

TRADITION ORALE ET CRÉATION  
ROMANESQUE  
ENTRETIEN AVEC YAŞAR KEMAL

**E**n raison de ses prises de position sur la question kurde, Yaşar Kemal n'a cessé d'occuper la une de la presse ces dernières années, qu'elle soit turque ou étrangère. Le procès intenté contre lui, et sa condamnation, même ajournée, n'ont fait que renforcer cet intérêt. On a vite oublié que le célèbre écrivain était aussi l'auteur de plus de trente romans — des gros pavés pour la plupart. Ainsi ai-je décidé, pour contrecarrer quelque peu cette tendance et attirer de nouveau l'attention sur l'œuvre de Yaşar Kemal, de publier certains extraits d'un long entretien que j'avais eu avec lui, le 19 avril 1988 dans sa demeure de Menekşe.

*Nedim Gürsel* — Je souhaite que notre discussion se développe selon deux axes. D'abord, voyons comment un écrivain contemporain utilise la tradition orale et la transforme, de son propre point de vue, en une prose moderne. Je crois que cette question revêt un caractère particulier dans ton expérience de jeune écrivain, mais aussi (et surtout) dans ton travail de folkloriste. En second lieu, essayons de dégager des similitudes, s'il y en a, entre tes romans et les changements sociaux. Tu as été le témoin direct de la transformation économique et sociale de la région de Çukurova. On peut même dire que l'une des composantes de ton œuvre est l'expression de ce processus de mutation. D'autres axes pourraient aussi, bien sûr, orienter notre conversation. Par exemple, le cycle

N. Gürsel est Directeur de recherche au CNRS, Études Turques et Ottomanes, 54 bd Raspail, 75006 Paris.

de Memed le Mince, la révolte, l'oppression, la soif d'égalité, ou les liens entre le roman et le monde réel, etc. Et si nous commençons, de façon classique, par l'histoire de ta vie ? L'aventure de ta famille par exemple. La longue marche des paysans d'un village de montagne vers la plaine de Çukurova que tu décris longuement dans *Le pilier*, et la scène où Ali porte sa mère, Meryemce, sur son dos, sont je crois, des événements que ta famille a réellement vécus.

*Yaşar Kemal* — À l'époque où j'écrivais *Le pilier*, j'ai été témoin d'une telle scène. En 1946, dans la Çukurova, j'avais vu un homme qui portait sa mère sur son dos. Il portait à la fois sa mère et son fardeau. Le plus intéressant, c'est que cette scène a également été vécue par la famille de mon père, alors qu'elle fuyait Van, en 1915. Quand les Russes ont occupé la ville de Van, un boulet de canon est tombé au beau milieu de notre village. C'est alors que la population de l'Est anatolien, et en particulier celle des rives du lac de Van, a commencé à avoir peur. Elle a fui vers le Sud anatolien, et la famille de mon père se trouvait parmi ceux qui marchaient depuis Bitlis vers les « terres fertiles d'en bas ». Ma grand-mère était malade. Mon père, un homme d'une grande force, un monsieur de taille élancée qui mesurait un mètre quatre-vingt-dix a porté sa mère tout au long du trajet. Ce n'est qu'au bout d'un an et demi qu'ils ont pu enfin arriver à Adana.

*N. G* — La famille de ton père a donc émigré depuis l'est de l'Anatolie vers la Çukurova.

*Y. K* — Celle de ma mère également. Tu sais qu'il y a aussi des bandits dans ma famille maternelle.

*N. G* — Oui, tu m'avais déjà raconté cela dans le train Paris-Avignon où nous étions attendus pour le festival. Donc, tout commence par un exode. Par une longue marche.

*Y. K* — Mon père aimait beaucoup sa mère. Il la portait toujours sur son dos, et ne permettait même pas qu'elle monte à cheval. À ce propos, j'ai encore une chose à raconter concernant *Le pilier*. Cette histoire me vient de ma mère. Un jour, sur la route, ils trouvent un enfant, un enfant meurtri de partout, misérable. Il n'avait plus que la peau sur les os, et était recouvert de plaies. Ma grand-mère dit à mon père : « J'entends des gémissements qui viennent des broussailles. Va voir ! ». Mon père obéit. Il regarde et trouve un enfant sur le point de mourir. Cette histoire, je l'ai

racontée dans *La voix du sang*. Plus précisément, dans mon cycle de roman autobiographique *Kimsecik*. Celui-ci relate les événements survenus lors de l'exode de ma famille et dans mon enfance. Mais notre sujet est le roman et non l'autobiographie. Si l'on peut affirmer que *Memed le Mince* a un rapport avec ma vie, on peut alors en dire tout autant de *Kimsecik*. L'histoire est la suivante : ils trouvent cet enfant et lui redonnent vie. Mon père en fait son fils adoptif. Et quand il grandit, quelques années après ma naissance, il tue mon père. Il s'appelait Yusuf.

Pour en revenir à Meryemce, ce qui me paraît intéressant dans *Le pilier*, c'est qu'elle revêt ses plus beaux habits à leur arrivée dans la Çukurova. « On est quand même descendus ! On est quand même arrivés ! » dit-elle. Un peu comme ma grand-mère. À son fils, c'est-à-dire à mon père, elle dit : « Tu vas me louer une très belle maison, badigeonnée et tout. » Ensuite, elle dit à ma mère : « Tu dois bien me laver et teindre mes cheveux au henné. Tu dois me mettre mes plus beaux vêtements. Tu vas me parer de mes colliers, mes bracelets, et de mes anneaux ! ». Ma mère fait tout ce qui lui est demandé. Puis, ma grand-mère fait sa prière, et va s'asseoir devant la maison. Le lendemain, au réveil, ils se rendent compte qu'elle est morte. Cette histoire a dû laisser des traces dans mon subconscient. Elle m'est revenue en mémoire bien des années plus tard au moment de la rédaction du *Pilier*. Comme ma grand-mère, j'ai fait mettre à Meryemce ses plus beaux habits.

*N. G* — Il y a encore une autre tragédie dans ta vie. Ton père est tué sous tes yeux, et, sous le choc, tu seras frappé de mutisme pendant un certain temps. Dans l'un de mes écrits te concernant, j'avais qualifié cet événement de « dynamique psychologique » des romans que tu allais écrire plus tard. Le fait que tu écrives par la suite de si nombreux romans, avec une soif inextinguible, c'est comme si tu te vengeais de cette période de ton enfance où tu ne pouvais plus parler. Pour utiliser un terme freudien, on peut parler ici de « compensation ». Peut-être est-ce un peu fort ce que je dis, qu'en penses-tu ? Cet événement t'a profondément marqué, c'est un fait. Je sais que, finalement, tu as pu sortir de ce mutisme grâce au chant.

*Y. K* — Je chantais, mais ce n'est pas la véritable raison. Plus tard, j'ai posé la question à un grand médecin, F. Celâlettin Göktulga, qui était en même temps un grand auteur de nouvelles. C'était un éminent expert, il se peut qu'il ait raison. « Le mal peut disparaître quand le corps et les nerfs se raffermissent » m'a-t-il répondu. Tu sais, mon père a été assas-

siné sous mes yeux, dans une mosquée. Alors ma mère m'a pris sur son dos. Je n'ai pas arrêté de crier jusqu'au matin : « Mon cœur brûûûûle ! ». Finalement, au petit matin, je ne pouvais plus parler. Cela a duré jusqu'à mes douze ans. C'est-à-dire qu'à l'école primaire, je n'ai jamais pu aller au tableau. Puis le blocage a soudainement disparu, je ne sais pas comment. D'après moi, ce que tu dis est tiré par les cheveux. La genèse du roman ne pourrait s'expliquer par une approche freudienne.

*N. G* — On connaît à peu près tes années passées dans la Çukurova. Tu as exercé là-bas de nombreux métiers. Un autre bouleversement dans ta vie a dû être ton arrivée à Istanbul. Tu es venu pour la première fois dans cette ville en 1950, je crois.

*Y. K* — Non, la première fois, c'était en 1946. Pendant un temps, j'ai été contrôleur du gaz. Je faisais du porte à porte en criant « Gaaaz!!!! ». Depuis, je connais toutes les cuisines d'Istanbul.

*N. G* — Mais quand es-tu devenu reporter pour le journal *Cumhuriyet* ?

*Y. K* — Je suis retourné dans ma petite ville en 1947. À Kadirli. En 48, j'ai écrit deux nouvelles. « Bébé » et « Le boutiquier ». En 51, j'ai écrit *Le grenadier sur le tumulus*, mon premier roman. Et ma première nouvelle, « Sale histoire », je l'ai écrite en 1944-1945, durant mon service militaire. J'étais très tranquille là-bas. C'est là que j'ai lu Dostoïevski, à Talas.

*N. G* — Tu as fait également un séjour en prison, je crois, un séjour de courte durée.

*Y. K* — J'ai été en prison à l'âge de 17 ans. J'y suis resté près de quinze jours. C'était au commissariat du Marché au Coton. Abidin Dino m'a fait sortir. Sans son aide j'aurais pu y rester plus longtemps. Après, j'ai été incarcéré à la maison d'arrêt de Kozan, durant trois mois.

*N. G* — Tu as dit que tu avais lu toute l'œuvre de Dostoïevski à l'armée. Mais comment est née cette passion pour la lecture ?

*Y. K* — J'avais 17-18 ans. J'étais sorti de prison, et étiqueté comme gauchiste. Je suis allé voir le président de la Maison du Peuple, le Dr. Kemal Satir. Dans cet établissement se trouvait la Bibliothèque Ramazanoğlu, avec plus de trente mille livres. Personne n'y allait. On m'a donné un poste de fonctionnaire là-bas. J'y ai travaillé quelques années. Et c'est dans cette bibliothèque que j'ai découvert Homère grâce

à la traduction d'Ahmet Cevat. Les livres ne sortaient pas de la bibliothèque. C'est moi qui ai violé cette règle pour la première fois. Je venais de rencontrer Orhan Kemal. Je lui ai donné *Le père Goriot*. Le livre est resté chez lui quinze jours, et il me l'a rapporté après l'avoir lu. C'est aussi dans cette bibliothèque que j'ai lu la plupart des classiques grecs. Il y avait également de nombreux livres sur l'histoire de la région de Çukurova. J'ai lu sans arrêt durant deux ou trois années. Il n'y avait rien d'autre à faire. On m'avait donné une pièce dans la bibliothèque, c'est là que je restais. Je lisais jusqu'au matin.

*N. G* — C'est donc ainsi que tu as découvert les classiques et la littérature occidentale. Et la littérature populaire? Comment as-tu pris connaissance de cet héritage? Tu as débuté comme folkloriste. Je sais que tu as fait beaucoup de recherches dans ce domaine.

*Y. K* — En effet, mon premier livre était *Les complaintes*<sup>1</sup>, Un recueil de chants folkloriques en somme. À cette époque, dans la plaine de Çukurova, chaque femme savait chanter au moins une complainte. Il fallait improviser lorsqu'un grand événement (une guerre, un tremblement de terre ou un meurtre!) survenait. Il y a, par exemple, «La complainte du conscrit — Mère, quel malheur!»<sup>2</sup>. On emmenait les enfants de 15-16 ans au combat durant la Première Guerre mondiale. Les enfants partaient en pleurant et en disant «Mère, quel malheur!». C'est pourquoi on a appelé cette complainte, «La complainte du conscrit — Mère, quel malheur!».

*N. G* — Ces complaintes tiennent une place importante dans tes romans. Dans *Les seigneurs de l'Akçasaz*, par exemple, ou encore dans *Le pilier*. Tes travaux folkloriques, dans une certaine mesure, ont donc servi de matière aux romans que tu allais écrire plus tard.

*Y. K* — Jusqu'alors, on n'avait jamais recueilli ces complaintes. De même, il y avait peu de recueils de *tekerleme*<sup>3</sup>. En ce qui me concerne, je me suis intéressé à ces deux choses en particulier. Les *tekerleme* et les complaintes. Les poèmes non édités de Karacaoğlan m'ont également intéressé. Je prépare actuellement une nouvelle édition des *Complaintes*. Je continue à les recueillir depuis l'âge de 16 ans. D'ailleurs, moi aussi,

<sup>1</sup> *Ağıtlar*.

<sup>2</sup> «Vay Anam Kurası Ağıdı».

<sup>3</sup> Les *tekerleme* («roulements» de mots) sont des sortes d'introduction à l'univers fantastique des contes et sont devenus un genre littéraire à part entière.

j'étais en quelque sorte un poète populaire. Mes chansons étaient répandues dans la plaine de Çukurova. Je rivalisais même avec les bardes les plus renommés.

*N. G* — Toi aussi, comme les bardes, tu récitais tes poèmes accompagné d'un saz ?

*Y. K* — Un barde chantait jusqu'au matin, puis c'était mon tour.

*N. G* — Que récitiez-vous ? L'histoire de la vie de Karacaoğlan par exemple ?

*Y. K* — Non. C'étaient mes propres créations. Je déclamais aussi *Köroğlü* (*Le fils de l'aveugle*). Je racontais très bien ses merveilleuses aventures. Les villageois étaient sous le charme. Ce n'est pas une chose facile que de charmer les villageois.

*N. G* — Revenons aux complaintes, si tu le veux bien. Celles-ci étaient-elles toujours dites de façon improvisée ?

*Y. K* — Bien sûr. Elles concernaient la personnalité du défunt mais aussi le responsable de sa mort, quel qu'il soit. Les chevaux également, si le défunt avait des chevaux. Écoute, « La complainte du conscrit — Mère, quel malheur ! » commence ainsi : « De nouveau on fait battre le tambour / Pour appeler les jeunes de 16 ans / De ceux qui partent certains ne reviendront pas / Tandis que se rouilleront leurs armes ». Et puis, il y a aussi la fameuse complainte du lieutenant : « O lieutenant ! Regarde les bataillons ! / Quand l'aube pointe après la pluie / Luisent les corps des martyrs ». Et dans une autre complainte de Çukurova que j'ai recueillie, une mère, pour son fils qui venait de mourir, dit ceci, « Quand mon fils est mort / Les fleurs se sont ouvertes en criant ».

*N. G* — Passons à *Köroğlü* si tu veux bien. Tu viens de dire précédemment que, tel un barde, tu avais chanté les différentes versions de *Köroğlü*. De quelles versions parlais-tu ? Y a-t-il une version propre à la région de Çukurova ?

*Y. K* — Il n'y a pas une seule version dans la plaine de Çukurova, mais plusieurs. Il y avait, par exemple, un certain Güdümen Ahmet du village de Kazmaca, près de Kadirli. C'était un grand spécialiste de *Köroğlü*. Il récitait si bien qu'on l'a surnommé Güdümen (Le Meneur) qui est dans l'épopée l'un des compagnons de *Köroğlü*. Il était mon ami, et celui de

mon père. Il y avait aussi Çolak Ökkes<sup>4</sup>, du village d'Araplı, près d'Osmaniye. Il chantait «L'orphelin» et «Mayıl Bey». Quant à celui qui déclamait le mieux «Garip le barde»<sup>5</sup>, c'était un dénommé Hasan, du village de Hırmıtlı, près d'Osmaniye. Il vit toujours. Il y avait ensuite Küçük Mehmet<sup>6</sup>, qui excellait en la matière. Il était originaire de Gebeli, près d'Osmaniye. Il jouait excellemment du saz, venait dans notre village, et racontait les aventures de Köroğlu durant des jours. Au printemps, près des rochers, quand les feux étaient allumés, tout le village, enfants, jeunes, et vieux, l'écoutait avec admiration. Il y avait également Murtaza Emmi<sup>7</sup>. Il était, lui aussi, originaire de Gebeli, et c'était un grand maître. C'était un homme très âgé. Lui aussi récitait. Tout cela pour dire qu'il y avait de très grands conteurs d'épopée dans la région de Çukurova. Moi, c'est à partir des récits d'Ibrahim Güneççi que j'ai pu recueillir l'épopée de Köroğlu. C'est aussi lui qui m'avait raconté l'histoire de la vie de Karacaoğlan. Voilà, en fait, j'ai été le disciple de ces maîtres. J'étais l'un de ceux qui récitait le mieux Köroğlu. Un bâton à la main, j'allais de village en village. Sans jouer du saz, je racontais cette épopée, en usant de mon bâton.

N. G — Pourquoi ? Tu n'avais pas de saz ?

Y. K — Ma mère brûlait mes saz de peur que je ne devienne barde. Il y avait un grand conteur kurde, Abdali Zeyneki. L'histoire de sa vie apparaît dans *Terre de fer, ciel de cuivre*. Il était à la fois grand poète et conteur, conteur de grandes épopées. Nous étions fiers de le recevoir à la maison. Il connaissait des centaines de récits kurdes. On peut dire de Zeyneki qu'il était l'Homère des Kurdes. Enfant, je me vantais auprès de mes amis, en racontant qu'Abdali Zeyneki était venu chez nous pour jouer du saz. Il m'avait aussi appris à en jouer. Ma mère détruisait ou brûlait mes instruments. «Comment ! Le fils du grand Sadık Ağa, devenir poète ? » Elle s'en vantait tout en étant méprisante. Voilà, malheureusement, pourquoi je n'ai pas pu jouer du saz.

N. G — J'ai comparé ta version de *La formation de Köroğlu* avec d'autres versions connues en Anatolie, avec celles d'Istanbul, d'Erzurum, de Maraş. Elle diffère de toutes les autres. Elle est en fait plus

<sup>4</sup> Ökkes le Manchot.

<sup>5</sup> «Aşık Garip».

<sup>6</sup> Mehmet le Petit.

<sup>7</sup> L'oncle Murtaza.

proche de la version azeri. Par exemple, on trouve le motif du cheval légendaire, le fameux étalon de mer, dans les versions d'Asie Centrale. Ce motif prend indéniablement sa source dans la mythologie des Turcs anciens. Cette version, en particulier l'épisode de la naissance du cheval Kirat, que tu racontes d'ailleurs en détail, l'avais-tu déjà entendue dans la plaine de Çukurova? Et si oui, l'as-tu retranscrite telle que tu l'as entendue? Ou alors, t'es-tu inspiré également d'autres versions, apprises par la suite?

Y. K — À Çukurova, dans chaque version de Köroğlu, et même dans la variante en kurde, on retrouve ce motif. De même, dans toutes les versions que je connais, le nom du père de Köroğlu est Yusuf, il ne change jamais. C'est donc qu'il existe dans cette épopée un certain nombre de motifs qui ne varient pas. Même aujourd'hui, la légende veut qu'un étalon sorte du lac de Çıldır pour s'accoupler avec des juments. C'est ainsi que naissent les beaux chevaux, dit-on.

N. G — Ce motif est récurrent dans l'ancienne mythologie turque. Le fait qu'il réapparaisse dans l'épopée de Köroğlu me semble tout à fait normal.

Y. K — Cette histoire d'étalon, on la retrouve également dans l'épopée kurde de Memo Alem. Un filet est jeté dans la mer. Celui-ci, lourd, s'enfoncé. Finalement, on se rend compte qu'un étalon s'y est pris.

N. G — Dans le même livre, je veux parler de *Trois légendes anatoliennes*, il y a également un texte intitulé *Karacaoğlan*. Est-ce aussi une compilation? Il est vrai que tu ne compiles pas, mais que tu écris. Nous y reviendrons. Ce sont donc là des exemples, produits de la plume de l'écrivain, qui portent la marque de ton style original. Prenons la scène où l'étalon de mer s'accouple avec la jument. Tu racontes cet épisode avec ton propre style, et force détails. Pourtant, dans la version d'Erzurum de *Köroğlu*, cet épisode ne fait l'objet que de deux phrases. Ce que je voudrais savoir, c'est si *Karacaoğlan* est aussi un texte dont les motifs sont issus de la tradition orale, mais que tu as réécrits selon ta vision contemporaine d'écrivain? Ou alors, est-ce simplement un récit populaire que tu as compilé?

Y. K — D'après ce que l'on raconte dans la Çukurova, un homme a séduit la femme de Karacaoğlan. Alors qu'il jouait du saz à un mariage, l'instrument de ce dernier s'est cassé. Karacaoğlan a compris alors que



quelque chose n'allait pas chez lui. Il est donc allé voir : sa femme et son neveu étaient dans le même lit. Il les a recouverts de son manteau de feutre et s'en est allé. Il a quitté le pays en chantant : « À son cou, la jaune cornaline / Ses cheveux en désordre sur son épaule / Ton cœur gros et ton sourcil courbé / Mon ami, qu'ai-je appris aujourd'hui ? ». Cette histoire est racontée partout. J'en ai gardé certains épisodes comme celui-ci, et façonné moi-même le reste.

*N. G* — « Le daim »<sup>8</sup> est le troisième et dernier texte de ce livre. Est-ce que cette histoire est encore racontée dans la plaine de Çukurova ? Je crois que tu avais déjà publié un extrait de cette légende dans la revue des *Études sur le folklore turc*.

*Y. K* — Dans « Le daim », je me suis inspiré du motif du cerf qui attire l'homme dans la montagne. Mais la manière dont je le raconte est évidemment celle d'un romancier. Je parle notamment de la description de l'homme attiré par le cerf. Chaque année, sur la tombe de ce chasseur, apparaissent deux roses : une bleue et une blanche. Les cerfs viennent en volant à cet endroit pour les manger. On dit que l'être aimé reste inaccessible à l'amoureux. Même quand leurs tombes sont côte à côte, entre elles, pousse soit un ajonc, soit une rose. Ce motif traditionnel est très courant dans la littérature populaire. Je veux dire par là que tout en restant fidèle aux épisodes centraux, je les travaille et les réécrit.

*N. G* — Parfois, tu ne te contentes pas seulement de les travailler, mais tu les transformes aussi. Il en est ainsi dans *L'épopée de Köroğlu*. Dans le récit traditionnel, Köroğlu disparaît avec l'apparition du fusil. Ou bien, il se mêle aux quarante saints. Or, dans ton texte, Köroğlu conseille à son fils de s'installer et de travailler la terre. N'est-ce pas là un rajout de ta part ?

*Y. K* — Non, ce n'en est pas un. Ce motif existe dans la tradition orale. Mais je ne souhaite pas m'étendre là-dessus. Ce ne sont là que certains de mes essais. Dans *Le grenadier sur le tumulus*, par exemple, ces influences sont nombreuses. En écrivant ce roman, je m'étais inspiré d'un chant populaire intitulé « L'orange fou ». C'était en fait, pour être plus précis, un récit chanté. Il y a plusieurs années, j'avais recueilli un conte semblable. On le retrouve dans *Le ciel est resté bleu*. Je l'avais compilé à partir des récits d'Ismail Uz, qui vit toujours. Tu peux trouver

<sup>8</sup> *Alageyik*.

des ressemblances dans la construction narrative, entre ce conte et *Le grenadier sur le tumulus*. Tu peux même relever des ressemblances syntaxiques. Évidemment, j'ai été très marqué par l'histoire que *L'orage fou* raconte. Toutefois, les textes que j'ai écrits plus tard dans *Trois légendes anatoliennes* étaient plutôt des essais. Des travaux j'allais dire, des sortes d'exercices pour *La légende du Mont Ararat*. Ce livre, en dehors d'un ou deux récits, est totalement le produit de mon imagination.

*N. G* — Tu as écrit certains textes que tu qualifies de « légendes », en t'inspirant de la tradition ; d'autres, au contraire, sont tout à fait le fruit de ton imagination comme tu viens de le dire. C'est aussi le cas de *La légende du Mont Ararat*, ou de *La légende des mille taureaux*, par exemple. Ce sont des œuvres originales qui n'ont pas de lien direct avec la tradition orale. Pourquoi les qualifies-tu de « légendes » ?

*Y. K* — J'ai voulu les mettre en valeur de cette façon. *La légende du Mont Ararat*, j'aurais tout aussi bien pu l'appeler *L'amour du Mont Ararat*. Pourquoi les appeler légendes ? Pour la raison suivante : une pensée a mûri dans mon esprit depuis 1957. À l'origine, elle ne vient pas des livres, mais de la vie, de ma vie. J'avais fait un reportage à Göreme. J'y étais resté trois mois pour un reportage sur les cheminées de fée. C'était un endroit lunaire. J'y ai cherché des légendes, oui j'ai longtemps cherché. Car la terre est stérile dans cette région. Je pensais que dans un tel endroit, l'homme devait forcément s'inventer un monde nouveau, pour lui-même. Je m'étais mis cette idée dans la tête. Un mois et demi plus tard, j'ai commencé à recueillir des légendes d'un peu partout. En effet, tout le monde m'en racontait. Et elles avaient toutes trait à la lumière. Si tu te reportes à *Terre de fer, ciel de cuivre*, qui se déroule en Anatolie centrale, tu verras que toutes les légendes dans ce roman parlent de la lumière. Pourquoi ? J'y ai aussi réfléchi. Dans la plaine de Çukurova, il y a beaucoup d'oliviers, et de l'olive, on tire de l'huile. La terre de cette région est très fertile. Dans le Taurus, on coupe le sapin, et on l'utilise pour faire du feu, de la lumière. Aujourd'hui on y brûle encore le sapin. Dans la Çukurova, on se sert de l'huile d'olive comme combustible dans les lampes à huile. En revanche, en Anatolie centrale, il n'y a rien. D'abord, la terre y est très pauvre. La graisse prise dans la queue des animaux sert aux lampes à huile. Mais ils ont aussi besoin de cette graisse de queue de mouton pour manger. On comprend alors pourquoi, le soir venu, l'Anatolie centrale sombre dans l'obscurité. Il y a à la base de ce phénomène un problème économique. Or, une région qui vit

étroitement avec l'obscurité produira naturellement des légendes sur la lumière. J'ai recueilli ainsi près de quarante légendes. Certaines ont disparu. Je ne les ai pas toutes évoquées dans mon reportage. En gros, elles portaient toutes sur la lumière. Je me suis dit alors : quand l'homme ne se contente plus de ce monde, et il ne s'en contente jamais, il est condamné à aller d'une obscurité à une autre ; en effet, l'homme, qui n'est jamais rassasié, se retrouve dans le noir face à la mort ; pourtant, c'est quand il est coincé et sans issue que l'homme, volontairement ou non (c'est notamment le cas dans *Terre de fer, ciel de cuivre*), s'invente un monde nouveau. Il crée des saints pour son salut.

Dans *L'herbe qui ne meurt pas*, il y a un mythe inventé par un homme sans issue. Le mythe de Memidik. Dans quelle mesure l'homme vit-il dans le monde réel ? Et dans quelle mesure dans le mythe qu'il se crée ? Ces questions se posent aussi dans le monde moderne. Il y a une imbrication et la frontière n'est plus évidente. Peut-être en ce moment même vivons-nous dans un rêve, tout en inventant pour nous-mêmes de nouveaux mythes ? À la surface de la terre, on n'a encore vu personne vivre sans s'inventer un autre monde. Tant que la vie et la mort se côtoieront, que l'homme ira d'une obscurité à une autre, il en sera ainsi. Dans mes romans, et dans les textes que je qualifie de « légendes », c'est cela que j'ai essayé de raconter. J'ai voulu montrer qu'il n'y a pas en fait de frontières infranchissables entre cette réalité que nous appelons l'« homme » et les rêves qu'il est capable de faire. Et pour bien mettre en évidence cette situation, j'ai utilisé le terme de « légende ».

Le roman du XIX<sup>e</sup> siècle est très important. À mon avis c'est le plus grand roman de tous les siècles. Mais il lui manque tout de même quelque chose. Dans ce roman, l'être humain, l'être pensant, n'a pas de mythe. Peut-être Dostoïevski s'est-il intéressé à ce sujet, dans une certaine mesure. Mais dans le roman réaliste, il n'y a pas de personnages qui se créent volontairement un monde nouveau pour s'y réfugier. Ce phénomène est propre à notre époque.

*N. G* — Puisque nous parlons des légendes et des mythes, il y a un autre thème qui m'intéresse, c'est celui des croyances dans tes livres, ou plus exactement celui des « cultes ». Par exemple, le culte du feu, et le thème du forgeron qui lui est rattaché. Dans *Les mille taureaux*, *Salih l'Émerveillé*, ou *La légende du Mont Ararat*, voire dans *Meurtre au marché des forgerons*, il y a constamment un héros forgeron. Est-ce en rapport avec le thème du forgeron des vieilles légendes turques ? Ou avec le « culte du fer » que l'on fait remonter à la « Légende d'Ergenekon » ?

*Y. K* — C'est peut être une coïncidence. Durant mon enfance, il y avait un certain Hasan Emmi. C'était le Maître Forgeron Hasan, l'ami de mon père, originaire du village de Kırmacı. Son village était proche du nôtre. J'aimais tellement regarder les étincelles briller sous le soufflet, dans le foyer, que j'allais à pied chez Maître Hasan pour le voir travailler durant des heures. Je regardais les braises. À Kadırlı, il y avait aussi un marché des forgerons. À cette époque, j'avais sept ans, et j'étais déjà devenu un habitué de ce marché. J'allais admirer les forgerons dans leurs ateliers. Je regardais les fers rouges battus nuit et jour. Quand je suis arrivé à Kadırlı, j'allais encore à l'école primaire. De la première à la dernière année d'école, je n'ai rien eu d'autre à faire. Je traînais et passais mon temps au marché des forgerons. Il y avait un Maître Osman dont j'ai longuement parlé dans *Meurtre au marché des forgerons*.

*N. G* — Dans *Salih l'Émerveillé* il y a également un enfant qui regarde passionnément les étincelles dans un foyer, sans jamais sortir de la forge.

*Y. K* — İlhan Koman m'a raconté cette histoire par la suite. Lui aussi, à Edirne, regardait du matin au soir les forgerons travailler. Je me fiche de savoir ce que faisaient ou non les Turcs dans le passé. Cela n'a rien à voir.

*N. G* — Mais tu connais probablement la *Légende d'Ergenekon*, et l'histoire de la fonte de la Montagne de fer.

*Y. K* — Cela m'est complètement égal. Je découvre ces légendes aujourd'hui seulement. Je ne connaissais pas Ergenekon à l'époque. Cette admiration pour les forgerons est éminemment personnelle. J'admirais aussi beaucoup les menuisiers. J'allais également les regarder travailler. Aujourd'hui encore, je continue de le faire. À Şile, où j'étais allé pour écrire un roman, il y avait un menuisier que j'allais regarder pendant des heures, abandonnant mon travail.

*N. G* — Soit, mais le thème de l'arbre ? Tu connais bien sûr les « Tahtacı »<sup>9</sup> des montagnes du Taurus. Jean-Paul Roux avait fait une étude sur le « culte de l'arbre » chez les populations nomades vivant dans le Taurus.

<sup>9</sup> *Tahta* signifie planche, morceau de bois en turc. Les « Tahtacı » sont une communauté alévie qui croit en la sacralité des arbres. Ils vivent dans les montagnes du Taurus, dans les zones traditionnellement forestières.

*Y. K* — Nous emmenions les troupeaux paître dans la montagne en été. Là-bas, tout le monde avait l'habitude d'attacher quelque chose à un arbre pour que cela porte bonheur. Les arbres étaient ainsi couverts de morceaux de chiffon. On disait que ces arbres étaient sacrés. Il existe localement de telles croyances. Et les arbres les plus beaux sont ces arbres-là. J'en ai comme preuve la montagne Hemite près de notre village. Elle est totalement inculte. Tout en haut, il y a un endroit appelé « Hamit Dede ». Mais vraiment tout au sommet. Une tombe se trouve là-bas. Lors des fêtes, nous montions jusque-là pour y faire des sacrifices rituels. Et près de la tombe, il y avait un arbre coupé. Personne ne pouvait y toucher. C'était aussi un arbre sacré. Ce qui importe, c'est le vécu de l'écrivain. C'est la vie qui est essentielle. Ceci est valable pour Dostoïevski, et aussi pour Kafka. Comment aurais-je pu parler du thème de l'arbre s'il n'y avait pas eu dans ma vie cet arbre sacré au sommet de la montagne Hemite ? Que cela ait une origine historique ou non, cela m'est égal. Cela me passe bien au-dessus de la tête.

*N. G* — Mais il est encore question de l'héritage culturel ici. Un héritage qui est aussi lié à ton vécu. Comme ta vie s'est identifiée à celle du peuple, qu'on le veuille ou non, elle a été influencée par ce système de croyances traditionnelles. Sinon, dans *Le pilier*, tu n'aurais fait parler ni Meryemce, ni l'arbre. Car elle s'adresse à un arbre au sommet de la montagne et l'arbre lui répond.

*Y. K* — Chaque écrivain écrit sa propre vie. Comment peut-on écrire un roman tel que *Le procès* sans connaître la bureaucratie ?

*N. G* — Nous avons eu un débat tous les deux à ce sujet : le fait d'écrire ses propres expériences. J'avais alors écrit, pour m'opposer à ton point de vue, qu'Alain Robbe-Grillet avait renoncé à parler des mouettes dans son roman, après en avoir vu de vraies en Bretagne. Et je t'avais dit aussi que Rimbaud avait écrit *Le bateau ivre* sans jamais avoir vu la mer. Si tu veux, ne rentrons pas de nouveau dans ce débat qui nous oppose depuis des années.

*Y. K* — Moi, les mouettes, je veux les connaître entièrement, je ne me contente pas de leur image, ni de leur appellation. Notre imagination sera d'autant plus riche que nous aurons nous-mêmes été enrichis par des expériences avec les gens ou la nature.

*N. G* — Dans tes romans, il y a un autre thème traditionnel, qui est celui du cheval. Tu sais que chez les Turcs anciens existait le « culte du cheval », mais d'après ce que j'ai compris, tu n'en as que faire. Soit, mais pourquoi, dans *Les seigneurs de l'Akçasaz*, ces êtres hors du commun montent-ils ces magnifiques chevaux pour s'en aller comme s'ils ne devaient jamais revenir ? Le cheval que tu décris dans le second tome de *Memed le Mince* a des qualités extraordinaires, bien supérieures à celles du Kirat de Koroğlu.

*Y. K* — Mon père possédait des chevaux. Après sa mort, j'ai élevé des poulains. Je montais le poulain que mon oncle m'avait donné et m'imaginai déjà derrière le mont Düldül. Que n'aurait pas fait un enfant pour posséder un cheval et aller, en galopant, jusqu'au lac de Van. Avec mon ami Mehmet, nous pensions que le lac de Van se trouvait juste derrière le mont Düldül. Le cheval compte énormément pour moi. J'ai conduit des attelages et des batteuses tirées par des chevaux, et j'en ai aussi monté. Du vivant de mon père, nous avons eu de nombreux pur-sang. Nous recevions des chevaux arabes de Syrie. Une fois, j'en ai monté un, et je me suis pris pour le fils de Dieu. J'étais sur le cheval, tenu par deux domestiques, et nous nous promenions dans les ruelles du village. Comme j'étais fier ! Que Dieu préserve d'une telle fierté !

Dans la poésie populaire, le thème du cheval revient évidemment très souvent. « J'aime le cheval, mais aussi la belle » dit le poète populaire. C'est un poème que je connais depuis l'âge de sept ans. Ismail ağa le récitait toujours ; adossé à l'arbre devant chez lui, il chantait aussi les chansons de Dadaloğlu. Cet Ismail ağa apparaît dans plusieurs de mes romans. C'était notre voisin ; il avait une magnifique voix. Dans *Memed le Mince*, il est « l'homme aux yeux verts comme l'herbe ». Il apparaît aussi dans *La voix du sang*.

*N. G* — Cela signifie donc que tu t'inspires autant des expériences de ta vie que de la poésie populaire.

*Y. K* — Les deux sont importants. Les chevaux m'ont fait rêver depuis l'âge de sept ans. Les chevaux des contes sont aussi importants pour moi que le Kirat de Koroğlu. Le thème du cheval, c'est en fait le thème de l'humanité.

*N. G* — Nous avons commencé par *Koroğlu*, mais revenons à *Memed le Mince*. Quel est le genre de bandit qui a servi de modèle pour ce roman ? Est-ce Koroğlu dont les dernières recherches ont montré qu'il n'était pas

seulement un héros épique, mais un authentique chef Celali<sup>10</sup> ayant réellement vécu? Par ailleurs, il y a aussi de nombreux bandits de grand chemin parmi tes oncles maternels. Des personnages qui ont vraiment existé. Une fois, je t'avais raconté que la fille de Çakırcalı Efe avait été la nourrice de ma mère qui est née à Ödemiş. Car il fallait trouver pour la fille du juge de la ville, mon grand-père, une nourrice issue d'une famille « noble ». C'était, encore une fois, lors d'un voyage en train. Tu m'avais tout de suite décrété « L'honorable petit-fils de Çakırcalı, le plus grand bandit de tous les temps ». J'ignorais à l'époque que tu avais écrit tout un livre sur ce « vénérable » personnage. Je suppose que ta parenté avec les bandits de l'Est n'est pas du même ordre.

Y. K — Il faut que je raconte vraiment cette histoire. Car, jusqu'à présent, personne n'y a rien compris et ne m'a rien demandé. Ah, ces chers intellectuels turcs ! Ils comprennent parfaitement le monde, mais n'ont toujours pas saisi pourquoi j'ai écrit plusieurs tomes sur les aventures de *Memed le Mince* !

Dans la Bibliothèque Ramazanoğlu, je suis tombé un jour sur *L'histoire de Naima*<sup>11</sup>. Dans ce livre, une histoire de Mahdi a attiré mon attention. Au XVII<sup>e</sup> siècle, à Sakarya, il y avait un cheikh, qui s'était illustré et fait connaître sous le nom de cheikh de Sakarya. Il s'était autoproclamé Mahdi, le sauveur des croyants. Il est vrai que chaque chef Celali prenait le titre de Mahdi. Ce cheikh de Sakarya a donc rassemblé près de 5 000 hommes et s'est révolté contre le pouvoir du sultan. Par trois fois, il a défait la gigantesque armée ottomane. En 1615, je crois, dans son quartier général de Konya, durant sa campagne de Bagdad, le grand-vizir dit à Murat IV : « Mon sultan, nous partons, mais en ton absence le cheikh de Sakarya prendra Istanbul, car il a déjà défait plusieurs fois nos armées ». Ce à quoi le sultan répond : « Très bien, puisqu'il en est ainsi, je lui accorde la faveur de devenir vizir à trois aigrettes, prenez donc un cafetan, une fourrure de zibeline, un cheval, et une épée, portez-les lui, qu'il rejoigne notre campagne, nous marchons sur les Kızılbaş, c'est une œuvre pieuse. Qu'il prenne son armée et vienne avec nous. » Le grand-vizir s'en va porter le message au cheikh de Sakarya. Ce dernier était un

<sup>10</sup> Nom donné aux révoltes à caractère social survenues aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles dans l'Empire ottoman.

<sup>11</sup> Naima (1655-1716) fut l'un des plus grands historiographes ottomans. *L'histoire de Naima*, en six tomes, porte sur les événements survenus dans l'empire entre 1574 et 1655.

homme très élégant, jeune, beau, avec une barbe noire comme de l'ébène. Je ne sais plus si c'est moi qui enjolive cette histoire, ou si c'est le livre qui la présentait ainsi.

*N. G* — Ce doit être *L'histoire de Naima*.

*Y. K* — Je pense. Quoi qu'il en soit, arrivé devant le cheikh, le grand-vizir lui dit « Venez avec nous, nous vous faisons la grâce de devenir vizir ». « Je ne peux pas venir » répond alors celui-ci. « Mais es-tu fou ? » lui rétorque-t-on, « Nous ne te laisserons pas ici, nous marcherons avec l'armée de Bagdad sur toi et t'arrêterons. Au marché aux moutons, nous te mettrons à l'envers sur un âne. Nous te ferons mourir petit à petit en trois jours, en t'arrachant les yeux, la peau, et en brisant une par une tes articulations ». Mais le cheikh persiste à dire « Je ne peux pas venir, je sais ce dont vous êtes capables, mais je ne viendrai pas », rajoute-t-il. « Es-tu fou ? » demande à nouveau le grand-vizir. « Non, je ne suis pas fou, mais je n'ai pas le choix » répond-t-il, « Je suis obligé de me rebeller ! ». Là-dessus, ils arrêtent le cheikh de Sakarya, et le tuent en le torturant. Cette histoire m'a vraiment beaucoup marqué.

*N. G* — Oui.

*Y. K* — Par ailleurs, il s'avère que mon oncle maternel était le plus grand bandit de l'Est anatolien. J'ai enregistré son histoire sur une cassette, telle que ma mère me l'a raconté. C'était un jeune homme. Il a été tué à l'âge de 22-23 ans. Dans l'Est on a composé des chansons sur mon oncle, des chansons que l'on chante encore aujourd'hui. Le père de mon oncle maternel était aussi un célèbre bandit. Son oncle paternel, Çerko, en était également un. Ah, ce Çerko, il y a une légende extraordinaire sur lui !

*N. G* — C'est ta mère qui t'a raconté cette légende ?

*Y. K* — Oui, c'est elle. Elle la racontait sans arrêt. Ainsi, donc, Çerko avait dix-sept hommes sous ses ordres. Un jour, ils se retrouvent encerclés par un régiment. Ils sont finalement arrêtés et écroués à la prison de Van. Là-bas, Çerko réussit à creuser un tunnel. « Allez, dit-il à ses camarades, sortons ! » Mais personne ne le suit, il part alors seul, rôde quelques heures autour du lac de Van, et revient par le même tunnel pour rejoindre ses amis. « Que dira-t-on de moi, si je vous laisse ici, allez, sortons ! » leur dit-il à nouveau. Mais ses amis refusent encore. Finalement, vers le matin, alors qu'il retournait à la prison par le tunnel,



Çerko se fait abattre. Il ne meurt pas sur le coup, gravement blessé, il continue de se battre toute la journée contre les gendarmes. À la fin, il succombe à ses blessures. Son corps ouvert, on se rend compte qu'il avait un double cœur.

*N. G* — Dans la région égéenne, il y a une chanson sur les bandits de grand chemin dans laquelle on dit aussi que « le cœur des braves est toujours double ».

*Y. K* — Ils ont accroché ses habits à un arbre pour voir qui allait les récupérer. « Mais personne n'est venu les prendre », disait ma mère. Mon père, paraît-il, pleurait en regardant ses vêtements accrochés à un arbre. J'ai été profondément marqué par ces récits. En fait, entre 1930 et 1936, à Kadirli, il y avait près de cinq cents brigands. Certains d'entre eux venaient régulièrement chez nous. Comme Rıza, ou Alo le Kurde. Mais celui qui m'a vraiment servi de modèle pour Memed le Mince, ça a été Mehmed, le frère de Şahin ; c'est lui que j'ai appelé Abdaloğlu Cabbar dans le roman. Quand ils venaient chez mon oncle paternel, ils y restaient trois ou quatre mois. C'est moi qui leur portais leurs repas. Ils ne sortaient pas de la grange. Nous sympathisions durant la journée. Ils me racontaient des histoires de bandits. Finalement, inspiré par l'histoire du cheikh de Sakarya, j'ai décidé d'écrire l'aventure de l'homme obligé.

*N. G* — Quel genre d'homme est-ce celui que tu appelles l'« homme obligé » ?

*Y. K* — C'est quelqu'un comme Nâzım Hikmet, ou comme Che Guevara. À Paris, j'ai interrogé un jour Nâzım Hikmet sur ce sujet. « Hé, dis-je, tu es un marxiste. Tu ne savais donc pas qu'on ne pouvait pas créer un parti communiste dans de telles conditions ? Pourquoi t'es-tu donné autant de peine ? ». « J'étais obligé », m'a-t-il alors répondu. De son côté, le Che est devenu ministre ou quelque chose de ce genre, mais il a tout abandonné pour reprendre le maquis. Car il était obligé de le faire. Le monde ne repose pas sur les cornes du bœuf, mais sur le dos de l'homme obligé. Si tu te rappelles, dans un passage du troisième tome de *Memed le Mince*, quelqu'un dit à Memed : « Il y a un ver qui ronge ton cœur ». Il s'agit là du « ver de l'homme obligé ».

*N. G* — Dans ce cas, on peut parler d'une révolte au sens romantique.

*Y. K* — Oui, c'est d'ailleurs ce que je raconte. Dans le monde, il existe un genre d'homme obligé. J'essaie de décrire sa psychologie. L'homme

est par nature un révolté. Ce caractère est beaucoup plus marqué chez certains individus. Memed le Mince appartient à cette catégorie.

*N. G* — Parfois, la psychologie des personnages dans tes romans n'est pas d'une grande complexité. Mais d'autres fois, au contraire, elle est étudiée en profondeur. C'est le cas, par exemple, de Derviş Bey. Dans un article que j'avais écrit sur *Les seigneurs de l'Akçasaz*, je qualifiais ce personnage de « démoniaque », en me référant à Lukacs et à Goldman. Derviş bey est un héros qui est attaché aux valeurs du passé. Quand ces valeurs disparaissent, il se retrouve dans une situation « problématique ».

*Y. K* — Derviş bey est un Don Quichotte.

*N. G* — Il a la nostalgie du passé car il n'arrive pas à s'adapter au nouveau système de valeurs qui se met en place. À ses yeux, le monde des nomades est un paradis perdu. Mais il était question d'exploitation et d'oppression dans ce paradis, ainsi que d'élimination physique. Comme dans la vendetta.

*Y. K* — Derviş bey vit une tragédie, celle d'une période de transition. Dans *La légende des mille taureaux*, quand je parlais de la nostalgie du passé, on a cru que je faisais l'éloge de la féodalité. Cela n'a rien à voir. À propos de *La légende des mille taureaux*, je voudrais dire encore ceci : il y a une nouvelle de Gogol intitulée *Le manteau*. Dans cette histoire, un vieux manteau rapiécé représente tout pour un modeste fonctionnaire du 9<sup>e</sup> échelon. Mais il n'a aucune valeur pour un directeur. De là, je voudrais venir à la relativité de l'objet. Un jour, j'ai dit à Suna, la fille de l'homme d'affaires Vehpi Koç : « Qu'elle est belle ta voiture ! Allez, jetons-la à la mer ». « D'accord ! », m'a-t-elle répondu. Va donc dire la même chose à un chauffeur de taxi. Je t'assure qu'il pourrait te tuer. Il y a un film qui traite du même sujet : *Le voleur de bicyclette*. Dans le film de De Sica aussi, la bicyclette est une chose essentielle pour l'enfant. Quand on la lui vole, le pauvre, il est perdu<sup>12</sup>. Je voudrais revenir maintenant à *La légende des mille taureaux*. À cette époque que certains qualifient de paradis, on a cherché à sédentariser les nomades. Mais ces derniers s'y sont opposés. Il est arrivé finalement un temps où le moindre lopin de terre était cultivé dans la Çukurova. Il ne restait plus rien, plus aucun endroit où s'installer. Même quand ils s'établissaient sur

<sup>12</sup> En réalité, dans le film, la bicyclette appartient au père de l'enfant, colleur d'affiches. N.D.E.

le versant d'une montagne, les nomades devaient payer aux villageois une « taxe sur les éboulements ». Des hauteurs, les enfants provoquaient des éboulements qui tuaient les petits du village en contrebas. C'est Orhan Kemal qui m'a expliqué tout cela. J'en ai été tellement bouleversé que j'ai écrit *La légende des mille taureaux*. C'est-à-dire l'histoire d'un homme qui lutte pour ne pas se sédentariser alors qu'à une autre époque le même homme est prêt à tout pour vivre sur un lopin de terre. La révolte de Kozanoğlu est un combat contre la sédentarisation. Dans *La légende des mille taureaux* il y a un personnage qui dit « Moi, je ne suis pas un forgeron ». Il est pourtant un véritable ouvrier de la forge, descendant d'une très vieille famille de forgerons. Il est l'héritier d'une tradition millénaire. Il fabrique des sabres. Dans le passé, il faisait déjà des sabres pour les Ottomans. Ces derniers avaient même donné à sa famille la plaine d'Aydın.

N. G — Mais les temps ont fini par changer.

Y. K — Les temps ont changé alors que cet homme continue de fabriquer des sabres. Tout l'espoir de la tribu réside dans ces sabres. Mais chacun sait qu'ils ne sont plus bons à rien. Lui aussi le sait peut-être. Il les montre tout de même à Ramazanoğlu, le seigneur d'Adana. Il l'avait imaginé, avant de le rencontrer, comme un homme puissant. Mais quand on le conduit à son domaine, il voit un pauvre type chauve et insignifiant. Celui-ci n'a qu'un seul mot pour exprimer son admiration. Il n'arrête pas de dire: « c'est intéressant, oui très intéressant ». Notre héros emmène ensuite son sabre à un bey nomade qui s'est fait construire une villa dans la Çukurova. Le bey qui est pourtant un ancien nomade n'accepte même pas de le recevoir alors qu'on annonce « le Maître forgeron Haydar, le maître des maîtres, l'héritier d'une tradition séculaire », « il est des nôtres, nos racines sont les mêmes », précise-t-on. Rien n'y fait, on ne donne au Maître qu'un billet rouge de vingt livres turques, qui s'échappe de sa main et s'envole. Finalement, il va voir Ismet Pacha, le président de la République. Là-bas, on se comporte très respectueusement à son égard. Les cérémonies d'accueil se succèdent les unes aux autres. Enfin, Kasım Gülek prend le sabre et le montre à Ismet Pacha, tout en demandant des terres en échange. Au moment où le Pacha dit « Bien. Très bien. », en admirant le sabre, ce dernier tombe sur le sol de ciment. Et l'histoire finit ainsi: « les sabres en acier pur font tchin ! tchin ! tchin !, quand ils tombent par terre ». Tu te rappelles ? Ensuite, Maître Haydar rentre au camp nomade. Il va sous sa tente. Toute la nuit,

des étincelles jaillissent de la porte restée entrouverte. Vers le matin, on retrouve le Maître mort, au pied de son enclume. Toute la nuit, il a travaillé pour transformer son sabre en un morceau de métal qui ne ressemble plus à rien. En fait, ce que j'ai voulu raconter, ce n'est pas tant la sédentarisation des nomades, que cette histoire de sabre. Le Maître ne comprend pas, ou ne veut pas comprendre ce qui se passe.

*N. G* — Oui, le système des valeurs a changé.

*Y. K* — C'est cela que je montre. C'est en quelque sorte l'aventure de l'humanité.

*N. G* — Bien, en partant de là, pourrait-on en venir à ce que Lukacs qualifie de « héros problématique » ?

*Y. K* — Ça ne me dit rien. Et ça ne m'intéresse pas.

*N. G* — Le héros romanesque en quête des valeurs disparues. Derviş Bey en est un, « la terre se dérobe sous ses pieds », comme tu dis au début du roman. C'est une époque charnière que vit Derviş Bey, mais il est finalement vaincu, dépassé par la dynamique de cette époque. Tout comme Maître Haydar dont tu viens de parler.

*Y. K* — Écoute, je vais te dire une chose. Le thème central de mes romans est le changement. C'est ce qui m'a toujours intéressé. Actuellement, j'écris le troisième volet des *Seigneurs de l'Akçasaz, Anavarza*. Dans ce roman Derviş Bey a beaucoup vieilli. Il est malade et fatigué. Il est alité. « Amenez mon cheval ! », crie-t-il. Tout comme son père avant lui. On lui amène son cheval. Il le monte et s'élançe vers les sombres montagnes. On ne retrouve ni son corps, ni son cheval. Telle est la fin de Derviş Bey. J'ai commencé en 1968 ce troisième tome, et il n'est toujours pas fini.

Venons-en maintenant au *Marché des forgerons*. Ce roman est la conséquence d'une mutation que j'ai observée dans la Çukurova. J'ai connu les seigneurs féodaux. L'un d'eux était l'oncle paternel d'Arif Dino. Pour le thème de la vendetta qui apparaît dans le roman, je me suis inspiré de la vie d'une famille. Ce seigneur montait sur un alezan et attendait une bonne dizaine de minutes. Il changeait constamment de chemin pour éviter les embuscades. L'oncle d'Arif Bey constitue un aspect du personnage de Derviş Bey. Il y avait aussi un bey turkmène, dit Ali Ağa le Kurde. J'ai également connu Tevfik Karamüftüoğlu. De même que Remzi Bey. Derviş Bey est en fait la somme de toutes ces

personnalités. Mais il reste un personnage de mon invention. L'imagination d'un écrivain sera d'autant plus forte qu'il se sera enrichi à travers le monde et les gens. Je crois en cela. L'imagination d'un montagnard ne sera pas aussi développée que celle d'un homme qui aura beaucoup lu, vu, et voyagé. Bref, si Yaşar Kemal était resté dans le village de Hemite, il n'aurait pas la même imagination créatrice qu'il a aujourd'hui. S'il n'était pas parti de son village, il aurait autant d'imagination que Karacaoğlan. Car ce dernier ne connaissait rien d'autre que ce que l'entourait. « Comment deviner que le printemps arrive / Sinon par une rose qui écloit ». Ces vers sont de Karacaoğlan, ils sont inspirés de la nature, rien de plus. Tandis que moi, je connais Faulkner. La littérature est une affaire de maître et d'apprenti. Il ne peut y avoir d'apprenti sans maître. Dans la construction de l'univers romanesque, c'est Stendhal qui m'a le plus influencé. Si je n'avais pas lu ce dernier, je n'aurais ni cette imagination, ni cette faculté de construire un univers romanesque.

*N. G* — Tu veux dire par là qu'un écrivain ne doit pas seulement s'enrichir de la nature, mais aussi de la littérature.

*Y. K* — Un écrivain qui ne connaît pas Dostoïevski ne peut avoir une imagination fertile. Ton imagination sera d'autant plus forte que tu auras lu et appris.

*N. G* — Dans tes romans, et en particulier dans *Les seigneurs de l'Akçasaz*, tu ne te contentes pas de raconter la transformation socio-économique. Tu montres également l'impact de celle-ci sur la nature, sur l'environnement.

*Y. K* — Oui, les moyens de production changent. Et ils changent brutalement. J'ai demandé un jour à Mübecceç Kiray : « Pourquoi le roman du XIX<sup>e</sup> siècle n'a-t-il pas décrit le passage de la féodalité au capitalisme ? ». « C'était un processus long de trois siècles. Or, la Çukurova a connu la même évolution sur un laps de temps très court » m'a-t-elle répondu. Dans les années qui ont suivi le plan Marshall, la transformation des moyens de production s'est produite très rapidement. De grandes usines ont fait leur apparition. Avant les années cinquante, la Çukurova était totalement recouverte de marécages. Vers 1850, il y avait une grande forêt, qui s'étendait jusqu'à la Méditerranée sur une quarantaine de kilomètres. Aujourd'hui, il n'y a plus un seul arbre. Du côté de chez nous, vers Kadirli, il y avait des chênaies. À Anavarza, on trouvait des chênes ayant la largeur d'un homme. Je vais raconter tout cela dans le troisième

tome. Les tracteurs sont apparus, et en l'espace de deux années, il n'est resté plus aucun marais ni un arbre dans la Çukurova. Pourtant, dans le passé, les villageois passaient leur vie à déraciner les arbres pour déblayer le terrain. Cevdet Pacha le raconte dans ses *Explications*<sup>13</sup> : « Vers 1850, la Çukurova était un véritable paradis. Il n'y avait que de l'herbe verte autour des tentes de nomades. En allant à Kozan, on ne voyait pas les lances des cavaliers kurdes à cause des arbres et des roseaux. Des serpents sauvages traînaient jusqu'à Kozan », écrit-il. Je vais parler de tout cela au début du troisième tome, je vais longuement citer Cevdet Pacha. Cela signifie donc que les moyens de production ne transforment pas seulement les relations humaines mais aussi la nature. Les classes sociales transforment également la nature. Aujourd'hui, dans la Çukurova, on exploite davantage la terre que les ouvriers agricoles. Il n'y a plus un seul arbre. Les ouvriers agricoles travaillent toujours aussi dur sous le soleil, mais il n'y a plus un seul coin d'ombre.

*N. G* — La transformation des structures sociales et des moyens de production agit sur la nature. C'est indéniable. Il s'agit là d'un problème écologique qui est largement évoqué dans *Les seigneurs de l'Akçasaz*. Mais comment tes personnages vivent-ils ce bouleversement ? Une conscience « écologiste » se développe-t-elle chez eux ?

*Y. K* — Ils n'ont pas cette conscience, mais en tant qu'écrivain, elle existe en moi.

*N. G* — Cette mutation, rapide et profonde, n'a-t-elle pas également transformé la tradition orale, par exemple la littérature populaire des bardes ? Tu as dit que cette littérature était toujours vivante dans certaines régions. Or, quand les marais ont été asséchés, les légendes les concernant ont disparu. Tu montres très bien ce phénomène dans *Les seigneurs de l'Akçasaz*. Prenons l'exemple du dragon des marécages. Est-ce que la légende du dragon a disparu, elle aussi, avec les marécages ?

*Y. K* — Elle a disparu bien sûr. On retrouve la même légende dans *Memed le Mince* et même dans *Le grenadier sur le tumulus* qui est mon premier roman. Avec l'intrusion des machines agricoles et des tracteurs, Dadaloğlu disparaît. Personne ne se préoccupe plus de Dadaoğlu dans la Çukurova.

<sup>13</sup> *Maruzat*.

*N. G* — Les tracteurs sont arrivés en masse, les moissonneuses batteuses aussi mais les paysans continuent toujours à faire des sacrifices rituels pour protéger ces machines. Ce n'est peut-être pas aussi simple que ça. Quand l'environnement se transforme, les croyances ne se modifient peut-être pas tout de suite.

*Y. K* — C'est en fait une question d'infra- et de superstructure. Je suis persuadé que quand les moyens de production se transforment, les grandes traditions disparaissent obligatoirement. Il ne reste que les sacrifices rituels. Mais ces derniers ne représentent rien dans la vie sociale. Les légendes sont beaucoup plus porteuses de sens. Le sacrifice rituel a un caractère religieux, et ne disparaîtra pas si facilement. Mais la vendetta, elle, prend fin. Par exemple, dans le second tome des *Seigneurs de l'Akçasaz, Tourterelle ma tourterelle*, je me suis inspiré d'un fait réel. C'est Atilla Çandar qui me l'a raconté. Alors qu'il travaillait à la Planification, il s'était rendu à Mardin. Là-bas, sur le Mont Kızıllı, une usine de farine avait été construite par les enfants d'un seigneur local. Lors des réunions du conseil d'administration, ils riaient des affaires de vendetta de leurs grands-pères. « Ton grand-père a tué le mien, mais mon oncle s'en est bien vengé ! », se moquaient-ils. D'ailleurs, dans le roman, Derviş Bey et les Akyollu se réconcilient. Akyollu s'est retrouvé seul après la mort des siens, ce qui fait beaucoup de peine à Derviş Bey bien sûr. En fait c'est la tragédie de la mort qui est une grande tragédie. Si tu te rappelles, dans *Et la mer se fâcha*, il y a aussi une tragédie. C'est l'un des meilleurs passages que j'aie jamais écrits. Ici, tout près de notre maison, il y a une villa avec un grand jardin. C'est Kör Mustafa qui l'habitait. Il était d'Antep et c'était un contrebandier. Il était devenu très riche alors qu'il habitait encore dans un quartier de bidonville. Il s'était fait construire ce palais. Il dormait dans un lit en or. Mais il n'y a que Selim le pêcheur qui est allé le voir sur son lit de mort, car ses fils étaient tous partis en Suisse. « Si mon Mustafa, mon aigle, était resté au village, aurait-il fini ainsi ? ! », se plaint sa femme au pêcheur Selim. Ce que je veux dire, c'est que la superstructure ne change pas tout de suite. Car elle est le fruit d'une longue accumulation. Quand la situation économique d'un individu change, sa maison et ses affaires changent aussi. Mais ses croyances et les traditions auxquelles il est attaché, continuent de rester vivantes malgré tout.

*N. G* — Abordons maintenant les questions de style dans le roman, si tu le veux bien. La première question qui me vient à l'esprit est la

suivante : la tradition orale et l'écriture. Celles-ci, chez toi, se complètent l'une l'autre. Tu t'inspires de la tradition orale, mais tu es également un écrivain qui cherche à créer son propre style. Parfois, il arrive que tu t'essaies à certaines expériences de forme. Par exemple, dans *Et la mer se fâcha*, la narration, faite de longues phrases, cède un moment la place à la technique dite du « courant de conscience », où toute ponctuation disparaît. Pourquoi procèdes-tu ainsi ? Pourquoi insérer cette technique moderne dans un récit réaliste ?

Y. K — Personne n'a compris mon souci. Je vais de nouveau tenter de l'expliquer. En fait, qu'est-ce que l'homme ? C'est d'abord un être qui parle. Il s'exprime. De cette expression est né l'art. Depuis l'époque où l'homme n'était qu'un chasseur. Les premiers hommes se racontaient des histoires de chasse. De façon plus ou moins longue, ils chantaient la chasse. Mais le langage existe aussi pour les besoins du quotidien. Puis, il y a les commérages. Il y en a partout, et pas seulement dans notre fameux Çiçek Bar. À Paris aussi. Les jalousies, les incompréhensions. Bref, j'ai constaté une chose à Çukurova. Les dialectes variaient même d'un village à l'autre. Il y avait aussi des différences entre le parler d'un nomade sédentarisé depuis dix ans, et celui d'un autre, sédentarisé plus récemment. Je veux en venir à ceci : les différentes formes de narration naissent aussi de cette façon. Par exemple, la société exerce une influence sur la manière d'écrire le roman. Les régions ont également une influence. La Çukurova, Istanbul. Si je n'étais pas venu à Istanbul, je n'aurais pas pu enrichir ma langue romanesque. J'ai appris beaucoup de choses à Istanbul. La syntaxe change. La syntaxe de la chaîne du Taurus se distingue de celle des îles. À titre d'exemple, la syntaxe de la Çukurova est influencée par l'arabe, car nous sommes tout près de la frontière. À Urfa, c'est encore autre chose. Trabzon subit l'influence de la syntaxe caucasienne. La structure de la langue change en fonction de la géographie, de l'environnement, et des frontières. Dans ma famille, j'ai d'abord entendu parler le kurde. J'ai appris le kurde et le turc en même temps. Je connais moins bien le kurde, car nous ne le parlions qu'au village. Ma famille, plus tard, avait même commencé à parler le turc à la maison. Jusqu'à 16-17 ans, c'était essentiellement le kurde qui était usité chez moi. Je ne sais pas quand j'ai appris le turc et le kurde. Aujourd'hui, je comprends le kurde, mais je suis incapable de raconter une histoire en cette langue. Le parler populaire est-il aussi différent du langage de la littérature populaire ? Karacaoğlan ne parle pas comme le



peuple. Le langage du maître qui raconte Koroğlu se distingue de celui du peuple. Il y a peut-être des points communs à cause du caractère oral des deux langages ; mais ils restent néanmoins différents. L'écriture est encore autre chose. Si tu regardes mes romans, tu peux voir que l'écriture est la même partout, mais que chaque roman a son propre style. *Meurtre au marché des forgerons* se distingue de *Memed le Mince* par exemple. C'est le sujet du roman qui en détermine le style. Je m'inspire aussi bien du style de Faulkner que de celui de Halit Ziya ou de Nâzım Hikmet. Je suis en quelque sorte leur disciple, et non celui de Karacaoğlan. Je suis le disciple de Tolstoï ou de Dostoïevski, mais pas celui de Koroğlu. Ou encore le disciple de Sait Faik. Bien sûr, je suis influencé par tous ces écrivains. Mais il y a aussi en moi quelque chose d'autre, disons de spécifique, qui vient de ma naissance et de mon expérience de la vie. Je puise aussi mon inspiration dans ce champ personnel.

Dans ma jeunesse, mon style était très proche de *L'orage fou*, ce récit populaire dont j'ai déjà parlé. En gros, j'utilisais les mêmes structures syntaxiques. À cette époque, en 1951, je m'étais passionné pour *L'orage fou*. *Memed le Mince* est un peu plus proche de la tradition orale ; chaque villageois peut comprendre *Memed le Mince*. Mais qu'un paysan essaie donc de comprendre *Les seigneurs de l'Akçasaz*. C'est impossible. Car c'est quelque chose de plus profond. Tu appelles cela « courant de conscience » ?

N. G — Oui, le « courant de conscience ». C'est en fait la transcription, dans le déroulement automatique de la pensée, de ce qui passe par l'esprit, dans un enchaînement clair ou non, sans l'ordonner de façon rationnelle. Cette technique, tu l'utilises dans une partie de *Et la mer se fâcha*. Toutefois, d'après moi, c'est un élément greffé qui ne correspond pas au style général du roman.

Y. K — Écoute, nous sommes tous les deux des écrivains. Imaginons qu'on nous demande d'écrire sur Freud. Disons que nous sommes ses amis, et que nous le connaissons tous les deux très bien. Disons plutôt qu'il est notre ami depuis quarante ans. Ou qu'il est un membre de notre famille. Nous devons donc raconter Freud. Mais je ne pourrais pas écrire sur lui comme je l'ai fait pour Selim le pêcheur. Pas avec les mêmes mots, ni les mêmes phrases. Le style doit s'adapter de lui-même. Je décris une plaine depuis la fenêtre d'un train. La fenêtre d'un train en mouvement. Et je décris la plaine à l'arrêt. Il y a l'herbe, les fleurs, les

papillons, et les oiseaux. Tu ne peux décrire les deux scènes de la même manière, ce n'est pas possible. Bien sûr, l'écrivain fait tout cela de façon consciente. Il n'y a pas de hasard dans l'écriture.

*N. G* — Tu as aussi écrit des reportages. À ton avis, le reportage journalistique est-il très différent du roman ? Tu avais dit quelque part qu'il n'y avait pas de frontières infranchissables entre ces deux genres.

*Y. K* — Pour moi, le reportage est aussi une création. Sans créer, on ne peut atteindre la réalité. Sais-tu pourquoi je n'ai jamais écrit d'autobiographie ? Car création et autobiographie sont incompatibles. Pour raconter avec justesse une réalité, il faut l'inventer.

*N. G* — Tu disais que la tradition orale est le fruit d'une très longue accumulation dans l'histoire de l'humanité. Par contre, la tradition de l'écrit est plus récente. Est-ce pour cela que tu as dit que « la tradition orale est un véritable trésor » ?

*Y. K* — De toute manière, l'écriture prend aussi sa source dans la tradition orale.

*N. G* — En tant qu'écrivain, il peut sembler étrange, à notre époque, que tu défendes à ce point la tradition orale.

*Y. K* — Dans le passage de l'oral à l'écrit, on se rend compte qu'il y a un immense trésor à notre disposition : c'est la tradition orale. Le roman s'est inspiré des contes autant qu'il a pu. Dostoïevski par exemple. Hasan Ali Ediz me l'a dit un jour. Le maître des écrivains russes, Pouchkine, serait lui aussi, l'héritier du conte. Prenons Gogol. La construction romanesque de Gogol est la même que celle de *L'Iliade*. Il l'a beaucoup imité. Dans *Les âmes mortes* par exemple, il y a quatre-vingt-dix pages qui sont inspirées du récit homérique.

*N. G* — Tu dis donc qu'il y a un souffle épique qui traverse les romans russes du XIX<sup>e</sup> siècle comme les tiens.

*Y. K* — Dostoïevski n'est pas épique, c'est un conteur.

*N. G* — Mais tu as parlé de *L'Iliade*.

*Y. K* — Oui. De toute manière, moi, je veux écrire *L'Iliade*. Le père Tolstoï disait lui aussi qu'il voulait écrire *L'Iliade*. Tu connais son roman qui s'appelle *Jeunesse*. Ils avaient tous une grande admiration pour *L'Iliade*. Dans *Les âmes mortes* Gogol décrit une famille au début, puis

il passe au récit d'une autre famille. Comme dans *L'Iliade*. Homère dépeint aussi quelques portraits, comme ceux d'Achille, d'Hector, ou d'Ulysse par le même procédé. Je veux dire que la méthode est la même. Comme dans *Paysages humains* de Nâzım Hikmet. J'ai essayé de faire la même chose dans *La grotte*. De ce point de vue, mon roman le plus épique est bien celui-là. Car je mets en scène plusieurs personnages en même temps.

*N. G* — Tu dis que Dostoïevski est un conteur. Oui, mais dans *Le roi des éléphants*, tu as écrit carrément un conte. Il me semble qu'il n'y a rien de tel chez Dostoïevski. As-tu écrit d'autres contes hormis *Le roi des éléphants* ?

*Y. K* — Je n'en ai pas écrit, non. Pour *Le roi des éléphants*, je me suis inspiré d'un conte très répandu en Anatolie. Les éléphants du prophète Soliman détruisent les fourmilières. J'ai utilisé cet épisode lors de mes interventions à la radio pour parler du Parti ouvrier, pour dire en fait que « les fourmis peuvent vaincre les éléphants ». J'ai rajouté à la fable les thèmes modernes du socialisme. Je pense qu'il n'y a pas un seul écrivain qui n'ait été influencé par la littérature orale. C'est un immense trésor. Il est impossible de ne pas s'en inspirer. De plus, la littérature orale est une chose qui se renouvelle sans cesse. On s'en inspirera aujourd'hui, et encore demain. On ne peut y échapper.

*N. G* — Soit, mais dans le même temps, l'écrivain moderne n'est-il pas obligé de transformer les éléments traditionnels du conte pour rester crédible auprès de ses lecteurs ? Comme Nâzım Hikmet l'a fait à sa manière ? Par exemple, Il s'est inspiré de *Kerem et Aslı*, mais dans le poème de Nâzım, Kerem devient un héros conscient de son époque. Il agit au péril de sa vie pour que les « ténèbres deviennent clarté ». Il devient pour ainsi dire un « homme engagé » selon les termes de Jean-Paul Sartre.

*Y. K* — Je ne me sens pas trop concerné par ce genre de procédé. Par exemple, Nâzım Hikmet prend *Ferhat et Şirin* et il en fait autre chose. Autant *Hamlet* n'est pas la Cour du Danemark, autant Nâzım n'est pas *Ferhat et Şirin*. Car il prend un conte, le travaille et l'adapte à l'époque moderne.

*N. G* — Toi, tu n'utilises pas cette méthode.

*Y. K* — Non. Je vais écrire *Köroğlu*. Avant de mourir, c'est sûr, je vais écrire *Köroğlu*. D'une nouvelle façon.

*N. G* — Comment ? Köroğlu va-t-il devenir un héros moderne ?

*Y. K* — Non, non. Il restera tel qu'il est, mais je vais l'écrire à ma manière.

*N. G* — Les épisodes resteront-ils les mêmes ?

*Y. K* — Oui, en gros. Je vais reprendre tous les motifs et les retravaillerai à ma façon. D'ailleurs, dans la littérature populaire, chaque conteur a sa propre façon de raconter un récit. Le conteur apprend l'histoire de son maître, mais ne la raconte pas « mot à mot »<sup>13</sup>, il l'adapte à sa propre personnalité. J'ai dû entendre d'au moins vingt personnes des versions différentes de la formation de Köroğlu.

*N. G* — De qui par exemple ?

*Y. K* — J'ai été très influencé par le style de Huzuri Baba. Quand je me suis mis à écrire *La formation de Köroğlu*, j'ai imité le style des bardes populaires.

*N. G* — Dans *La formation de Köroğlu*, et en particulier au début du texte, cette influence est très évidente. Tu commences ainsi : « Hey les frères, hey les amis, ceux qui s'arrêtent pour nous écouter, dans la plaine et à la campagne, dans l'écurie et sur le champ, dans la cité et sur la route. ». En outre, tout de suite après, tu t'adresses à l'auditoire comme l'aurait fait un barde. Puisque nous parlons des récits populaires et des épopées, penchons-nous un instant sur le concept d'amour dans tes romans. Pour toi il n'existe que des amours absolus, comme par exemple celui de Ceren et de Halil dans *Les mille taureaux*, ou l'amour passion de Hatice et de Mehmed dans *Memed le Mince* ou encore l'amour d'Ahmed dans *La légende du Mont Ararat*. Même dans *Les seigneurs de l'Akçasaz* qui n'est pourtant pas un récit populaire, il en est ainsi. Dans le fond, ces histoires d'amour n'ont pas de complexité psychologique. Elles ressemblent beaucoup à ces passions déterminées par le destin que l'on retrouve dans la littérature populaire. À notre époque, tu sais, les histoires d'amour ne se vivent plus vraiment ainsi.

*Y. K* — Jusqu'à *La légende du Mont Ararat*, je n'avais pas lu *Les contes des mille et une nuits*. Il y a un thème dans ce livre que je pensais avoir moi-même inventé. Je crois que c'est ce thème qui fait de *La légende du*

<sup>13</sup> En français dans le texte.

*Mont Ararat* un roman. Il y a un cheval. Quelqu'un va tuer ce cheval. Le garçon et la fille font l'amour. Ce quelqu'un n'a pas le courage de tuer le cheval pendant qu'ils font l'amour. À la fin, il frappe un rocher de son sabre, et le brise. Tu sais où j'ai trouvé un thème semblable, dans lequel il n'y a pas de cheval, mais où les deux amants ne sont pas non plus tués ? Dans *Les mille et une nuits*. L'amour d'Ahmed, dans *La légende du Mont Ararat*, est un amour moderne. Mais d'un certain côté, il reste traditionnel. Car l'histoire se déroule au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans *Les mille tableaux*, si la fille avait été donnée non pas à Halil mais à l'autre, ils se seraient installés dans le village. C'est l'économie et les conditions sociales qui déterminent le sentiment amoureux.

*N. G* — Dans *Memed le Mince*, l'amour entre Memed et Hatice semble aussi absolu.

*Y. K* — Non, il ne l'est pas. Cet amour est de notre époque.

*N. G* — Le fait que deux amoureux se désirent, dans tes romans, comme dans les récits populaires, prend soudain une dimension absolue, exclusive.

*Y. K* — Dans *L'idiot*, tu trouves aussi de telles histoires d'amour. C'est également le cas dans le roman moderne. L'amour ne change pas beaucoup. C'est pareil même chez Sartre.

*N. G* — Je ne crois pas. Pense à cette histoire d'amour dans *La nausée*.

*Y. K* — Sartre a pris l'amour et en a fait une chose dégénérée.

*N. G* — D'après toi, il y aurait donc deux sortes d'amour, amour dégénéré et amour sain.

*Y. K* — Prends n'importe quel amour digne de ce nom, ce sera toujours la même chose. Le thème de l'amour a changé pour la première fois dans *Don Quichotte*.

*N. G* — Dans *Don Quichotte*, on se moque des amours légendaires.

*Y. K* — Les histoires d'amour de notre époque ne m'intéressent pas beaucoup. Il se passe des choses plus graves dans le monde où nous vivons.

*N. G* — Dans le roman que tu es en train d'écrire, tu as dit que tu décrivais un monde sanglant. Ce monde sanglant est-il celui dans lequel nous vivons ?

Y. K — Je raconte le meurtre. Le thème central de mes romans est le meurtre. Dans les quatre tomes de *Memed le Mince*, dans *Tu écraseras le serpent*, dans *Les seigneurs de l'Akçasaz*. Je raconte le meurtre à ma façon. Les assassins de Dostoïevski sont rongés par le remords, les miens non. Ils ne connaissent pas la mauvaise conscience.

N. G — Dostoïevski est influencé par le christianisme, par le sentiment de culpabilité.

Y. K — Il s'agit là d'une obsession personnelle de Dostoïevski. Tu ne peux pas mettre tous les chrétiens dans le même moule. Certains chrétiens, par exemple nos Syriques de Mardin, tuent à longueur de journée mais n'ont aucun problème de conscience. Il y a aussi des Syriques dans les rangs du PKK. Qui sait combien d'hommes ils tuent. Dans *Tu écraseras le serpent*, l'enfant grandit après avoir tué sa mère et fait à son tour six enfants.

N. G — C'est invraisemblable.

Y. K — J'ai été le voir. Il vivait normalement. Il avait six enfants. Nous avons parlé pendant trois jours, il n'a même pas évoqué une seule fois sa mère.

N. G — Mais dans le roman, il est très lié à sa mère.

Y. K — Oui, mais le meurtre n'est pas un obstacle à sa propre vie. La preuve, c'est qu'il vit. En prison, Karabekir m'a raconté une histoire. Il a coincé un jour dans la montagne un gars qui avait insulté sa mère. Il m'a tout raconté dans les moindres détails. C'était un homme très intelligent. Il a donc sorti son revolver et l'a posé sur la tempe du type, pour le torturer. Il faisait comme s'il allait tirer mais y renonçait au dernier moment. Il l'a laissé vivre ainsi entre la joie et la mort jusqu'au petit matin, et l'a abattu au lever du soleil.

N. G — Tu racontes cette histoire dans *Les seigneurs de l'Akçasaz*. Enfin, je t'ai bien fatigué mais pas pour rien j'espère. Il me semble que nous avons beaucoup avancé.

Y. K — Jusqu'à aujourd'hui, je n'avais jamais parlé à personne comme je viens de le faire.

N. G — Il y a une dernière chose qui me préoccupe. Comment se fait-il que tu arrives à écrire autant ?

*Y. K* — Je crois vraiment que je suis un homme paresseux. C'est à partir de maintenant que je vais véritablement écrire. Des romans de 200-250 pages. Le meurtre de deux enfants et d'un vieillard. Et puis un roman consacré à Istanbul, qui se déroule à Eyüp. Ensuite, j'ai à l'esprit *L'île*. Il y a aussi *Savrun*, dont j'ai parlé pour la première fois à Abidin Dino, à l'âge de dix-sept ans. Après, viendra *Anavarza*.

*N. G* — Si je comprends bien, les sujets de tes romans sont déjà tout prêts, tu n'as qu'à les écrire. Or, certains écrivains considèrent l'écriture comme une sorte d'aventure, comme un saut dans l'abîme. L'œuvre n'est pas un projet pré-conçu, mais une genèse incertaine.

*Y. K* — Je ne suis qu'un artisan moi, mon cher ami, un humble artisan de l'écriture romanesque. Je ne suis pas de ces grands hommes. Qu'ils sautent donc dans l'abîme ! Pour moi, le roman n'est qu'une affaire d'apprenti et de maître.

(Rires.)

Menekşe-Istanbul, 1988.

Nedim GÜRSEL, *Tradition orale et création romanesque. Entretien avec Yaşar Kemal*

L'entretien réalisé par Nedim Gürsel avec Yaşar Kemal aborde l'ensemble des questions qui occupent le grand nom de la littérature turque contemporaine. Deux axes concentrent la problématique : son recours à la tradition orale et le parallélisme entre les changements sociaux et les thèmes à l'œuvre dans les romans. Plusieurs questions dominent : l'imagination (comment traiter les légendes), le rêve et l'idéalisme confrontés au roman réaliste ainsi que cette idée constamment reprise par Yaşar Kemal, celle de l'« homme obligé ». Les questions de N. Gürsel repoussent toujours plus loin les réticences de Kemal qui refuse l'aspect théorique de la littérature, souvent avec humour et un décalage révélateur des générations auxquelles chacun des deux appartient.

Entre souvenirs d'enfance et mise au point sur la « kurdité » qui lui aura valu nombre de démêlés avec l'État, apparaît la figure d'un auteur majeur publiant depuis 1943.

Nedim GÜRSEL, *Interview with Yaşar Kemal*

This interview with the novelist Yaşar Kemal manages to tackle the author's main issues. It concentrates on two major aspects : his use of oral tradition and the parallel between social changes and the dominant themes at work in the author's fiction. It also questions ideas about imagination and the realist novel, dream and idealism as well as a notion very frequently advocated by Kemal, that of a « compelled individual. » Nedim Gürsel's questions lead off Kemal's reluctances to discuss literary theory and get interesting answers, counterbalanced by humour and generational conceptions.

Between childhood memories and assertions of a « Kurdishness » that brought Kemal so much trouble in the past years, this dialogue between two writers discloses the whole range of the « Grand Old man » of Turkish letters, an author who started publishing as early as 1943.