

REMARQUES SUR LA POÉSIE DE KAYGUSUZ ABDAL

« Sous l'écorce superficielle de la lettre, l'instrument poétique peut résonner faussement, mais intérieurement, pour ses auditeurs, s'énonce la signification plus élevée qu'il dissimule, de façon que le lecteur, ayant rejeté la coquille extérieure de fausseté, découvre le doux noyau de vérité dissimulé à l'intérieur. »

Alain de LILLE, *De Planctu Naturae*¹

Le poète derviche, Kaygusuz Abdal, dont nous possédons les œuvres manuscrites², vécut aux XIV-XV^e siècles ; il serait mort vers 1444. De son vrai nom, Alâeddin Gaybî, il était le fils du *sancakbeyi* d'Alâïye (Turquie méridionale). Disciple du célèbre derviche *gazi*, Abdal Musa³, selon la tradition, il serait resté au service de son maître quarante ans durant, avant de voyager et de se rendre au Caire. C'est dans cette ville que la fondation d'un *tekke* lui est attribuée⁴.

Catherine PINGUET est maître assistante à l'université de Yeditepe, Istanbul.
Kumrulu Sok. 46/4 Marmara Apt Cihangir, Istanbul, Turquie.

¹ Cité par Jacques ROUBAUD dans *La fleur inverse—L'art des troubadours*, 1994, p. 71.

² Abdurrahman GÜZEL, *Kaygusuz Abdal*, 1981 ; *Kaygusuz Abdal'ın Mensur Eserleri*, 1983 ; *Kaygusuz Abdal Bibliografyası*, 1986 ; *Kaygusuz Abdal Saraynâme*, 1989 ; *Kaygusuz Abdal (Alaadin Gaybi) Menakibnamesi*, 2000.

³ Fuad Köprülü, « Abdal Musa », article traduit, introduit et annoté par Catherine PINGUET, *Journal d'histoire du soufisme*, III, Paris, éd. Jean Maisonneuve, 2002, p. 325-347.

⁴ Frederick de JONG, « The Takîya of 'Abdallâh al-Maghâwirî (Qayghusuz Sultan) in Cairo », p. 242-260.

L'œuvre de Kaygusuz Abdal, en vers comme en prose, témoigne de larges connaissances et d'une profonde culture dans le domaine du soufisme. Dans *The Bektashi Order of Dervishes*, J. K. Birge considère la doctrine de Kaygusuz Abdal comme le *nec plus ultra* d'un bektachisme raffiné, ordre auquel il sera par la suite rattaché. Riza Tevfik, influencé par le *Risâle* de Kaygusuz Abdal, élève celui-ci au rang de « grand philosophe »⁵. Dans le cadre de cet article, il ne s'agira pas d'exposer en quoi la pensée de Kaygusuz Abdal peut être qualifiée de philosophiquement élaborée, néanmoins il est important de dégager de son œuvre certaines croyances et pratiques qui permettront de cerner un peu mieux sa personnalité et le milieu qui fut le sien. La doctrine de l'unicité de l'être (*vahdet-i vücûd*), omniprésente, est essentielle à l'étude des poèmes que nous avons sélectionnés. Dans le *Budalânâme*, on peut lire : « Le Créateur a fait de moi un palais de torchis, tantôt il a fait de moi un être humain, tantôt il a fait de moi un animal, une plante, un métal, une feuille, de la terre. Tantôt il a fait de moi un maître spirituel, tantôt un jeune homme. J'ai eu des milliers de noms et de pseudonymes. Je suis apparu des milliers de fois sous différents visages »⁶. Dans le *Vücûdnâme*, on remarque l'influence houroufie dans les rapports que l'auteur établit entre les formes des lettres de l'alphabet arabe et celles du corps : « La tête de l'homme (Adam) est le ciel et le point 'bâ', un des sourcils est 'fâ', l'autre 'kâf', un des yeux est 'ayn' et l'autre 'gayn', une des oreilles est 'dâl', la seconde est 'zâl' »⁷. Présente également, l'influence shi'ite à travers le culte rendu à l'imam Alî et la croyance selon laquelle ce dernier détenait les connaissances ésotériques de Mohammed. Nous savons également que Kaygusuz Abdal pratiquait le *cihar darb*, littéralement, les « quatre coups ». Cette règle, introduite par l'intermédiaire des *kalenderis*, consistait à se raser la moustache, la barbe, les cheveux et les sourcils. Dans son *Livre de légendes édifiantes*, il est décrit comme un « derviche nu, les cheveux, la barbe, les cils et les sourcils rasés »⁸.

⁵ Thierry ZARCON, *Mystiques, philosophes et francs-maçons en Islam*, 1993, p. 412 et 448.

⁶ Ahmet Yaşar OCAK, *Kalenderi*, 1992, p. 151 (*Gâh saraylara kerpiç eyledi (...) Gâh insan eyledi, gâh hayvan eyledi. Gâh nebat, gâh ma'den eyledi. Gâh yaprak, gâk toprak eyledi. Gâh Pîr, gâh cüvan eyledi (...) Nice bin kerre isimler ve lâkablar urundum. Nice bin kerre dürlü sûretlerden göründüm*).

⁷ *Ibid.*, p. 154 (*Adem'ün başı aarşdur ve nokta-i «bâ»'dur ve iki kaşı «fâ»'dur ve biri «kaş»'dur ve iki gözleri biri «ayn»'dur ve «gayn»'dur ve iki kulağı «dâl» ve birer «zâl»'dür*).

⁸ *Ibid.*, p. 94 (*belden yukarısı çıplak, saç, sakalı, kaşı, kirpiği kırkık bir uryan derviş*).

Nous verrons ensuite, au moment de l'étude de certains de ses poèmes, tous les indices qui confirment la thèse selon laquelle Kaygusuz Abdal était un derviche *kalenderi*.

Bien que les trois quarts de ses écrits aient été rédigés en *arûz*, dans le style du *Mesnevi*, Kaygusuz Abdal est surtout connu pour sa poésie en vers syllabiques. Certains de ses poèmes pourraient surprendre des lecteurs qui s'en tiendraient au savoir théologique du poète derviche et à son registre didactique. D'évidence, cette poésie est le fruit d'un faisceau d'influences et nous verrons qu'elle est d'un genre trop retors pour livrer facilement ses secrets. Face à ces formes poétiques apparemment dénuées de sens, Kaygusuz Abdal pratique-t-il le « parler masque » ? Doit-on les lire comme un cryptogramme, comme une sorte de puzzle à reconstituer ? En pareil cas, quelle assistance, quel lecteur seraient en mesure de déchiffrer ce singulier message ? Ces poètes derviches puisaient-ils dans le registre poétique de leur enfance pour évoquer des instants d'extase, certaines formes d'appels divins et des visions que le langage courant ne parvient pas à transmettre ?

C'est Yunus Emre qui innove un genre qui sera suivi par Kaygusuz Abdal, Aşıkî, Ümmî Sinan et d'autres poètes appartenant à différentes confréries soufies⁹. À première vue, Yunus Emre s'inspire des *tekerleme*, des contes populaires et des devinettes. Dans ce poème, il mange des noix sur un prunier, se bat contre un paralytique, le sourd comprend ses paroles et le muet chante. Le « Je » assume d'emblée la responsabilité de cette histoire et se porte garant de la véracité des énormités assénées : « Ce n'est pas un mensonge, précise-t-il, ceci est vrai » (*Yalan değil gerçektir*)¹⁰. Ce procédé a, bien entendu, suscité de nombreuses questions et différents types d'interprétations qui, dans certains cas, ne sont pas vraiment incompatibles.

Notre premier réflexe serait de reconnaître la figure du renversement de l'ordre naturel des choses. « Une figure qui, loin d'être une création savante, appartient depuis l'aube des temps à la poésie populaire et aux

⁹ Mustafa TATCI donne une liste plus complète et cite comme poètes : Enverî, Lamiî Çelebi, Bolulu Himmî Efendi, İdris-i Muhtefî, Sahfî Efendi, Azmî, Ahmed, Azbî, Hayretî et Verdî. Il rappelle à juste titre que ces auteurs de *şathiyye* (locutions théopathiques) n'étaient pas tous bektachis. Cf. « Tasavvuf Edebiyatında Şathiyyeler », *Edebiyattan İçeri*, 1997, p. 25.

¹⁰ Ce poème a été traduit en français par Guzine DINO et Marc DELOUZE, *Poèmes de Yunus Emre*, 1973, p. 29-31 et par Yves REGNIER, *Yunus Emre. Le Divan*, 1963, p. 122-123.

manifestations spontanées du folklore de tous les peuples »¹¹. L'objectif serait donc de faire rire un public peu enclin aux discours savants et aux spéculations philosophiques. Interprétation que rejette Niyazî Mîsrî (1617-1694), le poète et fondateur d'une des branches anatoliennes de la *Halvetiyye* dans son commentaire du poème de Yunus Emre. Il s'oppose à une lecture profane, synonyme de divertissement, au profit d'une interprétation qui s'efforce de découvrir un message spirituel caché. À ses yeux, en parlant de prune, de raisin et de noix, Yunus Emre fait allusion à la Loi divine, *şeriat*, à la voie mystique, *tarikât*, et à la réalité divine, *hakikat*. La prune, dont on ne mange que l'extérieur du fruit, renvoie à l'aspect extérieur des actions. Le raisin, bien que l'on puisse extraire du fruit beaucoup de bonnes choses, contient encore des grains d'hypocrisie. La noix, quant à elle, symbolise la Réalité. À l'intérieur du fruit, rien n'est jeté. Le maître du jardin est le maître spirituel. Par son intermédiaire, il est possible de différencier les fruits et d'atteindre la Réalité¹². Ce point de vue témoigne de l'intérêt d'auteurs soufis pour cette forme de poésie perçue comme codée et accessible aux seuls initiés. Par-delà l'aspect extérieur, un ton à la fois allègre et déroutant, il s'agit de découvrir une signification cachée.

Il est vrai que les formules finales de ces poèmes viennent conforter Niyâzî Mîsrî dans son interprétation et renforcent la thèse d'un message voilé. Ainsi, Yunus Emre, dans le poème précédemment cité, avertit de l'extravagance des propos qu'il vient de tenir : « Tu dis Yunus des paroles qui ne ressemblent à aucune autre » (*Yunus bir söz söyledin hiçbir söze benzemez*). Toutefois, l'aspect de prime abord incompréhensible et mensonger est aussitôt remis en cause par le dernier vers : « Le sens se déroband au regard sourd des intriguants » (*Münâfıklar elinden örter ma'nî yüzünü*). Aşıkı, qui imite le poème de Yunus Emre tout en l'enrichissant d'éléments nouveaux, écrit : « Moi, Aşıkı, tout comme Yunus, je parcours un pays que les gens ne connaissent point ; je brouillai toutes mes traces afin que les mécréants ne puissent les découvrir. Moi, Aşıkı, je danse maintenant le *sema* tout autour de la voûte céleste ; je danse en même temps que je joue de mon *saz*, sans étendre les bras et sans bouger les doigts »¹³. On trouve un procédé similaire chez Kaygusuz Abdal qui raconte dans un poème comment une vieille femme s'enticha de lui

¹¹ Patrice UHL, *La constellation poétique du non-sens au Moyen Age*, 1999, p. 171.

¹² Annemarie SCHIMMEL, *Mystical Dimensions of Islam*, 1975, p. 335-336.

¹³ Traduction de Pertev Naili BORATAV dans *Le « Tekerleme », Cahiers de la Société Asiatique*, XVII, 1966, p. 186.

et tout ce qu'il dut endurer pour se débarrasser d'elle. Le deux derniers vers sonnent comme un avertissement :

Il n'y a ni femme ni mari
Ni aube ni nuit
À qui comprendra ces paroles
Je pourrais sacrifier ma vie

*Ne karı var ne koca
Ne erte var ne gece
Bu sözü anlayanın
Kurbanyım kurbanı*¹⁴

À son tour, Niyâzî Mısırî imite Yunus Emre et prend soin de souligner qu'il lui est redevable :

Avec un *tekerleme* comme une courge sans tête
Tu aspires Niyâzî au savoir de Yunus

*Başsız kabak gibi bir tekerleme söz ile
Yûnus'layın Niyâzî irfanî arzûlarsın*¹⁵

Niyâzî Mısırî reconnaît recourir au *tekerleme*, tout du moins dans sa forme extérieure. Ce genre, indissociable d'une ancienne tradition orale, vient du mot *teker*, « la roue », et suggère un roulement précipité de propos, une sensation de vitesse et de tournoiement. On remarque également que certains auteurs de *tekerleme*, à l'instar des poètes soufis, aiment à faire passer pour sérieux une série de pirouettes : « Tout ce que j'ai dit jusqu'ici n'est que mensonges sans queue ni tête. Vous savez que je ne mens jamais. Et qu'est devenue la vérité que je n'ai jamais su apprendre par cœur ? »¹⁶ Dans le *Mesnevi*, Mevlâna Djelaleddin Rûmî, contemporain de Yunus Emre, emploie souvent des anecdotes, des paraboles, des légendes et des contes d'animaux. Un récit intitulé « Les trois compagnons infirmes » s'inspire des contes pour enfants. Mevlâna commence en ces termes : « Sebâ est une grande ville, semblable à celle dont tu entends parler dans les contes pour enfants. Oui, les enfants racontent des fables, mais dans leurs fables se cachent beaucoup de vérités et de

¹⁴ Sadettin NÜZHET, *Bektaşî Şairleri*, 1930, p. 197.

¹⁵ Mustafa KARA, *Niyazi-i Mısırî*, 1994, p. 80.

¹⁶ Hikmet TURAN, « Miras Destan », in *Halk Bilgisi Haberleri*, vol. V, 1936, p. 79-80 (il s'agit d'un *Destan* humoristique écrit par un certain Derdmend Aşık et qui s'inspire de *tekerleme*).

sages conseils. Ils y débitent des sornettes, diras-tu, pourtant tu devrais chercher les trésors enfouis dans les ruines»¹⁷. Abdülbaki Gölpinarlı a rapproché cet épisode du poème de Yunus Emre, pensant que ce dernier avait emprunté le thème de ses vers au récit de Mevlâna¹⁸. Pertev Naili Boratav a par la suite rejeté cette hypothèse pour considérer que, dans les deux cas, l'influence était «d'origine populaire». Dans un article consacré à l'histoire des «Trois compagnons infirmes», il a découvert des motifs communs entre des récits d'Anatolie (le poème de Yunus Emre et le passage du *Mesnevi*), des versions d'Ouzbékistan, de Mongolie et des contes du folklore européen¹⁹. Malgré l'étendue géographique, la proximité des trouvailles n'a rien de surprenant. En Europe, songeons au conte de menterie, ou encore aux fatrasies d'Arras dans lesquelles il est dans l'ordre des choses qu'un ours ensemece la Manche, qu'un chat parle grec, que le brochet aboie et qu'un hareng-saur assiège une ville du nom de Gisors²⁰. En Anatolie, les poètes et les conteurs brodent sur les mêmes motifs : le chameau est crieur public, les poissons volent et grimpent aux arbres, des individus s'échappent par le trou d'une serrure, passent les mains dans la cour, le vent sert de monture. Les conteurs de *tekerleme* ont connu leur heure de gloire et de grande audience parmi les cercles ruraux. Les gens du peuple appréciaient ces jongleries verbales, ils se reconnaissaient dans ces entractes synonymes d'échanges et de réjouissances où la part de burlesque et de boniments était acceptée par l'artiste comme par l'assistance. Dans ce cas, le non-sens n'est pas un défaut de signification mais, au contraire, une manière raffinée de signaler le bon-sens. Seul un Occidental, qui avait de la littérature orale d'Anatolie une connaissance livresque, a pu qualifier le *tekerleme* «d'histoire rimée et rythmée d'une incohérence de cauchemar, de préludes d'hallucinations et d'incohérences»²¹. Cette appréciation montre à quel moind les *tekerleme*, comme toute poésie du non-sens, peuvent s'avérer horripilants pour les tenants de l'intelligibilité. Ces propos, apparemment absurdes, ne sauraient être goûtés dans une tête raisonnable, et c'est peut-être pour cela que des poètes soufis se sont emparés du genre pour le modeler selon leurs desseins.

¹⁷ Mevlâna, *Mesnevi*, traduit en turc par V. Izbudak et A. Gölpinarlı, 1943, p. 247.

¹⁸ Abdülbaki GÖLPINARLI, *Yunus Emre*, 1936, p. 95.

¹⁹ Pertev Naili BORATAV, «Les trois compagnons infirmes», *Fabula*, 1958, p. 231-253.

²⁰ La fatrasie apparaît au milieu du XIII^e siècle, en Artois et dans le Nord de la France.

²¹ Edmond SAUSSEY, *Littérature populaire turque*, 1936, p. 42-43.

Nous pensons qu'il n'est pas de bonne science de reléguer la littérature dite « populaire » à un sous-genre, lui opposant dans la foulée des écrits qualifiés de « savants ». Cette attitude est redevable à un fait historique qui consistait, jusqu'à l'avènement de la République, à reléguer cette littérature au second plan alors que celle-ci connaissait très certainement une plus large audience que la poésie de cour. À cette appellation de « populaire », nous lui préférons celle « d'orale », sachant que les poèmes de soufis qui retiennent notre attention sont passés de génération en génération, de bouche à oreille, de mémoire à mémoire, parmi l'élite et le bas peuple. Nous sommes même en droit de penser que c'est au peuple qu'est parfois confiée la conservation de vérités qui autrement risqueraient de se perdre.

Dans une brillante étude consacrée au genre poétique qui retient notre attention, Mustafa Tatcı²² considère que les poèmes en vers syllabiques de Yunus Emre, de Kaygusuz Abdal et de leurs successeurs sont en réalité des *şathiyye*. Par ce terme technique soufi, complexe et controversé, on désigne la possibilité de l'union avec Dieu par la voie de l'amour, union qui conduit à des paroles ou à des actes d'inspiration divine. Abû Nasr Sarrâj (m. 378/988) désigne par *şathiyye* « un certain mode d'expression d'apparence étrange, extravagante, pour décrire une expérience extatique dont la force de bouillonnement envahit et déborde le mystique »²³. Il compare cet état à un fleuve qui déborde et dont les flots inondent le rivage, le mystique se mettant alors à proférer des paroles parfois jugées scandaleuses, incompréhensibles, hormis pour ceux qui sont capables d'en approfondir le sens. Après Sarrâj, Ruzbehan Baqli Shirazi (m. 606/1209) considère que « l'âme des soufis est mise en mouvement (commotionnée), que leur fond intime entre en ébullition et que leur langue se met à parler. L'extatique profère alors des propos qui procèdent de l'incandescence de son état intime et de l'exaltation de son esprit, propos concernant les sciences relatives aux étapes mystiques, et dont l'apparence est à double sens »²⁴. Concernant ces *şathiyye*, les appréciations divergent. Elles peuvent être perçues comme des signes d'orgueil, de pure folie, ou, à l'inverse, comme l'expression d'états spirituels et d'une authentique expérience mystique. Pour les tenants de cette opinion, les paradoxes proférés heurtent le sens commun, ils cho-

²² Mustafa TATCI, « Tasavvuf Edebiyatında Şathiyyeler (I-II), *op. cit.*, p. 16-82.

²³ Henri CORBIN, introduction aux *Commentaires sur les paradoxes soufis*, 1966, p. 7.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

quent et déroutent mais détiennent un sens voilé. Le paradoxe pourrait être l'expression de l'inexprimable.

Si nous pensons qu'un certain nombre de poèmes attribués à Kaygusuz Abdal ont à voir avec les *şathiyye*, ceci n'est pas sans poser plusieurs problèmes. Pour commencer, il est toujours difficile de se prononcer sur l'authenticité d'une expérience mystique. Cette dernière est complexe et essentiellement personnelle. On peut donc se demander s'il s'agit bien de la description fidèle d'un phénomène vécu. Ainsi se pose la question du langage mystique, de l'expression d'une expérience le plus souvent ineffable. Cette expérience intérieure peut être interprétée à la lumière de la vie du derviche, par-delà ses écrits, mais concernant Kaygusuz Abdal, les données sont en grande partie auréolées de légendes. Dans son hagiographie, que l'historiographie officielle n'a pas tenté de réécrire, des indications sur la personnalité religieuse et les pratiques de Kaygusuz Abdal nous permettent de le rattacher au courant mystique des *kalenderis*. Ces derniers se firent remarquer par leur anticonformisme social et religieux, par leur interprétation libre des enseignements du soufisme et de la *malâmatiyya*, ainsi que par les révoltes et les soulèvements populaires auxquels ils prirent part dès le début du xv^e siècle. Les *kalenderis* menaient une vie errante, refusaient d'accepter les normes de la société, pratiquaient le célibat et refusaient la Loi islamique. En réalité, nous les connaissons surtout par le biais de leurs détracteurs²⁵, aussi vaudrait-il mieux procéder au cas par cas.

En introduction, nous avons indiqué la place importante que détenait la doctrine de l'unicité de l'être (*vahdet-i vücûd*) dans l'œuvre du poète derviche. Cette théorie établit que tout ce qui existe dans l'univers prend son sens et sa qualité en fonction de la distance qui le sépare de l'Absolu et des réalités incorporelles. « Pour le mystique, le monde contingent n'est que le reflet de la seule Existence divine, et l'esprit humain est une émanation directe de l'Essence incréée »²⁶. Pour les tenants de cette conception, tout le monde créé, de la pierre à l'être vivant, n'est que la manifestation de l'essence de Dieu. Ce dogme mystique, dont l'étude requiert une grande culture, a été commenté par de grands penseurs sou-

²⁵ Les *Kalenderis* et les *Haydaris* ont été le plus souvent décrits comme des charlatans sans scrupule, les derviches de la foule, de la populace. Ils étaient condamnés par une large partie de l'élite intellectuelle et décrits comme les « partenaires du diable ». Cf. Ahmet T. KARAMUSTAFA, *God's Unruly Friends—Dervish Groups in the Islamic Later Middle Period 1200-1550*, 1994, p. 5-6.

²⁶ G. C. ANAWATI et Louis GARDET, *Mystique musulmane*, 1961, p. 83.

fis. Ces considérations peuvent paraître surprenantes à la lecture des poèmes de Kaygusuz Abdal que nous avons choisi de traduire et de commenter. Ce serait omettre que la théorie de l'unicité de l'être n'a pas seulement influencé une élite mais qu'elle a également touché les derviches issus de couches populaires et peu éduquées. Ce dogme s'est alors répandu dans les couvents par le biais de poésies chantées, les *ilâhi*. Chez Kaygusuz Abdal, le choix de la forme syllabique—et nous avons précisé qu'elle ne couvre qu'un quart de son œuvre—peut s'expliquer ainsi : les jeux de sonorités et les jeux de mots, la vocalisation harmonieuse des suffixes et, dans certains cas, la répétition d'un vers en fin de quatrain, sont autant d'éléments destinés à une mémorisation rapide, chez les petits comme chez les grands, chez les lettrés comme parmi les moins éduqués. Sans nul doute, ces poèmes ont un sens mystique caché dont la signification ne saurait être dévoilée à la lumière d'une simple interprétation savante. Si les *şathiyye* contiennent le secret de l'unicité de l'être (*vadhet-i vücûd*) et émanent d'une absorption en Dieu (*fenâfillah*), il semblerait que pour percer ce secret, il n'y ait d'autre alternative que d'atteindre le degré spirituel de l'auteur. En effet, « même s'il n'a rien compris à Ibn Arabî (à la théorie de l'unicité de l'être), un soufi peut néanmoins pratiquer parfaitement les exercices mystiques qui le rapprocheront du créateur, alors que le savant qui aurait compris Ibn Arabî au terme de mille lectures n'aurait fait qu'entrevoir d'une manière toute relative ce que le mystique expérimente »²⁷.

Dans la poésie en vers syllabiques de Kaygusuz Abdal, comme pour toute poésie transmise oralement, nous sommes confrontés au nombre d'apocryphes. Parfois, la question des filiations entre manuscrits, des relations entre versions originales et ultérieures demeure entière. Dans un article consacré à la traduction des hymnes (*nefes*) alevi-bektachis, nous avons étudié comme étant de Kaygusuz Abdal ce poème très connu :

J'ai acheté une oie à une femme
 Son cou est plus long qu'un tuyau
 Quarante derviches en ont perdu la tête
 Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Six d'entre nous apportent du bois
 Neuf autres allument le feu

²⁷ Thierry ZARCONE, *Mystiques, philosophes et francs-maçons en Islam*, p. 20.

L'oie redresse la tête et regarde
Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Nous avons donné quelque argent
Sa chair est plus dure que ses os
Il ne resta ni louche ni chaudron
Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Ce n'est pas une oie, elle a mal tourné
Quarante ans durant elle a parcouru le mont Kâf
Elle s'est parée d'ailes et d'une queue
Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Nous avons posé l'oie sur le feu
Elle s'est envolée, elle est partie au loin
Quelle histoire *haci ağa**
Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Les ailes de mon oie sont légères
Tel le renard qui tète la brebis
Peut-être vient-elle du temps de Noé ?
Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Les ailes de mon oie sont jaunes
Ses os sont plus gros que sa chair
Femme, ne la vends pas comme cela, à la légère
Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Les ailes de mon oie sont bariolées
Allez, pars, va-t-en et bon vent
Ne nous tracasse plus !
Quarante jours ne sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Nous avons ajouté du blé concassé dans le jus de cuisson
Le blé s'est écrié : Allah !
Ah mes amis, quelle histoire !
Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

Kaygusuz Abdal, qu'allons-nous faire ?
Fidèles et pour avoir tenu promesse
Levons-nous de notre *post** et partons !
Quarante jours se sont écoulés, mon oie ne cuit pas

* En désignant un personnage notable de village, *ağa*, qui a effectué le pèlerinage à la Mecque, *haci*, l'auteur de ce poème n'entend pas marquer son respect. Il s'agit, à l'inverse, d'une plaisanterie moqueuse.

* *Post*, peau d'animal sur laquelle prend place le chef de la confrérie.

*Bir kaz aldım ben karıdan
Boynu da uzun borudan
Kırk abdal kanın kurutan
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Sekizimiz odun çeker
Dokuzumuz ateş yakar
Kaz kaldırmış başın kadar
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Kaza verdik birkaç akça
Eti kimğinden pekçe
Ne kazan kaldı ne kepçe
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Kaz değilmiş be bu azmış
Kırk yıl Kafdağında gezmiş
Kanadın kuyruğun düzmüş
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Kazı koyduk bir ocağa
Uçtu gitti bir bucağa
Bu ne haldir hacı ağa
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Kazımın kanadı selki
Dişi koyun emmiş tilki
Nuh Nebi'den kalmış belki
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Kazımın kanadı sarı
Kemiği etinden iri
Sağlık ile satma karı
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Kazımın kanadı ala
Var yürü git güle güle
Başımıza kalma belâ
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Suyuna biz saldı bulgur
Bulgur Allah deyü kaldır
Be yârenler bu ne haldir
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*

*Kaygusuz Abdal nidelim
Ahd ile vefa güdelim*

*Kaldırıp postu gidelim
Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz*²⁸

D'après Abdurrahman Güzel, ce poème qui figure dans de nombreuses anthologies ne se trouve pas dans les manuscrits consultés, il serait donc faussement attribué à Kaygusuz Abdal. Dans le cadre de cet article²⁹, nous nous étions surtout appliqués à démontrer que pour saisir dans toutes les nuances ce poème qui conte les déboires d'un derviche avec son oie, il convenait pour le lecteur—en l'occurrence le traducteur—de connaître l'histoire du soufisme en Turquie, d'étudier les croyances de poètes derviches liés à des confréries ou des groupes religieux précis. Par-delà le thème rocambolesque de ce poème, il était possible de découvrir des implicites, des mots mystiquement connotés et une symbolique des nombres.

Par le terme « mystique », nous entendons une expérience religieuse qui, le plus souvent, reste difficile à cerner. Nous savons que Kaygusuz Abdal recourait à des moyens artificiels de mise en extase, notamment au haschich. En témoigne ce poème :

Nous rassemblerons mille moutons
Soyons prêts à les conduire
Nous en vendrons cinq cents
Un peu d'argent serait utile

Puissante, la forteresse des initiés
L'un d'entre eux vaut mille hommes
Cinquante-deux peaux de boucs
Me feront une chaussure

Si le chaudron pesait mille livres
C'est qu'un maître l'aurait fabriqué
Quand l'âme est à tel point ravie
C'est le hachisch qui devrait être fumé

Après douze chaudrons de nourriture
Vingt-neuf têtes
Et trente-trois poitrines d'animaux
J'irai en toute quiétude

²⁸ Poème cité, entre autres, par Abdulkâki GÖLPINARLI, *Alevi Bektaşî Nefesleri*, p. 249-251.

²⁹ Catherine PINGUET, « Traduire la poésie populaire et mystique turque ; difficultés et enjeux », *Journal asiatique*, 1998, p. 389-408.

Prie Dieu si ce n'est pas assez
 Regarde autour de toi
 Dix-huit pâtes épaisses
 Sont croquantes à souhait

Kaygusuz Abdal, si tu as trouvé
 Viens, assieds-toi, quand le riz est apporté
 Dix pétrins de farine
 Une brioche ont donnée

*Koyun bine yeteceğiz sürmeğe de yarağ olur
 Beş yüzünü satcağız harçlanmağa gerek olur*

*Berkir erenler barusu bine sayılır birisi
 Ell'iki teke derisi pabucuma yorağ olur*

*Bin batmandan olsa kazan ustager değil mi düzen
 Hayranlık esince cana bengîlik de gerek olur*

*On iki kazan aşığı yirmi dokuz başığı
 Otuz üç yağlı döşüyü sonra için ferağ olur*

*Doymaz isen yalvar Hakk'a nazar kıl bucağa yüke
 On sekiz kalınca yuka tam gönlünce gevreğ olur*

*Kaygusuz Abdal bulunca gel otur pilâv gelince
 On tekne hamur salınca bir onarı çöreğ olur*³⁰

Les vers que nous avons traduits par : « Quand l'âme est à tel point ravie » (*Hayranlık esince cana*) sont en fait une allusion métaphorique à l'état que provoque la consommation de hachisch. D'ailleurs, Kaygusuz signifie littéralement « sans souci », mais sert également de mot secret pour désigner ceux qui ont recours aux stupéfiants. Un autre poème développe et amplifie ce rêve d'abondance et de bonne chair :

J'ai pris du hachisch
 Ah si nous avions une vigne à contempler
 Il ne ferait ni chaud ni froid
 Le temps serait clément

Nous ne serions pas dérangés par les puces
 Il n'y aurait ni neige ni pluie

³⁰ *Ibid.*, p. 251.

La mouche ne bourdonnerait pas
Cela lui serait interdit

De la plaine de Dobruca
Viendraient de grosses brioches
Et le beurre d'Akerman
Blanchirait notre teint

Tous les moutons du monde
Donneraient un succulent ragoût
Nous commencerions à en manger
Et tous les obstacles se dissiperaient

Le monde serait plein à ras bords
De pâte sucrée des héros
Il y aurait en abondance des pains de sésame
Et de ronds gâteaux d'amande et de miel

De ces plaines plates et verdoyantes
Aucune ne resterait vide
Il y aurait des vignes couvertes de milliers de raisins
Et beaucoup de pêches juteuses

Il y aurait un lac
Transformé en gelée d'amande
Nous en croquerions un morceau
Tandis qu'autour tout serait de miel et de beurre

Kaygusuz Abdal, assieds-toi
Manges-en et emportes-en
Pour le dévôt il ne reste pas un seul nougat
Et que la crème soit pour l'*abdal*

*Benk ile seyretmeye
Ah bize bir bağ olsa
Issi soğuk olmasa
Havası hub sağ olsa*

*Pireden incinmesek
Kar ve yağmur olmasa
Sinek hey vızlamasa
Ona hem vasağ olsa*

*Dobruca ovasından
Büyük yağlı çörekler
Akkermanın yağından
Benzimiz hey ağ olsa*

*Cümle cihan koyunun
Semiz yahni etseler
Biz yemeğe başlasak
Engeller urağ olsa*

*Gaziler helvasından
Cihan dop dolu olsa
Zülbiye haklasiyle
Simidi hem çoğ olsa*

*Düp düz bu yaş ovalar
Her biri boş durmasa
Sulu şeftalisi çok
Bin üzümlü bağ olsa*

*Kande bir göl var ise
Badem palüze olup
Bir yanından diş vursak
Çevresi bal yağ olsa*

*Kaygusuz Abdal otur
Kimin ye kimin götür
Sofuya koz kalmadı
Abdala kaymağ olsa*³¹

Ce poème sur le boire et le manger semble moins l'expression d'une satisfaction individuelle et corporelle que la vision d'un monde fertile et enjoué, le témoignage de moments de plénitude, d'extase, libérés de toutes contraintes. On peut même penser que ce thème gastronomique aux proportions gargantuesques a une origine sacrale et rituelle, qu'il renvoie en tout cas à une participation à un plan supérieur. Hellmut Ritter aurait «découvert un vocabulaire dans lequel les termes de cuisine équivalent à des expressions mystiques—ainsi «martyr, fils de martyr», est *biryani*, «agneau», le «juge suprême» est *helvah*, etc.»³². Nous remarquons également que l'exagération et la profusion d'images s'achèvent par une note satirique. À l'avant-dernier vers, le dévot est privé de la plus petite sucrerie. Dans de nombreux écrits, en vers comme en prose, Kaygusuz Abdal cultive ce côté facétieux envers ceux qui affichent les signes extérieurs de religiosité. Par ailleurs, de nombreux documents prouvent que des critiques étaient prononcées à l'encontre des derviches

³¹ Pertev Naili BORATAV et Halil Vedat FIRATLI, *Izahlı Halk Şiiri Antolojisi*, 1943, p. 44-45.

³² Annemarie SCHIMMEL, *Mystical Dimensions of Islam*, p. 414.

kalenderis, les *abdals*, ces derniers étant accusés de ne pas respecter les principes de la Loi islamique. Dans un autre poème sur le hachisch, sa verve s'exerce contre l'hypocrisie de derviches soufis qui condamnent l'usage de cette herbe dite « des amoureux », herbe qui selon Kaygusuz Abdal ne doit pas être laissée entre n'importe quelles mains :

Aujourd'hui j'ai vu du hachisch qui s'enfuyait à cheval
Un derviche ne ment jamais

.....
Les soufis méprisent cette herbe mais ils demandent où elle pousse
Ils la cueillent avant le moment propice pour la récolte

Le soufi ne mange pas cette herbe, il dit que c'est défendu
Mais en cachette, il aimerait bien en avoir
Il dit que l'an prochain sa récolte sera bonne
Il voudrait en vendre un peu

.....
Allez, viens, paresseux Kaygusuz. Tire une leçon du hachisch
C'est l'herbe des amoureux, n'en donne pas à n'importe qui

*Esrarı gördüm bugün binmiş gider bir ata
Şöyle kim derviş olmuş hergiz söylemez hatâ*

.....
*Sûfîler bunu yerer bittiği yeri sorar
Gazel olmadan derer hissesi var kuvvete*

*Sûfî yemez haram der gizlice de görem der
Gelen yıl çok derem der ister birazın sata*

.....
*Gel ey miskin Kaygusuz esrardan al öğütün
Bu âşıklar otudur yemez verme her tata*³³

Pratique très ancienne, l'utilisation du hachisch et du pavot serait passée de l'Iran à l'Asie centrale où elle s'est perpétuée chez les chamans. Les *Kalenderis* utilisaient ces narcotiques comme « stimulants intellectuels, adjuvants accessoires et hyperesthésisants de l'audition »³⁴. Dans un autre poème, qui est une imprécation au Créateur, Kaygusuz Abdal prend soin de rappeler que la consommation de hachisch et d'opium dans un récipient appelé *cüra*³⁵ s'inscrit dans une quête spirituelle :

³³ Abdalbaki GÖLPINARLI, *Alevi Bektaşi Nefesleri*, p. 214.

³⁴ Louis MASSIGNON, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, 1922, p. 86.

³⁵ Cf. Ahmet Yaşar OCAK, « Kaygusuz Abdal », p. 247.

Je t'ai vu plus grand que tous les grands
 Tu es le maître, O suprême Tanrı !
 Le monde lit grâce aux mots
 Toi, tu lis dans les voyelles, Tanrı !

Il est renommé pour son courage
 Et comme le fils d'une certaine personne
 Il n'a ni mère ni père
 Il te ressemble, Tanrı !

Tu as créé un pont aussi fin qu'un cheveu
 Pour que tes esclaves le traversent
 Et si nous restions sur la rive
 Traverse-le donc, si tu en as le courage, O Tanrı !

Tu as créé tes misérables esclaves
 Tu les a abandonnés dans les peines et les soucis
 Tu les as éparpillés de par le monde
 Mais toi, tu t'es retiré dans un coin, Tanrı !

Je suis Kaygusuz Abdal, O créateur !
 Viens fumer de cette *cüra*
 Soulève le voile de l'au-delà
 Pour que nous nous promenions ensemble, Tanrı !

*Yücelerden yüce gördüm erbapsın koca Tanrı
 Alem okur kelâm ile sen okursun hece Tanrı*

*Erliği ile anılır filân oğlu filân deyü
 Anan yoktur baban yoktur sen benzersin ... Tanrı*

*Kıldan köprü yaratmışsın gelsin kulum geçsin deyü
 Hele biz şöyle duralım yiğit isen geç e Tanrı*

*Garip kulun yaratmışsın derde mihnete katmışsın
 Anı âleme atmışsın sen çıkmışsın uca Tanrı*

*Kaygusuz Abdal yaradan, gel içegör şu cür'adan
 Kaldır perdeyi aradan gezelim bilece Tanrı*³⁶

Dans la poésie de Kaygusuz Abdal, certaines images débridées ont été attribuées à l'usage du hachisch. Annemarie Schimmel se demande si

³⁶ Abdülbaki GÖLPINARLI, *Alevi Bektaşi Nefesleri*, p. 213. À l'exception du deuxième quatrain, ce poème a été traduit par Irène MÉLIKOFF, *Hadji Bektash : un mythe et ses avatars*, 1998, p. 225-226. Nous avons seulement procédé à quelques modifications.

certains vers contiennent une sagesse mystique profonde ou s'ils appartiennent à un langage secret connu par quelques cercles de derviches. Elle envisage également de comprendre ces poèmes comme « le résultat de *trips* »³⁷. Or, cette hypothèse selon laquelle ces images seraient la transcription d'hallucinations est contredite par la maîtrise dont fait preuve le poète face à un genre qui implique des règles et des contraintes. Ou bien, par hallucination, il convient de ne pas entendre délire et aliénation, mais une forme d'expérience religieuse. Les images décousues et déconcertantes apparaissent comme l'expression d'un monde ramifié à perte de vue, d'un univers de mystérieuses associations qui excèdent la perception sensible courante.

Dans ce poème de Kaygusuz Abdal, on peut supposer qu'il s'adresse au Dieu pré-islamique, qu'il substitue donc au nom d'Allah celui de Tanrı, afin d'atténuer l'aspect blasphématoire. En effet, c'est le Dieu-ciel des chamans qu'il interpelle ici, lui disant en quelque sorte : « Pour traverser ce pont qui est ta propre création, allons-y voir comment tu t'y prends ». Mais c'est au Coran qu'il est fait allusion lorsqu'il tourne en ridicule la croyance selon laquelle un pont, le pont Sirât, au-dessus des enfers, précipiterait dans les flammes les mécréants incapables de le traverser. Ailleurs, il traite sur le ton de la moquerie un autre aspect du credo islamique, la balance des péchés (*terâzî*) :

Serais-tu épicier, à quoi sert ta balance
 Tu es là à ne rien faire et à te distraire
 Pourquoi donc peser les péchés de tes créatures
 Viens plutôt pardonner leurs fautes, pour toi, c'est si peu de chose

Bakkal mısın teraziyi n'eylersin
İşin gücün yoktur gönül eylersin
Kulun günahını tartıp n'eylersin
*Geçiver suçundan bundan sana ne*³⁸

Kaygusuz Abdal est célèbre pour son ton désinvolte, voire irrévérencieux. Il badine avec Dieu, demande des explications face aux injustices de ce monde. Dans ses oeuvres en prose de caractère didactique, il se départit rarement de ce côté enjoué qui frôle parfois le burlesque. Dans son *Kitab-ı Miğlâte*, il met en scène un derviche qui, en rêve, s'entretient avec le prophète, se bat avec l'esprit malin qu'il fait prisonnier.

³⁷ Annemarie SCHIMMEL, *Mystical Dimensions of Islam*, p. 336.

³⁸ İsmail ÖZMEN, *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi*, 1995, p. 227.

Lorsqu'il voit s'avancer le prophète Jésus, le derviche s'écrit : « O, mon Dieu, mais c'est une personne charmante ! Qui cela peut-il être ? » (*Yâ Râb bu ne hoş kişidür, aceb kim ola*)³⁹. Ils échangent des salutations et, ensemble, pourchassent le diable.

Bon nombre de poèmes en vers syllabiques attribués à Kaygusuz Abdal contiennent donc une composante satirique. À son époque, les derviches *kalenderis* étaient regroupés sous le nom de *Abdal* de Roumélie (*Rum Abdalları*). Il n'y a jamais eu de confrérie *kalenderie* à proprement parler. « Du point de vue du soufisme médiéval, ils n'étaient pas des soufis mais seulement des derviches. Néanmoins, *kalenderis* et soufis ont eu des rapports étroits et la poésie soufie s'est largement inspirée du *kalenderi* comme symbole de l'extase »⁴⁰. Comme nous avons pu le voir, Kaygusuz Abdal se moque volontiers des fourbes soufis et, plus encore, des dévots dont les formes ostentatoires de religiosité s'opposent à la vraie foi du cœur. Le témoignage d'une expérience de l'absolu se révèle compatible avec les railleries et les clin d'oeil.

Un poème en vers syllabiques de Kaygusuz Abdal a été rattaché au conte populaire. Il s'agit du très célèbre :

Les tortues, toutes
 Ont déployé leurs ailes pour s'envoler
 Le lézard s'est décidé
 A traverser la Crimée

 Le pont de l'Ergéné
 Faute d'eau s'est desséché
 Le minaret d'Édimé
 Pour boire de l'eau s'est incliné

Kaplu kaplu bağalar
Kanatlanmış uçmağa
Kertenkele derilmiş
Diler Kırım geçmeğe
 ...
Ergene'nin köprüsü
Susuzluktan bunalmış
Edirne minaresi
*Eğilmiş su içmeğe*⁴¹

³⁹ Abdurrahman GÜZEL, *Kaygusuz Abdal'ın Mensur Eserleri*, p. 92.

⁴⁰ Julian BALDICK, « Les Qalenderis », dans *Les voies d'Allah*, 1996, p. 500.

⁴¹ Poème cité, entre autres, par Abdalbaki Gölpınarlı, *Alevi Bektaşî Nefesleri*, op. cit., p. 252-253 (traduction du premier et troisième quatrains).

C'est ce genre de poème qu'Abdülbaki Gölpınarlı, dans son recueil d'hymnes alevi-bektachis et dans un article consacré à Kaygusuz Abdal, a qualifié de «surréaliste»⁴². Un critique, qui a étudié le poème de Yunus Emre cité au début de notre article, emploie lui aussi ce terme. Il considère que «parmi les poèmes de Yunus, on trouve un certain nombre d'exemples surréalistes et irrationnels comparables aux pratiques fondatrices des courants littéraires contemporains»⁴³. À la lecture de ces commentaires, notre premier réflexe est de dénoncer un anachronisme et de conclure au rapprochement abusif. Rien, chez Kaygusuz Abdal, comme chez Yunus Emre, ne peut s'apparenter, de près ou de loin, à la définition d'André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme* : «Un automatisme psychique pur [...], une dictée de la pensée en dehors de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale»⁴⁴. Pour les poètes derviches d'Anatolie, comme pour toute poésie soufie, il n'a jamais été question de «réhabiliter l'imaginaire», cette faculté n'ayant jamais été dépréciée comme elle le fut en Occident. Pourtant, en utilisant à deux reprises l'adjectif «surréaliste», Abdülbaki Gölpınarlı avait peut-être pressenti des points communs entre des poèmes de Kaygusuz Abdal et certains mots d'ordre surréalistes, à savoir : prédilection pour le merveilleux et l'anticonformisme, refus de l'antinomie communément admise entre folie et raison. Au cheminement d'une pensée discursive, les surréalistes opposent et défendent une locution sans fil, un éclatement du langage courant, une véritable «débâcle de l'intellect»⁴⁵. Avec une telle poésie, il ne s'agit plus d'analyser, de discourir, mais de «retentir aux points de clarté», de capter des images déroutantes perçues comme autant de «tremplins de l'esprit».

Le surréalisme, bien qu'animé par un esprit antireligieux particulièrement violent, était fortement influencé par l'ésotérisme. Dans son désir d'aller au-delà des sensations dites normales et des connaissances posi-

⁴² *Ibid.*, p. 7 et *Kaygusuz Abdal, Hatâyi, Kul Himmet*, p. 8.

⁴³ Mehmet AYDIN, «Yunus Emre'nin Düşünce Yaşamımızdaki Yeri», *Dil Derneğinin Aylık Dil ve Yazın Dergisi—Çağdaş Türk Dili*, n° 42, août 1991, p. 253. Cité par Yüksel PAZARKAYA, «Les paradoxes de la poésie de Yunus Emre», 1992, p. 111. Par courants littéraires contemporains turcs, on songe immédiatement au mouvement *garip*, «étrange», qui, proche du surréalisme, contestait les formes littéraires en place et les fioritures de la poésie du *Divan*. Oktay Rifat, Orhan Veli et Melih Cevdet Anday défendaient un langage populaire et cultivaient l'insolite. Oktay Rifat a, par ailleurs, écrit des *tekerleme*. Cf. GÜZELLEME, *Le renard et le corbeau, La rue aux franges*, l'ensemble réédité dans *Vivre ou mourir (Yaşayıp Ölmek)*, Adam, 2e éd., Istanbul, 1994.

⁴⁴ André BRETON, *Manifeste du surréalisme (1924)*, 1985, p. 36.

⁴⁵ André BRETON et Philippe SOUPAULT, *Les champs magnétiques*, 1921, p. 35.

tives, cherchant une voie de salut dans les moments où l'homme semble être soulevé au-dessus de lui-même et de la vie ordinaire, c'est-à-dire lors de moments d'extase et d'illumination, le mouvement peut être perçu comme « un cheminement métaphysique »⁴⁶. Aussi surprenant que cela puisse paraître, nous pensons que les poèmes qui ont ici retenu notre attention ne sont pas sans relations avec la poésie moderne. Une poésie qui, par d'autres moyens, cherche elle aussi à faire éclater les cadres normaux des sensations, à provoquer une brisure des apparences et à s'imposer comme une authentique entreprise de transmutation du langage.

Les poèmes de Kaygusuz Abdal sont très proches d'une poésie du non-sens. Ils se caractérisent souvent par un refus de l'apparence immédiate, par le choix délibéré du déraisonnable et la mise en message crypté d'un contenu spirituel. Les conteurs de *tekerleme*, pour leur part, s'adonnent à des jeux langagiers. Les mots sont autant d'objets sonores avec lesquels ils s'exercent à jongler. Les allusions à l'univers quotidien des campagnes sont nombreuses — noms d'animaux, de lieux, de professions — mais ces courtes références aboutissent à la dissémination de ce même univers, à un discours en lambeaux où le rapprochement des réalités s'effectue sur le plan de l'inconcevable et du singulier.

En France, au milieu du XIII^e siècle, apparaît un genre qui, pareillement libéré de toute fonction expressive, heurte le bon sens commun. Il reste toutefois impossible de déceler les traces d'un cheminement spirituel par-delà l'incohérence immédiate des propos. L'auteur anonyme d'Arras, comme Philippe de Rémi, Sire de Beaumanoir, partent souvent d'un argument qu'ils se plaisent ensuite à détruire, créant ainsi des propos illogiques. Le passage se fait du coq-à-l'âne et conduit à un tissu bigarré de propos :

Le gras d'un poulet
Mangeant au brouet
Pont et verberie
Le bec d'un petit coq
emportait sans procès
toute la Normandie

Les mots, coupés de leur référent, libérés de l'obligation de désigner, acquièrent leur propre autonomie. Ils nient ce qu'ils désignent et errent

⁴⁶ Michel CARROUGES, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, 1950, p. 34.

en zigzagant dans la polysémie et l'incongru. Les mots, contrairement au proverbe, ne sont plus sages comme des images. Ils rappellent l'étonnement de l'enfant devant son livre de lecture :

Je vis toute la mer
s'assembler sur la terre
pour faire un tournoi
et des pois à piler
sur un chat montés
firent notre roi

ou encore :

Le son d'un cornet
mangeait au vinaigre
le cœur d'un tonnerre
quand un béquet mort
prit au trébuchet
le cours d'une étoile⁴⁷

Toutefois, ce genre, la fatrasie, n'eut que cinquante ans d'existence. Sous un vernis de folie contrefaite, et tandis que le clergé et ses recrues étaient souvent présentés en proie au vice et à l'hypocrisie, la fatrasie cachait-elle une forme de contestation ? Peut-on y déceler un prolongement des satires allusives contre les autorités ecclésiastiques que l'on ne pouvait *nommément* nommer sans danger ? La dimension parodique est évidente et on serait tenté de définir la fatrasie comme un proche parent du carnaval, du charivari, d'un temps de liberté et de licence ménagé. Toutefois, ce serait omettre que la fatrasie est un exercice contraignant, un poème façonné avec grand soin dans le respect de règles de composition très strictes. Est-ce à dire que les fatrassiers offraient des anti-poèmes à une société de lettrés particulièrement attentifs aux problèmes formels de la poésie⁴⁸ ? Les médiévistes ont décélé des citations, des allusions voilées, sorte de clins d'œil intellectuels au public de l'époque. Très vraisemblablement, ce genre singulier exprimait une symbolique du monde devenue aujourd'hui étrangère au commun des lecteurs. Les sous-entendus restent difficiles à saisir dans leur tradition et dans leur

⁴⁷ Traduction et présentation de Georges Bataille dans *La revue surréaliste*, n°7, mars 1926, rééd. dans *Oeuvres complètes* de Georges BATAILLE, « La fatrasie », tome I, 1970, p. 103-106.

⁴⁸ Cf. Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, 1975, p. 85.

nuance, aussi faut-il être prudent et ne pas projeter les sentiments que nous inspirent des mots sur des époques relativement anciennes où ceux-ci avaient un sens décalé par rapport à la nôtre.

Reléguée dans l'oubli pendant plus de cinq siècles, la fatrasie sera redécouverte par les surréalistes. Le phénomène de reconnaissance, la réception enthousiaste d'André Breton et des autres membres du groupe n'ont rien de surprenant. Rappelons que les détracteurs du surréalisme ne voyaient dans l'écriture automatique qu'un enchevêtrement superficiel et désordonné de mots décousus, que les résidus de pensées et d'imaginations extravagantes, sans signification. Quant aux fatrasies, elles furent, dès le XVII^e siècle, considérées comme des « inepties », comme « les rêves d'un esprit malade »⁴⁹. Il faudra attendre le XX^e siècle et les travaux de médiévistes pour que la fatrasie soit étudiée comme un genre à part entière, déterminé par un modèle culturel, complexe mais homogène. Paul Zumthor, pour qui ce genre est « une des toutes premières émergences d'une poésie moderne »⁵⁰, envisage que la rime ait souvent fourni aux fatrassiers « le point de départ des associations successives (des refus d'associations) dont se tisse ici le non-sens ». Une hypothèse qui laisserait entendre que le poème se construisait « par à-coups » et qu'il présente à cet égard « une lointaine analogie avec l'écriture automatique » [...] « Dans ce microcosme verbal, des objets ne cessent de surgir, autonomes, blanchis, comme énoyautés de leur substance, heurtés en actions elles-mêmes autonomes, sans sujet ni complément reconnaissables selon les normes du langage commun »⁵¹.

En Anatolie, les poèmes de Yunus Emre et de Kaygusuz Abdal ont touché une large audience et ont été transmis au fil des siècles. Les poèmes de Kaygusuz Abdal aux airs de comptines absurdes sont toujours enseignés dans les écoles. Cette poésie a accordé une importance particulière à l'imagination, plus exactement à l'*imago vera*, c'est-à-dire à une magie propre à l'image qui n'a rien d'un délire irrationnel, d'hallucinations dues aux stupéfiants, et qui se démarque de simples fantaisies. Les jongleries verbales n'ont rien de divagations. Le non-sens ne peut en aucun cas être absolu. Ces poèmes peuvent déranger ceux qui veulent tout comprendre, ils ne cessent pas pour autant d'être parlants. À

⁴⁹ Petit de JOINVILLE, *Comédies et moeurs en France au Moyen Age*, Paris, 1886 et Victor Le Clerc, *Histoire littéraire de France*, cités par Lambert C. PORTER dans *La fatrasie et le fatras*, 1960, p. 19.

⁵⁰ Paul ZUMTHOR, *Langue et technique poétique à l'époque romane*, 1963, p. 170.

⁵¹ Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, p. 83-84.

chacun, à sa manière et à son degré, gens du peuple comme initiés, de goûter ces joyeux et singuliers propos. C'est toute l'ambiguïté et la richesse de cette poésie. Aux lecteurs comme aux membres de l'assistance, nous nous plaisons à imaginer Kaygusuz leur dire: «Si vous croyez que j'ai révélé des secrets, je vous fais mes excuses; si vous pensez que tout cela n'est que tissu d'absurdités, prenez-y plaisir!»⁵².

BIBLIOGRAPHIE

Sources turques :

- BORATAV Pertev Naili et FIRATLI Halil Vedat, *Izahlı Halk Şiiri Antolojisi*, Ankara, Maarif Matbaası, 1943.
- GÖLPINARLI Abdülbaki, *Alevi beктаşi Nefesleri*, Istanbul, İnkılâp Kitabevi, 2e éd., 1992.
- Yunus Emre*, Istanbul, 1936.
- GÜZEL Abdurrahman, *Kaygusuz Abdal*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1981.
- Kaygusuz Abdal'ın Mensur Eserleri*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1983.
- Kaygusuz Abdal Bibliyografyası*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1986.
- Kaygusuz Abdal Saraynâme*, Ankara, Kültür Bakanlığı, 1989.
- Kaygusuz Abdal (Alaadin Gaybi) Menakıbnamesi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2000.
- KARA Mustafa, *Niyazi-î Mısrî*, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994.
- MEVLANA, *Mesnevi*, traduit en turc par Veled Izbudak et Abdülbaki Gölpınarlı, vol. III, Istanbul, Maarif Matbaası, vol. III, 1943.
- NÜZKET Sadettin, *Bektaşî Şairleri*, Istanbul, 1930.
- OCAK Ahmet Yaşar, «Kaygusuz Abdal», *Osmanlı Araştırmaları*, 11, Istanbul, 1981, p. 243-251.
- Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sûfîlik: Kalenderîler (XIV-XVII yüzyıllar)*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1992.
- ÖZMEN İsmail, *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi*, vol. I, Ankara, Saypa Yayın Dağıtım, 1995.
- RIFAT Oktay, *Yaşayıp Ölmek*, Istanbul, Adam, 2e éd., 1994.
- TATCI Mustafa, *Edebiyattan İçeri*, Ankara, Akçağ Basım Yayın Pazarlama, 1997.

Sources françaises et anglaises :

- ANAWATI G. C. et GARDET Louis, *Mystique musulmane*, Paris, J. Vrin, 1961.
- BALDIK Julian, «Les Qalenderis», *Les voies d'Allah*, Paris, Fayard, 1996, p. 500-503.
- BATAILLE Georges, «La fatrasie», *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 103-106.
- BORATAV Pertev Naili, «Les trois compagnons infirmes», *Fabula*, Berlin, 1958, p. 231-253.

⁵² Drunkpa KUNLEY, *Le fou divin*, 1982, p. 22.

- Le tekerleme*, *Cahiers de la Société asiatique*, XVII, Paris, Imprimerie Nationale, 1966.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/essais», rééd. 1985.
- BRETON André, SOUPAULT Philippe, *Les champs magnétiques*, Paris, éd. Au sans-pareil, 1921.
- CARROUGES Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950.
- CORBIN Henry, introduction aux *Commentaires sur les paradoxes soufis* de Ruz-behan Baqli Shirazi, Téhéran-Paris, 1966.
- DE JONG Frederick, «The Takiya of ‘Abdallah al-Maghâwirî (Qayghusuz Sultan) in Cairo», *Turcica*, XIII, 1981, p. 242-260.
- DINO Güzine, DELOUZE Marc, *Poèmes de Yunus Emre*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1973.
- KARAMUSTAFA Ahmet T., *God’s Unruly Friends—Dervish Groups in the Islamic Later Middle Period 1200-1550*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1994.
- KUNLEY Drunkpa, *Le fou divin*, Paris, Albin Michel, coll. «Spiritualités vivantes», 1982.
- MASSIGNON Louis, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Paris, Librairie Paul Geuthner, 1922.
- MÉLIKOFF Irène, *Hadji Bektach: un mythe et ses avatars*, Brill, Leiden-Boston-Köln, 1998.
- PAZARKAYA Yüksel, «Les paradoxes dans la poésie de Yunus Emre», *Yunus Emre—Message universel*, Paris, Inalco, 1992.
- PINGUET Catherine, «Abdal Musa», traduction, introduction et annotation de l’article de Fuad Köprülü, *Journal of History of Sufism*, 3, Paris, 2001, p. 325-347.
- «Traduire la poésie populaire et mystique turque: difficultés et enjeux», *Journal asiatique*, tome 286, Paris, 1998, p. 389-408.
- PORTER Lambert C., *La fatrasie et le fatras*, Paris, Librairie E. Droz et Librairie Minard, 1960.
- RÉGNIER Yves, *Yunus Emre. Le Divan*, Paris, Gallimard, coll. «Unesco d’oeuvres représentatives», 1963.
- ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse—L’art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- SAUSSEY Edmond, *Littérature populaire turque*, Études orientales, IV, Paris, éd. de Boccard, 1936.
- SCHIMMEL Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1975.
- UHL Patrice, *La constellation poétique du non-sens au Moyen Âge*, Université de la Réunion et L’Harmattan, 1999.
- ZARCONI Thierry, *Mystiques, philosophes et francs-maçons en Islam*, Paris, Jean Maisonneuve, 1993.
- ZUMTHOR Paul, *Langue, technique poétique à l’époque romane*, Paris, Klincksieck, 1963.
- Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1975.

Catherine PINGUET, *Remarques sur la poésie de Kaygusuz Abdal*

Dans certains de ses écrits en vers syllabiques, le derviche *kalender*, Kaygusuz Abdal, a recouru à des formes poétiques apparemment dénuées de sens. De prime abord, ces poèmes s'apparentent aux *tekerleme* et s'inscrivent dans une ancienne tradition orale. La traduction et l'étude de ces poèmes tendent toutefois à montrer que, par-delà le registre dit « populaire », se cache un message crypté au contenu spirituel. Il s'agirait de *şathiyye*, « paradoxes inspirés » ou « propos extatiques » dont le mode d'expression résiste à l'interprétation savante, dérouté les lecteurs et auditeurs, enchante les gens du peuple qui y perçoivent une forme de divertissement et parle aux initiés à même de percevoir le secret de ces paroles.

Cet exposé est complété par une approche comparatiste qui s'emploie à mettre en parallèle une forme poétique médiévale du non-sens, la fatrasie, tout en soulignant que celle-ci est dépourvue de contenu spirituel et initiatique. Des considérations propres au surréalisme permettent de révéler que, contre toute attente, les poèmes de Kaygusuz Abdal offrent des analogies avec des préoccupations poétiques modernes.

Catherine PINGUET, *Notes about Kaygusuz Abdal's Poetry*

The *kalender* dervish, Kaygusuz Abdal, has used poetic forms in some of his syllabic verse that are apparently lacking in sense. At first glance, these poems look like *tekerleme*, a style that belongs to an old oral tradition. However, translation and study of these poems tend to point out that beyond the so-called « popular » style there exists a hidden coded message with a spiritual content. This pertains *şathiyye*, the « inspired paradoxes » or « exalted utterances » whose mode of expression resists scholarly interpretation, bewilders both reader and listener, enralls the common people who perceive it as a form of entertainment, and speaks those initiates who are able to penetrate the secret of its language.

This account is supplemented by a comparative approach that attempts to draw a parallel with a form of medieval poetry, the fatrasie, that emphasizes how this form is devoid of any spiritual or initiatory content. An appropriate consideration of surrealism reveals that, counter to all expectations, the poems of Kaygusuz Abdal present analogies with the concerns of modern poetry.