre les passagers du train qui ne le laissent pas ouvrir la fenêtre, ses

conseils paternels (la santé c'est sacré, il faut manger des œufs frais), et ainsi de suite jusqu'à un récit dans le récit où il conte son aventure sexuelle avec une inconnue en manteau noir.

L'épopée est orale et donc comique, ainsi lorsque le propriétaire de la besace de tapisserie déclare, pontifiant : « – Les Allemands gagneront la guerre,/ je le tiens de quelqu'un/ très haut placé:/ ce giaour d'Hitler/ est en réalité, on me l'a dit,/ musulman, en secret. » (p. 180) La parole est ouï-dire, langage qui passe, se communique, se déforme, et produit dans le poème le rire épique et inextinguible de la vie – « Mon épiciier, Hadji Nouri, me l'a dit ». Reproduire ce parler de l'homme de la rue est peut-être le noyau du génie hikmetien : « Mon pays:/ Bedrettine [mystique révolutionnaire, héros d'un *destan* de Hikmet], Sinan [architecte], Younous Emré [poète]./ Les coupoles de plomb et les cheminées d'usine/ sont l'œuvre de mon peuple,/ qui sait si bien rire de tout,/ en douce. » (p. 362)

Conclusion

L'épopée, formée en grec à partir d'*epos* (parole) et de *poieô* (faire, créer), est une parole magique, une voix qui fait, à la fois poème de l'effectivité et effectivité du poème. L'*epos* instaure un lien entre le conteur et la communauté sous le signe de l'oralité (voir Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, 1969, p. 132, 305 et 434). En ce sens, la poésie de Hikmet est bien un rite sans transcendance, un rituel presque païen, et la salle de cinéma qu'il chante a la même fonction que la salle de théâtre dans l'épique brechtien.

Mais cette épopée est morcelée sous la forme de contes épiques dont les héros sont multiples et fugaces. On pourrait y voir comme une émanation, au XX^e siècle, de l'épopée visionnaire romantique, « épopée humaine, âpre, immense, – écroulée » (« La Vision d'où est sorti ce livre », dans *La Légende des siècles. Nouvelle série* de Victor Hugo), un épique en morceaux.

Pourtant, Hikmet ne ressent à aucun moment la nécessité de théoriser un genre épique. Cette lecture de l'œuvre hikmetien par le prisme générique est, en effet, une vue peut-être essentiellement occidentale : c'est qu'en définitive le vrai héros est pour nous le poète lui-même, comme en témoignent la « Préface » de Claude Roy à l'édition d'*Il neige dans la nuit et autres poèmes* (« choc », lorsque les intellectuels français rencontrent pour la première fois le mythe vivant qu'est Hikmet : « ce sourcier de paroles était *blond* », p. 20) et les multiples figures de doubles du poète (Somadeva, Benerdji, Nourettine Echfak, Halil). Dans le monde utilitaire de la reproductibilité technique déserté par l'art, l'épopée proclame obstinément la dignité de l'homme à travers l'héroïsme du poète : c'est le poème symphonique

autobiographique *Ein Heldenleben* (« Une vie de héros », 1898) de Richard Strauss, c'est l'« idéalisme épique » confessé par Sartre dans *Les Mots* (Gallimard, « Folio », 1964, p. 137), c'est Homère enfin, figure que Borges, poète aveugle lui aussi, transforme en héros d'*épyllion*, de « petite épopée », dans deux fictions majeures, « L'Immortel » (*L'Aleph*, 1947) et « L'Auteur » (*L'Auteur*, 1960).