

Commentaire de *Paysages humains* de Nâzım Hikmet, p. 181-187, de « Kiyazime – de Kartal – » à « en deçà des années. »

Armand Erchadi

Introduction

Si la rédaction proprement dite de *Paysages humains* débute à la maison d'arrêt d'Istanbul en 1939 et se poursuit dans les prisons de Çankırı et de Brousse (Bursa), avec l'« Encyclopédie des hommes illustres » (« *Meşhur Adamlar Ansiklopedisi* »), pour s'interrompre, inachevée, au moment de la libération de Nâzım Hikmet en 1950, sa germination dans l'esprit du poète peut être retracée à travers les moments clefs d'une expérience politique, sociale et humaine : en 1921, le jeune intellectuel bourgeois, né à Salonique, rejoint les partisans de Mustafa Kemal en Anatolie et découvre son pays et ses compatriotes, non seulement les étudiants spartakistes turcs, expulsés d'Allemagne, qui lui enseignent ses premiers rudiments de marxisme, mais surtout les paysans anatoliens, dont il découvre à la fois la misère et le conservatisme, fruit d'une longue aliénation ; l'année suivante, en route vers Tbilissi, capitale de la Géorgie, avant de rejoindre Moscou, il constate avec horreur les réalités de la famine et de la sécheresse ; de retour en 1924, il croise les troupes grecques et alliées en déroute, vaincues par l'armée populaire de la nouvelle Turquie ; l'expérience de la prison, enfin, qui occupe le quart de sa vie, commence dès 1928, lorsqu'il côtoie les paysans pauvres dans les dortoirs surpeuplés de la maison d'arrêt de Hopa, et ne se termine pas avant 1950.

Paysages humains a, certes, une indéniable dimension patriotique – le titre turc, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, signifie littéralement « Paysages humains de mon pays » ou « de ma patrie » – et le poème *Kurtuluş Savaşı Destanı* (« L'Épopée de la guerre d'indépendance »), publié à part en turc sous ce titre, en 1965, puis, trois ans plus tard, sous celui de *Kuvâyi Milliye* (« Les Forces nationales », nom du mouvement nationaliste turc fondé par Mustafa Kemal), fut peut-être inspiré à Hikmet par des conversations avec Mustafa Kemal, qui exhortait les jeunes poètes turcs à écrire des « poèmes engagés », et Şükrü Sökmensüer, directeur général de la Police d'État, qui regrettait l'absence d'un grand poème sur la guerre d'indépendance. Mais, par delà l'hymne à la patrie, les *Paysages humains* s'attachent avant tout à peindre la figure de l'homme du peuple, c'est-à-dire du paysan-soldat turc dont le type est « *Memet, Memetçik* » (le suffixe *-çik* a une valeur diminutive et affectueuse, « *Memetçik* » désigne aussi familièrement le brave soldat turc ordinaire, comme

« grognard » ou « poilu » en français). « *Memet* » est en turc le nom du Prophète Mahomet (« Mohammed » en arabe) et, pour cette raison même, le prénom populaire turc par excellence, dont l'équivalent serait « Jacques, Jacquot » en français, dans tous les sens de « jacques », c'est-à-dire le paysan, le vilain et le gueux, qui pourtant peut un jour se révolter, et cette insurrection porte alors le nom de « jacquerie ».

Au moment où, après une halte à Héréké, le train qui mène les personnages de *Paysages humains* redémarre pour Yarimdja (p. 179), le poème cesse provisoirement de dévider l'écheveau des conversations des passagers de troisième classe du wagon numéro 510. Aux dialogues sur les péris (p. 174-179), djinns femelles dans les superstitions et les contes populaires, puis sur la guerre (p. 179-181), succède une plongée dans les pensées d'un nouveau personnage, Kiyazime (*Kâzım*) de Kartal.

Ces sept pages d'introspection, scandées à douze reprises par l'obsédant refrain « Memet, Memetdjik... », composent un véritable poème dans le poème sur la figure populaire du paysan-soldat turc, en cinq moments distincts : « au rythme du wagon », l'esprit de Kiyazime procède à une évocation des morts (p. 181-182, du début à « se souvenir des malheurs anciens ? ») ; surgit alors « l'Apocalypse » de « l'année 1917 », vision de paysans-soldats entassés dans les trains et affamés (p. 182-183, de « C'est l'année 1917. » à « Une poignée d'avoine et c'est tout... ») ; le portrait collectif se précise en bestiaire singulier lorsqu'un Memet famélique s'empare de la nourriture d'un chien « attaché au wagon des Allemands » (p. 183-184, de « À la gauche de l'aiguillage » à « Memetdjik, Memet... ») ; cette déshumanisation s'accomplit dans une cour de caserne, quand s'agite un « océan de Memets » : la jacquerie a bien lieu, mais elle n'aboutit qu'au massacre inutile d'une moitié de Memets par l'autre moitié (p. 184-186, de « La perdrix, qui vole » à « Memetdjik, Memet... » [ligne 5]) ; enfin, s'accomplit la révélation, inattendue mais rétrospectivement éclairante, du crime de Kiyazime : ayant eu faim, il a tué un jour « un Memet » (p. 186-187, de « Je crois bien que j'ai tué » à la fin).

Derrière son sujet apparent – le portrait du peuple – cet extrait de *Paysages humains* cache ainsi l'histoire d'un crime. Or, par son rythme, sa narrativité et son foisonnement, le poème évite le lyrisme personnel qui s'appesantirait avec complaisance sur le « je » de Kiyazime. De plus, ce récit d'un meurtre n'est ni celui de la tragédie, où une fatalité transcendante et inexplicable s'abattraît sur les hommes, ni celui du roman psychologique, où les motifs de la culpabilité et du remords serviraient à dessiner le portrait d'un individu (pendant les années de rédaction de *Paysages humains*, Hikmet, emprisonné, lit et médite sur Dostoïevski, l'auteur de *Crime et Châtiment*). La forme-sens du poème permet au contraire, en rejetant à la fois la

fatalité extérieure et la tentation psychologisante, de penser l'interaction de l'individu et du groupe dans un va-et-vient incessant entre l'histoire personnelle et l'histoire collective. À travers une esthétique moderne du montage, Hikmet élabore une apocalypse du peuple, non pour se contenter d'une vision hallucinatoire, mais pour fonder, par la dialectique de l'épopée, une poétique de l'histoire.

1. L'esthétique moderne du montage

A. Le poète aiguilleur : métaphores du train

Le livre premier d'« En cette année dix-neuf cent quarante et un » et la majeure partie de *Paysages humains*, tel que l'avait initialement conçu Hikmet, se déroule à bord du rapide d'Anatolie. Le train n'y est donc pas un motif parmi d'autres, mais la métaphore matricielle du poème tout entier. C'est dans le train que se trouvent les « humains » qu'évoque le titre du poème, et en particulier Kiyazime, ancien ouvrier du rail. Aussi la pente de la rêverie de ce personnage, cheminot et cheminant, emprunte-t-elle naturellement son rythme et ses images au monde ferroviaire : avec la caserne, c'est toujours la gare qui est le lieu de ses souvenirs et le lien entre le présent et le passé du personnage.

Le motif du wagon est évidemment essentiel, mais ce sont plus particulièrement les termes relevant du vocabulaire technique de son métier qui structurent le passage : « locomotives », « voies ferrées », « voie de garage ». Kiyazime, en 1917, est « garde-frein à la gare de Pozanti », c'est-à-dire l'ouvrier des chemins de fer dont la tâche consiste à actionner les freins à main au signal du machiniste. Ralentir, accélérer, être en avance ou en retard sont les préoccupations fondamentales du garde-frein et les caractéristiques mêmes de la mémoire humaine : le vers final, « *kâh burda, kâh yılların arkasında yaşıyor* », traduit par Münevver Andaç « Il est ici,/ et aussi/ en deçà des années », dit littéralement « Il vit tantôt ici, tantôt des années en arrière ». Du point de vue de la narration, c'est la figure de l'analepse « C'est l'année 1917 » qui permet le surgissement du souvenir.

Le poème est véritablement « aiguillage » (p. 183), au sens où ce terme, qui désigne le système permettant d'opérer des changements de voie à l'aide d'aiguilles mobiles, dit à la fois les bifurcations du texte, sa structure en réseaux, rhizomes et interconnexions – on pourrait lui appliquer les formules de Deleuze et Guattari : « Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités » (*Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, p. 31) – et la précarité du sens de l'histoire,

relatif au travail de l'homme-aiguilleur sur un réel qui lui résiste. L'apparition de ce mot « aiguillage » coïncide avec le changement du rythme narratif (passage d'un tableau collectif de 1917 à la scène de Memet et du chien) et, quelques vers plus loin, avec le cycle social de la résignation et de la révolte.

Cette esthétique moderne, fondée sur l'objet industriel, la machine, la construction, emprunte ainsi des éléments au constructivisme russe et au futurisme, mais là où ces derniers se contentent d'exalter la modernité mécanique, Hikmet fait apparaître une machine ambiguë, dont l'une des faces peut être négative (ailleurs dans *Paysages humains* et dans son œuvre, la machine à écrire et le poste de radio seront les rares machines non aliénantes).

B. La ritournelle de la faim

L'effet d'unité très marqué de l'extrait est produit par le refrain

Memet, Memetdjik,
Memetdjik, Memet...

qui apparaît à douze reprises : en égrenant le prénom turc du peuple et du prophète, du paysan et du soldat, il fait entendre comme la plainte lancinante de l'affamé, avant qu'elle se révèle dans les pages finales comme l'expression d'un indicible remords.

L'onomastique joue ici, comme ailleurs dans *Paysages humains*, un rôle poétique essentiel, noms de lieux (« Kartal », « Yayalar », « Pozanti », « Sélimiyé ») et noms d'hommes (« Kiyazime » en anaphore dans les deux premières strophes – dans l'original turc « *Kartallı Kâzım* », « Kiyazime de Kartal », c'est-à-dire inextricablement l'homme et le lieu).

Cet aspect musical est inséparable de la perspective matérialiste de Hikmet – l'esprit est le reflet de la matière – c'est le « rythme du wagon » qui imprime ses pensées au personnage, le balancement du véhicule et le cliquetis des roues qui génèrent d'abord un murmure, puis des images, puis des pensées :

Sa tête roule de gauche à droite
au rythme du wagon.
Il observe Chakir,
 il se murmure : « Ces paysans...
 ces Memets...
 ces Memetdjiks... »

Et les roues qui cliquettent,
et sans cesse répètent,

toutes à la fois,
de plus en plus vite, de plus en plus fort :
« Memet, Memetdjik... »

Le martèlement du rythme mécanique fait songer à la musique urbaniste, à la manière de certaines œuvres de Serge Prokofiev, et plus encore du *Pacific 231* (1923) d'Arthur Honegger évoquant la locomotive à vapeur au démarrage et le bruit des machines.

Le poème est ainsi traversé par, plus qu'un simple refrain, une véritable ritournelle, qui circonscrit un territoire sonore, qui modifie, monte et démonte la perception du temps, en mêlant le passé au présent. La ritournelle contamine les vers du poète, comme dans ce surprenant distique d'heptasyllabes rimés qui revêt la forme d'une comptine (p. 184) :

*Hey gidi yıkılası
Selimiye Kışlası...*

Cette caserne de Sélimiyé,
que le diable l'emporte !

C. Le montage des attractions

L'effet le plus marquant, à la première lecture de l'extrait, est la prodigieuse variété des scènes et des images qui permet au pathétique, pourtant poignant, du récit, de ne jamais peser lourdement sur l'esprit de lecteur, mais au contraire de lui procurer une série de sensations violentes et donc d'autant plus nettes et authentiques.

La préoccupation constante de Hikmet, lorsqu'il rédige *Paysages humains*, est, comme en témoignent ses lettres de prison à Kemal Tahir, d'éviter que l'ennui ne s'installe. Ses solutions s'inspirent de ses expériences de spectateur à Moscou, où il découvre les mises en scènes constructivistes de Meyerhold, et de scénariste et réalisateur à Istanbul (son film *Güneşe Doğru*, « Vers le soleil », sort en 1937). Pour obtenir ces effets de vie et de variété, il adapte en poésie une technique théorisée par Eisenstein, le « montage des attractions ». Dans cette notion développée par le cinéaste soviétique à partir de la théorie brechtienne de la distanciation et du théâtre épique, il faut entendre « attraction » au sens du spectacle forain et du cirque. Dans son « Additif » (1923) à la mise en scène d'*Un homme sage* d'Ostrovski pour le théâtre du Proletkult de Moscou, Eisenstein définit l'attraction comme « chaque moment agressif – c'est-à-dire tout élément théâtral qui fait subir au spectateur une pression sensorielle ou psychologique – tout élément qui peut être mathématiquement calculé et vérifié

de façon à produire telle ou telle émotion choc. » Il donne des exemples tirés du théâtre du Grand Guignol de Paris : arracher un œil à un acteur sur scène, l’amputer sous les yeux du public, introduire dans l’action un coup de téléphone. Le « montage libre d’attractions indépendantes et arbitrairement choisies » est ainsi la recherche d’un « effet thématique final ».

Cette technique cinématographique de montage se retrouve dans l’extrait, au delà du traitement du temps – assemblages de scènes sans transition – et de l’espace – passage intempestif du nord-ouest (Kartal, Sélimiyé, à Istanbul) au sud-est (Pozanti, dans la région d’Adana) – à travers la violence obscène des images : Memet « couché à plat ventre » et cherchant « des grains d’avoine dans le crottin des chevaux » (p. 182), s’emparant de la pâtée du chien (p. 183), les Memets grattant leur peau couverte de poux (p. 184-185), Memet, frappé à mort par Kiyazime et « un morceau d’os » jaillissant de son corps (p. 186).

2. L’apocalypse du peuple

A. Nécromancie et vision

L’esthétique moderne du montage développée dans l’extrait a pour fonction de peindre le peuple, les « Memets » et les « Memetdjiks », c’est-à-dire les paysans-soldats turcs, ce que le texte original dit d’autant mieux que c’est le mot « *Memetçik* » qui apparaît d’emblée (p. 181, ligne 25), là où la traduction française en est réduite à expliciter cette première occurrence en la glosant par « Ces paysans... ».

Plus précisément qu’une peinture, il s’agit d’une vision, voire d’une évocation : « Et surgissant avec peine des ténèbres,/ lambeaux s’accrochant aux champs sombres,/ les années de guerre, les visages des Memets/ apparaissent à Kiyazime en un long convoi. » Il serait faible de parler seulement d’hypotypose, à propos du surgissement de ces spectres, « fantômes des jours passés » (p. 187). C’est bien de nécromancie qu’il s’agit ici : mais si cette magie noire antique est la divination par l’évocation des morts, les cadavres dans *Paysages humains* ne reviennent pas à la vie grâce à une puissance surnaturelle pour connaître l’avenir, mais par la puissance de la mémoire pour révéler le passé.

Le corps apparaît donc dans ce qu’il a de grotesque, non pas au sens d’ornement bizarre, mais, au sens où Anne Ubersfeld le définit à propos du théâtre hugolien, comme un rire noir, l’alliance du rire et de la mort. Ce grotesque est celui du contraste saisissant entre les corps affamés des Memets, réduits à la peau et à l’os ou chair écorchée recouverte de poux, et les

« visages rouges » et les « fesses rebondies » des six Allemands qui mangent des « macaronis » (c'est le même mot trivial, « *makarna* », en turc) ; ou encore l'antithèse du grouillement des corps de paysans-soldats et du corps réduit à néant du sergent massacré lors de la jacquerie des Memets. Les corps apparaissent et disparaissent, surgissent, s'évanouissent et se dissipent dans le texte comme des songes ou des souvenirs.

B. *Kiyamet* : la résurrection des morts

Hikmet, dans sa correspondance avec Kemal Tahir, parle de *Paysages humains* comme un « Rassemblement humain » : c'est une expression directement tirée des sourates du Coran relatives à l'Apocalypse. Lecteur de la Bible et du Coran, Hikmet a ainsi eu, à l'instar d'autres poètes épiques modernes – William Blake et ses *Livres prophétiques*, Victor Hugo et sa trilogie composée par *La Légende des siècles*, *La Fin de Satan* et *Dieu*, et plus généralement l'ensemble de ses poèmes d'inspiration johannique – l'ambition d'écrire une nouvelle apocalypse.

Le mot employé par Hikmet dans l'extrait, et que Münevver Andaç traduit d'abord par « Apocalypse » (p. 182), est en fait « *kiyamet* », terme d'origine arabe et notion fondamentale dans l'islam, qui signifie littéralement « se lever ». Il s'agit, dans le Coran, du « jour de la résurrection » où tous les êtres vivants meurent, puis se relèvent, ressuscités par Dieu. Les incroyants subiront alors le Jugement divin (voir, par exemple, la sourate de la « Caverne », 18, 104).

Si le « jour de la résurrection » est aussi bien l'un des thèmes de prédilection des poètes du Divan (poètes classiques de la cour ottomane, influencés par la poésie persane) qu'un article majeur de la foi populaire dans le monde islamique, le sens du « *kiyamet* » est actualisé et laïcisé par Hikmet, qui en fait le symbole de la guerre. Le terme encadre l'extrait, ce que ne laisse pas voir la traduction, qui rend le tohu-bohu des Memets jetés les uns contre les autres dans « *Bir uğultu, bir kiyamet* » par « Quel tumulte, quel vacarme » (p. 185) au lieu de « Quel grondement, quelle apocalypse ».

Le mot « convoi » (p. 181 et 182) prend alors tout son sens : la majuscule lors de sa première occurrence dans le texte original – « *SEVKİYATTA* » – souligne d'ailleurs l'importance du terme. S'il désigne d'abord le cortège des morts, la théorie des ressuscités, la métaphore est remotivée et modernisée à la page suivante quand il s'avère que cette procession est bien un « convoi », au sens profane, de wagons qui emportent les paysans-soldats vers le front et vers la mort.

C. Révélation et bestiaire

Si le sens coranique de Résurrection et de Jugement est premier, le sens proprement biblique et grec d'Apocalypse, c'est-à-dire de Révélation, de dévoilement, est également présent. La vérité de la guerre et de la misère humaine se manifeste à travers un symbolisme qui fait écho à l'apocalypse de Jean.

Ainsi les « quatre fronts » (p. 182) de l'Apocalypse rappellent un des chiffres symboliques de la révélation johannique, qu'il s'agisse des « quatre Vivants » (le tétramorphe des Évangélistes, dans Apocalypse, 4, 6-8) ou surtout des « quatre cavaliers » (Apocalypse, 6, 1-8). Ceux-ci figurent les quatre fléaux – bêtes fauves, guerre, famine, peste – dont les prophètes de l'Ancien Testament menaçaient Israël infidèle : ce sont, à la lettre, les fléaux modernes montrés par Hikmet, loups, armée, faim et soif, poux.

Le bestiaire apocalyptique hikmetien est particulièrement frappant : « loups », « chevaux », « chien », « perdrix », « moutons » se succèdent. Le motif du loup est une des clefs de lecture du passage : s'il est d'abord un trait presque anodin, qui relèverait de la physiognomie balzacienne s'il n'était déjà un lieu commun turc, à propos des traits et des yeux de Kiyazime, il désigne progressivement l'homme qui a faim, puis l'homme en lutte avec le chien pour sa nourriture, avant de se révéler comme le symbole du prédateur, puisque le loup Kiyazime était en fait un meurtrier. Ainsi le mouton – « Deux mille moutons sont saisis » (p. 185) – est moins l'Agneau mystique que la victime du loup ou celle du boucher.

L'animalisation se double en réalité d'un processus de déshumanisation : d'hommes, les Memets se font animaux, puis insectes (les « poux »), pour n'être plus que de purs éléments, l'eau (« Un océan de Memets », p. 185) et le feu (le « morceau d'os » du Memet jaillit « comme un copeau se détache du bois de sapin », p. 186, ce même bois de sapin qui brûlait dans les locomotives des trains, p. 182).

3. La poétique de l'histoire

A. Individu et collectivité

L'apocalypse du peuple ne se résume pas à une vision hallucinatoire, de même que les contes et les mythes réutilisés par Hikmet ne valent pas pour leur qualité surnaturelle mais par leur fonction narrative et poétique. Ainsi, les « péris », ces fées orientales, sont évoquées

parce qu'elle suggèrent les superstitions du peuple turc et permettent à Kiyazime de faire le lien entre Chakir – qui attribue sa maladie à l'action maléfique des péris – et tous les Memets. La vision est ainsi au service d'une réflexion sur l'individu et la collectivité.

L'histoire est présente à chaque page de *Paysages humains*, des deux guerres balkaniques à la Seconde Guerre mondiale, en passant par la guerre contre les Grecs, la guerre d'indépendance, la Grande Guerre. La présence des « six Allemands » rappelle qu'en l'année 1917, l'Empire ottoman est allié à l'Allemagne et à l'Autriche-Hongrie. L'image du « loup » elle-même peut être plus malicieuse encore qu'il n'y paraît, puisqu'il s'agissait du surnom d'Atatürk (voir la p. 113, « Il ressemblait à un loup blond »).

Entre l'individu seul et livré à ses cauchemars et la masse anonyme et grouillante apparaît la possibilité d'une communauté, fondée sur des gestes de partage et de solidarité : ainsi, quand Kiyazime « tend une cigarette à Chakir », geste authentique qui contraste avec celui de Nouri Djémil (p. 156). Le processus d'identification entre Kiyazime et Memet, tous deux affamés face aux Allemands et leurs « macaronis », va dans ce sens : si c'est « Kiyazime [qui] les voit », c'est étrangement « Memet [qui] avance sur la voie de garage » (p. 183).

Pourtant, l'aliénation empêche toute fraternisation entre les paysans-soldats révoltés et leurs remplaçants, « armée de réserve » du capital et de l'État qui les chargent à la baïonnette. La déshumanisation des Memets apparaît ainsi comme le résultat d'une absence de communauté : le pain, substance de partage et de compagnonnage, se transforme en objet de troc marchand. On pourrait d'ailleurs voir dans Memet qui « tenait une miche à la main./ Où l'avait-il trouvé, ce pain,/ qui sait.. » (p. 186) comme un écho de Jean Valjean, dans ces *Paysages humains* que Charles Dobzynski a appelé la « version turque des *Misérables* » (« Une poétique de la limpidité », in *Nâzım Hikmet : « Vivre comme un arbre, seul et libre/ Vivre en frères comme les arbres d'une forêt »*, p. 232).

B. L'épopée dialectique

À propos de cette forme-sens que constitue le vers libre, qui est aussi le vers de son épopée, Hikmet écrit en 1942 à Kemal Tahir : « je devais chercher une forme nouvelle, puisque j'étais obligé de traiter un contenu nouveau » (*De l'espoir à vous faire pleurer de rage. Lettres de prison à Kemal Tahir*, p. 144). Cette épopée moderne, nourrie de marxisme, est plus précisément dialectique. Elle produit un questionnement continu qui trouve sa solution dans le mouvement même de la vie, selon la formule célèbre de Marx, « l'humanité

ne se pose jamais que des problèmes qu'elle peut résoudre » (« Préface » de la *Contribution à la critique de l'économie politique*).

Ici, le questionnement qui sature le poème porte sur la faim. Kiyazime s'interroge : « Cette sérénité aujourd'hui, pourquoi est-elle si aisée ?/ Pourquoi est-il si difficile de se souvenir des malheurs anciens ? » (p. 182) « Mourir, c'est la loi divine, mais pourquoi la faim ? » (p. 183) La succession graduée des quatre souvenirs montre que la faim n'est pas un mal naturel, mais un mal humain, produit de l'histoire. « L'homme qui a faim ne connaît plus la pitié... » (p. 186). Ainsi, lorsque les mots « *Ben bir Memet öldürdüm galiba* », « Je crois bien que j'ai tué un Memet », échappent à Kiyazime, sans préparation ni confession, la culpabilité apparaît d'une manière plus qu'évanescence : il n'y a donc pas de responsabilité individuelle, mais un crime collectif et social, dont la solution ne pourra qu'être collective à son tour.

Il y a ici une profonde méditation de Hikmet sur le crime : il faut rappeler qu'il compose *Paysages humains* en prison et écrit d'expérience. L'écrasante majorité des turcs incarcérés, ses camarades de prison, étaient des paysans pauvres et analphabètes qui en étaient venus là pour une parcelle de terre.

C. L'insurrection qui vient

S'il n'est nulle trace, dans ce texte, de révolution, en réponse au mal social, le motif de la jacquerie, de l'émeute populaire sanglante et inutile, est bien présent. Elle suggère malgré tout que la lutte n'est pas celle des nations (la Triplice contre la Triple-Entente durant la Grande Guerre) mais des classes, comme l'indique la figure du jeune officier bourgeois, le sergent « grand,/ des moustaches noires,/ un calot tout propre » (p. 185).

Dans la caserne, les Memets croient que, pour eux, « C'est la fin de la guerre », mais pourtant l'armée s'obstine à vouloir les appeler au front. Memet ne répond pas à l'appel : « Memet se gratte, la tête basse,/ mais ne répond pas./ Car Memet a perdu tout espoir, et n'est plus qu'entêtement. » (p. 184). Cet « entêtement » résigné, qui n'est pas encore la révolte, est néanmoins déjà l'« endurance » du peuple, l'indice de son héroïsme. En ce sens, dans « L'épopée de la guerre d'indépendance », il est dit des patriotes turcs : « c'étaient des hommes qui résistaient... » (p. 74)

Cette capacité de résistance, sans être encore conscience de classe, est déjà une force objective (p. 185) :

Quand Memet est plein d'espoir,

l'insulter est dangereux
– même s'il est seul.
Insulter dix mille Memets sans espoir
est encore plus dangereux.

Mais la révolution avorte en jacquerie, et cet inachèvement est le propre de *Paysages humains* tout entier, non seulement poème fragmentaire et inachevé, mais poème de l'inachevé : car c'est le propre de la poésie comme de l'histoire d'être ce qui ne finit pas, comme les convois de train qui défilent : « Où commencent-ils, où finissent-ils ? » (p. 182)

Les souvenirs de Kiyazime sont ainsi interrompus après l'extrait par une conversation sur la guerre en cours (la Seconde Guerre mondiale), avant l'ultime réminiscence d'un Memet de « l'année 1919 » (p. 187), qui n'est plus le conscrit de 1917 mais le « partisan », le va-nu-pieds superbe, volontaire pour défendre sa patrie. Or le texte turc ne dit pas seulement « partisan », mais « membre des *Kuvâyi Milliye* », c'est-à-dire de ces « Forces nationales » qui seront le titre final de « L'épopée de la guerre d'indépendance » de Hikmet.

Là demeure peut-être la possibilité d'une insurrection à venir, sans « espoir » ni « désespoir » écrit Hikmet, mais avec l'« obstination », celle de vivre, c'est-à-dire conjointement de comprendre et de lutter.

Conclusion

Dans « L'épopée de la guerre d'indépendance », un personnage, le jeune poète marxiste Nourettine Echfak, refuse une « division du travail/ injuste et triste » (p. 83) et, dans un mouvement d'identification à l'autre, veut à son tour devenir paysan et soldat « sur le front ». Hikmet, depuis sa prison, évoque ce personnage qui pourtant, au moment de partir pour la guerre écrit un poème intitulé « Le Paysan turc » et qui reprend à sa façon la célèbre question que pose Hölderlin dans « Pain et Vin », « À quoi bon des poètes en un temps de détresse ? » :

J'ai écrit un poème,
un drôle de poème :
Le Paysan turc.
Est-ce bizarre d'écrire des vers en de tels temps ?
D'ailleurs, qu'importe, au revoir, je t'embrasse.

Le poème de ce personnage (qui représente, à travers une légère distance ironique, Hikmet lui-même) chante une apocalypse nette et inéluctable du « paysan turc » – « La trompette de

l'archange retentit,/ la création tout entière se pétrifie de stupeur... » (p. 85) – qui apparaît sans l'ombre d'un doute comme un mythe de libération et de révolution. Ce que fait Nourettine Echfak dans cette mise en abyme distanciée, c'est précisément ce qu'évite *Paysages humains* : non pas hymne religieux, patriotique ou même politique, mais épopée, avec tout ce que celle-ci suppose du lent et patient héroïsme de l'homme à vaincre la résistance du réel, le poème est accompagné non du souffle des trompettes divines, mais du cliquetis et du cahot des wagons de l'histoire.