

UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

École doctorale Lettres, Langues, Spectacles

Elise DUCLOS

Réception de la littérature européenne dans les romans d'Orhan Pamuk :

Stratégies littéraires et négociations poétiques d'un auteur excentré

Thèse de doctorat en littérature comparée

sous la direction de Madame le Professeur Karen Haddad

Membres du Jury :

M. le Professeur Yves Clavaron (Université Jean Monnet Saint Etienne)

M. le Professeur Jérôme David (Université de Genève)

Mme le Professeur Karen Haddad (Université Paris Ouest Nanterre)

M. le Maître de conférences Timour Muhidine (Institut National des Langues et
Civilisations Orientales)

Mme le Professeur Tiphaine Samoyault (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Date de soutenance : 20 novembre 2014

Remerciements

En tout premier lieu, je tiens à remercier Madame Karen Haddad qui a accepté de diriger ce travail et qui, par sa confiance et ses relectures attentives, a permis à ma recherche d'aboutir.

Je remercie également tout particulièrement M. Henri Garric, qui a été le premier à diriger mes recherches sur Orhan Pamuk. Sans la confiance qu'il m'a accordée et sans ses encouragements à poursuivre mes recherches en thèse, ce travail n'aurait pu voir le jour. Je remercie aussi chaleureusement M. Timour Muhidine, les échanges très stimulants que j'ai eus avec lui m'ont aiguillée de manière décisive.

Un grand merci à tous les amis et les proches qui m'ont apporté un soutien très concret ; merci à Sandra pour la pertinence et la minutie de ses relectures et pour son réconfort ; merci à ma sœur Marie, qui m'a entourée de ses attentions dans les moments les plus difficiles, et qui a fait bénéficier mon travail de ses précieuses compétences scientifiques. Un grand merci à Camille, pour son regard d'aigle sur mon résumé en anglais... Merci à Solange pour sa contribution, à Maurice pour ses encouragements et son soutien. Merci aussi aux amis doctorants qui m'ont soutenue et apporté leur aide, Sylvaine, Claire, Marguerite, avec qui j'ai effectué, de loin, cette traversée.

Merci à mes amis qui ont toujours cru en ce travail et qui m'ont accompagnée : Alba, Jérémie, Louise, Laëtitia.

Je remercie aussi particulièrement les turcisants pour leur accueil amical et pour leur aide : Celin, Rashan, et en particulier Valérie Gay-Aksoy qui a eu la gentillesse de m'accorder du temps au beau milieu de la traduction de *Cevdet bey et ses fils*.

Je remercie mes parents et Laëtitia, ma petite sœur, pour leur réconfort, leur écoute et leur soutien quotidien. Merci à ma mère d'avoir été ma première lectrice.

Enfin, merci à Vincent pour sa patience, sa confiance et ses attentions quotidiennes. Il a fait de cette aventure solitaire une rencontre entre la musique et la littérature ; merci à Ivo Pogorelich d'avoir joué la note finale de ce travail.

Sommaire

Introduction	15
<i>Première partie : L'héritage historique, culturel et littéraire d'Orhan Pamuk.....</i>	<i>33</i>
Chapitre 1 : Histoire de l'occidentalisation et hégémonie culturelle	35
A. La mise en place d'un rapport de dépendance asymétrique entre l'Europe et l'Empire.....	35
L'occidentalisation, un impératif historique	36
Les despotes éclairés et leurs serviteurs traditionnels (1683-1826)	36
L'ère des Tanzimat (1826-1876)	39
Le règne d'Abdülhamid (1878-1908)	42
Les Jeunes Turcs au pouvoir (1908-1918)	43
De la guerre de libération à la proclamation de la République turque (1918-1923)	44
Domination, hégémonie, dépendance coloniale : quel modèle pour penser les rapports entre l'Europe et l'Empire ?	46
Les agents de l'interférence culturelle négociateurs du rapport à l'Europe : de la question d'Occident à la question nationale	49
Naissance de la « Question d'Occident »	49
Reformulation de la « Question d'Occident » dans le contexte nationaliste	53
Usages et réceptions de la modernité européenne	55
Un système culturel et littéraire dépendant : l'empire du français	57
Francophilie de l'intelligentsia	57
Paris, capitale de l'élite intellectuelle	60
Au miroir du roman	66
B. La négociation kémaliste en contexte national : violence symbolique et injonctions paradoxales	72
Le défi de la modernisation d'Atatürk	72
Turquiser et européaniser la langue : l'« invention philologique » d'une nation turque européenne	76
Ecrire l'Histoire occidentale de la Turquie	80
Fonder la culture turque moderne sur l'humanisme européen	89
Le rôle fondateur de la littérature dans l'édification nationale	89
La littérature nationale turque et le canon européen	93
Le problème de l'appropriation mimétique	97
Les institutions de l'interférence littéraire avec l'Europe	101
Bilan de la modernisation d'Atatürk	109

Chapitre 2 : La « dette envers l'étranger » des lettres turques	113
A. Mutations de la vie intellectuelle et introduction du roman sous l'Empire ottoman	114
Le roman, produit et vecteur de l'occidentalisation	114
Les premiers producteurs de romans	114
Une conception politique du roman	116
Le roman comme institution culturelle de la modernité.....	118
« Le roman avant les romanciers » : réception et traduction des romans européens dans la littérature turque	120
L'importation d'une forme étrangère : la « formation de compromis » du roman turc.....	131
La fatalité du retard du roman turc : une naissance sous de mauvais auspices	140
B. Le champ littéraire turc au XX^e siècle : la « conscience malheureuse de l'intellectuel turc »	146
Ferveur européenne des intellectuels turcs : l'Europe littéraire, objet de plus haut désir	146
Une ferveur francophile... ..	147
... au coût narcissique élevé.....	152
Les intrus au spectacle de la modernité : le champ littéraire turc dans la littérature mondiale	156
<i>Deuxième partie : Postures et habitus : l'ethos de l'auteur Orhan Pamuk</i>	167
Chapitre 3 : Consécration, institutionnalisation, globalisation : la trajectoire d'un romancier turc dans la littérature mondiale.....	169
A. 1980-2000 : la trajectoire de Pamuk dans le champ littéraire turc	170
Ethos de la bourgeoisie laïque dans la Turquie des années 1950-1960.....	170
La revendication d'une position autonome dans le champ littéraire : un ethos occidental	173
L'hégémonie du réalisme des débuts de la République aux années 1970	173
La conquête de la reconnaissance littéraire dans l'espace national	188
Traductions européennes et prix littéraires : la conquête de la légitimité littéraire dans le système mondial	191
B. Mondialisation et médiatisation : de l'écrivain turc cosmopolite à l'auteur global	200
Médiatisation, mondialisation, globalisation d'Orhan Pamuk	201
Le champ littéraire à l'ère du capitalisme global: l'ère du soupçon ?.....	212
De l'occidentalisation à la mondialisation de la Turquie	212
Enjeux géostratégiques et économiques de la littérature.....	215
Les mutations du champ littéraire et du secteur éditorial.....	219

Chapitre 4 : L'ethos du lecteur de la bibliothèque européenne.....	231
A. « Loin du centre » : l'excentricité de la situation pamukienne	231
Dilemmes et contradictions de l'ethos extra-européen : tristesse et hüzn.....	231
Loin du centre	232
Excentricité dans la littérature mondiale	239
L'europanité du roman	243
B. Orhan Pamuk lecteur de la bibliothèque européenne.....	248
Amour du père, amour de la bibliothèque : le roman de l'héritage paternel.....	248
Figure du lecteur de « la bibliothèque de Babel ».....	256
Elaboration et réajustement de la figure de l'auteur : les stratégies d'un écrivain turc	256
Une posture de lecteur passionné, entre littérature orientale et littérature occidentale	260
La bibliothèque totale d'Orhan Pamuk	264
Le domaine français ou l'hommage incontournable à une « ancienne » puissance littéraire	266
Le domaine russe : recours et munition : les Russes contre les Français ?	291
Le domaine anglophone, voie d'accès à la littérature occidentale	304
Le domaine germanophone	310
Le domaine hispanophone : une affinité avec les lettres latino-américaines.....	315
« L'homme invisible » entre Pamuk et la bibliothèque européenne : A. H. Tanpınar (1901-1962).....	335

Troisième partie : La fonction mimétique du « genre occidental» 341

Chapitre 5 : Orhan Pamuk et le roman occidental : une représentation de la	totalité.....	343
A. La mimesis dans la littérature et le roman turcs.....	343	
L'apprentissage tardif de la mimesis réaliste occidentale	343	
La représentation réaliste dans le roman turc.....	347	
Orhan Pamuk et la mimesis	351	
Un intérêt prononcé pour la question de la représentation	351	
Un intérêt fictionnalisé dans les romans	354	
B. Le roman imago mundi : « donner une forme à la totalité du monde ».....	358	
Bütünlük kaygısı : le « souci de la totalité » du roman pamukien	358	
L'archive	362	
La chronique	363	
L'encyclopédie	365	
La collection et le musée.....	369	
Cycle romanesque et retour des personnages : le modèle balzacien.....	377	

La forme romanesque ou l'écriture de la totalité de l'Histoire	383
L'Empire ottoman et l'Occident : le temps du déclin.....	384
La période républicaine : la modernité, entre coups d'Etat et violence politique	389
<i>Küresellesme</i> : la globalisation.....	398
C. Une chronique de la bourgeoisie turque	403
Ecriture de l'histoire et sagas familiales	403
La saga des Buddenbrook et des Işıkçı	406
Chroniques familiales	407
Les signes du déclin : histoire de la désagrégation d'une famille	412
La chronique de la bourgeoisie turque à l'échelle de l'oeuvre.....	423
Histoires d'entrepreneurs et de capitalistes turcs : de <i>Cevdet bey et ses fils</i> au <i>Musée</i> <i>de l'Innocence</i>	424
<i>Pamuk Apt.</i> : le topos de la grande demeure bourgeoise dans le roman pamukien	429
La peinture de la haute société d'Istanbul : une étude de mœurs de la bourgeoisie turque	433

Chapitre 6 : Ecrire la complexité du rapport à l'Occident : le langage

romanesque de Dostoïevski	443
A. Pamuk et Dostoïevski : la Turquie au miroir de la Russie	443
Russie impériale, Turquie ottomane : les « autres » de l'Occident ?	443
Histoires de la modernisation occidentale	445
Dostoïevski pour Pamuk : le médium par excellence	448
La révélation dostoïevskienne : l'intelligibilité des « démons » de la Turquie	449
B. Pamuk, Dostoïevski, et... A. H. Tanpınar	458
A.H. Tanpınar, premier analyste de la crise de la modernité turque	459
Tanpınar ou la polyphonie dostoïevskienne dans le roman turc	462
C. Une lecture dostoïevskienne du roman pamukien : la condition du sujet non occidental et les « démons » de la Turquie	467
Le personnel romanesque des occidentalistes.....	469
La condition de l'intellectuel turc occidentalisé.....	469
Fanatisme occidentaliste et dialogisme romanesque.....	481
« [Nos] fins étant bonnes... » : l'occidentaliste ou la légitimation de la violence	491
Le personnel romanesque anti-occidental.....	500
« Humiliés et offensés »	501
Le destin libidinal de l'humiliation, entre <i>millet</i> et <i>cemaat</i>	512
L'imaginaire messianique du sauveur entre mythification et mystification : « Nous L'attendons, tous »	522
Conclusion de la troisième partie.....	530

**Quatrième partie : Orhan Pamuk ou la conjuration romanesque de l'angoisse
de l'influence 535**

Chapitre 7 : Orhan Pamuk et la bibliothèque européenne : une poétique intertextuelle.....	537
A. Fonction romanesque des références.....	538
Des lecteurs de la littérature française	539
Des lecteurs de la littérature russe	545
Autres lectures	548
B. Les citations : des régimes intertextuels différenciés	552
Les épigraphes en tête d'ouvrage.....	552
<i>Le Château blanc</i> : « mistranslation » proustienne	553
<i>Neige</i> et <i>Le Musée de l'innocence</i>	555
Le régime intertextuel de <i>La vie nouvelle</i>	559
L'évidence intertextuelle du titre.....	560
Les citations intégrées à la narration	562
<i>Le Livre noir</i> ou l'intertextualité en surrégime	568
Le système des épigraphes	569
Références occidentales et références orientales, islamiques et turques	578
C. Allusions, traces, réminiscences	585
Allusions à Proust	586
Allusions à Thomas Mann	587
Réminiscences de Tolstoï.....	592
Traces de Flaubert.....	593
Allusions à Calvino.....	595
D. Réécritures : Dante, Proust, Dostoïevski, trois auteurs privilégiés.....	596
Réécritures de Dostoïevski	597
Le « jeu de la vérité » à la mode turque-ottomane	597
Le Grand Inquisiteur par le docteur Ferit Kemal	600
<i>Neige</i> : « la vie d'un chef lieu de province »	604
« Enfer » et « vie nouvelle » du roman pamukien	616
La réception de Dante en Turquie	616
De la <i>Vita Nuova</i> à <i>Yeni Hayat</i>	619
<i>Le Livre noir</i> : Réécriture de la catabase	624
La recherche du temps perdu pamukienne.....	631
Les « madeleines » des romans d'Orhan Pamuk.....	632
<i>Le Livre noir</i> , le livre de la mémoire et de l'oubli.....	639
<i>Albertine Kayıp</i> : les « romans d'Albertine » du romancier turc	648
Conclusion : poétique du roman excentrique, poétique du roman postcolonial ?.....	669

Chapitre 8 : Mimétisme et hantise de l'Autre : de l'angoisse de l'influence à une poétique de la <i>taklit</i>	677
A. L' « angoisse de l'influence » dans la culture turque	679
La genèse mimétique du sujet turc moderne	679
La genèse mimétique de la littérature moderne	682
La domination littéraire des jeunes littératures	682
La question de la littérature nationale turque	685
B. La poétisation d'un dilemme historique : l'autre et le mimétisme	692
Un questionnement généralisé	692
Le désir mimétique du personnage : être l'Autre	694
Mimétisme girardien, mimétisme postcolonial	697
De la nostalgie d'un moi « propre » au refus du mimétisme	703
Refus et révolte	703
Radicalisation de soi	706
« un pays où tout était plagiat » : poétique du simulacre et de la contrefaçon	711
C. La genèse fictionnelle du sujet écrivant	717
Prendre la place de l'Autre : le carrousel du roman	717
Jeux mimétiques et « feintise ludique »	720
<i>Tebdil</i>	720
<i>Takma ad</i>	722
<i>Bir başkasının kişiliğine bürünmek</i>	723
Au miroir de la lecture, soi-même comme un autre	727
« le livre parlait de moi »	727
La contestation de l'autorité du texte par le lecteur	734
Entre la lecture et l'écriture : les moines copistes de <i>La vie nouvelle</i>	738
Emprunter, voler, plagier : imitation et création littéraire	740
L'art des miniaturistes ottomans : une doctrine de l'imitation artistique	741
La littérature comme généalogie de plagiaires	742
Une poétique du <i>nazire</i> et de la <i>taklit</i>	748
Fictions pamukiennes : autorisation du plagiaire et émergence de l'auteur	754
Conclusion	761
Bibliographie critique	769

Abréviations utilisées

CBF	<i>Cevdet Bey et ses fils</i>
CBO	<i>Cevdet Bey ve oğulları</i>
MS	<i>La Maison du silence</i>
SE	<i>Sessiz Ev</i>
CB	<i>Le Château blanc</i>
BK	<i>Beyaz Kale</i>
LN	<i>Le Livre noir</i>
KK	<i>Kara Kitap</i>
VN	<i>La vie nouvelle</i>
YH	<i>Yeni Hayat</i>
MNER	<i>Mon Nom est Rouge</i>
BAK	<i>Benim adım kırmızı</i>
MI	<i>Le Musée de l'innocence</i>
MM	<i>Masumiyet müzesi</i>
ISV	<i>Istanbul, souvenirs d'une ville</i>
AC	<i>D'Autres couleurs;</i>
ÖR	<i>Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye,</i>
RNRS	<i>Le romancier naïf et le romancier sentimental</i>
VP	<i>La valise de mon père</i>
BB	<i>Babamın bavulu</i>
MFM	« Monsieur Flaubert, c'est moi ! »
MFb	« Monsieur Flaubert, benim ! »

Sauf exception, nous n'indiquons dans les notes de bas de page que le titre et la page des ouvrages cités ; pour les références complètes (éditeur, année...), nous renvoyons le lecteur à la bibliographie en fin de volume.

Note sur la prononciation en turc

Nous avons, pour les noms propres les plus fréquents, et conformément aux nouvelles normes en vigueur dans la traduction française des textes turcs, conservé l'orthographe turque. Si le turc s'écrit avec l'alphabet latin, quelques lettres sont différentes :

c	se prononce « dj »
ç	se prononce « tch »
s	se prononce « ss »
ş	se prononce « ch »
g	se prononce « gu »
ğ	mou, allonge la voyelle précédente
ı	se prononce « eu »
ü	se prononce « u »
u	se prononce « ou »

« Puisqu'on ne peut être universel et savoir tout ce qui se peut savoir sur tout, il faut savoir peu de tout. Car il est bien plus beau de savoir quelque chose de tout que de savoir tout d'une chose ; cette universalité est la plus belle. Si on pouvait avoir les deux, encore mieux, mais s'il faut choisir, il faut choisir celle-là. » B. Pascal, *Pensée*, Br.37¹

¹ Cité par Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, PUF, 1995.

Introduction

La littérature turque, un dehors des études postcoloniales

Depuis plusieurs décennies, sous l'effet conjugué du développement des études postcoloniales, de la contestation de l'eurocentrisme occidental par les outils du poststructuralisme, et de la critique des effets de la domination impérialiste, le monde non occidental a gagné en attention critique et de nouveaux producteurs littéraires issus d'anciens pays du tiers monde, de pays émergents, d'anciens pays colonisés ont émergé sur la scène occidentale, devenant souvent des auteurs de premier plan, comme Naguib Mahfouz, Salman Rushdie, V. S. Naipaul, Alla El Aswani, Chinua Achebe, Nadine Gordimer, entre autres. La littérature se mondialise et se diversifie, comme en témoigne l'attribution du prix Nobel à des auteurs indiens, latino-américains, asiatiques, nord-africains ou africains¹. L'apparition de ces nouvelles littératures aurait transformé notre manière même de lire la littérature, qu'elle soit en relation ou pas avec les enjeux postcoloniaux², et correspondrait même à une redéfinition et à une réorientation disciplinaires, comme en témoignent les deux rapports de l'American Comparative Literature Association, celui de Charles Bernheimer (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, 1993) et celui de Haun Saussy (*Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, 2004).

¹ David Damrosch met en relation le développement des études postcoloniales ces dernières années – il est communément admis de faire remonter à 1978, la date de parution de *L'Orientalisme* de Said, la naissance de ce domaine de recherches – avec l'apparition d'un nouveau canon postcolonial dont la figure de proue serait Salman Rushdie. Voir Haun Saussy (dir.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 48. Yves Clavaron note, dans ce nouveau canon, « une prééminence accordée aux réalismes “merveilleux” et “magique” de certaines productions littéraires de l'Amérique latine, des Caraïbes, d'Afrique et d'Asie : Garcia Marquez, Chamoiseau, Okri, Rushdie. » Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Long-courriers, 2011, p. 79.

² « Aujourd'hui, un cours sur la littérature anglaise d'après 1945 qui ignorerait les écrivains des “minorités” ou les écrivains “postcoloniaux”, ou les questions de la décolonisation, de la migration ou de la diaspora, serait tout simplement un anachronisme. [...] l'avènement de la “théorie du discours colonial” et des “études littéraires postcoloniales” (on peut, par commodité, faire remonter leur naissance simultanée à 1978, date de la parution de *L'Orientalisme*) a également transformé la façon de lire la littérature métropolitaine, même celle qui, canonique ou non, ne fait aucune référence explicite à l'empire, au colonialisme ou à l'anticolonialisme. » Neil Lazarus, « Introduire les études postcoloniales », dans Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 77.

Pourtant, il paraît délicat de rattacher la littérature turque à ce champ disciplinaire, et ce pour deux raisons ; l'une historique, et l'autre linguistique. D'une part, et du point de vue de la stricte acception historique des études postcoloniales, la Turquie n'a jamais été colonisée, ce qui la distingue des anciens pays colonisés par les puissances impérialistes française, anglaise et espagnole. Et qui plus est, si la Turquie n'a jamais été colonisée, en revanche, elle a été un Empire. Si l'on réserve traditionnellement l'usage du terme d' « impérialisme » aux puissances coloniales européennes, l'Empire ottoman a cependant dominé pendant plusieurs siècles des peuples et des populations étrangères ; il a régné sur un très vaste empire qui s'étendait de l'Afrique du Nord à l'Asie centrale, en passant par le Moyen-Orient et l'Europe orientale. De ce point de vue, donc, il paraît impossible, sur le plan historique, d'assimiler la Turquie au champ des études postcoloniales.

Mais la littérature turque se situe également en-dehors de ce champ linguistique : elle ne relève ni de la francophonie, ni de la littérature du « Commonwealth », ni de la littérature hispanophone sud-américaine. Elle n'appartient donc pas au domaine traditionnel des langues europheones qui sont traditionnellement l'objet de l'attention des comparatistes. En outre, elle représente, pour le chercheur européen, une étrangeté superlative. Jérôme David, lors de la halte stambouliote de son voyage dans l'espace et le temps des usages de la « littérature mondiale », consigne ce que lui inspire le turc : « L'étrangeté de la langue turque me frappa tout à coup... » ; il la désigne comme « cette langue turque si peu romane par son histoire, sa morphologie ou ses accents¹ ». Une langue étrange et étrangère ; et de fait, d'un point de vue linguistique, le turc n'appartient pas à la famille des langues indo-européennes ; il nous serait encore plus « étranger » que peuvent l'être les langues de la branche balto-balkanique, comme l'albanais ou le slovène.

Pour ces raisons mêmes, la littérature turque paraît absente de la cartographie institutionnelle de la discipline, fondée sur la philologie romane, sur la philologie des langues et des littératures européennes. La littérature comparée a

¹ Jérôme David, *Spectres de Goethe, les métamorphoses de la « littérature mondiale »*, Paris, Les Belles Lettres, Les prairies ordinaires, 2012, p. 154.

déjà été dépeinte comme une discipline eurocentrique, comme l'a dénoncé Etiemble avec véhémence. Plus récemment, Franco Moretti la dépeint comme « une entreprise intellectuelle [...] limitée essentiellement à l'Europe occidentale et concentrée principalement autour du Rhin (les philologues allemands travaillant sur la littérature française)¹ » Autrement dit, l'étude des langues et des littératures européennes est très largement majoritaire (domaines anglophone, germanophone, hispanophone, lusophone, italoophone, russophone). De ce point de vue, une fois de plus, la littérature turque se désigne comme un « dehors » institutionnel, et l'incursion extra-européenne au sein d'une discipline qui se prétend générale révèle l'inégalité criante des traitements institutionnels « des » littératures.

Une marge institutionnelle et disciplinaire

Les études turques ont toutefois une adresse institutionnelle, il s'agit de l'ancien domaine de l'orientalisme. Mais si la turcologie représente une tradition ancienne, elle occupe une place bien moins importante que l'arabe, une langue et une civilisation qui représentent une tradition philologique ancienne en France, qui est en quelque sorte un Orient musulman plus « familier ». Certes, les langues turque et arabe sont voisines dans les études orientales, l'Empire ottoman a représenté le califat pendant des siècles, et la Turquie appartient au monde musulman ; mais c'est aussi un pays en marge du monde musulman, à cheval sur l'Europe orientale et sur l'Asie mineure. De même, si le turc-ottoman s'est écrit pendant des siècles avec l'alphabet arabe², ce n'est pas une langue arabe et elle n'appartient pas à la famille des langues sémitiques. La langue et la littérature turques paraissent se situer à la fois en-dehors du domaine euphone, mais aussi en-dehors des structures théorico-institutionnelles, comme les études postcoloniales et l'orientalisme, qui étudient traditionnellement les « autres » de l'Occident, le monde extra-occidental européenisé par l'impérialisme colonial pour le premier cas, et l' « Autre » arabo-musulman dans le deuxième cas.

Sur le plan institutionnel, au sein des études orientales, la turcologie paraît,

¹ Franco Moretti, « Hypothèses sur la littérature mondiale », dans Jérôme David (dir.), *Les Contextes de la littérature : études littéraires, sciences sociales, épistémologie*, Lausanne, 2001/2, p. 9-24.

² Nous y reviendrons dans le premier chapitre.

là encore, marginale. En effet, il existe très peu de départements d'études turques en France. La turcologie fait, comme l'écrit Gilles Veinstein dans sa leçon inaugurale au Collège de France, une « entrée tardive et modeste dans l'université par la création de deux chaires, respectivement en 1961 et 1962, à Aix-en-Provence et à Strasbourg¹ », et occupe une position marginale dans l'université française. Plus tard, elle intégrera l'EHESS et le CNRS. En 1999 est créée la Chaire d'Histoire ottomane au Collège de France, dans la tradition des orientalistes qui étudient la tradition littéraire ottomane. Mais les études ottomanes ne sont pas la turcologie. L'Institut National des Langues et Civilisation Orientales (INALCO) représente l'adresse institutionnelle de tous les « autres » de l'Europe occidentale. Fondé dès 1795 pour former des interprètes en arabe, en turc, en persan et dans les langues du Levant, l'INALCO prend son nom actuel en 1971 et devient dès 1968 un établissement d'enseignement supérieur. Cette division institutionnelle nous paraît tout de même très marquée par l'héritage européocentré de l'humanisme européen ; les langues « O' » représentant les langues « ôtres », dans une sorte de confinement exotique et de différence institutionnelle.

La littérature et la langue turques semblent donc représenter une « étrangeté » superlative, hyperbolique, pour la littérature générale et comparée et sa tradition humaniste européocentrée ; elles semblent révéler le point aveugle de la cartographie disciplinaire, à la limite extérieure des études sur le monde arabe, des études postcoloniales, de l'institution académique de l'excentricité européenne (les études postcoloniales) et à la marge de la discipline (Langues d'O' bien peu présentes dans les départements de littérature comparée) ; en d'autres termes, c'est un cas-limite qui désigne, précisément, des limites institutionnelles et disciplinaires et qui déconcerte. Entreprendre une recherche sur la littérature turque moderne, depuis l'intérieur de la littérature comparée, c'est donc se retrouver dans un « blanc » ou un « oubli » disciplinaire. *Terra incognita* de la littérature comparée, point aveugle de la discipline, la littérature turque est-elle pour autant un hapax ou un impensable ? C'est, dans tous les cas, mettre la

¹ Gilles Veinstein, *Leçon inaugurale*, vendredi 3 décembre 1999, Collège de France, URL : http://www.college-de-france.fr/media/lecons-inaugurales/UPL52664_LI_150_Veinstein.pdf, page consultée le 6 octobre 2014.

discipline dans l'*embarras*, ou bien à l'*épreuve* de la littérature turque ; une mise à l'épreuve qui concerne son ambition généralisatrice et sa prétention globalisante. C'est à cet « embarras » critique et disciplinaire que notre travail voudrait chercher à répondre, de même qu'il voudrait contribuer, sur les traces de quelques autres¹, à introduire la littérature turque au sein de la littérature générale et comparée.

Etat des lieux de la critique

L'historien et enseignant à l'EHESS Vincent Duclert, dix ans après le constat de la marginalité de la turcologie dressé par Gilles Veinstein, se félicite que les études sur la Turquie contemporaine soient passées « d'un âge érudit et solitaire – quelques savants isolés travaillaient sur le pays jusqu'aux années 1980 [...] – à un régime intellectuel et scientifique de premier plan [...] »². Mais la place des études littéraires reste assez marginale au sein de la turcologie, un domaine de recherche dominé par les historiens, les économistes, les géographes, les sociologues³. Nous pouvons reprendre à notre compte le bilan critique que fait Azade Seyhan dans le champ académique américain :

L'histoire de la littérature turque moderne est une vaste archive, sous-étudiée et qui reste largement inexplorée. Le manque de connaissances sur la culture et sur la langue turques, la rareté des traductions, et la perception largement répandue du Moyen-Orient, selon les mots de Victoria Holbrook, comme « une ère exclusivement sociologique où les humanités ne seraient jamais produites », tout entrave l'accès à une riche tradition littéraire qui fait non seulement la synthèse de la littérature orale et la tradition du conte des cultures du Moyen Orient et des formes occidentales, mais qui enrichit aussi notre compréhension des douleurs

¹ L'écrivain turc résident à Paris Nedim Gürsel est, de ce point de vue, un pionnier de l'introduction de la littérature turque en littérature comparée : au début des années 1970, il est l'auteur d'une thèse de doctorat en littérature comparée portant sur Nazim Hikmet et Louis Aragon. On ne sera pas trop surpris que ce soit René Etiemble qui ait dirigé son travail de recherches. Très récemment, Pamuk a fait son entrée en comparée, nous semble-t-il, avec la publication de l'ouvrage de Laura Ilea : *Laura Ilea, Littérature et scénarios d'aveuglement. Orhan Pamuk, Ernesto Sabato, José Saramago*, Paris, Honoré Champion, 2013.

² Vincent Duclert, « Introduction », *L'Europe a-elle-besoin des intellectuels turcs ?* Paris, Armand Colin, 2010.

³ Ce manque de « littéraires » en turcologie nous semble se « traduire », précisément, par exemple dans le fait que le roman de Pamuk, *Neige*, a été traduit, en 2005, par le géographe et directeur de l'IFEA à Istanbul Jean-François Pérouse ; imaginerait-on, *mutatis mutandis*, Shakespeare traduit par un angliciste spécialiste de géographie urbaine ?

de l'accouchement de la modernité¹.

Si la chercheuse américaine dresse ce constat en 2008, quelques signes permettent toutefois de penser que les recherches sur la littérature turque sont peut-être en train de passer « d'un âge érudit et solitaire », pour reprendre les mots de Vincent Duclert, à un nouveau régime scientifique. En effet, jusqu'aux années 1990 et 2000, la bibliographie sur le roman turc moderne est très lacunaire, en pointillé, constituée de références anciennes, de contributions isolées et d'ouvrages pionniers (Alessio Bombaci, *Histoire de la littérature turque* qui date des années 68, l'essai de Guzine Dino sur le roman turc : *La Genèse du roman turc au XIX^e siècle*, 1973, l'essai d' Ahmet Ö Evin (1983)) ; mais, au tournant du XXI^e siècle, la littérature turque semble capter une certaine attention critique et se constituer en champ de recherches. En France, pointons la publication des cours d'A. H. Tanpınar, premier professeur de littérature turque moderne, en 2006 chez Actes Sud, et l'apparition de la littérature turque moderne au programme de l'agrégation de lettres de 2009². En Allemagne, Mark Kichner et Beatrix Hendrich entreprennent la traduction des quatre monographies du critique turc Berna Moran sur le roman turc³, Beatrix Caner publie, en 1998, son ouvrage *Türkische Literatur, Klassiker der Moderne*. Dans le champ américain, les *Turkish studies* semblent se constituer en domaine scientifique de premier plan, avec l'émergence d'une génération de spécialistes anglophones ou américains, souvent d'origine turque. Mentionnons les contributions de Victoria Holbrook et de Walter Andrews

¹ « The history of modern Turkish literature is a vast archive that remains understudied and largely unexplored. Lack of knowledge about the cultural life of Turks and of their language; the scarcity of translations; and the widely held perception of the Middle East, in Victoria Holbrook's words, "as an exclusively sociological area where humanities never happen", all hinder access to a rich literary tradition that not only synthesizes the oral storytelling practices of Middle Eastern cultures and Western forms but also complements our understandings of the travails of modernity. In the introduction to her theoretically sophisticated study of the eighteenth-century Ottoman Turkish poet Şeyh Galip's philosophical romance *Hüsn ü Aşk (Beauty and Love)*, Holbrooks states, "A marvelous maze of absences is point of departure for writing about Ottoman literature in the United States today" [Victoria Rowe Holbrook, *The Unbearable Shores of Love : Turkish Modernity and Mystic Romance*, Austin, University of Texas Press, 1994.] The same may be said of modern Turkish literature. » Azade Seyhan, *Tales of Crossed Destinies, The modern Turkish novel in a comparative context*, New York, The Modern Language Association of America, 2008, p. 3. C'est nous qui traduisons.

² *Paysages humains* de Nazim Hikmet est offert à la lecture comparée des agrégatifs aux côtés de Pablo Neruda, Anna Akhmatova et Aimé Césaire.

³ Il s'agit d'une somme critique qui s'étend de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1990 et qui fait référence en Turquie : Berna Moran, *Der türkische Roman : eine Literaturgeschichte in Essays*, trad. Béatrice Hendrich, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2012.

sur la littérature ottomane classique, les travaux d'Azade Seyhan, d'Erdağ Göknaç, de Şehnaz Tahir Gürçağlar, de Kader Konuk sur la littérature moderne. Toutefois, dans le domaine des échanges littéraires entre la Turquie et l'Europe, les contributions scientifiques sont encore très rares. A notre connaissance, les deux principaux travaux qui existent sont l'ouvrage de Mete-Yuva Gül, *La littérature turque et ses sources françaises*, publié chez l'Harmattan en 2006, et l'essai de la critique turque Şehnaz Tahir Gürçağlar, *The politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*, paru en 2008.

Le pari de la littérature turque

Toutefois, portés par cette nouvelle vague critique, nous faisons le pari que, point aveugle de la littérature générale et comparée, la littérature turque en est aussi le point de fuite, et qu'elle permet d'interroger la littérature européenne, comme la littérature générale et comparée. Si Jérôme David fait d'Istanbul « une des villes où la littérature mondiale a eu une importance historique¹ », et du « moment stambouliote » « un des moments de l'histoire de la discipline : de la philologie allemande et par conséquent de la littérature comparée américaine² », Emily Apter voit dans Istanbul le « lieu oublié de l'histoire et de la théorie littéraire³ ». On sait que Spitzer, de 1933 à 1936, puis Auerbach, de 1936 à 1947, fuyant l'Allemagne nazie, y ont trouvé refuge en venant contribuer à la réforme éducative mise en place par le gouvernement d'Atatürk. Pour Emily Apter, la création d'une école philologique très active à Istanbul, sous l'égide de Leo Spitzer, a modelé les contours actuels de la discipline comme « comparatisme des minorités "mondialisé" » ; Spitzer n'y aurait pas pratiqué un « eurocentrisme universel » mais « une cacophonie réglée de rencontres multilingues⁴ ». Pour la chercheuse, « la littérature comparée [*garderait*] *encore trace aujourd'hui de cette ville où elle a trouvé ses formes disciplinaires* – une ville où les frontières Est-Ouest étaient culturellement floues, où la sédimentation de l'histoire coloniale

¹ J. David, *Spectres de Goethe*, *op.cit.*, p. 214.

² *Ibid.*, p. 145.

³ Emily Apter, « *Translatio* globale : l'invention de la littérature comparée, Istanbul, 1922 », trad. Marielle Macé, *Littérature*, n°144, décembre 2006, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

recouvrait les traits des cultures indigènes¹. » Istanbul serait donc le lieu de naissance de la littérature générale et comparée au sens où dans son séminaire, Spitzer aurait mis au point « l'humanisme transnational² », la « *translatio* globale » qui aurait dessiné les contours de la discipline et qui continuerait de la définir aujourd'hui. Ce serait en partie grâce à l'humanisme européen des réformes d'Atatürk que la philologie se serait transformée en discipline « globale », reconnue comme littérature comparée dans le contexte académique des départements de lettres américain après la guerre³. Mais l'institutionnalisation de la discipline se paierait de l'oubli du « chapitre turc⁴ ».

Chapitre oublié de l'histoire de la discipline, Istanbul et la Turquie se lisent aussi, dans l'article d'Anders Pettersson et de Theo D'Haen sur un projet d'histoire mondiale non-eurocentrique, comme le point de départ et le point terminal de la littérature européenne⁵. Les deux chercheurs ambitionnent un projet d'histoire mondiale non eurocentrée, dans laquelle l'Europe et l'Amérique du Nord représenteraient seulement deux régions sur les six macro-régions définies. Ils font de l'apparition de l'« Europe » comme entité culturelle un phénomène historique relativement récent, qui émerge au XVI^e siècle à partir de trois grandes séries de développement : la diffusion du christianisme, la séparation de l'Empire romain entre empire romain d'Orient et empire romain d'Occident, et la perte des régions d'Afrique du Nord et de l'Asie occidentale au profit de l'islam⁶. C'est Istanbul qui aurait un rôle décisif dans la genèse de l'idée d'Europe, avec la prise de Constantinople en 1453 par Mehmet II. Si les deux auteurs ambitionnent de pointer l'élément islamique dans la définition antagoniste de l'Europe, ce seraient les romans de S. Rushdie, *Le dernier soupir du Maure*, et *Istanbul* de Pamuk qui constitueraient le point terminal de l'histoire de cette « macro-région » ; Istanbul

¹ *Ibid.*, p. 45. C'est nous qui soulignons.

² *Ibid.*, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴ *Ibid.*, note 38 p.44 : « Lorsque la littérature comparée a pris racine comme discipline après-guerre aux Etats-Unis, les traditions européennes étaient dominantes, et le chapitre turc de son histoire était oublié. Ce qui a attiré l'université américaine, c'est l'érudition américaine. »

⁵ Anders Pettersson et Theo D'Haen, « Towards a Non-Eurocentric World History of Literature » dans Marc Maufort et Caroline de Wager (dir.), *Old margins and new centers : the European literary heritage in an age of globalization / Anciennes marges et nouveaux centres*, Bruxelles, New York, Peter Lang, 2011, p. 43-56.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

refemant la boucle de l'histoire européenne¹. Il se pourrait donc qu'Istanbul et la Turquie aient intimement à voir avec la littérature européenne, et avec la littérature générale et comparée.

C'est précisément dans cet esprit que nous voudrions inscrire notre travail ; dans l'idée d'une intelligibilité de la littérature européenne et de la littérature générale et comparée, du point de vue d'Istanbul. Il s'agira donc de « s'interroger du *dehors*, d'autant que l'Occident s'interroge toujours du dedans² », selon les mots de Daniel-Henri Pageaux. Ce sera même là l'emblème de notre approche ; nous nous attacherons à examiner la littérature européenne depuis le promontoire stambouliote ; à embrasser, du point de vue d'une extériorité limitrophe, et dans l'œuvre romanesque d'un romancier turc contemporain, l'héritage littéraire européen, à la périphérie turque. Cette interrogation est en outre appelée par le roman pamukien, travaillé de manière explicite et implicite par la bibliothèque européenne, ou par les nombreuses déclarations de l'auteur turc, qui ne cesse de louer la grandeur de la littérature européenne, et de lui rendre *hommage*. Il s'agira pour nous d'explorer, en quelque sorte, ce que signifie, pour un auteur turc global issu de la périphérie du système littéraire, cette *révérence* à la littérature européenne. Même s'il peut paraître monographique, notre travail se veut pleinement comparatiste au sens où notre domaine d'investigation sera celui des échanges littéraires, des relations interculturelles entre le centre et la périphérie turque ; il s'agit aussi, plus précisément, d'une étude de réception, à l'échelle de l'œuvre d'un producteur du champ littéraire spécialisé dans le roman. Notre corpus se composera donc des huit romans de l'auteur turc : *Cevdet Bey et ses fils* (1982, 2014³), *La Maison du Silence* (1983, 1988), *Le Château blanc* (1985, 1996), *Le Livre noir* (1990, 1995), *La vie nouvelle* (1994, 1999), *Mon Nom est Rouge* (1998, 2001), *Neige* (2002, 2005), *Le Musée de l'innocence* (2008,2011). Il nous faudra donc esquisser les

¹ « For the period 1914-present we have as yet no clear focus, but we do know that we will finish with a discussion of Salman Rushdie's *The Moor's Last Sigh* (1995) and with Orhan Pamuk's *Istanbul* (2003), thus bringing the story round to its beginning in the fall of Constantinople, the fall of Granada. » *Ibid.*, p. 56.

² Daniel-Henri Pageaux, « Littérature comparée et comparaisons », publié le 15 septembre 2005, Société Française de Littérature Générale et Comparée, *Vox poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/comparaisons.htm>, page consultée le 6 octobre 2014.

³ La première date indique l'année de parution en turc, la seconde l'année de parution en français.

contours de la bibliothèque européenne d'un auteur turc ; distinguer, au sein de ce corpus, des auteurs et des domaines de prédilection ; et enfin, rendre compte des usages romanesques pamukiens de la littérature européenne.

La littérature turque, le retour de la Weltliteratur¹ ?

La rareté des ressources critiques sur le sujet des relations littéraires internationales entre ces deux régions du monde rend nécessaire le « tournant transnational », pour reprendre le titre de l'essai de Paul Jay². S'il est vrai que, comme l'écrit F. Moretti, « la littérature comparée ne s'est pas montrée à la hauteur de ses débuts », et s'« il est temps de revenir à la vieille ambition de la *Weltliteratur*³ », alors la littérature turque paraît être un excellent opérateur méthodologique de mondialisation du discours critique ; ce « point aveugle » de la discipline en appelle, obligatoirement, à la mondialisation de la théorie, de la discipline, et de la littérature.

Il nous faut donc recourir aux modélisations théoriques des échanges littéraires à l'échelle mondiale, autrement dit aux « théories de la littérature mondiale ». Sans forcément se définir de cette manière, il semble que les propositions théoriques d'Itamar Even-Zohar et de Pascale Casanova, que les « conjectures » de Franco Moretti forment « rétrospectivement » un ensemble théorique, dont les « ambitions » et les « méthodes » sont sans doute très différentes, comme le remarque l'auteur de *Spectres de Goethe*, mais de filiation « marxiste⁴ ». Comme le note encore ce dernier, « [la] mobilisation de la notion de « littérature mondiale » s'accompagne toujours d'un diagnostic de dissymétrie, d'échange inégal, de domination ou d'hégémonie symbolique à l'échelle

¹ Pour une discussion de l'usage historique de cette notion, voir dans l'ouvrage de Jérôme David le chapitre « Weimar, 1827 » : Jérôme David, *Spectres de Goethe, op.cit.* p. 31.

² Paul Jay, *Global Matters : The transnational turn in literary studies*, New York, Cornell University Press, 2010.

³ Franco Moretti, « Hypothèses sur la littérature mondiale », *art.cit.*

⁴ J. David note que le terme de « littérature mondiale » est absent de l'essai de Pascale Casanova et que c'est la réception américaine qui l'inscrit dans le courant de la littérature mondiale. Il identifie trois généalogies de la littérature mondiale : la « veine philologique : de Goethe à Damrosch et Moretti, en passant par Auerbach et Said », « la veine marxiste : de Marx à Moretti ou Casanova » et « la veine « didactique » ou scolaire : de Moulton à Damrosch. » Jérôme David, *Spectres de Goethe, op.cit.*, p. 287.

mondiale¹ » ; ce qui laisse à penser que toutes les modélisations théoriques conséquentes du système mondial sont d'inspiration marxiste². Ces théorisations de l'espace littéraire international proposent donc de comprendre la littérature mondiale comme un système unifié, hiérarchisé et inégal, structuré en centres et en périphéries : « Le monde littéraire est donc un espace relativement unifié qui s'ordonne selon l'opposition entre les grands espaces littéraires nationaux qui sont aussi les plus anciens, c'est-à-dire les plus dotés, et les espaces littéraires les plus récemment apparus et peu dotés³ », avance Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres*. Le chercheur israélien Itamar Even-Zohar, auteur de la théorie du polysystème littéraire, formalise quant à lui une macro-histoire des échanges littéraires à échelle mondiale, et formule des propositions théoriques très proches de celles de Pascale Casanova ; celles d'une inégalité du système mondial de la littérature, et de constantes, de régularités régissant les rapports entre les systèmes littéraires en fonction de la place qu'ils occupent dans l'espace littéraire mondial ; il s'assigne la tâche de formuler des lois générales de l'interférence littéraire dans le « polysystème » de la littérature mondiale qui « transcendent » les particularités⁴ pour contribuer à une connaissance *générale* du fonctionnement de l'espace littéraire mondial. Il s'agira donc, pour ressaisir le sens de notre intervention dans les études de réception entre l'Europe et la Turquie, d'étudier les interactions littéraires entre deux régions très inégalement dotées du système mondial : le centre européen et la périphérie turque ; c'est-à-dire d'étudier la réception de la bibliothèque européenne comme pouvoir et comme réservoir patrimonial, dans un contexte de domination symbolique entre le centre et la périphérie.

Partant, notre étude des échanges littéraires entre l'auteur turc et la

¹ *Ibid.*, p. 232.

² Via les travaux de Fernand Braudel sur le monde méditerranéen et ceux d'Immanuel Wallerstein sur le système-monde.

³ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* [1999], Paris, Seuil, 2008, p. 128.

⁴ Itamar Even-Zohar, « Laws of Literary Interference », « Polysystem Studies », *Poetics Today*, vol. 11, n°1, 1990, pp. 53-72 : « Are we in position to formulate some general laws, or at least demonstrable regularities, of literary interference? "Comparative Literature", as we all know, has been reluctant to do so, contenting itself with the vague notion of "influence" and confining itself to uncritical comparisons of isolated cases. Thousands of works dealing with a large number of particular cases have been produced, but unfortunately these hardly accumulate to generate generalized knowledge which could transcend the details with which they are preoccupied. »

littérature européenne reposera sur le postulat casanovien selon lequel « la hiérarchie de l'univers littéraire donne forme à la littérature elle-même¹ » ; la position excentrique d'un auteur et d'une littérature nationale *informe* l'œuvre, car « [...] être membre d'une patrie déshéritée (au sens littéraire) imprime sa marque non seulement à toute une vie d'écrivain mais peut aussi donner sa forme à toute une oeuvre² », écrit encore l'auteur de *La République mondiale des lettres*. De même, Franco Moretti considère que « [les] formes sont la cristallisation de relations sociales : en cela, l'analyse formelle est à sa façon une analyse du pouvoir.³ » La position de l'espace littéraire turc dans la littérature mondiale ainsi que la position occupée par Pamuk dans ce même espace permettent de *rendre compte* des stratégies littéraires et des négociations poétiques du romancier turc. Autrement dit, il y a des usages spécifiques de la littérature européenne à la périphérie du système mondial, déterminés par les échanges littéraires inégaux, conditionnés par le contexte de réception de la littérature européenne dans le champ turc, qui forment le cadre des relations entre Pamuk et la bibliothèque européenne. Il s'agira donc d'analyser les répercussions poétiques et esthétiques de l'excentricité de l'espace littéraire turc dans les romans d'Orhan Pamuk.

Mais il nous faudra veiller à ne pas figer ce schéma de la partition du système mondial entre centre et périphéries, commun aux théories de la littérature mondiale que nous avons présentées et aux études postcoloniales, en un schéma simplificateur ; pour éviter cela, nous serons attentifs à historiciser notre propos, et donc à reformuler ainsi l'objet de notre enquête : quelle est la réception de la littérature européenne à la périphérie turque, au moment où, précisément, le modèle centre/périphérie fait l'objet de remises en cause et semble s'altérer à l'ère de la mondialisation ? En d'autres termes, les modèles théoriques de Pascale Casanova ou Itamar Even-Zohar, s'ils présentent bien un rendement heuristique pour le cas turc sont-ils *encore* valides au moment où, précisément, la mondialisation semble déstabiliser les anciens rapports de force entre centres et périphéries ?

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 263.

³ Franco Moretti, « Hypothèses sur la littérature mondiale », *art.cit.*

Ces préalables une fois posés, il est possible à présent de comprendre l'inscription de notre travail dans le champ naissant des études sur Pamuk. L'auteur turc fait l'objet, depuis deux décennies, d'un grand engouement critique. Quelques monographies lui ont déjà été consacrées : la thèse de la chercheuse d'origine turque Zeynep Bayramoğlu, la monographie du chercheur américain Michael McGaha, *Autobiographies of Orhan Pamuk*, et l'étude du traducteur américain de *Mon Nom est Rouge*, Erdağ Göknaç.

L'ouvrage de M. McGaha, s'il possède une valeur informative certaine, apportant un éclairage autobiographique sur les romans d'Orhan Pamuk, ne rend pas compte des conditions de possibilité de l'émergence d'un auteur comme Pamuk dans le contexte contemporain. Le présupposé qui sous-tend sa démarche nous paraît être celui, très individualiste, du génie personnel ; or, comme l'écrit Anna Boschetti dans son introduction à *L'espace culturel transnational*, les faits ne sont pas uniquement les « résultats d'interactions entre des individus (ou des collectifs, traités comme des sujets) » ; adopter comme « principe fondamental d'explication la "personnalité", les "aspirations" et les "décisions" des agents » ne rend pas compte du fait que les « catégories de perception des agents » sont façonnées par les structures et les modes de fonctionnement du monde social, qui « définissent la possibilité, la probabilité et la forme de leurs interactions », si bien que « s'il faut tenir compte du "point de vue" du sujet, on ne saurait l'expliquer sans avoir préalablement appréhendé la structure de l'espace où il est situé, et la position qu'il y occupe¹. »

L'ouvrage d'E. Göknaç a le grand mérite d'inscrire Pamuk dans l'histoire littéraire et culturelle turque, une dimension souvent obliérée de sa réception en Occident. Pour ce chercheur, les romans de Pamuk constituent des « blasphèmes séculiers », en cela qu'ils contestent, de manière poético-politique, le sécularisme de la modernité kémaliste, en réintroduisant, dans cette modernité, des formes de réenchâtement. L'élaboration de cette poétique fondée sur le cosmopolitisme stambouliote et le mysticisme musulman aurait permis aux romans pamukiens de transcender les limites de la littérature nationale et de pénétrer sur la scène

¹ Anna Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », dans Anna Boschetti (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 25-26.

internationale, dans la littérature mondiale. Mais il nous semble qu'E. Göknar ne tient pas compte des effets de domination symbolique du champ turc dans la littérature mondiale qui déterminent le rapport d'Orhan Pamuk à la littérature européenne. Le chercheur américain évacue d'ailleurs la perspective critique casanovienne en marge de son travail, dans une note, au prétexte que les romans de Pamuk continueraient d'être « politiques » alors que Casanova soutiendrait que les auteurs ayant pénétré le champ de la littérature mondiale, « délivrés » des contraintes nationales, ne produiraient plus de littérature politique¹, ce qui, selon nous, est un contresens de la lecture de *La République mondiale des lettres*. En effet, il nous semble que la fin de l'hétéronomie de la littérature à un certain moment de développement des espaces littéraires n'est pas synonyme, dans le discours de la chercheuse française, de retrait dans un apolitisme esthète. En ce qui nous concerne, il ne s'agit pas tant de faire de Pamuk un auteur turc *ou* un auteur de la littérature mondiale, mais d'étudier la trajectoire de cet auteur turc *dans* la littérature mondiale.

Le travail de Zeynep Bayramoğlu nous paraît intéressant, dans la mesure où il rapporte la poétique pamukienne au contexte international de l'occidentalisation de la Turquie, fondamental pour comprendre le rapport de l'intelligentsia turque et de Pamuk en particulier au centre ; mais il nous semble qu'il faudrait ajouter à cette étude l'histoire des échanges littéraires et de la réception de la littérature européenne en Turquie, ce que nous tenterons de faire.

Quels gains heuristiques peut-on attendre de notre démarche ? Notre travail se voudrait à la fois contribution à la théorie du développement historique

¹ Il écrit : « Casanova claims that authors from a national tradition are burdened by the political context of the nation-state and only begin to write true literature once freed from these constraints. Only then do they become eligible in the world literary system. This argument does not hold true in the case of Pamuk, who I argue develops and maintains a more significant level of literary-political engagement after he becomes a global author and through the form of his later novels. That is, he is more of a political author once outside of the national literary horizon ; indeed, his politics secure his acceptance in the “republic of letters”. Casanova seems to accept the idea that “great” literature and politics maintain separate discursive spaces. This notion has been questioned by colonial and postcolonial scholars [...] The synchronic and intertextual aspects of Pamuk’s fiction alone provide a critique of developmental models of world literature. » Erdağ Göknar, *Orhan Pamuk, secularism and blasphemy : the politics of the Turkish novel*, Routledge, 2013, note 43, p. 260. Cette lecture quelque peu cavalière et caricaturale de *La République mondiale des lettres* nous paraît relever du contresens.

des espaces littéraires en fonction de leur position dans le système mondial, ainsi qu'une contribution à la connaissance comparatiste du développement de l'espace littéraire turc moderne. Notre ambition est à la fois singulière et généralisante ; il s'agit de penser le fonctionnement des espaces littéraires excentrés et de contribuer à la connaissance du fonctionnement des échanges littéraires internationaux entre des littératures inégalement dotées en ressources, en prestige, en capital symbolique et littéraire. La manière dont A. Boschetti décrit les études réunies dans le volume *L'espace littéraire transnational* nous paraît *in fine* résumer de manière emblématique notre projet :

Les études ici proposées sont comparatives, y compris celles qui portent sur un seul cas, en ce que, ayant une visée généralisatrice, elles mettent en évidence, ponctuellement ou systématiquement, des analogies et des différences avec d'autres cas. Qui plus est, elles sont comparables, en ce qu'elles s'efforcent de penser et de construire leur objet comme un cas de figure parmi d'autres cas possibles, par un transfert méthodologique de problèmes et de concepts généraux, permettant de mettre à l'épreuve et d'ajuster les hypothèses, à partir des homologues qu'il découvre par rapport au fonctionnement d'autres cas étudiés, et des difficultés qu'il rencontre. [...] Cette conception du travail permet d'envisager comme raisonnable l'ambition de contribuer à une connaissance vraiment « générale » et transnationale des phénomènes culturels [...]¹.

Nous attachant donc à mettre en évidence invariants et spécificités dans notre exploration du « cas » turc, nous espérons que notre recherche pourra favoriser « le progrès dans la généralisation théorique² ».

La mise en œuvre de ce programme critique nous conduira à procéder en quatre temps. Pour comprendre ce dont Pamuk hérite sur le plan historique, littéraire et culturel, notre première partie examinera, sur le plan de la généalogie des relations entre l'Europe et la Turquie moderne, la mise en place d'un rapport de dépendance asymétrique entre l'Empire ottoman et l'Europe. Cette situation détermine une réception ainsi que des usages historiques de la modernité. Le tournant nationaliste du début du XX^e siècle et le projet kémaliste de transformation radicale de la société turque ne récuse pas mais amplifie l'institutionnalisation de la dépendance culturelle entre l'Europe et la Turquie, au

¹ Anna Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », *art.cit.*, p. 10-11.

² *Ibid.*

sein de laquelle l'interférence littéraire joue un rôle central. Le champ des lettres turques modernes naît de cette configuration particulière, et le roman est introduit dans le sillage du mouvement d'occidentalisation. La situation d'hégémonie littéraire de l'Europe sur la Turquie semble susciter la « conscience malheureuse » de l'intellectuel turc, pris dans les contradictions d'une ferveur europhile à sens unique.

Ce premier examen de l'héritage de Pamuk comme agent excentré de la littérature mondiale nous permettra de comprendre ses stratégies littéraires. La construction de l'ethos pamukien en grand auteur de la littérature mondiale sera envisagée comme le « produit de la rencontre entre des dispositions (*habitus*) et l'espace des possibles constitutif du champ dans une conjoncture socio-historique donnée¹ », pour reprendre les mots de Gisèle Sapiro ; c'est dans cette perspective que nous analyserons la trajectoire, littéralement « extraordinaire² », d'Orhan Pamuk dans la littérature mondiale, des confins du système littéraire que représente la Turquie des années 1980 au centre de l'espace mondial. L'excentricité et l'héritage de la dépendance des lettres turques informent également l'ethos du lecteur pamukien qui se construit dans la perception de la littérature européenne comme pouvoir et comme bibliothèque, mais aussi dans la perception de l'« européenité » du roman. Il s'agira de préciser les contours de la bibliothèque européenne pamukienne par domaines linguistiques et littéraires.

Notre troisième partie examinera le recours mimétique et référentiel d'Orhan Pamuk au roman européen. Dans le champ des possibles de l'espace littéraire turc des années 1970 et 1980, Pamuk fait le pari du roman auquel il assigne un triple rôle : fonction mimétique de représentation « réaliste », fonction générique de la forme *imago mundi*, fonction architextuelle. La réécriture liminaire des *Buddenbrook* de Thomas Mann dans *Cevdet Bey et ses fils*, seuil de l'œuvre romanesque d'Orhan Pamuk, désigne l'ambition historiographique du romancier turc. Dostoïevski occupe une place fondamentale dans l'usage mimétique du roman européen par Orhan Pamuk ; l'homologie de situation entre deux anciens grands empires rivaux de l'Europe fait le fond de la prédilection

¹ Gisèle Sapiro, « L'autonomie de la littérature en question », dans Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2010, p. 47.

² Pour un agent turc du système mondial dans ce contexte historique donné.

pamukienne. Celui en qui l'auteur turc se reconnaît un double révèle à Pamuk la complexité du rapport d'un pays non occidental avec la modernité européenne et lui fournit un langage romanesque.

Notre quatrième partie portera sur les négociations poétiques de la situation de dépendance et d'excentricité d'Orhan Pamuk. La poétique intertextuelle très appuyée du roman pamukien, ainsi que la réécriture du canon occidental (Proust, Dante, Dostoïevski, Mann, entre autres) font signe vers un usage « périphérique » de la bibliothèque européenne ; par ce détournement de fonds, Pamuk revendique l'héritage littéraire occidental, et devient « auteur » de la littérature européenne. Enfin, la mise en place d'une poétique centrée sur le complexe de dépendance mimétique du sujet turc, permet, dans une forme de nouvelle catharsis romanesque, de transformer l'héritage de la dette en jeux mimétiques et feintises ludiques, préparatoires de la *fiction* de l'auteur pamukien. L'« imposteur » ou le « plagiaire » s'*autorise* ainsi dans des jeux fictionnels à travers ce que nous désignerons sous le terme de *poétique de la taklit*¹.

¹ Ce mot turc, qui peut être employé aussi bien comme un nom que comme un adjectif, signifie « contrefaçon, copie, ou imitation ». Il entre dans la construction du verbe *taklit etmek*, qui signifie « copier, imiter ».

Première partie : L'héritage historique, culturel et littéraire d'Orhan Pamuk

Comprendre le rapport de Pamuk à la littérature européenne implique de le resituer dans l'histoire plus large des rapports entre l'élite turque et l'Europe qui se mettent en place à partir du XVIII^e et du XIX^e siècles, et dont il est l'héritier. En effet, à ce moment commence à se dessiner un rapport de dépendance asymétrique entre les puissances européennes et l'Empire ottoman. Cette dépendance, qui ne ressortit pas au cas de la domination coloniale, relève plutôt de l'hégémonie symbolique de l'Occident et de la modernité européenne qui *subjuguent* les élites ottomanes.

Ce sont principalement les élites ottomanes du XIX^e siècle qui définissent les bases du rapport de la Turquie à l'Occident, et qui formulent pour la première fois les éléments d'une problématique culturelle complexe. Notre premier chapitre envisagera les conditions historiques de la mise en place d'un rapport de dépendance asymétrique et les premières formulations discursives du rapport à l'Occident. Nous verrons que le roman naît de l'importation de la modernité occidentale et étudierons la configuration du champ littéraire au moment de l'occidentalisation de l'Empire. La fondation de la République turque par Mustafa Kemal prolonge et radicalise les réformes entreprises par l'élite ottomane ; le deuxième chapitre explorera la violence épistémologique et la gageure du projet kémaliste qui se donne sous la forme d'injonctions contradictoires en contexte nationaliste, et dressera le panorama du champ littéraire turc de la fondation de la République jusqu'aux années 1980, dans lequel se situe Orhan Pamuk.

La situation d'Orhan Pamuk dans cette histoire longue des rapports de la Turquie à l'Occident, ainsi que la mise en rapport du roman et de l'histoire de la modernité turque est indispensable, car « [la] thématique, l'esthétique et l'imaginaire social de la littérature turque moderne sont fortement informés par les développements culturels qui marquent la fin de l'Empire ottoman et la fondation

de la République turque »¹, écrit la chercheuse américaine Azade Seyhane dans sa synthèse sur la littérature turque moderne. En outre, ce « détour » historique ne relève pas uniquement d'une contextualisation de bon aloi, car les questions qui y seront abordées touchent le cœur de la poétique romanesque d'Orhan Pamuk.

¹ Azade Seyhan, *Tales of Crossed Destinies, The modern Turkish novel in a comparative context*, New York, The Modern Language Association of America, 2008, p. 24 : « The thematics and aesthetics as well as the social imaginary of modern Turkish literature are strongly informed by the cultural developments that mark the end of the Ottoman Empire and the founding of the Turkish republic. » Toutes les traductions à venir de cet ouvrage sont de notre fait.

Chapitre 1 : Histoire de l'occidentalisation et hégémonie culturelle

A. La mise en place d'un rapport de dépendance asymétrique entre l'Europe et l'Empire

« Pour la survie de la Sublime-Porte, il n'y a pas d'autre solution que d'imiter l'Occident¹. » Halil Pacha, 1830

L'histoire de la modernisation de la Turquie s'inscrit dans celle, plus large, de la réception de la modernité européenne par le reste du monde. Le cas turc est paradigmatique du conflit historique et épistémique qui se joue dans la rencontre entre les sociétés traditionnelles, caractérisées par une épistémè pré-classique, et la modernité européenne qui s'impose progressivement au monde entier comme l'incarnation de l'Histoire même. L'importation de la modernité dans ces sociétés traditionnelles, le mimétisme culturel qui en découle, produit une véritable « schizophrénie culturelle »², une distorsion particulière de la psyché et de l'inconscient collectifs dont Pamuk est l'héritier.

Le cas turc occupe toutefois une place particulière dans le paradigme des cultures confrontées à la modernité européenne. L'importation de la modernité en Turquie, « développement » ou « occidentalisation » selon la perspective critique adoptée, est un modèle pour nombre de pays du Tiers-monde qui la considèrent comme une modernisation réussie. Ce rôle moteur de la Turquie se retrouve aujourd'hui sur le plan politique : le « modèle turc » est souvent présenté comme le modèle de l'alliance réussie entre l'Islam et la démocratie.

Aussi est-il légitime de se poser la question suivante : L'Empire ottoman, de manière de plus en plus marquée au cours du XX^e siècle, est-il dans un état de dépendance vis-à-vis des puissances européennes ? Si c'est le cas, cet état de

¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Histoire de la littérature turque du XIX^e siècle*, trad. Faruk Bilici, Catherine Erikan, Ferda Fidan, Gül Mete-Yuva, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2012, p. 89.

² Voir Daryush Shayegan, *Schizophrénie culturelle : Les sociétés islamiques face à la modernité*, Albin Michel, « Espaces libres », 2008.

dépendance autorise-t-il à parler de domination coloniale, et à mobiliser des grilles de lecture « postcoloniales » ?

L'occidentalisation, un impératif historique

Les despotes éclairés et leurs serviteurs traditionnels (1683-1826)

Le rapport de force entre l'Empire et les puissances européennes se trouve dans un état d'équilibre relatif jusqu'à la fin du XVII^e siècle¹. Au moment de l'apogée de l'Empire, au faîte de la puissance de Soliman le Magnifique, les Ottomans ignorent l'Europe et sont animés de la croyance en la vocation mondiale du sultanat, raison pour laquelle il y a peu de contacts intellectuels et artistiques entre Européens et Ottomans jusqu'au XVIII^e siècle. Les principaux contacts sont des contacts économiques, réglés par les capitulations², qui permettent la circulation des étrangers, puis des marchands européens dans l'Empire. Même si celui-ci est de manière générale imperméable aux bouleversements introduits par la Renaissance en Europe, quelques effets de la modernité se font toutefois sentir, comme l'introduction de l'imprimerie.

L'occidentalisation des despotes éclairés et de leurs serviteurs traditionnels est le résultat de deux séries de contraintes : « la pression militaro-politique croissante de l'Occident chrétien » et « une incapacité chronique des dirigeants ottomans pour le contrôle administratif et surtout fiscal³ ». Parvenant à maintenir un équilibre relatif jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le pouvoir ottoman entame une période de déclin à partir de la guerre avec l'Autriche et de la défaite devant Vienne, en 1683 ; l'Empire perd son hégémonie militaire au profit de la Chrétienté. Cette défaite marque la fin de l'expansion de l'Empire, la fin de sa puissance sur le plan démographique, organisationnel et technologique, et marque le début de l'occidentalisation. Ainsi peut-on dater de cet épisode historique

¹ Pour ce paragraphe, nous suivons principalement le texte « Aperçu général sur le mouvement d'occidentalisation » d' Ahmet Hamdi Tanpinar reproduit dans son *Histoire de la littérature turque au XIX^e siècle*, p. 59-90, ainsi que O. Cengiz Aktar, *L'occidentalisation de la Turquie, essai critique*, Paris, Editions l'Harmattan, 1985.

² Les capitulations sont des privilèges qui étendaient le pouvoir économique des puissances européennes dans l'Empire.

³ O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 5.

l'installation d'un rapport de dépendance entre l'Empire et les puissances européennes. Le programme d'occidentalisation, ou l'institution de la dépendance culturelle se met en place pour pallier le retard d'un Empire ottoman qui se retrouve périphérisé tout au long du XVIII^e et du XIX^e siècle.

Evliyâ Çelebi (1611-1682), accompagnateur de l'ambassade de Kara Mehmed Pacha à Vienne, figure parmi les premiers observateurs ottomans de l'Europe ; il est aussi un des premiers à susciter une prise de conscience concernant le décalage croissant entre l'Empire et l'Occident. Le *Livre de voyages*¹ consigne ses observations sur les mœurs, les coutumes, les langues des provinces de l'Empire, qu'il a longuement sillonnées. Dans cette première source écrite de l'observation de l'Europe de la Renaissance par un Ottoman, il décrit l'Europe en ces termes : « une armée régulière et disciplinée, un système de défense beaucoup plus solide que celui des Ottomans, une terre cultivée et fertile, une masse populaire prospère, heureuse et gaie, une architecture opulente et une ville sûre². » Ainsi, la comparaison s'établit, et ce en défaveur des Ottomans. Le philosophe iranien Daryush Shayegan, auteur de l'essai *Schizophrénie culturelle*, analyse la mutation du regard qu'implique l'effraction de l'autre européen dans le monde autosuffisant des sociétés islamiques traditionnelles : « J'évolue, quoi que je fasse, dans un monde comparatif ; je ne vis plus dans un monde clos se suffisant à lui-même ; je suis sollicité par l'autre, ne fût-ce que par les influences qu'il me fait subir à mon insu³. » Face à une Europe dynamique et en plein expansion, forte des découvertes scientifiques de la Renaissance, « désireuse d'absorber l'Amérique », ayant « augmenté régulièrement sa production depuis deux siècles », et « sortie des carcans étroits de la pensée scolastique et du système féodal⁴ », s'oppose un Empire ottoman paralysé dans son inertie intellectuelle, dans le statisme de la société islamique et orientale, désorganisée et en état de déliquescence.

Ces premières constatations sont un avant-goût des blessures narcissiques

¹ Voir Evliya Tchélébi, *La guerre des turcs. Récits de batailles* extraits du *Livre de voyages*, traduit du turc ottoman par Faruk Bilici, Sindbad Actes Sud, coll. « La Bibliothèque turque », mars 2000.

² A. H. Tanpınar, *op.cit.*, p. 64.

³ Daryush Shayegan, *op.cit.*, p. 20.

⁴ A. H. Tanpınar, *op.cit.*, p. 63.

à venir et qui allaient s'enchaîner à une cadence de plus en plus rapide : la Sublime Porte est contrainte de réviser son sentiment de toute-puissance et de supériorité sur les nations européennes et de reconnaître son retard économique et technologique. L'administration de la Porte met donc en place un premier mouvement d'occidentalisation (1683-1789) dans le but de rattraper le retard et de pallier les insuffisances de l'Empire, en particulier sur le plan militaire. Comme l'écrit Guzine Dino, « [c]'est pour adapter la puissance militaire ottomane aux méthodes et techniques modernes que les sultans prirent les premières initiatives de modernisation à partir du XVIII^e siècle¹. »

La fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle marquent le début d'une seconde période d'occidentalisation que recouvre le règne de Selim III (1789-1807). La Révolution française provoque, dans l'Empire en crise, des changements et des bouleversements inattendus, et les idées de la révolution s'infiltrèrent à travers les brèches ouvertes dans l'unité de l'Empire. A la suite d'une série de défaites militaires dont la plus cuisante est la campagne de Napoléon en Egypte (1798-1801), le pouvoir impérial est de nouveau confronté à son retard économique et technologique, les précédentes réformes n'ayant pas suffi à enrayer le déclin militaire. Selim III poursuit donc la modernisation des institutions destinée à corriger le retard et à restaurer la puissance ottomane. La conscience de la fragilité de l'Etat, menacé par ses défaites militaires, mais aussi par les luttes internes entre autorité centrale et notables locaux, conduit également le Palais à requérir l'assistance des puissances européennes non seulement dans les domaines militaire et technologique, mais aussi à approfondir les relations diplomatiques avec les pays européens. Des ambassades permanentes sont créées dans différentes capitales européennes : Londres, Vienne, Berlin, Paris. La quête des réformes s'« exporte ». « Cette initiative d'une relation directe de l'Empire ottoman avec l'Europe est également la meilleure solution à l'époque pour former des hommes ayant une expérience européenne² », écrit Ahmet Hamdi Tanpınar. Une classe d'hommes d'Etat pro-occidentaux, ayant une connaissance des langues étrangères, se développe dans l'entourage du sultan. Ainsi, la dépendance

¹Guzine Dino, *La Genèse du roman turc au XIX^e siècle*, Paris, Publications Orientalistes de France, 1973, p. 20.

²A. H. Tanpınar, *op.cit.*, p. 72.

culturelle s'institutionnalise et se diversifie : aux domaines technologique et militaire viennent s'ajouter les institutions et les relations diplomatiques.

L'ère des Tanzimat (1826-1876)

L'ère proprement dite de l'occidentalisation est marquée et permise par la suppression en 1826 du corps des Janissaires par Mahmud II (1808-1839) qui permet à l'Etat de récupérer sa liberté d'action¹. « Désormais, l'histoire de la Turquie va être surtout l'histoire du renouveau et de l'occidentalisation² », écrit encore A. H. Tanpinar. Contrairement à l'occidentalisation menée par les sultans du XVIII^e siècle, la modernisation est maintenant envisagée comme un projet de changement global de la société, qui ne se limite plus aux domaines militaire et technologique. Occidentalisation, européanisation, modernisation deviennent synonymes et sont le nom d'un vaste programme de réformes et de réorganisation de l'ensemble de la société entrepris à partir de 1839. L'occidentalisation revêt alors la forme d'un impératif historique : il faut s'adapter ou disparaître, ce qui sous-entend une intelligence unidirectionnelle de l'Histoire dont le sens est indiqué par la modernité européenne. Comme l'exprime Halil Pacha en 1830, « [pour] la survie de la Sublime-Porte, il n'y a pas d'autre solution que d'imiter l'Occident³. »

Un des effets majeurs de ce programme de modernisation est la production d'une nouvelle intelligentsia, fer de lance du redressement de l'Empire. La suppression du corps des Janissaires en 1826 signe le remplacement de l'ancienne force d'action de l'Empire par une nouvelle bureaucratie civile et par une armée moderne, formée selon des critères occidentaux, qui devient hégémonique au sein de l'Etat. Cette génération d'intellectuels émerge des nouvelles institutions de l'échange interculturel mises en place dans le cadre de l'occidentalisation. Le Bureau de la Traduction, créé en 1832, est une des premières institutions de

¹ *Ibid.*, p. 83 : « N'hésitant pas à tremper dans les affaires les plus douteuses, systématiquement et consciemment hostile à toute tentative de modernisation et de changement, accueillant toute mesure qui allait dans ce sens avec force révoltes, assassinats et incendies afin de préserver son propre pouvoir, cette institution avait privé ces derniers temps l'Etat de toute liberté d'action. »

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 89.

l'interférence culturelle de l'Empire avec l'Europe, et plus particulièrement avec la France. Ce Bureau dépendant du Ministère des Affaires étrangères a pour fonction de produire des traductions du français vers le turc ottoman, et de former des hauts-fonctionnaires *alla franca* (par opposition à *alla turca*), spécialistes des échanges diplomatiques et experts de l' « interférence culturelle¹ », pour emprunter les termes du chercheur israélien Itamar Even-Zohar. De cette manière, le pouvoir ottoman se dote d'une classe d'intellectuels constituée d'agents spécialisés, directement exposés à la culture-source européenne, remplaçant les anciens dragomans chrétiens. L'arabe convenant mal à la restitution des sonorités du turc ainsi qu'à la traduction des concepts occidentaux dans la langue turque, le français est adopté comme langue d'instruction à l'Ecole de médecine, fondée en 1827². La fondation de l'Ecole de génie militaire, de l'Ecole d'ingénieurs, de l'Ecole de Sciences politiques (1859), la modernisation de l'Ecole de médecine (1838), la constitution de leurs bibliothèques, les besoins nés de leur existence changent radicalement l'univers ottoman. Les étudiants de l'Ecole de médecine lisent d'Holbach, Diderot, Cabanis et Voltaire. Les nouvelles écoles deviennent rapidement des foyers de propagation d'idées positives jusqu'alors inconnues dans l'Empire, et une nouvelle bureaucratie civile et militaire, formée à l'occidentale, et imprégnée d'idées révolutionnaires, matérialistes et laïques, fait son apparition. Dans le domaine de l'enseignement civil, deux écoles secondaires sont créées ; l'Ecole Américaine en 1860, et le Lycée français en 1868, amenés à former des hauts-fonctionnaires musulmans d'origine turque. Ainsi, le transfert culturel de l'Europe occidentale s'institutionnalise dans des lieux spécifiques, et contribue à former les premières générations en contact avec la pensée européenne et occidentale. Les nouveaux agents de change de l'interférence avec l'Europe occidentale sont les acteurs de la réception interculturelle de la pensée, de la philosophie et de la littérature européenne.

Les institutions étatiques sont également l'objet de réformes. Les rouages de l'Etat sont réorganisés, avec la création de ministères aux compétences

¹ Itamar Even-Zohar, « Laws of literary interference », dans Itamar Even-Zohar, *Papers in Culture Research*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 2010, URL : http://www.tau.ac.il/~itamarez%20/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf, page consultée le 20 février 2014, p. 58.

² Voir Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 31.

particulières, et le poste de Grand vizir est transformé en celui de Premier ministre. Les réformateurs améliorent aussi les infrastructures de communication au sein de l'Empire. Ces réformes touchent également la mode vestimentaire et modifient l'apparence et les modes de vie au sein de la société, donnant naissance à de nouvelles mentalités. Les quartiers européens d'Istanbul se développent, notamment le quartier de Pera (nom grec du quartier de Beyoglu jusqu'au XX^e siècle, signifiant « l'autre côté »), avec l'ouverture de restaurants, de cafés, d'hôtels à la mode européenne.

Le successeur de de Mahmoud II, Abdülmecid (1839-1861), poursuit les réformes et les officialise dans la proclamation en 1839 de l'édit des Tanzimat (« Réorganisations »), amplifié dans un deuxième acte impérial en 1856. L'édit des Tanzimat établit les droits, la liberté et l'égalité des sujets, garantit la propriété, réforme l'impôt et institue le service militaire. De plus, ce même édit préconise la création d'une banque, la mise en application d'un budget, et affirme la nécessité de faire appel à des conseillers européens en matière de développement économique. Les prescriptions de l'édit se matérialisent en 1850 avec l'adoption du Droit commercial français de 1807, et la création d'une juridiction concernant l'*habeas corpus*. L'Empire adopte le code pénal français de 1810 en 1858, et instaure des tribunaux réguliers. Pour O. Cengiz Aktar, ces réformes répondent à la « nécessité de mise en ordre des relations commerciales extérieures » et à « la recherche d'un sous-bassement juridique à la nouvelle égalité des droits¹ ». Par ailleurs, l'esclavage est aboli en 1847. Le mouvement de modernisation qui était autrefois cantonné à l'organisation de l'Etat se répand dans toutes les couches de la société et devient un véritable mouvement de société.

La nouvelle élite militaire et civile, critique du « zèle européenisateur » « naïf et excessif », selon les mots de Serif Mardin², des successeurs de Resid Pacha, crée le premier mouvement d'opposition politique organisé des Tanzimat, celui des Jeunes-Ottomans (*Yeni Osmanlılar*), qui s'élabore durant les dernières années du règne du sultan Abdülaziz (1861-1876). Le rapport de force entre la

¹ O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 12.

² Serif Mardin, « Modernisation ratée », dans *Turquie, Des Ottomans aux Islamistes*, « Manière de voir » n°132, *Le Monde diplomatique*, décembre 2013-janvier 2014.

bureaucratie issue des écoles réformées et le pouvoir impérial s'inverse : « [...] les réformes avaient produit une nouvelle génération de militaires et de bureaucrates qui ne se considéraient plus comme de simples serviteurs de l'Etat, mais visaient à en devenir les maîtres¹. » L'assassinat du sultan Abdülaziz en 1876 en témoigne : ils deviennent une force de subversion du pouvoir impérial. Censés redresser l'Empire et restaurer sa puissance, leur action contribue au contraire à précipiter la fin du régime en exerçant une pression croissante sur le pouvoir traditionnel. Finalement, ironie du sort, les revendications de libéralisation du régime par l'introduction du constitutionnalisme prennent historiquement place, dans les forces centrifuges responsables de la désintégration du pouvoir et de l'unité ottomanes, au côté des revendications nationalistes des provinces périphériques. Les Jeunes Ottomans préconisent l'ottomanisme et l'islamisme pour remédier à la crise profonde que traverse l'Empire, car ces deux idéologies préservent l'unité et l'identité de l'organisation politique et sociale ottomane. L'ottomanisme est inscrit dans la Loi fondamentale de la Constitution de 1876, dont ils sont les rédacteurs.

Le règne d'Abdülhamid (1878-1908)

Si le nouveau sultan promulgue en 1876 la Constitution monarchique des Jeunes Ottomans² et convoque un Parlement, il les suspend en 1878, en raison des événements extérieurs, de la perte de plusieurs provinces de l'Empire, et de la débâcle militaire face à la Russie : le pouvoir absolu est rétabli. Il interprète ces revers comme la « preuve flagrante de l'échec des *Tanzimat*³ ». La courte expérience constitutionnaliste se referme, et à l'effervescence des années 1860 et 1870 succède un long interlude. Les Jeunes Turcs, héritiers du positivisme et de la tendance séculariste des Jeunes Ottomans, s'organisent clandestinement et se structurent en organisations secrètes à partir de 1889 avec la création du C.O.U.P.

¹ Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie contemporaine*, Paris, Editions La Découverte, 2004, p. 8.

² Cette dernière est presque entièrement inspirée de la Constitution belge du 7 février 1831. Elle présente tout de même quelques divergences : la séparation des pouvoirs confirme à nouveau le monarque dans l'étendue de ses fonctions, en particulier en ce qui concerne l'exécutif. De surcroît, l'Islam conserve sa place de religion d'Etat. En revanche, elles renouvelle la garantie des principes égalitaristes et pluralistes (les droits de vie et de propriété de tous les sujets de l'Empire, et l'instauration du principe des élections locales). Voir O. Cengiz Aktar, le chapitre II intitulé « Les premières élites occidentalistes », *op.cit.*

³ Hamit Bozarslan, *op.cit.*, p. 8.

(Comité Ottoman d'Union et Progrès). Créé à l'initiative des étudiants de l'École militaire, il réunit les opposants politiques du sultan, exclus des affaires publiques. La contestation de la monarchie despotique devient une question de régime et de droit public. Mais le renouvellement de la structure étatique est empêché par les développements politiques : affaiblissement, désorganisation, délitement de la cohésion entre les différentes composantes de l'Empire parallèlement à la montée en puissance de la Russie qui adoptait elle aussi les techniques et savoirs européens. Les minorités qui comptent sur cette dernière puissance oeuvraient ouvertement pour la dislocation de l'Empire. A partir de 1878, les Chrétiens de l'Empire sont placés sous la protection de la France.

Mais l'Empire ne peut retourner à la période d'avant les Tanzimat, et sous le règne d'Abdülhamid, les réformes se poursuivent et l'occidentalisation s'accroît. L'Empire renforce ses liens avec l'Europe dans le domaine de l'armée, de l'éducation, de la presse. Les communications, télégraphie et chemin de fer, les liaisons maritimes se développent tandis que les compagnies étrangères affluent vers l'Empire¹. Sous ce règne, paradoxalement, l'autocratie du régime se renforce en même temps que se resserrent les liens avec l'Europe. Comme l'écrit Hamit Bozarslan, l'accession au trône d'Abdulhamid aura été à la fois le « point culminant » et le « glas² » des Tanzimat.

Les Jeunes Turcs au pouvoir (1908-1918)

La prise de pouvoir par les Jeunes Turcs en 1908 met fin au régime solitaire du sultan et le contraint au rétablissement de la Constitution de 1876, ainsi qu'à la réouverture du Parlement. La deuxième période constitutionnelle est « une période de renaissance intellectuelle remarquable³ » ; l'Empire s'anime de débats, de discussions, d'échanges passionnés autour des grands courants qui structurent la vie intellectuelle de la période : l'ottomanisme, l'islamisme, le pan-turquisme. Mais cette parenthèse libérale est refermée par le coup d'Etat de trois Jeunes Turcs qui instaurent un régime autoritaire en 1913, les tendances

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Serif Mardin, *art.cit.*

nationalistes et dictatoriales du mouvement l'emportant sur les tendances libérales. Ils procèdent à de nouvelles réformes de modernisation, poursuivent la réorganisation de l'armée et de l'administration, mais le déclin continue de s'accroître.

L'engagement aux côtés de l'Allemagne dans la première guerre mondiale est fatale à l'Empire et peut paraître énigmatique, dans la mesure où Paris et Londres encourageaient le Comité au pouvoir à rester neutre. Mais les dirigeants avaient « une confiance totale dans la supériorité militaire allemande et dans sa capacité à remporter rapidement la victoire¹ ». De plus, l'influence allemande est alors très forte dans l'Empire. Dans le domaine de l'éducation, vingt-trois écoles secondaires allemandes avaient été ouvertes. Les Allemands enseignent à l'Université, forment des techniciens turcs en Allemagne, et créent des écoles techniques. L'Allemagne représente en outre un modèle pour la création d'une économie nationale étatique, l'élite réformatrice voulant faire naître un capitalisme musulman. Par ailleurs, « [...] le conflit donnait une chance de rompre les liens de dépendance qui avaient mis l'Empire ottoman sous la tutelle économique de la Grande-Bretagne et de la France et d'abolir l'Administration des revenus douaniers, également contrôlée par elles². » Le 30 octobre 1918, l'armistice de Mudros signe la défaite de la Turquie ; les alliés occupent les contours de l'Anatolie, tandis que la Grèce occupe la région de Smyrne (Anatolie) en vertu du pouvoir accordé aux pays vainqueurs « d'occuper n'importe quelle partie de l'Anatolie s'ils l'estimaient nécessaire du point de vue stratégique³ », et massacrent les populations civiles.

De la guerre de libération à la proclamation de la République turque (1918-1923)

Dernier produit de l'influence occidentale après l'importation du

¹ Bozarslan, *op.cit.*, p. 19.

² *Ibid.*

³ Taner Timour, « La grande œuvre révolutionnaire de la République » dans *Turquie, des Ottomans aux Islamistes, Manière de voir* n°132, Le Monde diplomatique, décembre 2013-janvier 2014.

constitutionnalisme, du libéralisme politique, du parlementarisme, le nationalisme turc fait son apparition dans l'Empire. C'est la « non-reconnaissance » de la nation turque après la guerre qui constitue « l'aiguillon principal de sa cristallisation, et c'est également la conviction d'avoir constitué une nation contre la volonté de la communauté occidentale qui marque toujours les rapports de l'Etat et de la société turcs avec la communauté en question¹ », écrit l'historien Semih Vaner. Les Européens perçoivent l'Empire comme une construction bureaucratique qui maintient artificiellement la cohésion entre des populations hétérogènes ; par conséquent une fois démantelé, cette unité n'a plus de raison d'être. Le traité de Sèvres de 1920, conclu entre les Alliés et l'Empire ottoman, ne reconnaît pas l'existence de la nation turque mais prévoit la création d'une grande Arménie et d'un Kurdistan autonome. Ce traité laisse des traces durables dans la psychologie collective en générant, selon Dorothee Schmid, la « paranoïa historique que les Turcs ont construit à partir du traité de Sèvres » : « De cette période, explique la chercheuse, est resté un sentiment de menace très fort, que les Turcs sont toujours la proie des appétits de leurs voisins, que les Européens sont mal intentionnés, que l'Occident complotte contre la Turquie, que les minorités sont les relais de ces complots étrangers². » Des forces de résistance se liguent alors autour de Mustafa Kemal Atatürk pour mener une guerre *anti-colonialiste* contre les puissances d'occupation. Pour Taner Timur, il ne s'agit pas d'une lutte *anti-impérialiste* : la lutte de libération nationale débouche sur une « révolution bourgeoise³ ». Ainsi, la nation turque se construit dans un rapport ambivalent à l'Europe, à la fois modèle de civilisation et ennemi impérialiste menaçant son existence même et requérant une lutte pour la reconnaissance nationale⁴. Mais cette guerre anticolonialiste ne remet pas en cause l'orientation occidentaliste des élites turques. La nation turque émerge d'un engendrement antagoniste, d'une « différence constitutive », qui n'est ni une « essence », ni un « trait préexistant », mais un « rapport de force entre des territoires et des espaces qui luttent et qui,

¹ Semih Vaner, *La Turquie*, Paris, Fayard, 2005, p. 45.

² Dorothee Schmid, invitée de l'émission « Affaires étrangères » de Christine Ockrent, diffusée le 8 février 2014 sur France culture. C'est nous qui transcrivons ses propos.

³ Taner Timur, *op.cit.*

⁴ La guerre de libération (1918-1923) de Mustafa Kemal.

travaillant à se forger des différences, se donnent mutuellement existence¹ », pour reprendre l'analyse de Pascale Casanova dans « La guerre de l'ancienneté ».

Sortie gagnante de cette lutte pour la reconnaissance politique et territoriale, la nation turque est reconnue officiellement le 24 juillet 1923 par le traité de Lausanne. Ce dernier reconnaît la souveraineté de la Turquie, ses limites nationales, et abroge les capitulations. La même année, Mustafa Kemal crée le Parti Républicain du peuple (*Cumhuriyet Halk Partisi*). Terme de la naissance douloureuse du nationalisme turc et de son processus d'individuation, la République turque est proclamée le 29 octobre 1923 par la Grande Assemblée nationale, et Mustafa Kemal Atatürk (le Turc-Père), devient le premier président de la République.

Domination, hégémonie, dépendance coloniale : quel modèle pour penser les rapports entre l'Europe et l'Empire ?

Au vu de cette histoire de l'occidentalisation, comment considérer les rapports entre l'Empire et l'Europe ? Faut-il parler de domination hégémonique de l'Europe sur l'Orient ottoman dont les Turcs seraient des victimes ? Faut-il défendre la thèse contraire d'une adoption volontaire de la modernité européenne, puisque non contrainte par une domination politique ? La critique Kader Konuk juge trop restrictive l'approche postcoloniale d'Edouard Saïd qui, selon elle, envisagerait les Ottomans comme des victimes de l'Occident impérialiste et de son influence hégémonique ; elle privilégie une vision culturaliste selon laquelle les réformateurs de l'époque ne seraient pas des victimes, mais des agents volontaires de l'occidentalisation². L'historien O. Cengiz Aktar va en partie dans ce sens lorsqu'il essaie de conjuguer les théories de la dépendance néo-marxistes d'Immanuel Wallerstein et de Samir Amin avec les recherches d'autonomie des

¹ Pascale Casanova, « La guerre de l'ancienneté » dans Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combatives : l'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011.

² Kader Konuk, *East West Mimesis : Auerbach in Turkey*, Stanford University Press, 2010, p. 7 : « To see late Ottomans and early republican Turks primarily as people under the hegemonic influence of Western European powers would thus be too narrow, of not misleading. Rather than adopting a post-colonial studies approach and reiterating Edward Said's generalizing claim that the Orient per se was subject to Western imperialist interests, I am interested in a more nuanced, historically specific study of East West relationships, one that highlights Ottomans and Turks as agents, not victims, of Westernization. »

acteurs du pays dépendant vis-à-vis du centre, appelant à ne pas « [perdre] de vue les véritables lieux de conflits de la société « dépendante » qui sont irréductibles au phénomène de « périphérisation » et même parfois à l'économique¹ » Il entend ainsi préserver l' « agency », ou puissance d'agir des acteurs de la société dépendante. Il y aurait, selon lui, « une pensée propre à l'élite, qui dans un contexte géo-politique déterminé, agit selon des partis-pris qui ne lui sont dictés par aucune force intérieure ou extérieure². »

L'intention est louable de ne pas victimiser les agents, mais on peut se poser trois questions : l'argument de la situation non-coloniale de la Turquie suffit-elle à débouter la lecture de l'hégémonie culturelle ? L'hégémonie culturelle n'est-elle pas une forme de domination, somme toute, « comme une autre », politique notamment ? Itamar Even-Zohar a mis en lumière le fait qu'il peut exister un rapport de dépendance qui ne soit pas lié à une coercition politique³. Nier les rapports de domination suffit-il, enfin, à annihiler la violence des rapports d'hégémonie culturelle et de domination symbolique ? Dans un entretien accordé au *Guardian* en 2010, Pamuk avance, quant à lui, que l'imitation de l'Europe est vécue par les Turcs non comme une humiliation politique, mais comme une nécessité historique d'ajustement à la modernité européenne⁴. Y a-t-il une très grande différence entre une domination politique et une domination qui s'impose comme une « nécessité historique » ? L'élite de l'Empire avait-elle d'autres choix historique que de s'ouvrir à la civilisation occidentale ?

De plus, à partir de 1838, date de signature d'un traité commercial avec l'Angleterre, l'Empire ottoman est dans une situation semi-coloniale. Le traité octroie à la Grande-Bretagne des privilèges commerciaux et judiciaires qui seront élargis aux autres puissances européennes. L'Empire ottoman ressort très affaibli du contact avec les économies européennes, et sa société médiévale ne résiste pas

¹ O. Cengiz Aktar, « Avant-propos », *op.cit.*

² *Ibid.*

³ Itamar Even-Zohar, *Papers in Culture Research*, *op.cit.*

⁴ Ohran Pamuk, « The souring of Turkey's European dream », *The Guardian*, 23 décembre 2010, URL: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/dec/23/turkey-european-dream-migrants-minorites>, page consultée le 22 septembre 2014 : « The 14th century Arab thinker Ibn Khaldun said that declining civilisations kept going by imitating their victors. Because there has never been a time when the Turks were colonised by a world power, “worshipping Europe” or “imitating the west” has never carried the damning, humiliating overtones described by Franz Fanon, VS Naipaul, or Edward Said ; to look to Europe has been seen as a historical imperative or even a technical question of adaptation. »

au choc de la confrontation avec l'économie européenne moderne et expansionniste. L'introduction du capital anglais dans l'Empire provoque la ruine de l'industrie du textile et accule à la misère des dizaines de milliers d'artisans. L'hégémonie européenne va de pair avec une dépendance économique qui s'instaure entre un Empire de plus en plus affaibli, dépendant des crédits occidentaux, et des puissances européennes impérialistes.

Celles-ci resserrent en outre leur emprise coloniale grâce à la question des dettes publiques. « [Accumulées] par des emprunts successifs à l'étranger pendant et après la guerre de Crimée (1853-1856)¹ », elles créent une dépendance très étroite entre l'Empire et les Etats européens. Après la guerre russo-turque (1876-1878) qui entérine l'hégémonie russe sur les Balkans et le Caucase, et qui accentue le démembrement de l'Empire, ce dernier n'est plus en mesure de payer ses dettes². Les pays créanciers mettent en place l'organisme de la dette ottomane et contrôlent les principales sources de revenus de l'Empire. En décembre 1881, les finances et les douanes de l'Empire sont placées sous tutelle internationale, à direction franco-anglaise. Dès lors, écrit l'historien Taner Timur, « [à] partir de cette date, on peut aisément considérer l'Empire ottoman comme un pays semi-colonial³. » Profitant de la désorganisation et de la corruption généralisée, les puissances étrangères jouent la carte de la dislocation et favorisent activement les crises politiques intérieures. L'affaiblissement résultant de ces troubles conduit l'Empire à se tourner vers la communauté internationale, qui en profite pour monnayer son soutien contre d'innombrables concessions qui provoquent des crises structurelles de plus en plus graves⁴. Cette logique de déstabilisation qui fait de l'Empire la proie des appétits impérialistes aboutit à son dépècement lors de la curée de l'armistice de Moudros en 1918, et surtout lors du traité de Sèvres en 1920. L'Empire est démantelé, l'Anatolie occupée par les Grecs, les Italiens et les Français. De plus, les possessions arabes font l'objet d'accords secrets entre la France et la Grande-Bretagne lors des accords Sykes-Picot entre France et

¹ Taner Timur, « La grande œuvre révolutionnaire de la République », *art.cit.*

² L'Empire n'avait d'ailleurs été en mesure de soutenir le conflit que grâce à l'aide de la France.

³ Taner Timur, « La grande œuvre révolutionnaire de la République », dans « Turquie, Des Ottomans aux Islamistes », *Manière de voir* n°132, Le Monde diplomatique, coordonné par Alain Gresh, décembre 2013-janvier 2014.

⁴ A. H. Tanpinar, *op.cit.*, p. 88.

Angleterre de 1916. Ainsi, la diffusion de la modernité européenne à la périphérie non-occidentale est en étroite relation avec l'impérialisme européen. Le rapport à l'Occident relève à la fois de la domination économique du capitalisme européen qui inféode l'Empire aux intérêts de la France et de l'Angleterre, mais aussi de l'hégémonie civilisationnelle de l'Europe, lieu d'invention de la modernité et du libéralisme politique, qui vise à émanciper les peuples et les individus. On peut dès lors s'interroger sur le rapport entre capitalisme néocolonial et importation du modèle occidental et sa prétention universaliste.

On a vu que les agents de l'interférence culturelle apparaissent dans le sillage des réformes d'occidentalisation. Mais en quoi consiste plus précisément leur réception de la pensée européenne, quels usages en font-ils ? Cette réception est-elle homogène et quelles sont ses caractéristiques ? Profondément attachés à l'unité de l'Empire, partisans de l'ottomanisme, introducteurs du patriotisme et du nationalisme, comment négocient-ils le rapport à l'Europe ?

Les agents de l'interférence culturelle négociateurs du rapport à l'Europe : de la question d'Occident à la question nationale

Comment l'intelligentsia négocie-t-elle la rencontre entre un complexe scientifique, philosophique, intellectuel, porteur de certaines valeurs, et les valeurs traditionnelles de la société ottomane ? La religion islamique, la tradition culturelle ottomane et l'occidentalisation sont-elles conciliables ? Cette question fondamentale se retrouve au cœur de la modernité turque, et continue de structurer l'espace intellectuel et politique.

Naissance de la « Question d'Occident »

Dans un Empire en pleine désagrégation, la nouvelle génération

d'intellectuels réformateurs, les Jeunes Ottomans, est confrontée à la question suivante : comment se réformer tout en sauvegardant l'intégrité politique et l'identité religieuse ? Les retombées des réformes d'occidentalisation commencent à représenter une menace pour la domination traditionnelle du sultan et pour l'identité culturelle de l'Islam. « Dans ce sens la question devient celle de savoir jusqu'où l'Islam est capable de soutenir les conséquences des réformes imitées de l'Occident chrétien, si l'on continue à les mettre en œuvre¹. » Les différentes façons de négocier ce problème donnent naissance à la « question d'Occident ». Deux conceptions principales du changement voient le jour, centrées sur la question de la conciliation de l'Islam avec les avancées occidentales ; l'une partialiste, et l'autre universaliste ; ces deux options vont marquer en profondeur l'histoire du réformisme turc.

Défenseur de « la synthèse des valeurs éthiques de la culture islamique avec les vertus matérielles du progrès observées en Occident² », Namık Kemal exprime sa position dans le pamphlet « Réfutation de Renan », dans lequel, comme son titre l'indique, il répond à l'historien français qui considérait l'Islam incapable d'assimiler la science et le progrès, du fait de la fusion entre l'Etat et la religion. Le Jeune Ottoman, au contraire, défend les avantages et les vertus de la civilisation islamique, supérieure, à ses yeux, à la civilisation chrétienne, du fait même de ce substrat spirituel présent dans l'Etat. Dans la société ottomane que Kemal appelle de ses vœux, tandis que l'Islam pourvoit la base morale et légale de la société, le cadre politique resterait celui de l'Etat cosmopolite et multinational ottoman, et sa politique de tolérance à l'égard des minorités. Quant à la civilisation occidentale, elle apporterait son expertise technologique et matérielle pour assurer la survie et la modernisation de l'Etat ottoman dans le nouveau monde du progrès et de la rationalité économiques³. Ainsi, ethos turc et civilisation occidentale ne sont pas incompatibles⁴. Les idées de Kemal sont répudiées par le cours des événements, et ne seront revivifiées qu'après 1908 par

¹ Cengiz O. Aktar, *op.cit.*, chapitre II, « Les premières élites occidentalistes », p. 6.

² Ahmet Ö. Evin, *Origins and development of the Turkish novel*, Minneapolis, Bibliotheca Islamica, 1983, p. 18.

³ Voir Niyazi Berkes, « Introduction », dans Ziya Gökalp, *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*, trad. Niyazi Berkes, New York, Columbia University Press, 1959, p. 18.

⁴ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 11.

Ziya Gökalp (1876-1924) notamment, le principal architecte du nationalisme turc.

La tendance opposée au sein des Jeunes Ottomans est représentée par Ibrahim Şinasi, figure de proue du courant universaliste. Pour lui, il n'y a qu'une seule civilisation, et l'unique chemin qui y mène n'est pas celui de la morale religieuse, mais celui de la rationalité. La base de la civilisation est la religion positiviste. De plus, sa conception du changement social repose non sur le changement politique, mais sur l'éducation du peuple. Le mouvement des Jeunes Ottomans cristallise toutes les idées progressistes : occidentalisme, ottomanisme constitutionnalisme, islamisme réformateur, mais il est partagé entre les défenseurs de la place de l'Islam dans le processus de modernisation, et les partisans de la sécularisation du politique.

La problématique de la question d'Occident s'approfondit et creuse les divergences au sein de la deuxième génération de réformateurs. Avec les Jeunes Turcs, ces courants se scindent les uns des autres et se structurent en mouvements antagonistes¹. Ahmed Rıza (1859-1930), idéologue du comité exilé à l'étranger, et rédacteur en chef du journal *Meşveret* (« consultation » ou « délibération ») approfondit le sécularisme de Şinasi. Dans *La Crise de l'Orient*, réfléchissant aux causes du retard de l'Empire, il considère que, au cours de la marche vers la civilisation et le progrès, l'Islam va se trouver naturellement relégué à une fonction séculière, à un rôle de solidarité sociale. Ainsi, il prend le contrepied de la tendance jeune ottomane qui cherchait le moyen d'intégrer le progrès dans le monde statique de l'Islam, se faisant le défenseur d'une scission naturelle. De plus, pour lui, il n'est pas nécessaire d'être chrétien pour embrasser la civilisation. Ainsi, il pose les jalons d'un certain laïcisme.

Le prince Mehmed Sabahaddin (1877-1948), neveu du Sultan Abdülhamid II incarne la tendance libérale du mouvement. Selon lui, le retard de l'Empire tient à la nature de la société ottomane, orientale et communautaire ; or, le progrès ne peut se concevoir que dans une société particulariste dont la base est l'individu,

¹ Le premier congrès du C.O.U.P. en 1902 marque la rupture entre la tendance centraliste menée par Rıza et la tendance libérale dirigée par le Prince. Ce dernier, à la suite de cette rupture, fonde une nouvelle structure distincte du C.O.U.P. : la Ligue de Décentralisation Administrative et d'Initiative privée, ou Entente libérale. Ses idées n'arriveront pas au pouvoir avant 1950 avec le succès aux élections de 1950 par le Parti Démocrate. O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, chapitre II, « Les nouvelles élites occidentalistes », p. 12.

condition de possibilité de l'initiative personnelle des entrepreneurs. L'éducation ne doit pas seulement former une élite civile et militaire à l'origine de l'action sociale (thèse d'Ahmet Riza), mais favoriser l'émergence d'individus libres qui participeront à l'accroissement de la production. Tandis que « l'Occident invente », l'Empire ne fait qu' « imiter ». Il faut donc créer les possibilités pour que les citoyens de l'Empire créent et inventent eux-aussi. Le prince expose ses vues libérales dans *Comment sauver la Turquie ?* paru en 1911, où il critique les Jeunes-Turcs qui limitent le changement à une occidentalisation formelle. Pour cette raison, il est partisan de la décentralisation administrative, et de la représentation politique des différentes ethnies qui composent l'Empire. Lecteurs de la pensée européenne et en particulier française, ces intellectuels réformistes ne prélèvent pas les mêmes sources dans la littérature européenne. Les sources du prince sont la sociologie de Le Play et de son disciple Edmond Demolins dont il connaît bien les idées, exposées dans l'essai : *A quoi tient la supériorité des Anglo-Saxons ?* (1897). Quant à Riza, il est très proche de la pensée positiviste d'Auguste Comte et de Renan.

Les intellectuels ottomans font donc un usage différencié des auteurs de la littérature européenne, transposés dans le contexte du débat intellectuel ottoman. Et de fait, malgré le caractère flou ou homogénéisant de la réception ottomane, la pensée européenne s'inscrit dans la pragmatique du nouvel espace public de discussion. L'Europe des intellectuels ottomans est une Europe procédurale, affectée à « servir » de ressource dans le débat de la question d'Occident. Les partialistes (*Kısmıcı*), aux côtés desquels se situe Gökalp et son Turquisme, font un certain usage de la civilisation occidentale européenne ; ils préconisent une adoption partielle du répertoire ; il s'agit d'importer l'aspect technique, scientifique, civilisationnel de l'Europe, mais de garder les bases culturelles et morales de la civilisation islamique, jugées supérieures. En revanche, les universalistes (*Bütüncü*) sont partisans d'une adoption totale de l'Europe. L'Islam est perçu tantôt comme une entrave, tantôt comme un atout ; tantôt comme un élément indissoluble dans la modernité, tantôt comme le garant de l'identité de la société ottomane à elle-même dans la modernisation. Ainsi, loin d'être de purs récepteurs passifs de la civilisation occidentale, diffusée depuis son centre et

amenée à pénétrer progressivement toutes les périphéries¹, les intellectuels ottomans sont des usagers de représentations de l'Europe qu'ils se construisent, s'approprient, en fonction de finalités idéologiques différenciées ; de telle sorte que l'Europe occidentale est utilisée en fonction de sa *valeur d'usage* dans le contexte de réception ottoman. Dans la culture-cible, les éléments du répertoire européen sont affectés à des fonctions spécifiques propres au champ intellectuel et politique ottoman, et servent à le structurer, à y dessiner des lignes de force. L'Europe opère donc comme force centripète, en tant que mythe historique de l'universel, étendard et mot d'ordre des premières générations d'intellectuels progressistes, et comme force centrifuge, en tant que banque de ressources conceptuelles dans laquelle chacun ne procède pas aux mêmes emprunts dans les mêmes buts. La référence aux courants de pensée européens sert à structurer des courants idéologiques, à créer une vie intellectuelle dialectique, même si la perception et la réception des courants de la pensée européenne est assez floue et diffuse pour les intellectuels ottomans.

Reformulation de la « Question d'Occident » dans le contexte nationaliste

L'apparition du nationalisme représente à la fois une nouvelle étape dans l'occidentalisation de l'Empire qui consiste en l'adoption de l'institution politique de l'Etat-nation, et une nouvelle formulation de la question occidentale. En effet, la question nationale introduit un troisième terme dans l'équation de la conciliation entre valeurs traditionnelle et modernité européenne.

« [...] l'idée de l'Occident va peu à peu s'amalgamer au nationalisme, s'en nourrir et prendre forme à travers lui² », écrit Orhan Pamuk dans son recueil d'essais. Dernier produit de l'influence européenne et occidentale dans l'Empire en plein désagrégation, le nationalisme turc émerge dans les années 1908-1918, préparé, au cours du XIX^e siècle, par l'intérêt de Şinasi et de Namık Kemal pour la notion de « peuple », mais aussi par la libéralisation de la vie intellectuelle et du

¹ C'est la thèse généralement admise pour la modernisation de l'Empire : la diffusion des idées européennes, adoptées par certains esprits éclairés, qui vont causer des transformations durant le XIX^e et le XX^e siècles. Voir Serif Mardin, « Modernisation ratée », *art.cit.*.

² Orhan Pamuk, *AC*, p. 344.

rôle fondamental de la presse et des journaux, qui contribuent à favoriser, chez les locuteurs d'une même langue, l'apparition d'une conscience commune, à travers l'institution du « public ». L'émergence du nationalisme est aussi liée à l'influence du romantisme européen, et à l'éveil des nationalismes chez les peuples turcophones en Russie au XIX^e siècle, et chez les peuples serbes, monténégrins, grecs et bulgares des Balkans¹. L'idée nationale se diffuse, par contamination, de l'Europe à ses marges. Alors que les intellectuels réformistes étaient jusqu'ici partisans, dans l'ensemble, d'une solution ottomaniste à la crise, les revendications nationalistes des peuples non turcs des Balkans leur font prendre conscience du caractère illusoire de la préservation de l'unité politique de l'Empire. « C'est donc convaincues de se trouver au bord du gouffre, menacées de perdre le pouvoir, écrit Semih Vaner, que les dernière élites ottomanes ont rapidement placé, à partir de la défaite balkanique, tous les mécanismes de l'Etat au service de la cause turque². »

Le nationalisme turc va-t-il dès lors, se construire dans l'antagonisme avec les puissances occidentales et se retourner, en quelque sorte, contre elles ? Dans les années 1908-1923, où l'Empire est en proie au délitement interne et externe, la question de la reconstruction de la Turquie se pose avec une acuité toute particulière. Le sociologue et père du nationalisme turc, Ziya Gökalp (1876-1924), qui exercera une influence considérable sur son époque, sur les Jeunes Turcs du Comité comme sur la jeunesse ottomane, propose une nouvelle articulation de la « question d'Occident » à partir de la variable « nationale ». Dans ses écrits, publiés pour la plupart entre 1911 et 1918, et 1922 et 1924, il met en place un cadre théorique à la conciliation entre civilisation occidentale, religion islamique et culture turque, emboîtant ainsi le pas à la position « synthétique » de Namık Kemal. Ainsi, les nationalistes ne renient pas la nécessité de l'occidentalisation, bien au contraire. D'abord, la découverte de la nation turque, dont Gökalp fait, à l'image des slavophiles russes ou des idéalistes allemands, la réalité ultime de la société, vient opportunément régler la dissension entre occidentalistes et islamistes pendant les Tanzimat. En effet, pendant cette période, l'âme des Turcs

¹ Le délitement interne de l'Empire s'accélère avec la guerre des Balkans contre l'Empire en 1912-1913.

² Semih Vaner, *op.cit.*, p. 42.

éduqués était déchirée, selon lui, entre la culture religieuse de la communauté islamique (*ümmet*) et la culture occidentale introduite par les Tanzimat¹. Or, aucune de ces deux cultures ne refléterait la vie intérieure du peuple turc. De fait, la découverte de « l'inconscient » de la culture turque, somnolent sous ces deux cultures de tutelle, permettrait seule de fonder une véritable culture nationale. Il serait donc urgent, pour le peuple turc, de se réveiller comme nation afin de s'adapter aux conditions de la civilisation contemporaine. En outre, la culture turque, la religion islamique et la civilisation occidentale ne seraient pas incompatibles. L'adoption du cadre de l'Etat-nation est indispensable, selon Gökalp, pour rentrer dans le concert des nations civilisées, dont le cadre supranational serait celui de la civilisation occidentale européenne. Tandis que la civilisation occidentale concernerait l'inscription de la nation turque dans la civilisation du progrès et de la modernité – un passage qui est aussi synonyme de sécularisation et de modernisation, la culture turque intéresserait le niveau national, car la redécouverte de la tradition et de l'histoire turques doivent fonder la nouvelle culture nationale. La civilisation islamique et orientale est historiquement condamnée, et rangée du côté de la réaction. Par conséquent, l'élément islamique ne pourrait se maintenir au niveau civilisationnel, mais devrait être présent au niveau éthique. De plus, la foi religieuse devrait être, dans le nouveau cadre national moderne, reléguée à l'espace privé. On voit donc que, de ses prédécesseurs et contemporains, Gökalp retient la vision synthétisante de Kemal, mais aussi la sécularisation de l'Islam de Şinasi et Rıza pour fonder une nouvelle négociation théorique, base de la mise en œuvre politique de Mustafa Kemal, entre la religion islamique, la culture nationale turque, et la civilisation occidentale.

Usages et réceptions de la modernité européenne

Grâce à ces acteurs de l'interférence culturelle prend corps un mythe de l'Europe, associé à un complexe de représentations. Le mythe européen est

¹ Ziya Gökalp, « What is Turkism ? A recapitulation » [1917], dans Ziya Gökalp, *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*, trad. Niyazi Berkes, New York, Columbia University Press, 1959.

associé à la fois à la modernité technologique (transport, communication, presse), à une philosophie émancipatrice, individualiste, rationaliste, et à une philosophie politique moderne (constitutionnalisme, patriotisme, critique du pouvoir absolu, progrès, liberté, égalité...). La pensée européenne joue à la fois le rôle d'horizon philosophique, de mythe de la modernité politique et sociale qui alimente une puissance d'action, qui fournit un ensemble de mots-clefs (liberté, justice, constitutionnalisme, droits de l'individu) émancipateurs pour l'action politique

Mais plusieurs auteurs, dont Güzin Dino, Ahmet Evin, Niziya Berkes, soulignent le caractère très flou des connaissances des différents courants intellectuels de la philosophie française et européenne par les intellectuels ottomans. Selon Daryush Shayegan qui étudie la rencontre des sociétés islamiques avec la modernité européenne, ces connaissances déformées, distordues, lacunaires sont caractéristiques de la réception de la pensée européenne dans les sociétés islamiques et traditionnelles. « [Les] mauvaises traductions, écrit-il, en forgeant toute une terminologie flottante, sont devenues les agents actifs d'un immense champ de distorsions conceptuelles¹. » Et de fait, les intellectuels ottomans ne perçoivent pas très clairement de différence entre socialisme, nationalisme, libéralisme, matérialisme, athéisme ; ils s'identifient à tous ces courants d'idées de manière confuse². Hamit Bozarslan fait remarquer le manque de cohérence idéologique du mouvement des Jeunes-Turcs, qui s'inspirent « de multiples courants d'idées européens, des plus conservateurs aux plus révolutionnaires³. » Précisant ensuite les différences de vues à l'intérieur d'un mouvement qui tient plus de la mouvance, il écrit : « Alors que certains désiraient le renouveau de l'Empire, d'autres aspiraient à une révolution comme une “fête de sang”⁴. » Le mouvement est ainsi partagé entre définition ethnico-linguistique et religieuse de la turquicité, entre le libéralisme politique et le jacobinisme réformiste, entre nationalisme pan-turquiste et nationalisme ottomaniste⁵. La

¹ Daryush Shayegan, *op.cit.*, p. 194.

² Niziya Berkes rapporte que tandis qu'ils se pensaient matérialistes ou athéistes, ils n'étaient que « sécularistes », voir Niyazi Berkes, *The Development of Secularism in Turkey* [1954], New York, Routledge, 1998, p. 293.

³ Hamit Bozarslan, *op.cit.*, p. 10.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir Jean-Paul Burdy, « Les Jeunes-Turcs (Jön Türk) : une génération réformatrice », Questions d'Orient, Questions d'Occident, URL : <https://sites.google.com/site/questionsdorient/turquie-et-empire>

« narration moqueuse¹ » de Yahya Kemal va dans ce sens : « [en] Europe, au début du XX^e siècle [...], les Jeunes-Turcs en extase écoutaient les discours de Jaurès, ils suivaient ensuite, les larmes aux yeux, la marche des membres de l'Action française et, un autre jour, applaudissaient les monarchistes². » Difficile de mieux exprimer la polyvalence, ou la versatilité idéologique des Jeunes-Turcs.

Cette compréhension diffuse, et qui peut paraître parfois confuse et contradictoire du point de vue européen, est à mettre sur le compte de l'effet de réception d'un corpus intellectuel et idéologique dans le cadre d'une interférence culturelle, qui tend à la simplification et à la réappropriation, selon la logique et les contraintes du contexte de réception. Le manque d'institutions scientifiques et culturelles à même de régler le transfert des ressources intellectuelles, les lacunes dans la traduction du savoir européen, la confusion dans la représentation des courants de pensée, des systèmes philosophiques, des courants artistiques et intellectuels, génère une pensée occidentale faite de lacunes, de déformations et de malentendus.

Un système culturel et littéraire dépendant : l'empire du français

Francophilie de l'intelligentsia

De manière apparemment paradoxale, l'installation du régime réactionnaire hamidien, hostile aux réformes libérales et à l'expérience constitutionnelle des Jeunes Ottomans³, favorise la perméabilité de l'Empire aux idées étrangères et libérales, et inaugure une configuration du système littéraire et culturel ottoman entièrement polarisé par l'étranger, par la littérature européenne. En voulant restreindre la pénétration des idées libérales dans l'Empire aux abois, le sultan Abdülhamit II les favorise d'une manière décisive et irréversible. En effet, l'interdiction de livres écrits en turc ne touche pas les livres étrangers et en

[ottoman/jeunes-turcs](#), page consultée le 2 avril 2014.

¹ Hamit Bozarslan, *op.cit.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ Pendant son règne, les Jeunes Ottomans sont contraints à l'exil. Son régime durera jusque 1908, année de sa destitution et de la prise de pouvoir par les Jeunes Turcs.

particulier français, en raison des nombreuses capitulations cédées aux puissances étrangères. La censure devient la condition de la pénétration de la littérature et de la culture française dans l'Empire¹. Hüseyin Rahmi Gürpınar (1864-1944), homme de lettres, proche des milieux du pouvoir ottoman², décrit le climat du régime autoritaire hamidien et raconte la manière dont ce régime favorise matériellement, ironie du sort, l'éducation occidentale des intellectuels :

La civilisation occidentale fut pour nous la torche enflammée de notre réveil [...] La tyrannie hamidienne [...] interdit toutes les publications qui sont l'aliment spirituel d'une nation [...] Pourtant, il y avait une chose qui ne pouvait être éliminée. Malgré les inspections sévères des douanes et des officiers chargés de l'éducation, les livres étrangers parvenaient à atteindre les étagères des intellectuels [...] Tandis que les librairies qui vendaient les œuvres turques censurées et approuvées par le gouvernement n'avaient pas de clients, malgré leurs étalages colorés, les boutiques qui vendaient des livres étrangers prospéraient. Le vide créé par la banqueroute de la culture traditionnelle fut rempli par la culture étrangère [...] Les penseurs européens, historiens, poètes et écrivains nous devinrent familiers comme s'ils fussent nôtres. Cependant, les effets bénéfiques de la littérature étrangère n'étaient ressentis que par une élite restreinte parmi la jeunesse...³

La répression touchant les milieux intellectuels progressistes, la censure de la littérature traditionnelle précipitent, de fait, accélèrent même, la conversion culturelle à l'Europe et à l'Occident des élites modernistes ottomanes. Selon les métaphores goethéennes, la littérature étrangère est incorporée (« l'aliment spirituel »), dévorée, appropriée (« comme s'il fussent nôtres ») ; l'intelligentsia ottomane fait de la culture étrangère, de la littérature européenne son aliment, sa principale nourriture spirituelle. Prospérité de la littérature européenne et « banqueroute » de la littérature turque, par un effet de vase communicant ou d'appel d'air, la culture étrangère vient prendre la place de la culture littéraire

¹ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 130.

² Auteur de *Şık* paru en 1889 qui contribua à renouveler le roman turc.

³ Hüseyin Rahmi, *Şıpsıvdi*, Istanbul, 1912, cité et traduit par Niyazi Berkes dans *The Development of Secularism in Turkey*, *op.cit.*, pp. 291-293 : « Western civilization had been a torch light for our awakening [...] The Hamidian tyranny...suppressed all publications that are the [spiritual] food of a nation [...] One thing, however, could not be eliminated. Despite severe inspections of the customs and educational officers, foreign books could reach the shelves of the intellectuals [...] While the stores selling the Turkish works censored and approved by the government were without customers, despite their colorful window displays, the stores selling foreign books thrived. The vacuum created by the bankruptcy of the traditional culture was filled by foreign culture... European thinkers, historians, poets and writers became known as if they were our own. The good effects of foreign literature, however, were felt only by a small elite among the youth... » C'est nous qui traduisons.

traditionnelle. La première femme écrivain turque Fatma Aliye (1862-1936), fille du grand historien Ahmed Cevdet Paşa, raconte qu'il était plus facile pour ces intellectuels de lire et de comprendre les livres français que les livres turcs-ottomans, car ces derniers appelaient davantage de recours au dictionnaire¹. Le français détrône l'arabe et devient la nouvelle langue des humanités, le cœur de la formation humaniste des intellectuels². Le rapport des intellectuels à l'Europe se fait tellement intime qu'ils se trouvent dans un état de plus grande familiarité avec la culture européenne et la littérature française qu'avec la culture turque. D'une certaine manière, l'élite occidentalisée ne fait que prolonger le problème historique de l'élite ottomane et de l'ancienne domination patrimoniale³, celui de l'éloignement du peuple. Cela contribue également à créer une ligne de fracture dans la société entre modernistes et conservateurs, un clivage fondateur de la modernité turque.

La génération née dans les demeures occidentalisées de l'élite des Tanzimat, produit de la sécularisation des institutions éducatives, introduit donc dans l'Empire une nouvelle religion, l'« europhilie⁴ », qui est en grande partie une francophilie. Cet attrait pour la littérature, la mode, le costume, pour tous les aspects de la vie politique et culturelle occidentale devient la nouvelle norme qui approfondit le fossé entre occidentalistes progressifs et conservateurs musulmans⁵. Tout comme en Allemagne ou en Russie dans les milieux aristocratiques où le français devient presque une seconde langue maternelle⁶, l'Empire ottoman tombe lui aussi sous l'empire du français et de sa domination symbolique sur l'Europe des lettres. Hüseyin Rahmi Gürpınar n'exprime pas le rapport des intellectuels ottomans à la culture étrangère d'une manière dysphorique, sur le ton de la déploration d'une dépendance, d'une absence de génie indigène ; il ne nationalise pas le rapport à la culture étrangère et n'en fait pas un enjeu de fierté nationale. Il

¹ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 130.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Aktar commente les notions de domination patrimoniale et sultanique introduits par Max Weber : « On appellera "domination patrimoniale" toute domination orientée principalement dans le sens de la tradition mais exercée en vertu d'un droit personnel absolu ; sultanique, une domination patrimoniale qui, dans la manière dont elle est administrée, se meut principalement dans la sphère de l'arbitraire non lié à la tradition. La distinction est très fluide. » Voir O. Cengiz Aktar, *op.cit.*

⁴ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*

⁶ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 107.

est plutôt, pour les écrivains vivant sous des régimes autoritaires, une banque de ressources intellectuelles, philosophiques, politiques, pour résister à l'oppression et à la tyrannie. Selon l'écrivain, journaliste, traducteur et homme politique Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957), la découverte de la langue et de la culture est vécue comme une libération intellectuelle et comme une renaissance spirituelle. Ahmet Ö. Evin cite un extrait de ses mémoires :

Quelles étaient les forces qui libérèrent mon esprit des marécages de la scolastique, les forces qui offrirent à mes yeux de nouveaux horizons, les forces qui libérèrent mon âme du servage ? Je crois aujourd'hui que c'était la langue et la culture françaises avant toute chose qui furent responsables de mon réveil¹.

Force de libération contre marasme scolastique, puissance d'éveil contre torpeur mortifère, la littérature française est la voie d'accès par excellence, pour les intellectuels ottomans et pour toute l'Europe des Lumières, à une vision éclairée et humaniste de l'homme. Hüseyin Rahmi Gürpınar parlait de « torche enflammée de notre éveil ». Rappelons-nous également le titre du roman de N. Kemal, *Le Réveil*, métaphore qui semble travailler de manière plus ou moins souterraine la culture turque ottomane de cette époque. En ce sens, l'intelligentsia ottomane contribue, dans sa perception de la culture et de la littérature française, à la consolidation du mythe politique de la France ; mythologie universaliste et émancipatrice, patrie des droits de l'homme, de la liberté politique et de la tolérance.

Paris, capitale de l'élite intellectuelle

La francophilie de l'élite ottomane se concentre en particulier sur la

¹ Hüseyin Cahit Yalçın, cité par Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 130 : « What were the forces that delivered my mind from the swamps of scholasticism, the forces that opened new horizons before my eyes, the forces that freed my soul from bondage ? I find today that it was the French language and culture above all things which was responsible for my awakening. » C'est nous qui traduisons.

capitale parisienne. Paris cristallise, condense et spatialise tous les traits de la culture et de la littérature française qui en font la capitale intellectuelle de l'Europe, ainsi que le recours philosophique et idéologique des intellectuels en butte à l'intolérance. Pascale Casanova dit de Paris qu'il

symbolise la Révolution, le renversement de la monarchie, l'invention des droits de l'homme – image qui vaudra à la France sa grande réputation de tolérance à l'égard des étrangers et de terre d'asile pour les réfugiés politiques. [...] Pour beaucoup d'étrangers, en effet, pendant très longtemps, et au moins jusque dans les années 60 du XX^e siècle, l'image de la capitale se confondait avec le souvenir de la Révolution française, des soulèvements de 1830, 1848, 1870-71, avec la conquête des droits de l'homme, la fidélité au principe de droit d'asile, mais aussi avec les grands « héros » de la littérature¹.

Ce mythe indissolublement politique et littéraire, le Paris révolutionnaire des *Misérables*, qui fait partie, comme nous le verrons, des premiers romans traduits dans l'Empire, agit donc également, de manière irrésistible, sur les intellectuels progressistes. Avant même le régime d'Abdülhamit II, ces derniers sont contraints par le pouvoir à l'exil. Şinasi fait une partie de ses études à Paris où il réside pendant cinq ans et s'exile en France en 1865. En 1868, c'est au tour de Namık Kemal et de Ziya Paşa (1825-1880) de fuir en Europe ; de Paris, puis de Londres, N. Kemal publie, avec d'autres intellectuels libéraux en exil, le journal *Hürriyet* (« La Liberté ») qui critique le régime absolutiste du Sultan et fait la promotion du constitutionnalisme. Il est diffusé clandestinement en Turquie². C'est de l'étranger, et de manière électorale, de Paris que s'organisent le combat politique et la critique du régime autoritaire. Nous avons déjà vu que la volonté réformatrice des Jeunes Ottomans se transforme, avec le règne solitaire d'Abdülhamid II (1878-1908) en opposition politique, l'élite abandonnant son rôle de « conseiller du Sultan³ ». Ainsi, la formule de Pascale Casanova est particulièrement pertinente en ce qui concerne le cas turc : « Très tôt on vient aussi à Paris pour revendiquer et proclamer des nationalismes politiques tout en inaugurant littératures et arts nationaux. [...] La presse à caractère national

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 47.

² Guzine Dino, *op.cit.*, p. 32.

³ O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 9.

prolifère, organes de revendication d'indépendances nationales¹ ». L'organisation de l'opposition en sociétés secrètes dans l'Empire est complétée par le rôle idéologique des exilés à l'étranger. Paris devient, du moins en partie (les opposants politiques s'exilent également à Genève, à Londres, au Caire), la capitale politique des intellectuels turcs en exil. Un de leurs principaux représentants, Ahmed Rıza (1859-1930), chef de la tendance centralisatrice des Jeunes Turcs, que nous avons déjà évoqué, publie son journal *Meşveret* (« consultation » ou « délibération nationale ») en turc et en français, à partir de 1895, à Paris. De plus, le Comité Ottoman d'Union et du Progrès y possède une section dont il est le secrétaire général. Enfin, c'est à Paris qu'a lieu le premier congrès du Comité, en 1902, chez le sénateur Lefèvre-Pontalis. Ce congrès est fondamental, puisqu'à son issue s'opère une rupture entre les deux grandes tendances du C.O.U.P., la tendance centralisatrice représentée par Ahmed Rıza, et la tendance libérale représentée par le prince Mehmed Sabahaddin (1877-1948). C'est donc à Paris que se jouent des moments historiques de la structuration de l'opposition des Jeunes Turcs, que se joue l'avenir du Comité, que se constituent les orientations intellectuelles du mouvement. Rappelons que c'était également à Paris que Şinasi avait fait la connaissance de Renan lors de ses études de finances publiques et qu'ils s'étaient liés d'amitié.

L'importance de Paris pour les intellectuels de la fin de l'Empire se reflète également dans la fiction. En 1937, l'écrivain Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974) publie *Bir Sürgün* (« Exil »), un roman qui raconte l'histoire d'un intellectuel ottoman exilé à Paris au tournant du siècle, qui se veut une réflexion sur les différences entre Orient et Occident, sur la culture européenne et ses racines gréco-romaines². Dans le premier roman d'Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, Nusret, le frère du héros, éduqué dans une école militaire, incarne l'idéaliste Jeune Turc, échauffé par les idées révolutionnaires parisiennes, fervent adepte du positivisme, épris de « lumière » jusqu'à l'obsession, au point de nommer son propre fils « Ziya » (Lumière). Le jeune officier révolutionnaire, un

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 57.

² Voir Kader Konuk, *op.cit.*, p. 46, et, pour une analyse du roman : Beatrix Caner, *Türkische Literatur, Klassiker der Moderne*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1998, p. 230.

temps réfugié à Paris pour organiser l'opposition au régime autocratique hamidien, traite son frère, indifférent au combat politique, avec mépris et sarcasmes. Atteint de tuberculose, mourant, il confie son fils à son frère en lui faisant promettre de l'éloigner des ténèbres de l'ignorance et de la superstition, et de lui inculquer la foi dans la raison : « “Je ne veux pas que mon fils croie à ces balivernes. S'il doit croire en quelque chose, c'est en lui-même, en l'intelligence, je veux qu'il croie dans les lumières de la raison. Ce n'est pas pour rien que je l'ai appelé Ziya !”¹ » A la géographie réelle se superpose une géographie mythique : ici des esprits aliénés ; là-bas, en Europe, en France, des individus libres et autonomes qui ne se déterminent que par leur entendement et la lumière de la raison. Il vilipende son frère qui ne connaît pas l'histoire du « cheval de Troie » :

« Tu connais l'histoire du cheval de Troie ? Non, tu ne sais pas ! Voilà encore un truc qu'il ne sait pas ! Tous des incultes ! Et c'est moi qui passe pour un original. De mon côté, je les trouve abêtis. Il n'y a pas d'individu à qui parler ici. Alors que les rues de Paris grouillent de gens qui la connaissent, cette histoire. Tu ne peux pas savoir comme c'est agréable de parler avec un Européen, parfois ! Evidemment, je parle non pas des sales banquiers et missionnaires qu'on trouve ici mais des vrais Européens : Voltaire, Rousseau, Danton... Révolution² ! »

Mythe de la révolution, de la philosophie politique, Europe des lettres et des Lumières, la représentation de Nusret se construit dans une antithèse mythique et symbolique fonctionnant par couples d'oppositions binaires. Le mythe de Paris, pour les intellectuels ottomans, rassemble les sèmes de la littérature et de la révolution, réunit Baudelaire et Blanqui³. Le 24 juillet 1908, sous la pression d'un petit groupe de Jeunes Turcs qui sème le désordre au sein de l'Empire et assassine plusieurs officiers de haut rang, le sultan rétablit la constitution suspendue depuis plus de trente ans et convoque des élections. « [Cette] deuxième monarchie constitutionnelle fut perçue comme la « proclamation de la liberté (*hürriyetin ilânı*)⁴ ». Toutes les grandes villes de l'Empire célèbrent « la fin de l'absolutisme » et scandent la devise « Liberté, Egalité, Fraternité, Justice⁵ ». Hamid Bozarslan met en relief l'importance majeure de la référence à la Révolution française dans

¹ Orhan Pamuk, *CBF*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 99.

³ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 49.

⁴ Hamit Bozarslan, *op.cit.*, p. 12.

⁵ *Ibid.*

cette deuxième expérience constitutionnelle :

Le 24 juillet fut salué, aussi bien à Istanbul qu'à Paris, comme la « deuxième Révolution française », ou la « Révolution française en Orient ». Les Jeunes-Turcs commencèrent d'ailleurs à évaluer leurs avancées et reculs, ou encore leur place dans l'histoire par rapport à leurs prédécesseurs français grâce à une table de concordance entre les deux révolutions¹.

La référence à la Révolution française était aussi bien présente dans la création du Comité d'Union et du Progrès qui eut lieu le 24 juillet 1889, le jour du centenaire de la prise de la Bastille. Ces intellectuels entretiennent à leur tour la légende du Paris révolutionnaire et contribuent à la diffusion et au renforcement de la croyance dans la mythe parisien. Les intellectuels ottomans sont donc, comme toute la société lettrée européenne de l'époque, sous l'emprise de la fascination pour la ville-lumière, « capitale du XIX^e siècle² » et son mythe :

Paris est ainsi devenu, bien qu'il n'ait cessé de rivaliser dans ce rôle avec Londres, la capitale de l'univers littéraire, la ville dotée du plus grand prestige littéraire du monde. [...] Mais elle est aussi la capitale des lettres, des arts, du luxe et de la mode. Paris est donc à la fois capitale intellectuelle, arbitre du bon goût, et lieu fondateur de la démocratie politique (ou réinterprété comme tel dans le récit mythologique qui a circulé dans le monde entier), ville idéalisée où peut être proclamée la liberté artistique. Liberté politique, élégance et intellectualité dessinent une sorte de configuration unique, combinaison historique et mythique, qui a permis, dans les faits, d'inventer et de perpétuer la liberté de l'art et des artistes. Dans *Paris Guide*, Victor Hugo faisait de la Révolution française le « capital symbolique » majeur de la ville, sa spécificité réelle.³

Cet intense intérêt intellectuel et affectif va également de pair avec une curiosité pour la vie parisienne et pour la vie à la française, comme le reflètent les expressions « alaturca » et « alafranga ». La capitale est l'objet d'une très grande curiosité et d'une grande nostalgie, pour ceux qui y sont déjà allés. « Les idées, les modes, venaient de Paris, et modifiaient l'atmosphère intellectuelle et le climat social de l'Istanbul d'après les Tanzimat⁴ », écrit Ahmet Ö. Evin. Paris est non

¹ *Ibid.*

² Cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, L'Herne, 2007.

³ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 47-48.

⁴ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 46 : « Ideas, like fashions, came from Paris and changed the intellectual atmosphere and social ambiance of the post-Tanzimat Istanbul. » C'est nous qui traduisons.

seulement capitale intellectuelle et politique, la ville est aussi arbitre du bon goût et des élégances, capitale de la mode, de la modernité¹ et du raffinement. L'engouement pour Paris et la culture française se traduit par un goût pour les écrivains Eugène Sue et Paul de Kock ; tandis que l'une dépeint les bas-fonds de la capitale, Paul de Kock donne à voir et à imaginer la vie de la bourgeoisie parisienne. L'influence européenne et parisienne en particulier contribuent à modifier, subrepticement mais en profondeur, les mœurs et les mentalités des habitants de l'Empire. Guzine Dino décrit les transformations des mœurs qui ont lieu dans l'Empire à partir de la guerre de Crimée. D'abord l'apanage des hautes sphères du pouvoir et de la bureaucratie impériale, ces changements se diffusent à d'autres couches de la société dans les grandes villes. Avant même que les mentalités ne changent véritablement, ce sont les modes de vie et les habitudes qui sont transformées par l'introduction, dans l'univers quotidien, de nouveaux ustensiles, de mobilier, d'objets de décoration d'origine européenne :

[...] la forme et la destination des tables, les fauteuils, les fourchettes, les couteaux, qui remplaçaient plateaux, divans, cuillères, etc., agissaient sur les gestes et les « bonnes manières » traditionnelles ; un décor nouveau aidait à créer un climat moral nouveau. [...] Le vêtement s'était transformé, imposant ainsi un système de gestes différents, avec ses implications inévitables².

Paris donne le ton de la bonne société d'Istanbul et l'intelligentsia la considérait comme le centre de tous les apprentissages. Les classes supérieures essaient d'imiter la bonne société parisienne ; le français devient « une seconde langue de la conversation et de la « civilité³ ». Le prologue du premier roman d'Orhan Pamuk, *Cevdet Bey et ses fils*, se déroule à la fin de l'Empire, sur une journée, le 24 juillet 1905, quelques temps avant la prise de pouvoir par les Jeunes Turcs. Le héros Cevdet, un des premiers commerçants musulmans, est sur le point d'épouser une des trois filles de Seyfi Paşa, et se voit faire passer par son futur beau-père un test de civilité et de culture littéraire française. Cevdet, à la question posée en français, « Quels livres lisez-vous, mon enfant ? », se trouble, mais parvient à articuler la réponse suivante : « Monsieur, je lis Balzac, Musset, Paul

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 136.

² Guzine Dino, *op.cit.*, p. 65.

³ *Ibid.* p. 107

Bourget et...¹ » L'aristocratie ottomane est à l'unisson de l'aristocratie européenne, et l'élite ottomane, tout autant que l'élite russe, se doit de parler et de lire le français, signe de distinction et de raffinement, témoignage d'appartenance au monde et de parfaite courtoisie. Si la juridiction du français s'étend à toute l'Europe, de ce point de vue, la Turquie est bel et bien européenne, en ce que son intelligentsia partage la croyance en l'universalité de la langue française comme langue de culture internationale : « [...] chacun accepte cette domination qui se place au-dessus de tous les intérêts partisans, particuliers ou nationaux : « Ce n'est plus la langue française, c'est la langue humaine. »² » écrit Pascale Casanova, rapportant les propos de Rivarol.

Au miroir du roman

Le roman accueille de manière privilégiée le questionnement sur l'occidentalisation de l'Empire. Les personnages mis en scène dans les premiers romans aspirent à la vie occidentale sans parvenir à l'assimiler. La critique est ambivalente : si l'on blâme la perte de l'identité ottomane sous l'influence de l'Occident, le mode de vie occidental des familles levantines installées à Péra suscite l'envie. Dans son roman publié en 1889, *Araba Sevdası* (« Un Amour en calèche »), Rezaizade Mahmut Ekrem (1887-1914) dépeint un héros qui est le type du dandy occidentalisé, le *züppe*, incarnant le ridicule d'une occidentalisation superficielle. Ce personnage type du roman turc du XIX^e siècle se rapproche du personnage de Hacivat, mis en scène dans le théâtre populaire du *karagöz*³. Il incarne l'oisiveté, la vanité, et a un comportement économique irresponsable⁴. La tradition populaire, tout comme les écrivains, utilisent ce personnage pour créer des effets comiques et moquer les travers de l'adoption fanatique de la mode

¹ Orhan Pamuk, *CBF*, p. 76.

² Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 112 : « Cette phrase [de Rivarol : « ce n'est plus la langue française, c'est la langue humaine »], souvent citée comme attestation de l'arrogance française, est en réalité une autre façon de dire que, du fait de sa domination incontestable, elle est méconnue comme française (c'est-à-dire comme nationale, et donc susceptible de servir les intérêts particuliers de la France et des Français) et reconnue comme universelle, c'est-à-dire appartenant à tous et située au-dessus des intérêts particuliers. »

³ Littéralement « oeil noir ». Il s'agit d'un théâtre d'ombres à partir de marionnettes accompagné de musique, appartient au théâtre populaire, forme de théâtre improvisée et itinérante. Hacivat est une caricature de l'intellectuel de l'élite, qui emploie un langage scolastique incompréhensible.

⁴ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 80.

occidentale. Dans *Araba Sevdası*, Bihruz Bey, riche héritier d'une fortune considérable léguée par son père, est le jeune homme à la mode qui se pique d'élégance française et qui n'a d'intérêt que pour les parades dans sa luxueuse nouvelle calèche. Il fait des achats dispendieux et parle français indifféremment à tous ses interlocuteurs, sans se préoccuper de savoir s'ils le parlent ou non. Comme tous les jeunes gens de bonne famille de son milieu, il est employé dans un bureau de la haute administration, mais s'y présente rarement. Ahmet Ö. Evin analyse le personnage :

Birhuz non seulement mène ce qu'il considère être le mode de vie à l'europpéenne, mais il aspire également à vivre comme un héros des romans romantiques et populaires français de la moitié du XIX^e siècle. Par conséquent, il passe son temps à la recherche de l'*amour* dans les lieux d'excursion qu'il fréquente¹.

Pour Pamuk, ce roman est le premier roman turc, car il est le premier qui parvient à « saisir la langue parlée », ce qui est à ses yeux « une caractéristique essentielle de la fiction en prose² ». L'auteur trouve ce roman

extrêmement drôle et intelligent dans le portrait qu'il brosse des intellectuels ottomans de la fin du dix-neuvième siècle – leur désir d'imiter l'Occident, et la « confusion tragi-comique » (ainsi que l'a formulé la critique Jale Parla) qui en découle, parfois rendue par un mélange à peine compréhensible de français et de turc³.

Si *Guerre et Paix* décrit la même affectation, notamment « quand il reproduit la conversation de l'élite russe, qui, tout en faisant la guerre à Napoléon, s'exprime en français au quotidien », le roman d'Ekrem ne possède ni « la structure ambitieuse », ni la « profondeur » du roman de Tolstoï et n'est, à ses yeux qu'« une satire réaliste ». Toutefois,

[par] l'attention qu'il porte à l'occidentalisation, aux dangers du culte de l'Occident et au snobisme des intellectuels y sacrifiant, ce roman figure parmi les exemples les plus anciens de cette invention turco-ottomane qu'on appelle le « roman oriental-occidental », genre qui se pratique encore aujourd'hui⁴.

De fait, ce personnage du dandy occidentalisé travaille toute la littérature

¹ *Ibid.*, p. 160.

² Orhan Pamuk, *RNRS*, p. 115-116.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

turque pré-républicaine. Il était aussi présent dans un des premiers romans turcs, *Felâtn Bey ve Rakım Efendi* (1875) d'Ahmet Mithat, qui montre « la différence entre le dandy, snob, superficiel, qui arrive avec les Tanzimat, et le vrai intellectuel éclairé, produit des conditions réelles du pays¹ ». Les romans *Araba Sevdası* et *Mai ve Siyah* (« Le bleu et le noir ») d'Alit Ziya s'inscrivent dans cette tradition de satire du mode de vie à l'européenne ; mais ils prennent aussi pour cible « l'éducation sentimentale », romantique et européenne, des jeunes gens des classes privilégiées et occidentalisées. Dans son roman *İntibah*, Nâmık Kemal n'oppose pas des coutumes différentes, mais expose déjà « les conséquences fâcheuses d'une éducation déficiente et sentimentale² » qui est le propre de la jeunesse oisive occidentalisée. Avec ce personnage s'inaugure le rapport conflictuel de l'ottoman occidentalisé avec la tradition, qui se prolongera dans les oeuvres des romanciers sous la République. Ainsi le roman ottoman se donne-t-il comme le lieu de prolongement de la réflexion sur la « question d'Occident », sur les limites, les excès de l'occidentalisation, sur sa compatibilité avec l'ethos ottoman et islamique. La forme romanesque devient alors un site de négociation qui évalue, teste, donne à voir différentes formes de compromis entre tradition ottomane et modernité occidentale.

Site de négociation de la question d'Occident, miroir des évolutions profondes de la société ottomane, vecteur de l'occidentalisation, la fiction romanesque possède un véritable « potentiel révolutionnaire³ ». Si Guzine Dino évoque la « modestie des mérites littéraires de ces romans », elle met l'accent sur leur influence sociale. Ils auront exercé une influence majeure dans la transformation des mœurs et des mentalités des habitants de l'Empire et représentent, pour les intellectuels réformateurs, « tout un programme de

¹ A. H. Tanpınar, *op.cit.*, p. 366.

² *Ibid.*

³ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 163 : « La modestie des mérites littéraires de ces romans ne doit pas faire oublier l'influence sociale qu'ils ont eu sans conteste ; les réformateurs de la littérature, qui étaient aussi des opposants au régime absolutiste, au retour d'Europe, ne se sont pas trompés sur le potentiel révolutionnaire du monde de fiction qu'ils ont inauguré ; plus que leur action politique, leurs romans auront contribué à transformer la société dans ses ressorts internes. L'importance extrême qu'attache Nâmık Kemal, en exil à Famagouste, au roman et au théâtre, les encouragements littéraires répétés qu'il ne cesse de prodiguer à des amis par correspondance secrète sont, bien plus qu'un souci de lettré, une exigence politique et sociale, tout un programme de renouvellement. »

renouveau¹ ». La nouvelle littérature turque joue ainsi un rôle majeur dans la diffusion des idées occidentales et dans l'occidentalisation de la Turquie.

L'émergence d'une intelligentsia moderne en Turquie se fait par le truchement de la tradition littéraire et culturelle européenne ; elle se forme de manière exogène, par imitation de l'Europe, de ses manières, de ses lectures, des habitudes. Formée à l'occidentale, par les humanités européennes, elle est forgée par « l'épreuve de l'étranger », pour reprendre le titre de l'essai d'Antoine Berman. L'apport de la culture étrangère européenne à la culture ottomane islamique n'est pas vécue sur le mode du différend inconciliable ou de l'opposition, mais sur le mode de la synthèse. Cette classe d'intellectuels occidentalisés, née de l'interférence culturelle avec l'Europe, habite un entre-deux culturel, ni européen, ni ottoman, qui peut devenir le site d'un certain « désordre schizoïde »². Mais on en est encore, au XIX^e siècle, au stade d'un cosmopolitisme culturel informé où la culture française se taille la part du lion. Mais cette « épreuve de l'étranger » va devenir, avec l'instauration de la République, un programme politique contraignant, oppressif, exerçant une violence sur les corps comme sur les esprits, mis en place de façon systématique par le régime kémaliste.

C'est de cette configuration spécifique, et en un sens paradoxale, qu'apparaît ce qu'on pourrait appeler le « complexe turc » : un mélange d'admiration, voire de fascination passionnée, mais qui contient le sentiment de sa propre déficience. L'intellectuel ottoman est dans une situation ambivalente : enthousiasmé par les idées européennes, habité par la culture et la littérature occidentales, son admiration contient une dévaluation implicite brutale de sa propre tradition historique et culturelle. De plus, apparaît le spectre de l'occidentalisation ratée, superficielle, à travers la figure du *züppe*. L'ottoman occidentalisé est guetté par sa ressemblances avec le *züppe*, l'occidentalisé ridicule, et avec la *kukla*, deux figures risibles qui sont des formes de distinguo entre la bonne et la mauvaise appropriation mimétique, entre un mode sérieux et

¹ *Ibid.*

² Kevin Robins, « Interrupting Identities : Turkey / Europe », in *Questions of Cultural Identity*, 1996, Stuart Hall & Maul du Gray éd., pp. 61-86.

un mode comique et ridicule d'imitation. La pente parodique inhérente à l'imitation se retrouve sur le plan lexicologique : à la fin de l'Empire, le verbe *taklit etmek* signifie, avec le datif, *bir kimseye taklit etmek*, imiter, et avec l'accusatif : *bir kimseyi taklit etmek*, se moquer de¹. En un sens, le roman sert à conjurer l'angoisse de l'occidentalisation superficielle, en formulant, dans la fiction, les critères de distinction entre l'occidentalisation réussie et l'occidentalisation ratée. Aussi le roman turc moderne se construit-il de manière fondamentale dans une réflexion sur l'identité, sur ce que c'est que d'être turc ottoman, sur la modernité turque, sur l'identité européenne.

Il ressort de cette analyse que, d'une part, la prise de conscience de la nation littéraire est indissociable de la comparaison avec l'Europe, et que la comparaison avec l'Europe est consubstantielle à la pensée de l'intelligentsia turque ; elle se pense *à travers* et *par* l'Europe ; elle se *représente* à elle-même par la comparaison constante à l'Europe. Serait-ce le destin de la périphérie, de ne se penser que dans le rapport au centre ? L'élite ottomane est comme fascinée par la modernité occidentale. La fascination est-elle *subjugation* ? On pourrait avancer que la Turquie ottomane est dans une situation de dépendance postcoloniale au sens où les pays périphériques du système de l'Europe occidentale, sont captifs de la modernité européenne, *ravis* par la supériorité historique de la civilisation européenne, qu'on la considère comme une idéologie ou comme une réalité. De surcroît, la domination symbolique exercée par l'Europe occidentale redouble l'impérialisme européen et son expansion capitaliste. La modernité est indissociable de ses « diverses traductions sociales (Etat-nation), morale (droits de l'homme), opératoire (rationalité instrumentale) ou économique (capitalisme, libre-échange) [...] »². » La question de fond, qui est une question de philosophie de l'histoire, que nous ne prétendons pas résoudre, est la suivante : la diffusion de la modernité européenne au monde entier et en particulier dans les sociétés islamiques est-elle asservissante, préjudiciable ou bénéfique ? Les agents

¹ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 70.

² Jean Bessière, « Notes sur le métissage et sur ses ambivalences critiques aujourd'hui. Pour une mise en perspective littéraire comparatiste », dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

indigènes de l'occidentalisation sont-ils des modernistes ou bien une élite qui a intériorisé l'orientalisme de la pensée européenne et qui sert de courroie de transmission « inconsciente » de l'impérialisme occidental ? Ce questionnement débouche, bien entendu, sur le débat sur l'universalisme de la modernité européenne ; un universalisme historiquement produit mais à vocation universelle ou bien un universalisme qui serait le masque de l'impérialisme occidental¹.

Des soubresauts de la guerre, de la dislocation de l'Empire naît la République turque, avatar national de l'Empire multi-ethnique et multi-confessionnel. Deux questions se posent alors : que devient l'hégémonie symbolique de la modernité européenne au moment de la fondation de l'Etat-nation ? Celui-ci corrige-t-il, rééquilibre-t-il, dans sa revendication d'égalité de dignité entre les nations, le rapport de dépendance culturelle à l'Europe occidentale ? Comment Mustafa Kemal, le fondateur de la nation, négocie-t-il la question de l'Occident en contexte nationaliste ?

¹ C'est par exemple le point de vue de Serge Latouche. Il écrit, dans son essai *L'Occidentalisation du monde* : « [...] l'universalisme des Lumières n'est que le particularisme de la « tribu occidentale » », dont l'imposition à l'échelle mondiale implique une « secrète violence » et une « déculturation planétaire ». Voir Serge Latouche, *L'occidentalisation du monde*, Paris, Editions La Découverte, 2005, p. 12-16. En fait, le débat concerne l'application des outils de la déconstruction et du poststructuralisme à l'universalisme des Lumières. Tandis que les théoriciens postcoloniaux ont tendance à y voir l'idéologie de l'impérialisme occidental, d'autres soulignent les dangers de cette relativisation et maintiennent la postulation d'un universalisme historiquement produit mais qui n'est pas négociable, ou substituable, à d'autres offres civilisationnelles ou culturelles. Pour cette raison, Neil Lazarus distingue l'eurocentrisme comme idéologie et comme épistémè. Si l'eurocentrisme est une idéologie et non une idéologie, autrement dit « la condition de possibilité de la pensée moderne, des recherches universitaires, de la production de savoir et de la disciplinarité », alors il ne peut devenir l'objet d'une critique (Neil Lazarus « Introduire les études postcoloniales », dans Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 74.).

B. La négociation kémaliste en contexte national : violence symbolique et injonctions paradoxales

Les points de vue de Gide et d'autres observateurs occidentaux sur les Turcs, le monde musulman, l'Orient et l'Occident ont non seulement été adoptés par la dernière génération des Jeunes-Turcs mais également été incorporés dans les concepts fondamentaux de la République¹.

Le défi de la modernisation d'Atatürk

La conception du changement social d'Atatürk est tributaire des conceptions réformatrices antérieures : affilié au « volontarisme civilisateur de l'élite jacobine turque² », il est l'héritier des Jeunes Turcs : la révolution culturelle est placée sous le double signe de l'« ordre » et du « progrès », les mots d'ordre du C.O.U.P. Les six piliers de la nouvelle nation turque sont le républicanisme, le laïcisme, le progressisme, le populisme, l'étatisme et le nationalisme. Par ailleurs, l'idée nationale qu'il met en œuvre s'inspire fortement du nationalisme de Ziya Gökalp. De la question d'Occident et des débats sur l'importation partielle ou totale de la civilisation occidentale, il opte pour l'option totale, adoptant le point de vue universaliste : la civilisation européenne occidentale doit être importée dans son intégralité, dans ses aspects aussi bien matériels que culturels. Dès lors, le contrôle exercé sur la vie politique lui permet d'imposer un programme d'occidentalisation d'une radicalité inédite. Animé d'une « mission civilisatrice », le « missionnaire³ » Atatürk aspire à transformer une société islamique traditionnelle en un Etat-nation laïc ; à passer, selon les mots de Gökalp, de la communauté religieuse, le *millet*, à une définition moderne de la nation, une société sécularisée reposant sur la rationalité (acception moderne du *millet*). Son réformisme est profondément lié à l'incorporation de l'orientalisme européen et à une conception hiérarchique des civilisations, mais il est aussi tributaire du

¹ Orhan Pamuk, *AC*, p. 344.

² O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 64.

³ *Ibid.* « préface »,.

laïcisme anti-religieux français. Il formule, lors d'un voyage effectué en 1925, son ambition réformatrice : « La révolution que nous avons réalisée et que nous réaliserons encore a pour but de faire du peuple turc une société tout à fait civilisée et moderne¹. »

Le kémalisme est fondamentalement lié à l'hégémonie intellectuelle de « l'occidentalisme », l'idéologie de la modernité occidentale. De ce point de vue, la Turquie, par la lutte anti-impérialisme contre les puissances occidentales, pour l'accès à l'indépendance et la fondation de l'Etat-nation, offre bien des similitudes avec les pays colonisés accédant à l'indépendance. Comme le résume Neil Lazarus, ces pays mettent en place des politiques économiques développementalistes qui produisent « des résultats économiques relativement impressionnants². » Atatürk met donc en place en quelques années une série de réformes révolutionnaires visant à convertir les Turcs à la modernité européenne et à la vie occidentale ; à transformer l'ancien citoyen de l'Etat ottoman, engagé dans des socialisations traditionnelles, en un parfait européen, civilisé, occidentalisé, à l'image des membres de l'élite modernisatrice. Ce changement civilisationnel implique une révolution sociale complète qui se résume en trois mots : séculariser, moderniser, turcifier. Autrement dit, l'Etat kémaliste met en place une violente déculturation qui entraîne l'exercice d'une violence symbolique profonde sur les corps, les esprits, les imaginaires. Dans son essai sur André Gide paru dans *D'Autres Couleurs*, Pamuk explique que le concept d'Europe

légitime l'usage de la force, les changements politiques radicaux, et la rupture brutale avec la tradition. De l'amélioration des droits de la femme à la violation des droits de l'Homme, en passant par la démocratie ou la dictature militaire, beaucoup de choses se trouvent légitimées par une

¹ *Ibid.*, p. 96.

² Neil Lazarus, « L'ordre mondial depuis 1945 », dans Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique, op.cit.*, p. 99 « [...] ces régimes postcoloniaux nouvellement constitués lancèrent toutes sortes de projets ambitieux pour améliorer l'existence et le bien-être de leur citoyens, depuis les campagnes d'alphabétisation et d'éducation des adultes jusqu'à la construction et le financement d'hôpitaux, l'aménagement de routes et du tout-à-l'égoût, de vastes plans d'irrigation [...], la redistribution des terres et la suppression des droits féodaux sur le travail, etc. Ici, furent reconnus aux femmes le droit de vote et le droit de propriété ; là le droit de s'organiser et de faire la grève par les travailleurs ; ailleurs encore fut introduite la scolarité obligatoire des enfants. [...] Tout au long du quart de siècle qui suivit la seconde guerre mondiale, le développementalisme (ou la modernisation) produisit, dans l'ensemble du Tiers-Monde, des résultats économiques relativement impressionnants, même si ceux-ci ne furent pas systématiquement accompagnés de la nécessaire démocratisation de ces pays, que ce fût sur le plan économique ou politique.

vision de l'occidentalisme qui met l'accent sur le concept d'Europe et un certain utilitarisme positiviste. [...] Ma vie durant, j'ai vu notre mode de vie critiqué et modifié parce que « c'est ainsi qu'on fait en Europe¹. »

Le projet d'Atatürk représente une véritable gageure. Il a à conjuguer plusieurs contraintes. Tout d'abord, la contrainte nationale. Pour exister en tant que nation, obtenir la reconnaissance des nations européennes les plus puissantes sur le plan symbolique, la France, la Grande-Bretagne, et l'Allemagne, il faut s'individualiser, se différencier à partir de la découverte d'un génie national propre, d'une histoire, d'une littérature et d'une culture singulières, autant de critères qui confèrent une légitimité et construisent le capital symbolique de la nation². Il faut façonner une turquicité qui distingue la nation turque des autres nations modernes, construire et approfondir le sentiment d'appartenance nationale, la « fierté d'être turc ». Le terme même de « turc » avait déjà fait l'objet d'une revalorisation au moment de l'émergence du nationalisme turc. Auparavant destiné à exprimer le mépris et la condescendance de l'élite ottomane vis à vis du paysan anatolien inculte, le terme est réévalué par l'élite pour devenir « une bouée de sauvetage³ », écrit Semih Vaner : « Ce qui n'était juste qu'un qualificatif d'aversion et d'exclusion de la part du monde environnant devint le cri de ralliement du nouveau nationalisme⁴. »

Ainsi la Turquie doit-elle s'inventer en tant que nation turque originale, ancienne, et prestigieuse, tout en donnant à l'Europe des gages de son « occidentalité », ou de son « européanité ». Comment concilier, dans la fabrication de la langue, de l'histoire et de la culture turques, la revendication nationaliste et l'aspiration occidentale ? Il s'agit là de la deuxième contrainte : pour entrer dans la lice des nations européennes, il faut être une nation moderne ; et pour être une nation moderne, il faut s'occidentaliser. La nation, institution de la modernité européenne, ne peut exister que dans le cadre de la civilisation occidentale. C'est en s'appropriant la modernité européenne que les Turcs pourront véritablement réaliser la nation turque. Avec Atatürk, la passion de

¹ Orhan Pamuk, *AC*, p. 343.

² Voir Pascale Casanova, « La guerre de l'ancienneté », *op.cit.* : « on peut comprendre la généralisation de la revendication de la nationalité [...] comme une affirmation collective et symbolique d'égalité entre les ensembles nationaux. »

³ Semih Vaner, *op.cit.*, p. 42.

⁴ *Ibid.*

l'Europe atteint un sommet qui frise la passion. En un sens, l'élite occidentaliste est assujettie, par sa fascination, à l'Europe occidentale, elle se vassalise à celle-ci, lui rendant en quelque sorte « hommage ». Dès lors, comment conjuguer la promotion et la revendication de la turquicité (1^{ère} contrainte) avec la nécessité de l'acculturation occidentale (2^{ème} contrainte)? Comment ménager l'orgueil de la jeune nation, par quelles démarches rhétoriques ou discursives préserver « l'honneur » national ? En outre, comment conjurer le spectre de l'eupéanisation *risible* apparu au XIX^e siècle, autrement dit, comment être européen et pas seulement *eupéanisé* ? « C'était la question de savoir comment trouver un délicat équilibre entre appropriation consciente et imitation aveugle qui préoccupait le plus les Ottomans de la fin de l'Empire et les premiers Républicains¹ » écrit Kader Konuk. Ziya Gökalp, pour éviter ce péril, distinguait déjà l'eupéanisme (*Avrupahlık*), copie du modèle occidental, et la modernité (*Modernlik*) comme démarche volontariste autonome.

Enfin, troisième contrainte, Atatürk juge les pratiques et les croyances religieuses dommageables pour le développement de la nation. Par conséquent, son programme de sécularisation produit des réformes qui éradiquent la religion de l'identité nationale, sacrifiant la culture historique de l'Empire à la modernité européenne. Dès lors, comment fonder la spécificité nationale en reniant six siècles d'histoire ottomane (1299-1923) ? C'est se priver d'immenses ressources symboliques que la jeune nation aurait pu capter pour asseoir sa puissance symbolique. Comment faire émerger parmi la population un sentiment d'affiliation nationale sur une rupture historique aussi brutale avec la société islamique ? Quels dommages pour la psyché turque cette déculturation promet-elle ?

¹ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 58 : « It was this question of how to strike the delicate balance between conscious appropriation and indiscriminate imitation that most concerned late Ottomans and early Turkish republicans. » C'est nous qui traduisons.

Turquiser et européaniser la langue : l' « invention philologique¹ » d'une nation turque européenne

Pour les réformateurs ottomans, le turc-ottoman est disqualifié dans sa capacité à accompagner la mutation historique et épistémologique que l'Empire est en train de vivre. Selon Gökalp, la définition occidentale de la Turquie crée de nouveaux besoins et de nouvelles exigences linguistiques². La traduction d'œuvres scientifiques, philosophiques et littéraires des langues européennes permettrait d'accroître, propose-t-il, les possibilités conceptuelles de la langue turque : en important des mots nouveaux, de nouveaux modes d'expression, elle améliorerait les capacités de la langue turque pour en faire le vecteur de pensées complexes. L'enjeu serait de créer une langue scientifique et littéraire commune à tous les Turcs³. Mais l'ambition dans le domaine linguistique et langagier est de pouvoir rivaliser avec les langues des nations européennes : « un jour viendra où la langue turque comportera tous les mots correspondant à ceux existant en français, en anglais ou en allemand⁴ », écrit Gökalp : la compétition a même et surtout lieu, sur le terrain philologique. La construction de la langue participe d'un travail de capitalisation littéraire et de la revendication d'égalité symbolique entre jeunes nations et nations anciennes. L'apparition des premiers dictionnaires bilingues en 1884 (turc-français) et 1900 (français-turc), fruits du travail du philologue et écrivain Şemsettin Sami, consacrent « le triomphe de l'égalitarisme entre les langues⁵ ». Indépendamment des réalités extérieures, les deux langues jouissent du même statut dans les dictionnaires turc-français et français-turc.

Atatürk est l'héritier de ce réformisme linguistique nécessaire à l'inscription de la Turquie dans l'aire civilisationnelle occidentale. La révolution

¹ Benedict Anderson cité par Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 79.

² Ziya Gökalp, *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*, « The Turkish program language », [1923], *op.cit.*, p. 296 : « A nation has to appropriate the words that express scientific concepts, philosophical ideas, literary images, poetic experiences of the civilization-group or internationality to which it belongs. Now that the Turks are determined to adopt Western civilization, they need new words that will express all Western concepts and meanings. »

³ *Ibid.*, p. 84: « all Turks should have a common literary and scientific language ».

⁴ *Ibid.*, p. 83 : « a day will come when the Turkish language will have all the words corresponding to those that exist in French, English, or German. »

⁵ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte, 2006, p. 81.

culturelle passe donc par une « révolution linguistique » (*Dil Devrimi*). Lors de la réforme de l'alphabet (*harf devrimi*), l'alphabet latin remplace l'alphabet arabe qui retranscrivait jusque là la langue turque ; l'alphabet latin serait, semble-t-il, plus adapté à la structure phonique du turc. Les premières propositions allant dans ce sens datent de 1862, mais elles avaient été rejetées car l'on craignait d'oublier les vieilles œuvres islamiques, de détacher les Turcs du monde islamique. De plus, certains avaient argué du fait que l'alphabet latin ne pourrait exprimer le turc¹. Pendant la première guerre mondiale, des écrivains relancent la question de l'adoption de l'alphabet latin, donnant lieu à un débat public dans les journaux, les livres et les revues. Şehnaz Tahir Gürçağlar restitue les termes du débat. Les opposants sont réticents à l'idée de se scinder de l'« umma » et d'abandonner l'alphabet arabe qui est un lien symbolique avec le Coran. En somme, comme le formule la chercheuse turque :

[...] ils étaient réticents à l'idée de franchir le pas requis par l'adoption du modèle nationaliste européen, en modifiant le cœur même de leur « communauté imaginée » et en abandonnant la communauté sacrée en faveur d'une définition territoriale, culturelle et linguistique de la nation².

Il paraît donc préférable, pour les détracteurs du passage à l'alphabet latin, d'ajouter des voyelles à l'arabe. De plus, à leurs yeux, l'adoption de l'alphabet latin n'allait pas améliorer l'alphabétisation de la population. Quant à l'argument de faciliter l'apprentissage du turc pour les étrangers, les opposants rétorquent qu'ils peuvent l'apprendre avec l'alphabet arabe. En revanche, l'adoption de la réforme risque de dégrader les relations de la Turquie avec les pays arabes. En somme, pour eux, l'alphabet arabe n'est pas un obstacle au développement de la Turquie. Face à la résistance active dans la Grande Assemblée, Atatürk doit attendre d'avoir muselé l'opposition, chose faite en 1927, pour mettre en œuvre la réforme. Le 3 novembre 1928, la loi est enfin adoptée par l'Assemblée nationale. Atatürk réduit alors la période d'application de la réforme de cinq ans à trois mois.

¹ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *The politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 54. Pour Nergis Ertürk, cette idée selon laquelle l'alphabet arabe ne pouvait pas exprimer les sonorités de la langue turque est un présupposé idéologique qui n'est pas fondé. Voir Nergis Ertürk, *Grammatology and literary modernity in Turkey*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2011.

² *Ibid.*, p. 54: « [...] they were reluctant to take the step required to apply a European model of nationalism, by modifying the core construct of their 'imagined community' and giving up the sacred community in favour of a territorial, cultural and linguistic idea of nation. » C'est nous qui traduisons.

Ainsi, Mustafa Kemal parvient à faire taire les contestataires pour mettre en place la réforme linguistique. Ses opposants sont progressivement éloignés du pouvoir et de l'administration par une série de mesures : l'interdiction des écoles religieuses, mêmes des écoles chrétiennes, et la généralisation de l'enseignement laïc à tout le pays : de cette manière, l'enseignement de l'alphabet latin s'impose à tous ; l'obligation de lire le Coran en turc, etc. L'organisation d'examens, au sein de la fonction publique, pour évaluer le niveau d'acquisition de l'alphabet latin des fonctionnaires, conditionnant la poursuite de la carrière, exclut de l'administration les défenseurs de l'arabe et les forces conservatrices.

Ainsi, tout comme les intellectuels roumains du XIX^e siècle, tournés vers l'Occident, adoptent l'alphabet latin à la place de l'alphabet cyrillique qui retranscrivait jusqu'alors le roumain et l'affiliait symboliquement aux langues slaves, Atatürk, en imposant la révolution de l'alphabet, rompt l'attache symbolique et historique avec la culture islamique ottomane, et construit une affiliation politique et linguistique aux langues européennes, à l'héritage européen et romain. La révolution linguistique est aussi une révolution symbolique pour la psyché collective, et pour la définition de l'identité turque. Tahir Gürçağlar considère que toutes les réformes républicaines ont eu pour but de transformer l'habitus du peuple en un habitus occidental¹.

La nationalisation de la Turquie, en la déplaçant de l'orbite civilisationnelle islamique à l'orbite occidentale, contribue également à exacerber sa « différence » et à se forger une turquicité. Avec les nationalistes républicains apparaît le paradoxe suivant : sanctuaire de la turquicité, de la nation, de l'histoire turque, la langue est l'objet d'une occidentalisation radicale en même temps que d'une turcification tout aussi radicale. La nationalisation mène à l'invention d'une identité linguistique pure qui doit être purgée de tous les éléments exogènes constitutifs du cosmopolitisme impérial. La langue est d'abord l'enjeu d'une fierté nationale exacerbée, d'une turquicité jalouse qui s' imagine au sommet de la hiérarchie internationale, comme cela transparait dans cet extrait d'un texte d'Atatürk :

¹ *Ibid.*, p. 59.

The language of the Turkish nation is Turkish. Turkish is the finest and the richest language in the world and it is also one which can be the easiest. Therefore all the Turks love their language and work to enhance it. The Turkish nation sees that, despite the endless troubles it has had to go through, its morals, customs, memories, interest, in short everything that makes it a nation is preserved through its language. The Turkish language is the heart and the mind of the Turkish nation¹.

La présentation superlative de la langue par Atatürk, la propulsion du turc parmi les langues les plus riches du monde, montrent qu'à travers la langue, c'est la puissance de la nation qui est en jeu ; la langue représente un capital symbolique qui légitime la Turquie dans la compétition internationale. Aussi l'injonction à aimer sa langue et à en être fier a-t-elle davantage une valeur performative qu'une valeur descriptive, et vise à susciter, à travers la plate-forme linguistique commune, la fierté nationale, à permettre l'identification de chacun avec la communauté nationale. La langue est le socle du nationalisme turc kémaliste.

Ensuite, Mustafa Kemal met en place l'Institut de la Langue turque (*Türk Dil Kurumu*) en 1932, qui vise à créer une langue pure, expurgée de tous les mots d'origine persane et arabe, quand les turquistes étaient partisans de les garder lorsqu'ils faisaient partie de la langue populaire. L'élite kémaliste considère que la Turquie a subi une domination arabo-islamique sous l'Empire ottoman, raison pour laquelle il faut « décoloniser » la langue. Par ailleurs, il considère l'ottoman comme la langue d'une oligarchie constituée de la classe intellectuelle des ulemas et des conservateurs religieux, responsables de la décadence de l'Empire et hostiles à son pouvoir ; or, il faut donner à la nation turque une langue turque populaire. Pour remplacer les termes supprimés, les lexicographes importent des mots d'origine européenne : des mots allemands (*frisör : coiffeur*), français (*restoran, omllet, lavabo, factura, telefon, televizyon...*), italiens et anglais, créent des néologismes à partir de racines turques, par composition ou par dérivation.

Les Kurdes sont également jugés « incompatibles » avec la pureté culturelle et linguistique de la nation : en 1924, la langue kurde est interdite dans les écoles, les associations et les publications ; les Kurdes sont contraints de se

¹ Mustafa Kemal Atatürk cité par Şehnaz Tahir Gürçağlar, *ibid.*, p. 56.

choisir un patronyme tels que *Türk, Türkoglu*, etc., le mot « Kurde » est lui-même interdit, tout comme le costume traditionnel et la musique, ainsi que le mot « Kurdistan », remplacé par *Güney Dogu* (« Sud-Est »). Toutefois, la suppression de tous les mots non turcs crée de nombreux problèmes et rend parfois la langue inintelligible, sinon par un petit cercle d'initiés. Le remplacement des mots d'usage courant d'origine étrangère par des mots nouveaux se révèle très peu fonctionnel, et les puristes sont contraints d'assouplir leurs prescriptions : en 1935, Mustafa Kemal revient à un usage plus traditionnel.

Ainsi, l'euphémisation de la langue par l'adoption de l'alphabet latin affilie la nation turque à l'orbite civilisationnelle occidentale et va de pair avec le reniement des liens intrinsèques de la langue turque avec la culture arabo-persane, jugée étrangère à la culture turque.

Ecrire l'Histoire occidentale de la Turquie

Un des aspects majeurs de la lutte des nations pour la légitimité et la reconnaissance symbolique réside dans le temps ; le passé accumulé constitue un capital temporel ; plus le passé est ancien et prestigieux, plus le capital symbolique est important, plus la nation est puissante, explique Pascale Casanova dans « La guerre de l'ancienneté ». Pour être reconnue comme légitime, la Turquie posséder une ancienneté qui lui confèrera puissance et noblesse à la bourse symbolique des nations. Mais la jeune République turque est face à un défi : comment s'imaginer ancienne, dans la mesure où la nouvelle République se construit sur une désolidarisation de l'histoire nationale avec l'histoire ottomane, et sur la désignation de la généalogie des sultans comme une lignée d'usurpateurs et de tyrans du peuple turc ? Quelle ancienneté convoquer pour s'autoriser comme une nation puissante et prestigieuse, quand les réformateurs kémalistes congédient le rapport à l'histoire ottomane ?

Atatürk adopte la stratégie turquiste et la rhétorique de Gökalp : si la culture ottomane, arabo-persane est une culture d'usurpateurs, il existe une culture

nationale authentique, qui a été étouffée et inhibée, dans son développement, par la culture religieuse de l'ümme't et la culture occidentale des Tanzimat. La stratégie discursive consiste donc à opérer un *distinguo* en détachant les traits culturels turcs des institutions de la civilisation orientale, longtemps associés aux Turcs, mais contraires à la civilisation. Ces institutions sont les suivantes : la polygamie, la réclusion de la femme et son statut inférieur, le fatalisme, l'ascétisme, la crainte d'un Dieu transcendant¹. Cette distinction est alors au service de l'axiologie du régime kémaliste, qui débouche sur une idéologie : condamnation du cosmopolitisme impérial, contraire au processus de nationalisation, mise à l'index des institutions islamiques, et promotion de la nation par la sécularisation et l'eupéanisation de la société, seules voies d'accès à l'authenticité de la culture turque ensevelie sous des siècles de domination étrangère arabo-persane. Ainsi, la déculturation brutale dont fait l'objet la société ottomane est donnée, dans le discours républicain, comme un retour à la culture originelle, à la culture populaire turque, après une opération rhétorique en deux temps : détachement et construction antithétique de l'histoire ottomane, exhumation de l'histoire turque originale.

Le premier acte de cette nationalisation-turcisation de l'histoire consiste en la sécularisation de la société ottomane. Pour Gökalp, c'est la prise de distance avec la doctrine religieuse, caractéristique du Moyen-Age, qui favorisa l'émergence des cultures séculières ainsi que le processus de *millileşme*, de nationalisation : il faut donc favoriser ce processus de sécularisation pour créer les conditions d'une Renaissance nationale turque. Ainsi, en quelques années, toutes les institutions religieuses sont éliminées de la vie publique, et les réformes conduisant à l'éradication du référent religieux dans la vie sociale se succèdent : le califat et la charia sont abolis en 1924, et la religion est placée sous contrôle de l'Etat ; le mariage civil est rendu obligatoire en 1926 ; deux ans plus tard, l'article de la Constitution déclarant l'Islam religion d'Etat est aboli, et le principe de la laïcité est introduit dans la Constitution. Sur le plan éducatif, l'autorité religieuse est écartée du contrôle et de l'administration des écoles élémentaires. En 1925, les couvents de derviches sont fermés et toutes les confréries dissoutes ; enfin, dans le

¹ Niyazi Berkes, « Introduction », *op.cit.*

domaine de la pratique du rituel, Aktar signale un « important effort de désarabisation-turquisation¹ » qui concerne les sermons, l'appel à la prière, les Ecritures ; nous avons déjà vu que obligation est faite de lire le Coran en turc. L'ambition des réformes se donne facilement à lire ; il s'agit d'annihiler le référent religieux et la fonction séculière de l'Islam qui organisait tous les domaines de la vie quotidienne et pratique, sur le plan juridique, civil, éducatif, etc., et de remplacer la communauté musulmane transnationale par la communauté nationale et laïque des citoyens turcs, reposant non sur la religion, mais sur l'idéologie positiviste de l'Etat rationnel.

Le problème de la modernisation d'Atatürk et de la légitimité de cette nouvelle domination apparaît bien, dès lors, comme la « capacité de l'élite à pouvoir mettre quelque chose à la place de l'imaginaire prohibé² » : « Celle-ci ne peut être qu'un autre imaginaire mais un imaginaire qui ne peut plus se baser sur une vague identité de civilisé : il faut d'abord apprendre au peuple qu'il est turc³ », écrit O. Cengiz Aktar. Mais à ses yeux, l'élite échoue à « mettre quelque chose à la place de l'imaginaire prohibé » et à créer la « nation imaginée » turque. Fustigeant « l'incapacité de l'élite à pouvoir mettre quelque chose à sa place afin de faire valider sa domination », il dénonce la création d'un « vide identitaire, créé à travers l'annihilation de la fonction séculière de l'Islam⁴ ».

La sécularisation de la société passe également par une série de réformes touchant le mode de vie et la vie quotidienne : le calendrier grégorien remplace le calendrier lunaire ; obligation est faite de porter un nom de famille ; le port du fez est interdit et les turcs sont incités à porter le costume européen ; les émissions de radio ont remplacé la musique locale par la musique classique européenne. La conception de l'occidentalisation passe également, pour Mustafa Kemal, par l'adoption de l'habit européen, le seul qui soit civilisé :

En portant une coiffure distincte de l'univers nous restons à l'écart. Regardez le monde turc et musulman. Vous verrez des gens qui souffrent parce qu'ils ne conforment pas leurs pensées et leur esprit aux nouvelles

¹ O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 68.

² *Ibid.*, p. 74.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 93.

conditions qu'exige la vie moderne¹.

L'occidentalisation implique donc une adoption radicale de la modernité européenne, de ses codes, de son habitus. Ainsi, devenir une nation moderne, c'est, sur ce point, dissoudre ses particularismes dans la culture civilisée, et en adopter les codes. Le décalage et la différence – en particulier celle du monde turc et musulman, dit-il – engendre une souffrance. Aktar insiste sur la valeur symbolique de cette brutale déculturation:

[...] l'abandon du référent religieux sous la forme d'un refus de religion d'Etat met fin à une tradition politique vieille de quatre siècles, à savoir le double pouvoir sultanique, celui du Grand Turc et celui du khalife de tous les musulmans. Cette omniprésence de la religion apparaît comme un trait dominant au-delà de quatre siècles d'histoire islamique [...]².

Le deuxième acte de la fabrication de l'histoire nationale, après cette phase de désécriture du passé ottoman, est une phase de réécriture de l'histoire turque. Cet enjeu donne lieu à des controverses qui divisent les intellectuels. La critique Şule Demirkol rappelle que le courant majoritaire souhaitait la mise à l'écart de la période ottomane ; mais pour certains, dont Tanpınar, il fallait la conserver³. Mais ces derniers sont accusés de passéisme et leurs opposants l'emportent. Pour écrire l'histoire de la nation turque moderne, il faut donc redécouvrir l'âme turque, réveiller le génie du peuple turc pour fonder la culture nationale. Les nationalistes turcs sont bien les enfants de Herder, qui a inventé un nouveau mode de légitimation de la nation par la tradition populaire : en introduisant le principe d'une égale dignité des peuples, justifiée par l'histoire et la culture populaire, Herder bouleverse le mode de légitimation des nations⁴.

La promotion du peuple turc de l'élite kémaliste fait fond sur la révolution herdérienne. Cette ambition politique s'institutionnalise dans la fondation de

¹ Mustafa Kemal cité dans Sabine Dirks, *Islam et jeunesse en Turquie aujourd'hui*, Honoré Champion, 1977, p. 87.

² O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 98-99.

³ Şule Demirkol, « Le rôle des « traductions » et des « réécritures » dans les récits de voyage sur la ville d'Istanbul », *Turquie*, n°5, 2012, p. 81-93.

⁴ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 119 : « En accordant à chaque pays et à chaque peuple le principe d'une existence et d'une dignité a priori égales à celles des autres, au nom des "traditions populaires" qui constitueraient l'origine de toute la culture d'une nation et de son développement historique, en désignant l' "âme" ou même le "génie" des peuples comme source de toute fécondité artistique, Herder bouleverse, et pour très longtemps, toutes les hiérarchies littéraires, tous les présupposés, réputés jusqu'à lui intangibles, qui constituaient la "noblesse" littéraire. »

l'Institut de l'Histoire Turque (*Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti*), créé en 1931. Il a pour but le remodelage du passé comme pierre angulaire de la nouvelle nation et de la nouvelle identité turque, et s'accompagne d' « une campagne officielle portant sur les racines de la culture turque et sur l'approfondissement de la connaissance de l'héritage culturel anatolien, mais en évitant soigneusement compte de dix siècles de passé islamique¹ », comme l'écrit O. Cengiz Aktar. Entreprenant des recherches en histoire turque, l'Institut soutient la thèse d'une origine centre-asiatique mythique, berceau de la civilisation mondiale, de laquelle les Turcs auraient essaimé pour conquérir l'ensemble de la planète :

Turks originated from Central Asia, which was the cradle of all original civilization in the world. The thesis claimed that civilization spread to the world through the migratio of Turks to various parts of Asia and Africa, and that older Anatolian civilizations, such as Sumerians and Hittites, were Turkic peoples².

Ainsi, la République turque réalise un tour de force pour son entrée dans la « guerre de l'ancienneté » : la jeune nation, fondée en 1923, sur l'autel de cinq siècles d'histoire ottomane, s'invente mère de toutes les nations, nation-mère de l'humanité, et l'origine glorieuse de la nation turque se confond avec celle de l'humanité tout entière. La République kémaliste forge ainsi son mythe national comme un mythe des origines : le mythe d' « une protocivilisation centrasiatique, mère et matrice, d'où les Turcs auraient essaimé pour civiliser l'ensemble de la planète³ » Cette théorie historique rejoint, sur le plan linguistique, la théorie de la « langue-soleil » pendant un temps adoptée par les réformistes : le turc serait la mère de toutes les langues, et donc, tous les mots étrangers auraient une origine turque. Ces théories inversent, sur le plan symbolique, le rapport hiérarchique entre la nation turque et les nations occidentales ; ainsi, la nation turque vassalise les prestigieuses nations européennes dans une sorte de revanche symbolique. Cette extraordinaire recapitalisation du peuple turc s'accompagne d'une redécouverte de l'Anatolie comme terre mère de la nation : celle-là aurait toujours été turque. La construction du grand récit de l'histoire du peuple turc, enraciné dans une mythification du territoire anatolien, vise aussi à unifier les différents

¹ O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 76.

² Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 57.

³ Semih Vaner, *op.cit.*, p. 52.

peuples d'Anatolie dans une généalogie nationale commune. Mais cette nationalisation du passé historique entraîne l'exercice d'une violence symbolique à l'encontre des peuples de ce territoire, comme l'explique Semih Vaner :

Cette « père patrie » imaginaire, fruit d'une recherche pathétique de légitimation nationale, se substituait aux patries réelles de ceux qui s'étaient retrouvés sur le plateau anatolien : la Macédoine, la Crète, la Dobroudja, l'Abkhazie, la Crimée, la Bosnie et tant d'autres. En même temps, l'obsession de la souche commune, influencée par les théories raciales de l'époque et donnant de lointaines origines à la nation, créait une grave rupture avec le territoire, s'aliénant tout le passé multimillénaire anatolien¹.

Une fois de plus, l'éradication de la diversité culturelle et historique, au nom de la modernité et de l'impératif d'homogénéisation de la nation turque, sacrifie l'histoire réelle. Les humanistes turcs vont, dès lors, chercher à reconstruire un lien historique avec les anciennes cultures d'Anatolie, incluant les Hittites. Atatürk condense la synthèse qu'il opère entre l'histoire du peuple turc et celui d'Anatolie dans le terme *yurt tarihi*, « l'histoire de la mère patrie », fondant l'humanisme turc sur cet héritage turc anatolien. De cette manière, les dirigeants de la République lient l'origine des turcs aux indo-européens ; la glorification du passé pré-islamique est un moyen de se rallier à un passé mythique et de rompre avec un héritage culturel direct.

Mais si Atatürk incarne bien la renaissance de l'Asie aux yeux des intellectuels turcs (*Asya'nın Renaissance'ı*), sa réécriture de l'histoire s'accompagne d'une racialisation du passé de la nation. Şemseddin Günaltay, membre du parlement, intellectuel de premier plan, futur directeur de l'Institut de l'Histoire Turque (*Türk Tarih Kurumu*), est un des principaux artisans de l'introduction de la question de la race dans la reconstruction de l'histoire et de la formulation de la thèse de l'histoire nationale (*Millî tarih tezi*). En 1936, il prononce une conférence à Istanbul intitulée « La patrie des Turcs et la question de la race² », qui témoigne de ses inquiétudes concernant l'identité du Turc moderne, bordée par la crainte de l'imitateur et du juif converti (*dönme*). Ces deux figures incarnent les angoisses qui hantent la fabrication de l'identité turque.

¹ *Ibid.*

² Kader Konuk, *op.cit.*, p. 84.

L'imitateur représente l'eupéanisation ratée, inauthentique : « l'imitateur est un trope puissant qui signifie le processus raté de l'occidentalisation dans la Turquie moderne¹ » écrit Kader Konuk. Le *dönme*, nom dérivé du verbe *dönmek* qui signifie « tourner » mais aussi « convertir », désigne à l'origine le juif converti à l'Islam, mais dont la conversion est douteuse² ; le *dönme* est soupçonné d'avoir conservé son ancienne foi juive, et suspecté d'allégeance à l'étranger, d'être le cheval de Troie de l'étranger. Il est donc associé à la tromperie et à la trahison³.

En quelque sorte, la racialisation de la question de l'identité nationale est un moyen de conjurer ces deux craintes ; elle permet à Günaltay de se défaire de la suspicion d'imitation ratée ou de conversion inauthentique à l'Europe, et de renouveler les gages de l'eupéanité du turc moderne. Dans sa conférence, il invoque une origine raciale supposée des Turcs et affirme qu'ils sont blancs, et non jaunes comme les mongols ; leur patrie originelle n'est pas la Mongolie, mais le Turkistan. De cette manière, il élabore le citoyen de la nation turque comme un Turc blanc et eupéen. Il construit de surcroît une relation raciale entre les Sumériens et les Turcs modernes. Cette orientation, estime Kader Konuk, témoigne des « profondes anxiétés culturelles et raciales nées du processus rapide de sécularisation et d'occidentalisation de la Turquie⁴. » En invoquant cette origine raciale blanche et eupéenne, Günaltay cherche à conjurer l'angoisse d'une occidentalisation en trompe-l'oeil, inauthentique, réduite à l'imitation ou à la conversion. Sourcilleux quant à l'authenticité de la conversion des *dönme*, le soupçon se reporte sur la conversion des Turcs à l'Europe, le Turc en quelque sorte attrapant le symptôme du *dönme*.

Parallèlement à cette quête de légitimation nationale et de turcification de l'histoire, qui passe par la dissociation de l'histoire ottomane (la généalogie des sultans) de l'histoire turque (la généalogie du peuple), s'opère tout un travail d'occidentalisation du passé, qui commence avec la mise à pied du passé ottoman.

¹ *Ibid.*, p. 83. « the mimic remains a powerful trope for signifying the failed process of Europeanization in present-day Turkey ». C'est nous qui traduisons.

² *Ibid.*

³ Kader Konuk définit ainsi le *dönme* : « Ottoman citizens who converted from Judaism to Islam in the seventeenth century. Since then the *dönme* has been associated with falseness and betrayal. » *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 86 : « the profound racial and cultural anxieties aroused by Turkey's rapid process of secularization and Westernization. » C'est nous qui traduisons.

La deuxième étape de ce processus réside dans la découverte de l'euroanéanéité, de l'héllénisme de la Turquie. Pour Gökalp, l'adoption de l'humanisme européen et du sécularisme est à même de combler le fossé creusé par l'annihilation du référent religieux dans la vie sociale, et de créer un lien entre le déclin de la communauté islamique et la formation de la conscience nationale. Au XIX^e siècle déjà se manifeste un intérêt archéologique pour le passé pré-islamique, phénicien et hellénistique, en témoignent, en 1869, la fondation du Musée Impérial archéologique à Istanbul par Hamdi bey. Elle représente « un pas de plus dans l'incorporation de l'Empire Ottoman dans la modernité européenne¹ ». La découverte des sites et objets archéologiques de l'Antiquité joue un rôle majeur dans l'imagination nationaliste des débuts de la République. Comme l'écrit Kader Konuk, ces restes archéologiques « pouvaient à présent être revendiqués comme les vestiges d'un illustre passé exemplaire, un passé partagé aussi bien par les classes moyennes à Londres, Berlin, Paris, Rome et Athènes, que par la paysannerie en Anatolie². » Ainsi, la Turquie ne réclame pas seulement son intégration à la culture européenne, elle ne vise pas seulement une acculturation par imitation et conversion, elle revendique un héritage culturel commun, une filiation historique qui l'ancre du côté de l'humanisme européen.

La recrutement des philologues allemands pendant la guerre à l'Université d'Istanbul sert bien entendu ce projet de « grécisation » de la Turquie. Aux yeux d'Auerbach également, Istanbul est essentiellement hellénistique. Toutefois, l'auteur de *Mimesis* est critique face à cette politique nationaliste, et il déplore le renoncement à l'héritage ottoman. A ses yeux, le remplacement de l'enseignement de l'ottoman, du persan et de l'arabe par le grec et le latin contribuent à la perte de la conscience historique et à la standardisation de la culture.

L'Etat prend une part active dans la construction du mythe de la nouvelle Grèce en finançant la constitution d'une bibliothèque humaniste, composée des classiques grecs et latins. Entre 1866 et 1918, huit classiques grecs sont traduits : sur ces huit livres, quatre sont des Fables d'Esopé, trois des traductions de

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12 : « could now be claimed as the remnants of an exemplary ancient past, a past that was shared by the middle classes in London, Berlin, Paris, Rome, or Athens, as well as by the peasantry in Anatolia. »

Illiade ; on trouve aussi une traduction du *Cyropaedia* de Xenophon¹. La Turquie réclame une part de l'héritage historique et culturel de l'Antiquité, un des moments historiques les plus anciens et les plus prestigieux de l'histoire occidentale ; cette captation d'héritage sert l'ennoblissement de la jeune nation turque. Ces traductions portent leurs premiers fruits sur la littérature turque aux alentours de 1912. Yakup Kadri, le poète Yahya Kemal et Ömer Seyfettin, un des fondateurs du mouvement « Yeni Lisan », témoignent, dans leurs œuvres, d'un intérêt pour les formes et les sujets de la littérature grecque ancienne et lancent un mouvement néo-helléniste (*nev yunanilik*). Ainsi, la revendication de la grécité de la culture turque sert à intégrer la civilisation occidentale par le haut, en captant l'immense autorité symbolique de la Grèce antique. Le raisonnement est en réalité encore plus audacieux ; non seulement la Turquie se rattache historiquement à l'Antiquité classique, berceau attitré de la civilisation européenne occidentale, mais elle est le berceau historique même de l'origine de l'Europe : « Pour une certaine classe de Turcs éduqués, écrit Kader Konuk, la Turquie n'était pas seulement l'Europe, elle abritait les origines de l'Europe². » Ainsi, si la théorie du peuple turc comme peuple originaire de l'humanité est dépassée en quelques années, elle se voit substituée par la construction du mythe d'une Turquie européenne et antique, berceau de la civilisation occidentale.

La grécisation de la Turquie participe d'une nouvelle période du nationalisme turc, elle s'accroît particulièrement dans la seconde phase de fondation de la République, sous la présidence d'İsmet İnönü³. L'élite dirigeante cherche à créer une culture commune moins sur l'histoire et sur la langue que sur l'importation de la culture classique occidentale ; les thèses de l'histoire turque, la théorie du soleil ne sont plus en vigueur. Dès lors, comme l'écrit Kader Konuk, « La Turquie d'Atatürk [entre] dans l'âge moderne en s'appropriant l'héritage classique européen⁴ » ; visant l'établissement des « fondations culturelles non islamiques et anti-ottomanes sur lesquelles le nationalisme laïc allait pouvoir être

¹ ŞehnazTahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 64.

² Kader Konuk, *op.cit.*, p. 17: « For a certain class of educated Turks in the 1930s and 1940s, Turkey not only was Europe, it housed the origins of Europe. » C'est nous qui traduisons.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 12 : « Atatürk's Turkey was entering the modern age by appropriating Europe's classical heritage. » C'est nous qui traduisons.

construit¹. »

Fonder la culture turque moderne sur l'humanisme européen

Le rôle fondateur de la littérature dans l'édification nationale

Avec l'histoire et la langue, la littérature joue un rôle majeur dans l'édification des nations. De nombreux travaux ont montré le rôle décisif joué par le développement de littératures produites dans les langues vernaculaires dans ce processus de construction nationale, que ce soit les travaux de Benedict Anderson (1991), Jusdanis (1991), ou Itamar Even-Zohar (1996). Nous avons déjà vu tout le travail de construction philologique de la nation, et le prolongement de l'effort des réformateurs ottomans par les réformateurs républicains pour forger une langue littéraire à partir de la langue populaire, du turc parlé, dans le but de réduire l'écart entre langue littéraire de l'élite et langue populaire, et de susciter un sentiment d'appartenance commune. Pour Pascale Casanova,

la langue étant à la fois affaire d'Etat (langue nationale, donc objet de politique) et « matériau » littéraire, la concentration de ressources littéraires se produit nécessairement, au moins dans la phase de fondation, dans la clôture nationale : langue et littérature ont été utilisées l'une et l'autre comme fondements de la « raison politique », l'une contribuant à ennoblir l'autre².

Co-naissance de l'Etat et de la littérature, légitimation mutuelle, fondation de la littérature et fondation de l'Etat sont inséparables. Itamar Even-Zohar, dans son article « The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe : a Socio-Semiotic Study », historicise ce modèle de cohésion socio-culturelle joué par la littérature dans la construction des nations européennes, et s'il en repère l'origine dans la Grèce antique, et qu'il remarque la diffusion de ce modèle en Europe et à la périphérie européenne, il note toutefois qu'il n'est pas universel³. La Turquie se rangerait du côté des nations qui aurait importé ce modèle de construction socio-culturelle de la nation par la littérature, aux côtés d'Israël et des

¹ Emily Apter, « Translatio globale : l'invention de la littérature comparée, Istanbul, 1922 », *art.cit.*, p. 44.

² Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 62.

³ Itamar Even-Zohar, « The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe : a Socio-Semiotic Study », *Sémiotique appliquée*, volume 1, n°1, 1996, p. 39-59.

pays arabes, entre autres.

Dans cette perspective fondatrice, les écrivains jouent un rôle majeur et se retrouvent « en première ligne » de l'édification nationale ; « les écrivains, les grammairiens, les linguistes, les intellectuels » sont « sommés de participer en priorité à l'édification de la nation symbolique¹ », écrit Pascale Casanova. Et de fait, les écrivains turcs des débuts de la République sont les ingénieurs symboliques de la construction nationale et nombre d'entre eux d'une part sont très proches des idées réformistes révolutionnaires, et d'autre part prennent une part active au projet de réforme sociale kémaliste. Ils appartiennent à la même classe occidentalisée que l'élite dirigeante, héritière de l'idéologie occidentaliste des réformateurs du XIX^e ; ils partagent les mêmes références et les mêmes idéaux issus de la révolution française et des Lumières : l'égalité, l'éducation populaire, le progrès scientifique, l'émancipation de la religion. Reşat Nuri Güntekin et Yakup Kadri Karaosmanoğlu, deux des écrivains les plus importants de la période, sont lecteurs, et parfois traducteurs, de Rousseau, Montaigne et Voltaire. En 1932, Yakup Kadri fait paraître avec d'autres intellectuels, la revue « Kadro » (« Cadre »), une revue progressiste qui affiche son soutien au régime, publiée à Ankara entre 1932 et 1935. Ses éditeurs sont des apologistes de l'idéologie kémaliste et discutent, dans une veine socialiste, du calendrier des réformes à mettre en place². Par ailleurs, en se faisant traducteurs, ils contribuent au projet gouvernemental de traduction des classiques de la littérature occidentale et orientale entrepris par le ministère de l'Éducation, l'État pilotant les transferts littéraires interculturels, en créant notamment des collections littéraires, comme nous le verrons plus loin.

Il existe en outre des liens étroits, pendant les premières années de la République, entre le Parti Républicain du Peuple et les écrivains, au point que ces derniers peuvent être considérés comme des collaborateurs qui secondent l'application du programme de réformes sociales et culturelles. Les dramaturges en particulier sont commissionnés pour produire des pièces de théâtre turques ayant pour fonction l'éducation populaire, ainsi que la propagation de l'idéologie

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 280.

² Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 57.

modernisatrice¹. Ingénieurs de la nouvelle « communauté imaginée » qui secondent l'élite réformatrice, les écrivains ont pour mission historique et politique de pourvoir la jeunesse et la population d'une nourriture intellectuelle qui transforme les individus en citoyens de la nation turque. Dans cette configuration historique, la littérature est considérée comme un outil pédagogique au service de l'édification du peuple et de la transformation sociale, prolongeant par là le rôle qui était le sien pendant l'ère des Tanzimat. La littérature et le théâtre en particulier sont mis au service de la cause nationale.

La littérature turque moderne, fondée à travers l'émergence de l'Etat-nation, entretient donc un rapport très étroit avec le politique et se présente comme un espace hétéronome². Par conséquent, les questions de la « langue », du « peuple », de la « définition littéraire », « historique » et « linguistique » de la nation sont très présentes³. Dans cet espace en particulier et dans les littératures mineures en général, « la conviction collective que l'identité nationale est porteuse d'une part essentielle de l'identité collective et individuelle, qu'elle est le réceptacle d'une forme d'honneur collectif dont chaque protagoniste devient, du même coup, comptable⁴ », est très forte. C'est le moment où la jeune nation se préoccupe d'écrire l'histoire littéraire nationale. Ahmet Hamdi Tanpınar, premier professeur de littérature turque moderne (des Tanzimat jusqu'à la première guerre mondiale), occupant la chaire créée en 1939 par le Ministère de l'Education Nationale pour célébrer le centenaire des Tanzimat, est chargé par le ministre de la culture, qui est aussi un ami proche, Yücel, d'écrire l'histoire de la littérature turque moderne. Cette somme, qui est constituée en fait de ses cours à la Faculté

¹ Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 76.

² Casanova, « La guerre de l'ancienneté », *op.cit.* : « Dans ces lieux, la littérature « nationale » devient l'un des terrains centraux d'une revendication d'existence nationale, très peu de contenu littéraire peut donc être envisagé sans une référence, directe ou indirecte, à l'histoire et aux spécificités de l'espace national. En d'autres termes, les littératures mineures ont en général un lien très fort avec tout ce qui touche à la définition nationale, à l'histoire nationale, à l'honneur national. »

³ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, *op.cit.*, p. 274 : « L'importance du thème national ou populaire dans une production littéraire nationale serait sans doute la meilleure mesure du degré de dépendance politique d'un espace littéraire. La question centrale autour de laquelle s'organisent donc la plupart des débats littéraires dans ces espaces littéraires émergents (et ce différenciellement selon la date de leur indépendance politique et l'importance de leurs ressources littéraires) reste celle de la nation, de la langue et du peuple, de la définition linguistique, littéraire et historique de la nation. Dans les régions annexées ou dominées politiquement, la littérature est une arme de combat ou de résistance nationale. »

⁴ Pascale Casanova, « La guerre de l'ancienneté », *op.cit.*

de Lettres d'Istanbul, s'intitule *Histoire de la littérature turque au XIXe siècle*. Pour Timur Mouhidine, qui est un des principaux artisans de cette traduction en français, c'est un ouvrage majeur pour la mise en place de l'image de cette littérature qui avait besoin d'être présentée, racontée et codifiée. Autour de Tanpınar se met en place une école d'enseignants de la littérature turque, dont Mehmet Kaplan, son assistant, est un des principaux représentants.

Dans cette configuration politique de la littérature, le roman occupe une place toute particulière. Il n'est pas seulement subordonné à la fonction idéologique de propagation du projet kémaliste ; il est aussi et surtout « le principal véhicule littéraire d'articulation et de consolidation de l'idée de la nation¹ ». Pamuk fait d'ailleurs remarquer la coïncidence entre « l'édification de notre propre littérature nationale » et « l'adhésion populaire à l'art du roman² ». Le roman contribue à forger l'imaginaire collectif, en formulant notamment, à la fin de l'Empire et au début de la République, les défis et les problèmes rencontrés par la jeune République. Tout comme les derniers romans de l'Empire articulaient les nouvelles problématiques de l'imitation et de l'original, dans leurs romans, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip, les premiers romanciers de la République, relatent les fortunes et infortunes de la modernisation du pays, les limites du volontarisme civilisateur de l'élite et de son armée d'instituteurs républicains dans sa lutte contre le fanatisme religieux et l'ignorance des masses. Pour Azade Seyhan, la co-naissance en Turquie du roman moderne et de l'Etat-nation est le signe du remplacement de l'épopée et de sa fonction symbolique (l'établissement d'une communauté à travers un récit fondateur), par le roman³. Aussi ce dernier a-t-il particulièrement à voir avec l'invention collective de la nation ou de la communauté; plus que toute autre forme narrative, se donnant comme un site d'imagination de l'histoire et du destin

¹ Jale Parla, « Foreword » dans Nilgun Anadolu-Okur (dir.), *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk: the Turkish winner of the Nobel Prize in literature*, E. Mellen press, 2009 : « Following the founding of the Turkish Republic in 1923 and through the following decades of the Turkish nationalism, the novel became the major literary vehicle for articulating and consolidating the idea of the nation. » C'est nous qui traduisons.

² Entretien avec Orhan Pamuk, trad. Zühâl Türkkân dans Timur Taner (dir.), « Le roman turc », *Anka*, Paris, n°16-17, 1992.

³ Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 36 : « If we look for a historical coincidence, [...] it is fair to assume that the rise of the modern novel accompanies that of the nation-state, since the novel has historically transformed the epic material linked to foundational myth into a coherent narrative of national concerns. »

de la communauté nationale, il permet l'affiliation à un espace imaginaire collectif.

La littérature nationale turque et le canon européen

La logique de particularisation nationaliste et de redécouverte de la culture populaire voudrait que la jeune nation turque, pour forger son histoire littéraire, capitalise son passé littéraire multiséculaire, qu'il soit ottoman ou populaire, et le transforme en ressources pour s'inventer une tradition littéraire ancienne et prestigieuse, qui confère puissance et autorité dans la compétition internationale. La constitution habituelle du canon consiste à élever quelques auteurs du passé au rang d'auteurs consacrés, pères fondateurs de la nation symbolique et littéraire, et à prélever un corpus de textes jugés essentiels distingués du reste de la production littéraire, en somme à hiérarchiser sur la base de critères politico-littéraires¹. Mais la Turquie républicaine fait un tout autre choix, qui semble tout à fait paradoxal : elle choisit de fonder sa littérature nationale non pas sur son passé littéraire – la littérature ottomane n'est de toute façon pas exploitable dans son entreprise de désaffiliation symbolique avec l'histoire ottomane –, mais sur le canon littéraire européen. Pourtant, il se trouvait des voix parmi les intellectuels pour importer dans le nouvel espace linguistique les œuvres de la littérature ottomane², mais ce n'est pas le consensus de ces années d'occidentalisation. « [La] majorité des intellectuels et hommes d'Etat en appelaient à la création d'une nouvelle littérature entièrement détachée des œuvres anciennes qui se mettrait en place grâce à la traduction³. »

Les idées de Gökalp sur la nécessité d'importer la littérature occidentale imprègnent les conceptions des réformateurs. Pour lui, toutes les littératures

¹ Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture, Inventing National Literature*, Minneapolis, Oxford, University of Minnesota Press, 1991, p. 59-60.

² Hasan-Âli Yücel, Falih Rıfki Atay and İsmail Habib Sevük, mentionnés par Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 102. Ziya Gökalp est également partisan d'une voie plus modérée : il estime que la nouvelle littérature turque doit aller à deux écoles, l'école de la littérature populaire et l'école de la littérature occidentale, comme il l'écrit dans son article « Literature and music », datant de 1923, voir Ziya Gökalp, *op.cit.*

³ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 102 : « [...] the majority of the intellectuals and statesmen called for the creation of a completely new literature detached from the older works whouch would take place through translation. » C'est nous qui traduisons.

passent par les mêmes étapes de développement : le Moyen-Âge, la Renaissance, la Réforme et le Romantisme qui génère les nationalismes en Europe. Après une période tribale et ethnique, l'islamisation de la Turquie correspondrait au Moyen-Âge européen. Puisque c'est le retour aux textes de l'Antiquité grecque et latine, et le détachement de la vie intellectuelle de la religion qui a permis l'émergence d'un homme nouveau et le renouvellement en profondeur de la vie culturelle, intellectuelle et artistique à la Renaissance, il est alors possible de susciter une Renaissance comparable en Turquie par la traduction des classiques grecs et latins, par l'importation de l'humanisme européen. Les premiers germes de la Renaissance turque sont apparus avec la période des Tulipes et les Tanzimat, il faut désormais l'approfondir.

L'imitation des classiques européens doit engendrer l'apparition d'un classicisme turc¹. Le classicisme est l'esthétique littéraire qui convient le mieux aux jeunes nations, car elle offre une glorification des idéaux et des héros et possède un rôle éducatif, déterminant au moment de la formation nationale. C'est pourquoi « les meilleurs modèles, pour une littérature naissante, sont les chefs d'œuvre de la littérature classique² » Ces idées étaient d'ailleurs déjà présentes chez les réformateurs du XIX^e siècle, qui prônaient une renaissance culturelle par l'intraduction de matériau classique, censée stimuler la production littéraire turque. Şehnaz Tahir Gürçağlar mentionne le « débat sur les classiques » lancé par Ahmed Midhat Efendi en 1897 qui prend la forme de toute une série d'articles et de publications dans les journaux³ et auquel les figures littéraires les plus célèbres de l'époque prennent part. La traduction des classiques grecs et latins devait permettre à la culture ottomane de pallier l'absence de période classique dans son développement et de rattraper les nations européennes.

La jeune République se livre donc à une captation d'héritage de l'humanisme européen pour créer un capital littéraire turc – nous avons déjà parlé des prétentions historiques turques à l'héritage de l'Antiquité classique. Mustafa

¹ Ziya Gökalp, « The Turkish Renaissance and Literature », *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*, *op.cit.*

² Ziya Gökalp, « Literature and music », 1923 « The best models for a new-born literature are masterpieces of classical literature. » *Ibid.*

³ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 99.

Kemal, à la Grande Assemblée le 1^{er} mars 1923 déclare que « l'écriture et la traduction sont les outils de développement les plus significatifs pour la souveraineté et la culture nationales¹ ». La traduction se trouve alors assignée à trois fonctions principales : l'occidentalisation culturelle, le développement d'une littérature nationale, et la constitution d'un fond littéraire à destination du nouveau public alphabétisé et de la jeunesse turque, le fond littéraire ottoman étant rendu inaccessible depuis la réforme de l'alphabet².

Par ailleurs, ce vaste projet de traduction, d'importation de ressources livresques, se double de l'importation de « ressources humaines » : L'immigration de professeurs allemands fuyant le nazisme est perçue comme l'occasion, pour les réformateurs turcs, de fonder une renaissance culturelle humaniste à l'aide des philologues allemands. Huit cent professeurs allemands et leur famille sont recrutés en Turquie dans les années 30. Reşit Galip, ministre de l'éducation de 1932 à 1933, met en parallèle la fuite des intellectuels byzantins après la prise de Constantinople par les Turcs en 1453, avec le flux d'immigrés intellectuels européens, y voyant une sorte de compensation historique, de « retour » des intellectuels européens en Turquie après cinq siècles d'exil³. Si l'émigration intellectuelle du XV^e siècle a été à l'origine de la Renaissance européenne, alors l'humanisme européen retrouve ainsi son lieu de naissance.

Concrètement, ces réformes sont annoncées officiellement par le ministre de l'Education en 1939 ; les *hümanist kültür reformlari* sont d'abord un mouvement de réforme pédagogique et culturelle. Elles se matérialisent par la traduction de centaines de classiques occidentaux, par la mise en scène de pièces occidentales, de concerts, d'opéras, la compilation de dictionnaires, la naissance d'un journal consacré à la traduction, et la formation d'enseignants dans les langues et littératures occidentales. Les idées de ces réformes sont discutées dans deux journaux créés à cet effet : *Yücel* et *İnsan* (« Humain »)⁴.

Bien entendu, une refonte de l'enseignement supérieur doit accompagner

¹ *Ibid.*, p. 100: « [...] writing and translation are the most significant instruments of development for national sovereignty and national culture [...] ». c'est nous qui traduisons.

² *Ibid.*, p. 102.

³ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 62.

⁴ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 64.

ce mouvement de renaissance culturelle. Le ministère de l'Éducation avait commandité un rapport à Albert Malche (1876-1956), professeur de pédagogie à l'Université de Genève et chargé du Département de l'Instruction Publique, spécialiste du premier et du second degré, sur la rénovation de l'Université d'Istanbul (*Istanbul Darülfünun*). Cette dernière, non conforme aux exigences d'un enseignement supérieur moderne, est fermée le 31 juillet 1933, tandis que l'Université d'Istanbul renouée selon les principes du kémalisme et les orientations de Malche ouvre ses portes le 1^{er} août 1933. Le recrutement de personnel enseignant étranger est le seul recours pour pallier l'absence de personnel qualifié et adapté aux orientations occidentalistes du régime kémaliste. Spitzer et Auerbach, recrutés par Galip et Malche, représentent les universitaires types dont la nouvelle Turquie a besoin ; la contribution d'Auerbach, par exemple, permet d'enseigner les littératures européennes de l'Antiquité à l'âge moderne, et ainsi d'établir la philologie en Turquie¹.

Si l'enseignement humaniste est si décisif, c'est que cette régénération culturelle au contact des classiques de l'Antiquité a pour but de changer l'homme turc, de changer sa manière de penser, sa perception du monde, et de libérer son esprit. Dans une série d'articles parus dans le journal *Yücel* (« Essor ») consacré à la traduction, l'enseignant de littérature anglaise Orhan Burian (1914-1953), un des principaux intellectuels du mouvement de réformes culturelles humanistes, défend l'idée selon laquelle non seulement la traduction des classiques représenterait le premier pas vers un humanisme turc, mais que le plus important résiderait dans l'assimilation de l'esprit de ces œuvres, dans l'acquisition d'un esprit libre et d'une certaine façon de penser. A ses yeux, le néo-humanisme qui en résulterait prémunirait l'humanité contre les régimes totalitaires². Aussi, pour İsmail Habib Sevük, la traduction des oeuvres européennes, et non l'apprentissage des langues correspondantes, permettrait aux Turcs monolingues de devenir « pleinement Européens³ » et ainsi d'intégrer la civilisation occidentale. Certains points de vue mettent moins l'accent sur l'humanisme que sur le libéralisme de la culture occidentale : selon Ahmet Ağaoğlu, les oeuvres de la littérature

¹ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 65.

² Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 66.

³ *Ibid.*, p. 101.

européenne, transformées en matériel pédagogique, doivent permettre de troquer l'ancienne éthique orientale et islamique, centrée sur les valeurs de tempérance et de soumission, contre une éthique libérale et bourgeoise reposant sur la liberté, la justice, et promouvant la loyauté, le travail, la dignité et le sacrifice¹.

Le problème de l'appropriation mimétique

Si la nécessité de traduire les oeuvres classiques de la littérature européenne fait consensus chez les réformateurs, il se pose tout de même un dilemme, une contradiction logique à résoudre : comment imiter sans être des imitateurs, comment s'appropriier l'étranger sans rester dans la copie stérile ? Le passage à la forme de l'Etat-nation et à la modernité politique ne semble pas avoir résolu cette anxiété des réformateurs concernant l'appropriation mimétique de l'Occident. La question qui se pose est celle de savoir s'il existe la possibilité, discursive ou historique, d'avoir *fini* de s'approprier, et d'*être devenu* occidental. « Prouver aux Européens, écrit Kader Konuk, que les Turcs n'étaient pas seulement des Orientaux qui ne faisaient qu'imiter et s'approprier le savoir européen, mais un peuple qui pouvait *être* européen, représentait un effort qui occupait autant les politiciens que les universitaires et les intellectuels². »

Il faut donc revenir, pour les architectes symboliques de la nation, sur la figure rhétorique du *distinguo*, introduite au siècle précédent, entre imiter, copier, et s'approprier. « La Vie Nouvelle sera créé, et non copiée », soutient Ziya Gökalp dans « Yeni Hayat ve Yeni Kıymetler » (« Vie Nouvelle et Valeurs Nouvelles ») publié en 1911³. Gökalp y condamne l'occidentalisation superficielle de l'élite qui se résume, pour lui, à l'imitation du luxe superficiel des Levantins de Péra et qui n'a pas réussi à assimiler la science, la philosophie, les arts, et les normes morales de la civilisation, confondant civilisation et culture occidentales. L'élite républicaine doit absolument se dissocier de ce contre-modèle qui s'incarne dans la figure du *züppe* ou de la *kukla*, la marionnette de l'Europe.

¹ *Ibid.*, p. 63.

² Kader Konuk, *op.cit.*, note 34 p. 238 : « Proving to Western Europeans that Turks were not just Orientals who merely imitated and appropriated European knowledge, but people who could *be* European, was an endeavor that mutually occupied politicians, scholars, and intellectuals alike. » C'est nous qui traduisons.

³ Ziya Gökalp, « New Life and New values » [1911], *op.cit.*, p. 55, c'est nous qui traduisons.

Comment se sortir donc de cette délicate question, comment ne pas se décrédibiliser, se discréditer dans la prétention à l'eupéanité sans passer pour des imitateurs ou des plagiaires ? L'ambition est bien d'être des Européens, et non d'imiter les Européens. Dans le domaine littéraire, les écrivains du XIX^e passent pour avoir échoué à générer une littérature ottomane à partir du roman anglais et français : les intellectuels du début du XX^e déplorent la pauvreté de la vie intellectuelle et littéraire au début des années 30, et c'est l'imitation de l'Occident qui serait la raison principale de cette stagnation littéraire. Le roman ottoman est perçu comme une faible copie du roman français.

Nurullah Ataç, « le critique le plus influent au début de la période républicaine¹ » négocie le *distinguo* en introduisant les deux termes « ressembler » et « représenter ». Pour lui, l'apprentissage des langues occidentales à l'Université est trop tardif, et ne conduira qu'à un changement superficiel de la société turque. Il préconise donc l'éducation au grec et au latin dès le plus jeune âge pour que les producteurs littéraires turcs soient réellement en mesure de « représenter ».

Autre stratégie discursive mise en place pour négocier le péril de l'imitation, l'introduction d'un troisième terme à l'équation, la notion de littérature nationale, à l'ordre du jour depuis le début du siècle, qui permet de conjuguer la littérature étrangère et le souci de l'originalité. Pour Orhan Burian, par exemple, le « paradoxe » devient « méthode » : c'est seulement à travers l'étude des sources culturelles occidentales qu'on peut parvenir à susciter une renaissance humaniste turque². Bernard Lewis note que les Turcs ne perçoivent pas d'opposition entre les deux termes qui décrivent leur révolution culturelle, à savoir les termes de « nationalisme » et d' « occidentalisation³ ». Dans le premier numéro de *Yücel*, un des deux journaux créés pour discuter des traductions qui doivent se mettre en place dans le cadre des réformes culturelles humanistes, Ülken écrit :

¹ Pamuk, « André Gide », *AC*, p. 340. Il ajoute qu'il est « le premier à lancer la vogue du journal intime dans la veine de Gide [...] une forme qu'adoptèrent les critiques de la génération suivante. »

² Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 65.

³ Bernard Lewis, *The Emergence of modern Turkey*, London, New York, Oxford University Press, 1961, p. 478.

Il aura suffi d'un siècle pour que la révolution turque apporte la renaissance qu'elle aurait dû apporter pendant les Tanzimat... Aujourd'hui, nous sommes engagés dans une Renaissance au sens le plus fort du terme : nous commençons une nouvelle ère. Les méthodes occidentales nous guideront dans cette re-découverte de nous-mêmes¹.

Ainsi, les sources culturelles occidentales sont en quelque sorte des outils, des moyens d'expression du génie national turc, de l'âme du peuple ; la hiérarchie est clairement exprimée entre, pourrait-on dire, le médium et le message ; pas de possibilité de ventriloquie, le locuteur est turc. Certains intellectuels prônent en outre, pour mettre à distance le risque de l'imitation, d'intégrer au projet humaniste des éléments de la culture turque. Celâleddin Ezine suggère, par exemple, d'établir des règles pour la grammaire et la syntaxe turque, de faire un dictionnaire de langue turque, de fonder une université et une institution pour améliorer le turc parlé, de traduire les classiques de la poésie ottomane et de la littérature populaire dans le nouveau système d'écriture, mais aussi de traduire les classiques de la littérature occidentale². Ses idées rencontrent le soutien de nombreux intellectuels, dont Tanpınar.

De surcroît, les intellectuels mobilisent les histoires européennes pour réfléchir au cas turc et se livrent en quelque sorte à une histoire comparée de la naissance des littératures, s'intéressant en particulier aux naissances tardives par importation d'une littérature étrangère. Azra Erhat soutient que ce n'est pas parce que la littérature latine est née de la fréquentation et de l'incorporation de la littérature grecque qu'elle n'est pas devenue une littérature originale, expression du génie littéraire du peuple romain³. Mais le principal modèle mobilisé est le modèle allemand, confortant l'idée de Pascale Casanova selon laquelle l'Allemagne romantique constitue un recours pour toutes les nations littéraires tardivement entrées dans le jeu littéraire international, et formées par intraduction.

En effet, Ziya Gökalp recommande de suivre le modèle allemand. Celui-ci a

¹ Ülken [1938], cité par Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 64 : « Only a century later the Turkish revolution is bringing about the renaissance which it should have brought about during the Tanzimat... Today, we are engaged in a Renaissance in the truest sense : We are joining the world anew. Western methods will guide us in re-discovering ourselves. » C'est nous qui traduisons.

² Kader Konuk, *op.cit.*, p. 71.

³ Pour Azra Erhat « Latin literature had emerged as a result of translations from Greek literature. Her real point, however, seemed to be to demonstrate that translation could be instrumental in a nation's self-discovery, especially in the way she argued that the Romans were able to translate and learn from Greek literature without falling prey to simple imitation. » Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 109.

d'abord connu une phase initiale d'imitation de la littérature française ; le sociologue remarque que « moins la littérature allemande était française, plus elle devenait saturée de « germanité »¹. « Par conséquent, les Allemands avaient dû abandonner tout ce qui était français pour trouver leur *milli zevk*, leur goût et leur style national². » Le sociologue en arrive donc à la conclusion logique que la langue et la littérature turques doivent être purgées de tous les emprunts au persan et au français.

Il est enfin une dernière manière de régler le problème de la dualité entre littérature étrangère et culture nationale. En 1941, lors de l'inauguration du conservatoire national, Hasan Ali Yücel, ministre de l'Éducation de 1939 à 1946 et principal maître d'œuvre des réformes culturelles humanistes, prononce dans son discours d'inauguration les mots suivants :

Un auteur peut ne pas être un des nôtres et un compositeur peut appartenir à une autre nation. Pourtant nous sommes ceux qui comprennent ces mots et ces sons, et leur apportons la vie. Pour cette raison, les pièces que le conservatoire national joue et les opéras qu'il met en scène sont nôtres, turcs, et nationaux³.

Ici, l'argument est celui de la réception : puisque les Turcs reçoivent ces œuvres et leur donnent vie, elles leur appartiennent ; l'œuvre appartient au lecteur, au spectateur, au musicien et à l'auditeur, qui, la recevant, l'interprétant, la faisant vivre de son imaginaire et de son univers affectif, se l'approprie, la fait sienne. Mais ce n'est pas seulement une défense des droits de la réception; c'est aussi la revendication d'une qualité de compréhension particulière propre au peuple turc, capable, peut-être plus que tout autre, d'appréhender, de comprendre les œuvres étrangères et de les assimiler de sorte qu'elles deviennent siennes. Il est remarquable que Dostoïevski, dans son « Discours sur Pouchkine » (1880) développe, pour compenser le retard de la Russie face à l'Europe, l'idée d'un

¹ Ziya Gökalp cité par Kader Konuk, *op.cit.*, p. 58 : « [...] later came to realize that the less "French" German literature was, the more it could become saturated with Germanness. »

² Ziya Gökalp cité par Kader Konuk, *ibid.*: « As a result, Germans had to abandon everything French in order to find their *milli zevk*, their national taste and style. » [Gökalp, *Millî Terbiye ve Maarif Meselesi*, Ankara, Diyarbakır Tanıtma ve Turizm Derneği Yayınları, 1964. L'essai s'intitule « Maarif Meselesi » et date de 1916.]

³ Kader Konuk, *ibid.*, p. 73: « An author may not be one of us and a composer may belong to another nation. Yet we are the ones who understand those words and sounds and bring life to them. For this reason, the plays that the state conservatory performs and the operas it stages are ours, Turkish, and national. » C'est nous qui traduisons.

génie russe supranational, le seul génie national qui soit, en quelque sorte, véritablement universel ; les Turcs, tout comme les Russes, auraient un accès particulier, privilégié, à l'universel¹.

Les institutions de l'interférence littéraire avec l'Europe

Création d'une véritable renaissance culturelle qui se traduit par des réformes éducatives de fond, programme de changement qui touche à l'identité et à l'éthique des individus, les réformes humanistes sont aussi le moyen de fonder une littérature nationale. Tanpınar résume l'état du champ littéraire turc dans les années 1930 :

Un grand nombre d'oeuvres a été traduit dans notre langue. Pourtant, ces traductions, sélectionnées de manière aléatoire et menées sans être l'objet d'un programme spécifique, ne rencontrèrent pas de besoin, et de plus, ne créèrent même pas le besoin de traductions. Notre langue n'a pas la connaissance d'un vaste passé littéraire. Quelques nouvelles, de cinq à dix livres de philosophe, et quelques oeuvres d'information élémentaires. Voici les gains réalisés par notre langue dans une période proche d'un siècle...²

Il se trouve donc que le capital littéraire étranger, susceptible de susciter la création d'une littérature nationale, fait défaut. La création du premier bureau de la traduction (*Terceme odasi*) mis en place pendant les Tanzimat sous le règne de Mahmud II, n'a pas réussi à créer un fond suffisamment important, et n'est même pas parvenu à générer le besoin d'un fond plus conséquent. Dans la période recouvrant les années 20 et les années 30, c'est le français qui domine le marché des oeuvres traduites, avec 181 oeuvres traduites du français entre 1928 et 1938,

¹ En « retard » par rapport aux nations européennes, la Turquie comme la Russie s'enorgueillissent de posséder une qualité spirituelle supérieure, une faculté de sympathie intellectuelle avec toutes les âmes humaines. Voir Feodor M. Dostoïevski, « Discours sur Pouchkine », dans *Journal d'un écrivain*, trad. Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1356. Notre chapitre VI traitera spécifiquement du parallélisme entre littérature turque et littérature russe à travers la comparaison entre Pamuk et Dostoïevski.

² Ahmet Hamdi Tanpınar, « Tercüme Meselesi » dans *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Istanbul, Dergâh Yayınları, p. 77-79, cité par Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 68: « A great number of works have indeed been translated into our language. Yet these translations, which were selected randomly and carried out without being subject to a specific program, did not meet the need and what is more, they did not even create the need for translation. Our language has no knowledge of a vast literary past. A few novels, five or ten philosophy books, and a few elementary informative works. These are the gains made by our language in a time period approaching a century... » C'est nous qui traduisons.

contre 119 de l'anglais et 28 de l'allemand. C'est aussi la langue de transition pour les traductions de l'anglais, de l'allemand, du grec et du russe. Parmi les oeuvres traduites à partir des traductions françaises, on trouve *Père et fils*, *Le Portrait de Dorian Grey*, *Anabase* de Xénophon. Pendant cette période, les traductions sont souvent incomplètes et adaptées : sur les trois versions de *Don Quichotte* publiées pendant cette période, aucune n'est intégrale. Un interventionnisme étatique de plus grande envergure s'impose donc.

La création du Bureau de la Traduction (*Tercüme bürosu*) en 1940, sous l'égide du ministère de l'Education dirigé par Hasan Ali Yücel représente l'institutionnalisation, ou l'étatisation de la construction littéraire de la nation par la régulation des échanges littéraires entre l'Europe et la Turquie. Le nouveau bureau vise à accélérer le rythme et l'ampleur des réformes de manière inédite, et à susciter, par le haut, la renaissance littéraire tant souhaitée à la fois par les élites dirigeantes et par l'élite intellectuelle. En outre, il élève le niveau d'exigence et fixe des normes de traduction qui se généraliseront à l'ensemble du marché, ses traductions servant d'« exemples » aux maisons d'édition.

Le Bureau possède son propre journal, *Tercüme*, plate-forme consacrée à la traduction, qui jouera un rôle considérable dans la révision et la diffusion de nouvelles normes de traduction des oeuvres littéraires. La première partie propose des extraits d'oeuvres traduites, tandis que la deuxième est dévolue à la critique et aux commentaires¹. Le projet et le programme du Bureau est préparé par le « Congrès National sur la Traduction » dont les thèmes à l'ordre du jour sont la publication et la diffusion, la littérature d'enfance et de jeunesse, les copyrights, le soutien et l'assistance à la littérature indigène, les aides d'Etat aux maisons d'édition privées, la promotion de la lecture auprès du public, la préparation d'encyclopédies et de matériel de référence en turc². Le rapport du Congrès stipule que la traduction servira à « transmettre les idées et la sensibilité du monde civilisé à notre pays et à enrichir notre langue³ » ; pour ce faire, il faudra introduire de la « méthode » et de l'« ordre » dans le monde de la traduction qui

¹ *Ibid.*, p. 137.

² *Ibid.*, p. 105.

³ Birinci Türk Neşriyat Kongresi, Raporlar, Teklifler, Müzakere Zabıtları, 1939, Ankara, Maarif Vekilliği, cite par Şehnaz Tahir Gürçağlar, *ibid.*, p. 105.

est dans un « état déplorable¹ ». Il est à noter que cette démarche reconduit la comparaison dégradante entre un centre et une périphérie dépendante. Le besoin des ressources européennes est le signe de l'insuffisance et du sous-développement de la vie intellectuelle et culturelle autochtone. De plus, la constatation de cette dépendance unilatérale sur le plan des ressources se double d'un discours sur l'extériorité, sur la non-appartenance de la Turquie au monde civilisé. L'enjeu de l'importation de capital est bien l'intégration de ce club distingué de nations occidentales civilisées, comme l'exprime le ministre de l'éducation Hasan-Âli Yücel :

La République turque, déterminée à devenir un membre distingué de la communauté occidentale, tant sur le plan intellectuel que culturel, doit traduire dans sa langue les œuvres classiques et modernes du monde civilisé et renforcer son identité à travers les sentiments et les pensées exprimés dans ces œuvres. Cette obligation nous invite à mettre en œuvre une politique de la traduction de grande ampleur².

Aussi le rapport de la Turquie moderne à l'Occident se construit-il fondamentalement dans une relation de dépendance unilatérale entre le centre occidental européen et la périphérie turque, nécessitant de capital littéraire, intellectuel, littéraire. C'est donc l'Etat qui se charge de l'augmentation des flux dans le sens Europe – Turquie dans le but de rattraper le retard et d'intégrer le « club » européen. L'année 1940 représente, dès lors, un tournant dans les flux littéraires entre centre européen et périphérie turque. Le Bureau contrôle et régule le marché de la traduction, à côté des maisons d'édition privées, de 1940 à 1966, année de fermeture du Bureau. Il est un acteur de premier plan du monde de l'édition, en publiant plusieurs collections sous l'égide du Ministère de l'Education. Parmi elles, on peut citer « Dünya Edebiyatından Tercümeleler » (« Traductions de la littérature mondiale »), « Okul Klâsikleri » (« Classiques scolaires ») et les publications de Conservatoire National³.

Les traductions du Bureau augmentent progressivement au fil des ans : 27 livres sont traduits en 1942, 68 en 1943, 97 en 1944, 110 en 1945, 143 en 1946. Dans la droite ligne de la philosophie du Bureau et de la politique culturelle de la

¹ *Ibid.*, p. 125.

² Hasan-Âli Yücel, *Birinci Türk Neşriyat Kongresi*, cité par Şehnaz Tahir Gürçağlar, *ibid.*, p. 106.

³ *Ibid.*, p. 71.

traduction des réformateurs, la première liste de livres à traduire comporte quasiment exclusivement des noms occidentaux : Sophocle, Erasme, Cervantes, Shakespeare, Molière, Rousseau, Goethe, Stendhal, Balzac, Eschyle, Platon, César, Machiavel, Swift, Voltaire, Tolstoï et Sheikh Sa'di, prince des poètes turcs et persans, et seul écrivain non occidental de la liste¹. Sur cette première liste de dix-huit noms, on peut dénombrer trois classiques grecs, un classique latin, cinq classiques français, un classique espagnol, deux classiques anglais, un classique allemand, un italien, un russe. Ce sont en quelque sorte les figures de proue des littératures nationales européennes qui se dessinent dans l'élaboration de cette première liste.

Le Bureau adopte un parti-pris occidental et en particulier donne la priorité aux classiques grecs et latins, qui sont l'objet d'une intense politique de traduction entre 1941 et 1948. En 1941, sept pièces de Sophocle sont traduites. Tandis que les œuvres européennes doivent être traduites de la langue originale, exception est faite pour les œuvres grecques et latines, traduites du français. La part de la littérature française, d'une part, et l'importance du français comme langue de transition, d'autre part s'expliquent en partie par la formation intellectuelle des acteurs du Bureau de la Traduction que sont Nurullah Ataç, Sabahattin Eyuboğlu, Lütfi Ay, Orhan Burian, Yaşsar Nabi Nayır. Essayistes, professeurs de littérature, écrivains, critiques, ces intellectuels ont reçu une éducation occidentale au Lycée Galatasaray où l'enseignement se fait en français, et la littérature et la culture françaises sont leurs principales sources d'inspiration. Ils s'inscrivent donc pleinement dans l'héritage francophile de l'élite réformiste ottomane et républicaine. En 1941 sont traduits, en plus des sept pièces de Sophocle déjà mentionnées, *Le Misanthrope* (*Adamcıl*, traduit par Ali Süha Delilbaşı) *L'Ecole des femmes* (« Kadınlar Mektebi »), *Le Rouge et le Noir* (« Kırmızı ve Siyah »), *Le Lys dans la Vallée* et le 1^{er} volume de *Faust*². Le français domine la période entre 1940 et 1966 : 308 œuvres sont traduites, contre 113 en allemand, 94 en grec, 88 du russe, 80 de l'anglais. Les auteurs les plus traduits pendant cette période sont Platon (30 œuvres traduites), Molière (27), Balzac (22), Shakespeare

¹ *Ibid.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 165.

(22), Dostoïevski (14), Goethe (10), Tolstoï (9), Chekhov (8). La philosophie occupe également une place importante pendant les premières années d'activité du Bureau, et ce sont une fois de plus les philosophes français qui sont à l'honneur : Descartes, Voltaire, Rousseau¹.

Les œuvres de la littérature norvégienne et suédoise commencent à être traduites à partir de 1942 dans la collection « Classiques scandinaves », qui publiera dix-neuf œuvres. La première publiée est *Nora* de Henrik Ibsen. Ibsen comptera six œuvres publiées, Strindberg trois, Selma Lagerlöf cinq, et Knut Hamsun, quatre. La littérature espagnole n'est représentée qu'avec deux œuvres traduites, mais la littérature italienne est représentée avec 20 classiques, dont 9 de Carlo Goldoni. Dix-huit œuvres hongroises sont traduites entre 1944 et 1960, et 2 œuvres polonaises en 1949 et 1952. Les classiques russes sont intégrés à partir de 1943, et 68 seront traduits entre 1943 et 1950, seulement 6 entre 1950 et 1960.

Les œuvres orientales et islamiques sont très peu représentées dans les choix du Bureau ; elles commencent toutefois à être traduites à partir de 1942, avec la traduction du *Mesnevi* de Mevlâna². Seules 23 des 467 titres traduits entre 1940 et 1946 sont des classiques orientaux, principalement des œuvres arabes et persanes ; ils atteignent le nombre de 66 en 1960.

La politique du Bureau connaît un tournant au milieu des années 40. La crainte du communisme, la déplanification de la culture, la purge des influences communistes amènent le départ de Yücel, et les activités du Bureau déclinent considérablement à partir de 1947. Après cette date, le nationalisme évolue vers un paradigme partialiste : l'Occident sera désormais importé de manière sélective, pour son aspect civilisationnel et non plus culturel. Ce changement dans la vision des leaders politiques, liée au passage au multipartisme en 1946 et à l'arrivée au pouvoir, en 1950, du Parti Démocrate du conservateur Menderes, entraîne le remplacement de l'humanisme par le patriotisme. Le régime craignant la formation d'une conscience de classe chez le paysan et l'ouvrier, le mot d'ordre laïc et révolutionnaire cède la place à une orientation religieuse et traditionnelle³.

¹ *Ibid.*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 165.

³ Berkiz Berksoy, *Ahmet Hamdi Tanpinar, une esthétique baroque*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 183.

La culture humaniste occidentale est mise à distance au profit d'une revalorisation des classiques orientaux et islamiques. L'importation de classiques étrangers perd sa position centrale et sa fonction politique dans le discours de l'Etat.

Le Bureau n'est pas le seul acteur dans la traduction des œuvres canoniques de la littérature occidentale ; les maisons d'édition privées y contribuent aussi activement, même si le marché est de plus en plus dominé par la littérature populaire. Ces publications passent par la création de collections qui incluent la mention de « littérature mondiale » dans leur titre, ce qui leur confère un prestige et un attrait important. Parmi ces collections, on peut citer « Dünya Muharrirlerinden Tercümeler » (« Traductions d'Auteurs mondiaux ») qui publie, dans les années 40 et 50 et jusqu'en 1967, des œuvres classiques et contemporaines de la littérature occidentale (Gorki, Dostoïevski, Musset, Balzac, Daudet), mais aussi les best-sellers de l'époque (Pearl Buck, Panait Istrati, Steinbeck) La collection « Dünya Şaheserlerinden Tercümeler Serisi » (« Traductions de chefs d'œuvre du monde ») de Semih Lütfi fait paraître, entre 1938 et 1948, 58 titres de la littérature canonique (Balzac, Knut Hamsun, Gide, Tourgueniev, Zweig) ; la collection d'Ahmet Halit, « Şarktan Garptan Seçme Eserler » (Oeuvres choisies de l'Est et de l'Ouest) fait paraître, elle aussi, entre 1940 et 1947, 79 œuvres classiques et contemporaines de la littérature occidentale (Dostoïevski, Stevenson, Shakespeare, Daphné du Maurier, AJ Cronin, Pearl Buck). Les collections « Dünya Edebiyatından Seçme Eserler » (« Oeuvres choisies de la littérature mondiale », parue entre 1943-52) et « Seçme Tercümeler Serisi » publient tantôt des best-sellers contemporains (Hemingway, Pearl Buck, AJ Cronin, pour la première), tantôt un mélange de classiques de la littérature occidentale et de best-sellers occidentaux (pour la deuxième). La collection « Varlık Cep Kitapları » (« Les livres de poche Varlık ») est la plus importante collection à publier des œuvres canoniques dans les années 50 ; elle publie plus de 160 titres jusque dans les années 60, publiant des classiques occidentaux et des œuvres de fiction contemporaine. Parmi les auteurs les plus vendus figurent Steinbeck, Hemingway, Erskine Caldwell, Dostoïevski, Gogol, Poe. Certains livres très populaires, comme les œuvres de Panait Istrati (1884-1935), écrivain roumain de langue française, admirateur inconditionnel de Romain Rolland, sont

réimprimés. Varlık lance quatre autres collections dans les années 50 : « Büyük Cep Kitapları » (« Large pocket books »), « Büyük Eserler Kitaplığı » (« La Bibliothèque des grandes œuvres »), « Dünya Klâsikleri » (« Classiques de la littérature mondiale »), « Çocuk Klâsikleri » (« Classiques pour Enfants »)¹. Toutes ces séries publient des classiques du XIX^e siècle et des best-sellers contemporains. Ainsi, ces séries lancées par les éditeurs privés font partie intégrante du système d'importation de la littérature canonique occidentale.

En ce qui concerne la réception de la littérature européenne, il faut noter un infléchissement à partir des années 40, où l'on assiste à l'augmentation du flux d'intraduction des littératures anglaises et américaines. Si le français conserve sa prééminence, la part des œuvres de ces littératures se développe de manière significative dans les années 50. Entre 1938 et 1950, on compte autant de traductions françaises (508) que de traductions anglaises et américaines (511) sur le marché. L'allemand représente, sur cette même période, 76 traductions. Mais le rapport de force s'inverse définitivement dans les années 50 en faveur de la littérature anglophone : 930 traductions entre 1951-1960, contre 365 du français. Le français perd donc sa prééminence dans l'intraduction d'œuvres de la littérature européenne occidentale. Toutefois, il faut mentionner que nombre d'œuvres traduites le sont à partir du français.

Le projet du Bureau de la traduction, secondé par quelques éditeurs privés, implique donc un changement de système littéraire. Par son interventionnisme et son action, le Bureau assume un rôle de formation du canon littéraire national en définissant ce qui appartient à la littérature canonique et ce qui n'en relève pas, en élaborant des listes et des programmes de traduction. Tahir Gürçağlar remarque que les critères de classification ne reposent pas sur le genre, mais sur le thème et sur la provenance. La priorité des intellectuels humanistes est d'importer des œuvres « humanistes », quel que soit le genre littéraire associé². Le canon littéraire forgé par les architectes de la République condamne l'ancien canon ottoman et le relègue à la périphérie du système littéraire turc, suite à la réforme de l'alphabet. L'héritage ottoman, associé à l'Islam et à l'« Orient », est contraire

¹ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 171.

² *Ibid.*, p. 72.

au projet d'intégrer la civilisation européenne occidentale.

Par ailleurs, ce mouvement de renaissance culturelle est associé à une désaffection de la littérature turque. Les intellectuels sont très sévères à l'égard de la déficience, de l'insuffisance de la littérature indigène. Tahir Gürçağlar rapporte que Baha Dürder, écrivain et traducteur, écrivit que les écrivains turcs n'étaient pas du même « calibre » que les écrivains européens. A ses yeux, il n'y avait pas d'autre moyen, pour rattraper la littérature européenne, que d'avoir recours à la traduction¹. Mais, en dépit des efforts réalisés par les intellectuels pour briser l'image de la littérature turque comme une littérature mimétique, sous influence étrangère, la Turquie républicaine continuera d'être assaillie par l'angoisse de l'influence, et le complexe de la littérature turque comme dérivé de la littérature européenne reste très présent². Même si le projet humaniste prend fin après la guerre et que les intellectuels qui en avaient été les promoteurs, comme Tanpınar, Ataç, perdent de leur influence, l'humanisme séculier continue de vivre dans les cercles littéraires, le milieu intellectuel et l'enseignement supérieur. Les réformes culturelles ont produit une génération d'intellectuels formés dans les séminaires de la Faculté des langues et des littératures occidentales, Azra Erhat, Suat Sinaoğlu, Süheyla Bayrav, Güzin Dino, Mina Urgan, Berna Moran qui contribuent à faire vivre et à diffuser une approche philologique et humaniste de la culture européenne. Kader Konuk rappelle que les réalisations des réformes humanistes sont toujours d'une importance vitale aujourd'hui, que ce soit la bibliothèque nationale, la standardisation de la langue vernaculaire, le projet de traductions, et l'engagement du pays sur la voie de la culture et de l'éducation laïques³.

Il apparaît donc que l'élite réformiste kémaliste prolonge l'institution de la dépendance culturelle avec l'Europe occidentale en mettant en place un « échange inégal⁴ » entre la culture source européenne et la culture cible turque. La politique de la traduction sert, de manière assez emblématique, un « processus de définition

¹ *Ibid.*, p. 101.

² *Ibid.*, p. 68, et Kader Konuk, *op.cit.*, p. 9.

³ Kader Konuk, *ibid.*, p. 55

⁴ Voir Pascale Casanova, « La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°144, septembre 2002, p. 7-20.

et de codification des canons et du répertoire d'une culture nationale en voie de constitution », comme l'écrit Anna Boschetti au sujet du cas hébreu¹. Il faut aussi bien noter que l'institution du canon européen au cœur de la littérature nationale moderne crée une sorte de « schizophrénie culturelle », de déculturation sur le terrain symbolique et littéraire ; les Turcs se devront devenir des citoyens d'une nation moderne en incorporant l'étranger, en assimilant l'ethos de la littérature européenne. Toutefois, les traductions du Bureau ont œuvré de manière décisive à la création d'une édition de qualité et à la création d'un capital important de littérature patrimoniale mondiale disponible en turc ; en ce sens, elles sont un paramètre décisif de la création d'un champ littéraire turc moderne.

Bilan de la modernisation d'Atatürk

Si Mustafa Kemal accentue et radicalise l'occidentalisation mise en œuvre sous l'Empire ottoman, sa modernisation entraîne un reniement, une mutilation de la mémoire culturelle des Turcs, et se caractérise par un refus de l'héritage historique ottoman et impérial. Ces réformes altèrent le sens historique de la communauté en rompant le lien avec le passé et l'héritage culturel, tout en prétendant modifier les catégories même de perception du temps et de la réalité. Les formes sociales, historiques, psychologiques traditionnelles doivent être remplacées, dans un immense *tabula rasa* historique et collectif, par l'habitus occidental. Au pluralisme de l'identité cosmopolite est opposée un Etat sans histoire et une nation homogène, sans minorités. Pour certains historiens, comme O. Cengiz Aktar, la modernisation est un échec. Celui-ci fustige l'échec de l'élite turque qu'il dépeint comme un Etat sans nation. « C'est que l'élite turque, comme le dit Goethe de l'intelligentsia allemande de son époque, est “une classe

¹ Anna Boschetti « Pour un comparatisme réflexif » dans Anna Boschetti (dir.), *L'espace culturel transnational*, *op.cit.*, p. 33. Elle ajoute : « [...] ici comme ailleurs, la traduction peut être appréhendée comme une stratégie d'accumulation de capital, orientée de manière décisive par la structure de l'espace d'accueil – notamment les oppositions internes au champ de l'édition et les stratégies des éditeurs – et par les intérêts associés à la position des importateurs »

d'intellectuels dépourvus de Hinterland»¹, écrit-il. Plus loin, il ajoute : « [...] la nation turque, à part sa langue, est dépourvue de réalité. Les composantes indispensables du fait national comme la culture et l'histoire sont inlassablement contredites par les socialités traditionnelles que l'Etat ne parvient pas à remodeler² ». Taner Timur propose un bilan un peu plus nuancé. Pour lui, la révolution turque reste « entre deux civilisations en train de se battre » ; et, « n'arrivant pas à briser les chaînes du sous-développement, elle fut une révolution inachevée [...]»³. Aux yeux de Kader Konuk, le résultat de la modernisation est, au mieux, du point de vue européen, la production d'une « copie platonicienne », d'une « variation sur le grand récit européen⁴ ». Malgré la comparaison constante et anxieuse de l'élite moderniste avec le modèle européen, aussi bonne soit l'imitation, elle n'est jamais le modèle. Le sociologue Kevin Robins considère lui aussi que la culture moderne turque se donne comme une imitation et un dérivé de la culture européenne, construite dans une émulation inquiète avec le modèle européen⁵.

Orhan Pamuk voit dans « l'éradication culturelle dont les Turcs ont souffert⁶ » une violence qu'ils se sont eux-mêmes infligée. Et c'est là le paradoxe du cas turc : « indemne » de colonisation, c'est l'élite qui impose à la population un occidentalisme outrancier et sans concession. L'élite moderniste se fait la courroie de transmission de la modernité européenne et de l'habitus occidental à la population turque. La violence de l'occidentalisation ne s'exerce pas directement par les Européens, mais indirectement, par le truchement d'une élite occidentaliste qui a incorporé l'orientalisme de la pensée européenne et la « supériorité civilisationnelle » de l'Occident, et qui est animée, aux dires de Kevin Robins, par une véritable « haine du peuple devant être civilisé malgré lui⁷ ». Il faut « civiliser le peuple pour apparaître comme les représentants d'un peuple civilisé », écrit-il encore.

¹ Goethe cité par O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 171.

³ Taner Timur, *art.cit.*

⁴ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 80 : « From a Western European point of view, Turkish modernity was, at best, a Platonic copy, not the result of a mimetic process in the Aristotelian sense. As a result, Turkish history, like all non-European histories, has simply become a variation on Europe's master narrative. »

⁵ Kevin Robins, « Interrupting Identities : Turkey / Europe », *art.cit.*, pp. 61-86.

⁶ Pamuk, *AC*, p. 599.

⁷ Kevin Robins, *art. cit.*

Il semble y avoir un consensus, parmi ces chercheurs, pour dire qu'à travers son fantasme d'une turquicité mythique, d'une nation plus rêvée que réelle, l'élite républicaine ne fait que créer un « lieu vide¹ » par deux processus simultanés de « déculturation » et d'« acculturation² ». Dans son article consacré à Georges Devereux, le fondateur de l'ethnopsychanalyse et précurseur de la pratique transculturelle de la psychiatrie, François Laplantine définit l'acculturation comme

la domination d'une culture par une autre qui, imposant ses propres valeurs, conduit la culture dominée à adopter (consciemment ou inconsciemment) les modèles de la culture dominante. La colonisation peut être considérée comme la forme majeure de l'acculturation³.

Ainsi, la domination de la culture occidentale, bien que non instituée dans la colonisation, n'en constitue pas moins un cas de domination hégémonique, de violence épistémologique et d'échange inégal entre le centre et la périphérie, créant ce qu'on pourrait appeler, au sens large, la « postcolonialité » de la Turquie. La déculturation entraîne, toujours selon François Laplantine « un processus de perte d'identité. »⁴ Opposé au changement brutal de civilisation imposé par l'élite kémaliste, Tanpınar est l'écrivain de l'acculturation-déculturation, de la « crise psychologique » du peuple turc. Il perçoit, dans l'expulsion de l'histoire ottomane de l'historiographie nationale, une « perte de la cohérence civilisationnelle⁵ » et de la continuité historique. « Nous semblons avoir perdu l'essence de notre existence et de notre histoire ; nous vivons dans une crise de valeurs⁶ », écrit-il. Le sujet turc moderne se vit alors comme l'habitant d'une « faille⁷ », d'un « décalage

¹ O. Cengiz Aktar, *op.cit.*, p. 127-128.

² François Laplantine, « Georges Devereux, un savant entre les rives », *La Vie des idées*, 19 novembre 2013, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Georges-Devereux-un-savant-entre.html>, page consultée le 21 mai 2014.

³ *Ibid.*

⁴ Il poursuit la définition de la déculturation comme suit : « Le sujet désinvestit non seulement la culture dans laquelle il a été socialisé mais toute autre culture. La déculturation a alors pour corollaire la désymbolisation et la désublimation. » *Ibid.*

⁵ Şule Demirkol, *art.cit.*

⁶ Tanpınar, [1951] cité par Şule Demirkol, *ibid.* Elle ajoute : « Toutes ces idées de Tanpınar l'ont séparé de ses contemporains et ont causé sa solitude, n'étant apprécié ni par les modernistes ni par les traditionalistes. »

⁷ Daryush Shayegan, *op.cit.*, p. 7.

ontologique¹ » entre deux paradigmes épistémiques qui se déforment mutuellement. Kevin Robins désigne cette fracture de la mémoire collective en les termes d'un « désordre schizoïde² ». La situation du sujet turc moderne paraît alors emblématique de celle des sujets des sociétés non-occidentales entre tradition et modernité, sur laquelle porte l'analyse de Daryush Shayegan³. Si nous insistons tant sur cette problématique culturelle, c'est qu'elle se retrouve au cœur de la poétique romanesque d'Orhan Pamuk, comme nous le verrons dans la suite de ce travail.

¹ *Ibid.*, p. 55.

² Kevin Robins, *art.cit.*

³ Daryush Shayegan, *op.cit.*

Chapitre 2 : La « dette envers l'étranger¹ » des lettres turques

Pour caractériser Orhan Pamuk, il convient de l'inscrire dans le champ littéraire turc moderne qui émerge au XIX^e siècle avec l'importation des genres littéraires occidentaux, puis au XX^e siècle, avec la réforme de l'alphabet de 1924 et le changement de système littéraire qui l'accompagne ; car chaque écrivain est déterminé par son appartenance à l'espace national dont il est issu². En effet, il faut appartenir à un espace littéraire excentrique pour percevoir que « [l]a croyance littéraire universaliste a beau affirmer qu' "en littérature il n'y a pas d'étrangers" [...], en réalité l'appartenance nationale est l'une des déterminations les plus pesantes, les plus contraignantes, et cela d'autant plus qu'il s'agit d'un pays plus dominé. »³ Partant, Orhan Pamuk hérite de l'espace littéraire turc et de sa place dans le système littéraire mondial, et son projet littéraire ne peut être intelligible sans la mise au jour des déterminations du champ littéraire dans lequel il s'inscrit, dans lequel il se situe en opérant des choix esthétiques, formels et linguistiques. Chaque écrivain doit donc être appréhendé de deux manières : « [...] selon la position de l'espace littéraire national où il est situé dans l'univers littéraire mondial, et selon la position qu'il occupe dans ce même espace⁴ ». Or, l'émergence de la littérature turque moderne, et du roman en particulier, se fait sous le signe de la dette étrangère et du mimétisme européen ; cette configuration du système littéraire donne forme, d'une certaine manière, aux œuvres qui en sont issues.

¹ Roberto Schwartz, « The importing of the Novel to Brazil and its Contradictions in the Work of Roberto Alencar » (1977), dans *Misplaced Ideas*, London, Verso, 1992, p. 50, cité par Franco Moretti, « Hypothèses sur la littérature mondiale », *art.cit.*, p. 9-24.

² Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 71 : « [...] chaque écrivain est situé d'abord, inéluctablement, dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire national dont il est issu. »

³ *Ibid.*, p. 261.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

A. Mutations de la vie intellectuelle et introduction du roman sous l'Empire ottoman

Il convient à présent d'étudier les effets de l'occidentalisation sur le champ littéraire ; en littérature également, dépendance et mimétisme caractérisant l'interférence culturelle entre l'Empire et l'Europe. fait partie du système d'interférences culturelles que nous venons de voir.

Le roman, produit et vecteur de l'occidentalisation

Les premiers producteurs de romans

L'apparition du roman dans l'Empire est le produit du mouvement d'occidentalisation. La nouvelle élite réformatrice et occidentalisée fournit les premiers producteurs intellectuels qui introduisent de profonds bouleversements dans la société turque. Ahmet Evin, considère que le terme d' « hommes de lettres » est particulièrement pertinent pour les désigner¹. Ils endossent de multiples rôles, et sont couramment critiques littéraires, traducteurs, éditeurs de périodiques, romanciers, mais ils sont tous journalistes². Leurs idées, auparavant confinées aux cercles de la haute-administration à l'époque des réformateurs des Tanzimat, sont exposées dans les journaux et débattues dans les éditoriaux. Pour le sociologue Emre Kongar,

L'histoire des luttes politiques pour la paix et pour un gouvernement constitutionnel dans l'Empire Ottoman au XIX^e siècle est l'histoire des journaux, des revues et de la littérature ; ils étaient rattachés, directement ou indirectement, à des organisations politiques, ou écrits et publiés par des individus qui se battaient pour des idées politiques³.

Ces nouveaux producteurs intellectuels occidentalistes développent la

¹ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 6.

² Tanpınar, *op.cit.*, p. 306.

³ Emre Kongar cité par Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 34, c'est nous qui traduisons : « The history of political struggles for freedom and constitutional government in the Ottoman Empire in the Nineteenth Century is the history of newspapers, journals, and literature, in the sense that they were either directly or indirectly attached to political organizations, or written and published by people who were fighting for political ideals. »

presse qui devient à la fois tribune pour les idées nouvelles et vectrice de l'instruction publique. Admirateurs de la philosophie individualiste des Lumières, de la pensée française issue de la Révolution, du rationalisme positiviste, ils introduisent dans l'Empire les idées de progrès, d'égalité, de constitutionnalisme, de patriotisme. La lecture de la pensée européenne les conduit à développer pour la première fois une critique du pouvoir absolu du Sultan, et à développer un mode d'action politique qui ne repose ni sur les intrigues du Palais ni sur le coup d'Etat¹. Dès les années 1830, la presse commence à toucher les masses bien avant que les réformes éducatives ne portent leurs premiers fruits. Elle participe aussi de manière significative à la politisation de l'idéalisme du Tanzimat, ouvrant la voie à la contestation politique des Jeunes Ottomans. Aktar suggère d'appliquer à ces derniers l'observation de Tocqueville :

«[tout] l'esprit d'opposition politique que faisaient naître les vices du gouvernement, ne pouvant se produire dans les affaires, s'était réfugié dans la littérature et [...] les écrivains étaient devenus les véritables chefs du grand parti qui tendait à renverser toutes les institutions sociales et politiques du pays². »

Ibrahim Şinasi³ (1826-1871), chef de file du courant universaliste de l'occidentalisation, est un des principaux maîtres d'oeuvre de la modernisation de la littérature turque. Selon Guzine Dino, « il fraya les voies d'une culture occidentalisée et eut, de ce fait, une influence considérable sur la poésie et la prose de son époque⁴ ». Intermédiaire crucial dans l'introduction de la littérature occidentale en Turquie, il fait des journaux le médium de cette importation. Sa contribution à la vie intellectuelle et littéraire illustre le rôle majeur du

¹ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 25.

² Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, cité par Aktar, *op.cit.*, chapitre II « Les premières élites occidentalistes ».

³ Pionnier du renouveau de la vie intellectuelle et culturelle turque au contact de l'Occident, il est à la fois écrivain – il est l'auteur de la première pièce de théâtre turque, *Şair Evlenmesi* (« Mariage de poète »), traducteur, journaliste et rédacteur en chef. Ses deux journaux, *Tercimân-i Ahval* et le *Tasvîr-i Efkâr* (« Description des idées ») et en particulier ses éditoriaux, jouent un rôle majeur dans l'éducation politique du pays et donnent forme à une première opinion publique éclairée, contribuant à la modernisation des esprits et à l'ébauche d'une communauté politique moderne. En tant que réformateur Jeune Ottoman, proche des thèses de Renan, il prône une idée du progrès par l'adoption inconditionnelle de la civilisation. Voir A. H. Tanpınar, *op.cit.*, p. 255.

⁴ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 26. Tanpınar dit de lui qu'il incarne « le réveil d'une intelligence apportant la lumière à la langue et à la littérature turque » qui se manifeste dans les années 1859-1865.

journalisme dans l'histoire littéraire, véritable « école de littérature moderne¹ » à travers laquelle les écrivains affinent leur connaissance et leur compréhension de la littérature occidentale. A partir de 1859, les genres littéraires occidentaux, l'essai, le roman, le théâtre, la critique, font leur apparition en langue turque. Les pages des journaux servent leur diffusion et les popularisent. Le journal d'Ibrahim Şinasi, *Tasvir-i Efkar*, offre à ses lecteurs des publications en feuilleton d'oeuvres originales ou traduites, ainsi que des essais de critique littéraire. A partir de 1862, le *Cerîde-i Havâdis* publie en feuilleton une version abrégée des *Misérables* ; *Atala* de Châteaubriand connaît également d'abord une publication en feuilleton dès 1869. Ainsi, les journaux sont les media privilégiés de l'interférence littéraire.

Une conception politique du roman

Les agents de l'interférence culturelle sont aussi les premiers producteurs de romans de l'Empire. Şemseddin Sâmî (1850-1904)² publie le premier roman turc, *Les Amours de Talât et de Fitnat* (*Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*) paru en 1873. Il est suivi de près par le prolifique romancier Ahmet Mithat Efendi qui publie, en 1874, *Hassan Mellâh* « inspiré du Monte-Cristo d'Alexandre Dumas³ », *Hüseyin Fellağ* la même année, *Dünyaya ikinci gelish yahut Istanbulda neler olmuş* (« La seconde naissance ou ce qui s'est passé à Istanbul ») et *Felâatun bey ile Rakim efendi* (« Felatum bey et Rakim efendi », 1875)⁴.

Littérature et politique à cette période sont intimement liés. Guzine Dino note que « [tous] deux ont eu les mêmes protagonistes » et que « le premier roman turc de caractère littéraire apparaît précisément dans l'année même où on proclame la première Constitution (1876)⁵. » Namık Kemal (1840-1888) représente de manière emblématique les noces de l'art et de la politique. Il est à la fois collaborateur au journal de Şinasi, opposant politique à l'absolutisme du

¹ Guzine Dino au sujet du journal d'Ibrahim Şinasi *Tasvir-i Efkar*, *ibid.*

² Homme de lettres, journaliste, romancier, il est aussi philologue, auteur de nombreux dictionnaires et principal animateur des polémiques linguistiques sur la simplification du turc-ottoman et sur le rapprochement entre la langue écrite et la langue parlée. *Ibid.*, p. 29-30.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ Les trois premiers sont des « romans d'aventures extraordinaires, frappant l'imagination des lecteurs ; le quatrième est un roman satirique sur le snobisme de l'occidentalisation superficielle. » *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 33.

régime du Sultan, auteur de pièces de théâtre – sa représentation de *Vatan* (« La Patrie ») en 1873 lui coûtera l'exil – éditeur du journal « *Hürriyet* » (« La Liberté ») publié en exil et enfin poète inspiré : « le premier grand novateur turc, guide inspiré de la nation¹ », dit de lui Guzine Dino. Selon elle, c'est le roman de Namık Kemal, *Intibah* (« Le Réveil »), paru en 1876, qui constitue le premier roman moderne de la littérature turque. Timur Taner souligne que, dans le contexte de naissance des mouvements nationalistes, « c'est chez Namık Kemal que l'on trouve la première expression du thème de la « nation-soldat », un des thèmes majeurs du nationalisme turc repris par le fondateur du nationalisme turc Ziya Gökalp, lui-même influencé par l'œuvre du français Léon Cahun². » Le didactisme de Namık Kemal prend la forme d'un combat pour la transmission des idées des Lumières, du libéralisme politique et de la révolution française, et s'organise autour des idéaux d'émancipation, de raison, de progrès, d'éducation, d'humanité. Pour le poète, l'art du discours trouve sa justification dans le service de la nation et dans l'intérêt supérieur de l'éducation du peuple, comme il l'explique dans un article datant de 1866. Il justifie sa thèse en convoquant l'étymologie du mot turc pour « littérature » (*edebiyat*) emprunté à l'arabe. « Edebiyat » est dérivé de « *ādab* » qui signifie : « culture, éducation, bonnes manières, raffinement³ » : la littérature est appelée à apporter sa contribution à l'éducation morale, spirituelle et culturelle de la nation. Dans *Nedamet mi? Heyhat!*, il écrit :

Un roman n'est pas simplement l'histoire d'événements plaisants ou étranges. Une telle histoire doit se référer à la science, à l'industrie, à des principes philosophiques, à un pays... de cette manière, les explications de l'auteur seront l'occasion, pour le lecteur, d'étendre ses connaissances et sa culture sur ces sujets⁴.

Le roman présente donc d'indiscutables atouts, aux yeux des réformateurs,

¹ *Ibid.*, p. 32.

² Timur Taner, « Le roman turc à ses débuts », dans « Le roman turc », *Anka*, Paris, n°16-17, 1992.

³ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 11.

⁴ Namık Kemal cité par Berna Moran, « The Turkish Novel and Problems Related to Westernization » dans *A Critical Look at the Turkish Novel 1 : From Ahmet Mithat to A.H. Tanpınar*, Istanbul, İletişim, 2003, pages 9-24 : « A novel is not just the story of pleasant and strange events. Such a story is bound to refer to one of the sciences, to a few of the industries, to some principles of philosophy, to a country making up a chapter of geography or to a paragraph of history and in this way the explanations concerning these subjects will expand the knowledge and culture of those, who will express an opinion about the story. » C'est nous qui traduisons.

pour diffuser leurs idées et élargir leur audience aux classes moyennes. Comme l'écrit Ahmet Ö. Evin, « [les] réformateurs turcs étaient avant tout des penseurs politiques, et la nature de l'engagement littéraire de cette période est déterminée par leurs idées politiques [...] »¹. » La conception du roman est fondamentalement marquée par ces préoccupations réformatrices. Pour Ahmet Mithat, le premier instituteur de la nation turque, comme pour Şinasi, le progrès social doit venir de l'éducation du peuple et non du changement politique ; ses romans sont pleins de digressions sur des sujets scientifiques, techniques, géographiques et historiques. Par leur biais, il essaie de diffuser le goût pour l'effort et le travail : il présente des modèles de héros industriels, de jeunes entrepreneurs musulmans desquels doivent venir le progrès social et économique, la production et l'accroissement de richesses. La question du progrès social est pour lui une affaire morale ; il s'agit de changer l'éthos des habitants musulmans de l'Empire².

Le roman comme institution culturelle de la modernité

Mais le roman n'est pas seulement perçu comme vecteur de l'instruction et de la diffusion des idées nouvelles. Il est aussi l'institution culturelle du progrès et de la civilisation occidentale. La problématique du retard de l'Empire par rapport à l'Europe est reportée dans le domaine littéraire, le retard de l'infrastructure informe la superstructure. Aussi Namık Kemal écrit-il, dans la préface à sa pièce de théâtre *Celâl* :

Les Européens ont accompli de tels progrès dans le domaine du roman, qu'il est possible de trouver dans la langue de chaque nation civilisée des milliers d'histoires desquelles des bénéfices moraux, et même jusqu'à un certain point, éducatifs, peuvent être dérivés. Parmi eux, tout spécialement certains romans d'auteurs célèbres comme Walter Scott, Charles Dickens, Victor Hugo et Alexandre Dumas sont des oeuvres immortelles, source de fierté pour la civilisation de notre temps... Dans

¹ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 17-18 : « The Turkish reformers were above all political thinkers, and the nature of the literary engagement of the period is determined by their political ideas and shaped to a large extent by their search for a solution that would neatly synthesize the ethical values of Islamic culture with the material virtues of progress as observed in the West. » (17-18) C'est nous qui traduisons.

² En outre, Mithat est aussi l'auteur du premier livre de vulgarisation économique, *Ekonomi Politik*, publié en 1880, qui vante l'utilité de l'épargne et de la tenue d'un livre de comptes. Il est également le défenseur d'un premier nationalisme turc dans l'Empire ; il prône l'intégration des différentes communautés ethniques et religieuses dans la nation.

notre pays, pourtant, le roman est le plus pauvre des types de productions littéraires. Il n'est peut-être même pas possible d'y trouver trois histoires qui puissent être lues avec plaisir¹.

Tout comme les autres domaines, le domaine littéraire est évalué dans une comparaison avec les nations européennes. Kemal juge la production littéraire turque à l'échelle de la production littéraire internationale, et place, par là même, la Turquie dans cette compétition. A l'abondance, à la richesse et au bénéfice moral et éducatif du roman anglais ou français s'oppose l'indigence de la littérature turque en matière de roman : l'Empire ressort perdant de la comparaison de sa production romanesque avec le roman européen. Autre présupposé de cette réflexion, Kemal considère qu'il existe, en littérature, un « progrès » ; une temporalité à l'aune de laquelle on est « en retard » ou au contraire « en avance », à l'avant-garde. Là encore, la littérature ottomane est perdante de cette mise en compétition des histoires littéraires nationales.

Partant, le roman est à la fois un indicateur du développement d'une société, mais aussi le fruit d'une civilisation moderne et avancée. Cette institution culturelle de la civilisation moderne est aussi nécessaire que les institutions politiques comme le parlement, que les progrès techniques, ou que la découverte de l'électricité. Mary N. Layoun, dans *Travels of a genre, the modern novel and ideology*, remarque qu'il y a un usage commun du roman moderne dans l'ensemble des pays du monde arabe entre le XIX^e et le XX^e siècles ; le roman moderne est perçu en partie, dans un ensemble très large de pays non-occidentaux, à la périphérie européenne, – Mary Layoun cite l'Égypte, le Japon, la Grèce, et nous pouvons inclure la Turquie – comme une « technologie culturelle avancée² », celle l'Occident rationnel, moderne et démocratique. Il est importé comme tel dans un but de transformation sociale de sociétés traditionnelles. Dans ces conditions, il est impossible de dissocier l'histoire du roman du milieu social,

¹ Namık Kemal, « Mukaddime-i Celâl », cité par Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 12 : « The Europeans have made so much progress in the way of the novel that it is possible to find in the language of each civilized nation thousands of stories from which moral, and even to a certain extent educational, benefits can be derived. Among them, especially some novels by such famous writers as Walter Scott, Charles Dickens, Victor Hugo, and Alexandre Dumas are immortal works that are a source of pride for the civilization of our time... In our country, however, the novel is the most deficient among the types of literature produced. Perhaps not even three stories can be found that could be read with pleasure. » C'est nous qui traduisons.

² Mary N. Layoun, *Travels of a genre, the modern novel and ideology*, Princeton, New Jersey, Princeton university press, 1990, p. 9.

politique et intellectuel duquel il émerge : les innovations littéraires introduites dans l'Empire constituent un des volets des transformations politiques et sociales de cette période, et l'importation du roman fait partie du projet culturel global d'occidentalisation de l'Empire

L'espace littéraire turc émerge donc comme un champ hétéronome, lié à l'espace politique. Condition de la modernité pour l'élite intellectuelle, forme culturelle et symbolique de la civilisation, le roman est aussi signe de changement, « une des manifestations significatives résultant des changements qui se produisirent dans la structure de la société ottomane¹ ». Ainsi, le roman apparaît comme l'institution privilégiée de l'occidentalisation de l'Empire et de la régulation des échanges entre la culture-source européenne et la culture-cible ottomane.

« Le roman avant les romanciers » : réception et traduction des romans européens dans la littérature turque

En Turquie comme au Brésil, le roman précède les romanciers². L'émergence du roman en Turquie est préparée par une vague de traductions d'oeuvres et de romans européens. Or, pour les théoriciens de la littérature mondiale comme Pascale Casanova, Franco Moretti ou Itamar Even-Zohar, ce développement de l'espace littéraire par une importation massive d'œuvres européennes est caractéristique de la constitution de systèmes littéraires dépendants ou des jeunes nations littéraires par « annexion et réappropriation d'un patrimoine étranger³ ». Selon la chercheuse française,

¹ Güzin Dino, *op.cit.*, p. 19.

² Voir Roberto Schwartz dans son essai sur l'importation du roman au Brésil : « Le roman existait au Brésil avant qu'existent des romanciers brésiliens; ainsi, lorsque ceux-ci apparurent, il est naturel qu'ils aient suivi ces modèles européens qui – en bien ou en mal – s'étaient désormais installés dans nos habitudes de lectures. » « The Importing of the Novel to Brazil and its contradictions in the work of Roberto Alencar », *op.cit.*, p. 41, cité par Franco Moretti, *Atlas du roman européen : 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Seuil, p. 211.

³ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 334.

[...] pour les langues cibles (d'arrivée) les plus démunies spécifiquement, la traduction - qui est alors une « intraduction » [c'est-à-dire une importation de textes littéraires étrangers sous forme de traductions, [...]] est une façon de rassembler des ressources littéraires, d'importer en quelque sorte de grands textes universels dans une langue dominée (donc dans une littérature démunie), de détourner un fonds littéraire¹.

Ses conclusions sont très proches de celles formulées par le théoricien des polysystèmes littéraires et spécialiste des transferts interculturels pour qui cette constitution hétéronome est une loi de formation des jeunes littératures². Il considère également qu'« un système [...] faible ne peut fonctionner en se confinant à son répertoire domestique, et le manque qui en découle ne peut être comblé, totalement ou partiellement, que par la littérature traduite³. » Itamar Even-Zohar définit l'interférence littéraire comme une relation entre des littératures par lesquelles une littérature A (littérature source) devient une source d'emprunts directs ou indirects pour une littérature B (littérature cible). Ainsi se met en place une interférence littéraire entre la littérature source européenne et la littérature cible ottomane. Le recours à la littérature étrangère est incontournable pour les espaces littéraires excentriques qui procèdent par captation d'héritage, par détournement de fond littéraire pour accroître leur patrimoine. L'Allemagne romantique de Goethe et de Herder n'aurait pas procédé autrement lorsqu'il se serait agi de fonder la littérature nationale au XIX^e siècle, comme le montre Antoine Berman dans son essai *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel*⁴. Pascale Casanova fait de l'Allemagne le modèle des nouvelles nations littéraires qui entrent dans le système mondial en voulant contester l'hégémonie des anciennes puissances littéraires, accumuler un capital littéraire propre, et revendiquer la noblesse et le prestige de leur littérature. L'enjeu n'est rien de moins, pour ces nouvelles nations

¹ *Ibid.*, p. 199.

² « No literature known to us seems to have managed to avoid such situations at one or another point in its history. All literatures started as “young”, and hence had to cope with conditions already generally alien to their more established contemporaries. Yet for some literatures, the situation of dependence may be either longer or more frequent, for reasons which go far beyond the state of the literary system as such. » Itamar Even-Zohar, « Laws of literary interference », *Papers in Culture Research*, *op.cit.*

³ Itamar Even-Zohar, « Polysystem Studies », dans *Poetics Today*, vol 11, n°1, 1990 : « a weak [...] system is unable to function by confining itself to its home repertoire only, and the ensuing lack may be filled, wholly or partly, by translated literature ». C'est nous qui traduisons.

⁴ Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel*, Paris, Gallimard, 1995.

littéraires, que de *s'approprier* et de « dévorer l'étranger », selon les mots de Goethe¹.

Ces transferts de fonds littéraires sont effectués par les agents de l'Empire exposés à la culture et à la littérature européenne, comme nous l'avons déjà vu. « Ces intermédiaires jouent en quelque sorte, un rôle inverse de celui des internationaux des grandes capitales : ils n'introduisent pas la périphérie au centre pour la consacrer, ils font connaître le centre [...] dans leur pays en traduisant la production centrale² », explique Pascale Casanova. Ce sont eux qui éprouvent le besoin de remplacer les normes littéraires existantes et de les renouveler en privilégiant non un développement interne, mais l'importation de ressources qui sont structurellement disponibles dans d'autres littératures adjacentes³.

Comme nous l'avons vu, Ibrahim Şinasi est un des premiers agents du champ littéraire turc ottoman ; il importe des ressources centrales et négocie les échanges littéraires entre le centre européen et la périphérie turque, entre la culture source européenne et la culture cible ottomane. Sa traduction de poèmes de La Fontaine, de Racine, de Lamartine publiés sous le titre de *Tercüme-i Manzume* (« Traduction de Poèmes »), paraît en 1859 et introduit le renouveau dans le champ poétique. 1859 est véritablement l'année de naissance de la littérature turque moderne du fait de cette première traduction des classiques français, pierre angulaire d'une nouvelle littérature sous influence occidentale⁴. Cette première traduction est un moyen d'importer les formes et conventions littéraires de la littérature française dans la langue et la littérature turques. Si l'intraduction permet l'importation de ressources littéraires centrales dans le champ poétique turc,

¹ Goethe cité Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 334 : « Tout à fait indépendamment de nos propres productions, nous avons déjà atteint, grâce à la *pleine appropriation* de ce qui nous est étranger, un degré de culture très élevé. » Ou encore : « La force d'une langue n'est pas de repousser l'étranger, mais de le dévorer. » »

² *Ibid.*, p. 200.

³ Pour Itamar Even-Zohar, il s'agit de la septième loi d'interférence littéraire : « Interference occurs when a system is in need of items unavailable within itself » Il précise : « A "need" may arise when a new generation feels that the norms governing the system are no longer effective and therefore must be replaced. If the domestic repertoire does not offer any options in this direction, while an accessibly adjacent system seems to possess them, interference will very likely take place. It might be asked whether such a "need" can indeed emerge not as a consequence of some internal development in a literature, but rather as a result of the existence of certain options in an accessibly adjacent literature. » Itamar Even-Zohar, « Laws of literary interference », « Polysystem Studies », *op.cit.*, p. 69.

⁴ Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 29.

l'extraduction renforce, de manière symétrique et opposée, le prestige des littératures centrales, et renouvelle la croyance des acteurs du système mondial, et en l'occurrence de ses acteurs périphériques, en l'excellence et en la puissance de la littérature française. Les traductions contribuent aussi à diffuser les normes esthétiques dans l'univers littéraire, et donc à l'homogénéiser.

De 1859 à 1873 et 1876, dates de publication des premiers romans turcs, les romans européens traduits « représentent pour l'élite turque les premiers modèles du genre¹ » et permettent à cette même élite de se construire une représentation du roman. Il faut noter que le roman, plus que tout autre genre littéraire, est très centralisé et renforce la suprématie des superpuissances narratives que sont la France et l'Angleterre sur le système littéraire mondial. Par conséquent, c'est la dépendance de la périphérie au centre qui en est corrélativement renforcée. Les interférences littéraires reflètent la structure inégale du système littéraire mondial : l'interférence entre l'Empire et l'Europe et en particulier entre l'Empire et la France est unilatérale².

La première traduction de roman européen est celle des *Aventures de Télémaque* par Yusuf Kamil Pacha ; elle paraît en 1859 et est rééditée en 1862, 1865, 1867 et 1869. Ahmet Ö. Evin nous renseigne sur les raisons de ce premier choix fondateur pour la littérature turque :

[...] en décrivant les droits et les privilèges des dirigeants et de leurs sujets, en discutant de l'éducation et du commerce, en montrant les dangers de la corruption et de l'intempérance, *Télémaque* n'a pas seulement apporté les trois grands thèmes du réformisme post-Tanzimat – le maintien de l'ordre politique, le traitement du malaise économique et la critique de la désintégration morale de la société – il a aussi montré pour la première fois comment ces thèmes pouvaient être traités effectivement dans la fiction.³

¹ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 51.

² Itamar Even-Zohar en fait la deuxième loi de l'interférence littéraire : « There is no symmetry in literary interference. A target literature is, more often than not, interfered with by a source literature which completely ignores it. There are also cases when there may be some minor interference in one direction and a major one in another. » Itamar Even-Zohar, « Polysystem Studies », *op.cit.*

³ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 44 : « [...] by describing the rights and privileges of the rulers and the subjects, by discussing education and commerce, and by showing the evils of corruption and intemperance, *Télémaque* not only took up the three great themes of post-Tanzimat reformism -the maintenance of political order, the curing of the economic malaise and the criticism of moral disintegration in the society – but also showed for the first time how these themes could be effectively treated in fiction. » C'est nous qui traduisons.

Le roman de Fénelon ouvre des possibles thématiques qui entrent en résonance avec l'actualité politique des intellectuels ottomans, mais aussi *montre* les modes de la représentation littéraire, initie les écrivains à la mimesis occidentale. Ahmet Ö. Evin nous rapporte encore que les premiers lecteurs auraient été impressionnés par le monde imaginaire de la fiction occidentale. « La géographie représentée dans cette œuvre, les récits complets des lieux visités par Télémaque et l'attention portée aux détails ordinaires de la vie quotidienne, offraient un contraste frappant avec la tradition du merveilleux et de la fable¹. » C'est donc bien à une représentation alternative de la réalité qu'introduit le roman de Fénelon.

En dépit de la faible qualité littéraire de la traduction de Yusuf Kamil Pacha, cette traduction a un impact très fort sur les réformateurs turcs séduits, comme son traducteur, par les idées des Lumières sous-jacentes à l'œuvre de Fénelon. Ces traductions sont très éloignées du texte original ; elles s'apparentent davantage à des adaptations, voire même à des résumés. Ajouté à cela la censure de l'époque, les œuvres traduites pouvaient devenir relativement méconnaissables. *Télémaque* ne fut donc pas importé dans une intention littéraire ou philologique, avec une attention particulière accordée à la traduction ; il fut bien plus le catalyseur du champ littéraire de cette période : tandis que les conservateurs n'y voyaient qu'un ouvrage d'éthique faisant double emploi avec les ouvrages de la bibliothèque traditionnelle, les progressistes prirent conscience, dans cette querelle littéraire, de l'importance de la langue littéraire et de la fidélité au texte. Cette querelle porta ensuite sur la valeur de la fiction comme medium d'enseignement moral. Pour cette raison, *Télémaque* contribua de manière significative à faire émerger une conscience littéraire chez les premiers novateurs turcs et marque de ce fait une étape importante dans le développement de la littérature turque moderne².

La critique a établi la liste des dix-huit œuvres traduites avant la parution du roman de Namik Kemal, *Intibah*, en 1876. *Télémaque* est donc suivi quelques

¹ *Ibid.*, p. 43 : « The geography presented in this work, the comprehensive accounts of the places visited by the young Télémaque rendered with an eye for ordinary details of everyday life, made it stand out in bold contrast against a tradition of fantasy and fable. » C'est nous qui traduisons.

² *Ibid.*, p. 44.

années plus tard de la publication en feuilleton d'une version abrégée des *Misérables* en 1862 et de la publication de *Robinson Crusoé* traduit par Ahmet Lutfi à partir de l'arabe. En 1869 paraît en feuilleton *Atala* de Châteaubriand, suivi en 1870 de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, publié d'abord en feuilleton puis en volume en 1873. *Micromégas* de Voltaire fait l'objet d'une parution en feuilleton en 1871, ainsi que *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas en 1872. S'ensuivent les parutions de *Daphnis et Chloé*, du *Diabole boîteux* de Le Sage, d'un roman de Paul de Kock et de plusieurs romans de Xavier de Montépin. En 1873 est publié un roman d'Ann Radcliffe, *Les aventures d'Adeline*, et *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue sont publiés en 1875.

L'éclectisme de cette liste peut surprendre à première vue, mais il y a plusieurs explications à cela. La première est avancée par Guzine Dino qui replace ces premières traductions dans le contexte littéraire et culturel des intellectuels ottomans du Tanzimat :

[...] l'occidentalisation culturelle des premiers écrivains ottomans novateurs ne s'est pas faite d'une façon systématique ; aussi bien leur biographie, que, par exemple, le choix des œuvres traduites à cette époque, témoignent d'un éclectisme très large, dans leur pensée comme dans le choix de leurs lectures. L'humanisme classique, le romantisme ou le sentimentalisme larmoyant et d'autres tendances adoptées simultanément, n'introduisent pas des notions bien concrètes, bien définies dans les connaissances littéraires des écrivains turcs. Corneille, Hugo, Dumas Père et Fils ou Shakespeare attirent, tout à la fois, les écrivains ottomans, pour qui la notion d'évolution littéraire et historique n'a pas encore un sens bien défini¹.

Cette réception semble tendre un miroir à la réception par les Jeunes Turcs des philosophies politiques européennes ; toutes deux sont empreintes du défaut d'homogénéité et de systématisation. Tanpinar rapporte le caractère fortuit de cette importation à « l'absence d'institution culturelle ou éducative à même de régler les relations littéraires et intellectuelles avec l'Occident² ». Il faudra attendre l'ouverture du lycée de Galatasaray en 1868 pour voir apparaître une institution de ce type³. Ce type de réception est, en réalité, comme nous l'apprend Dayush Shayegan, caractéristique de la réception des productions intellectuelles

¹ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 49.

² Tanpinar, *op.cit.*, p. 358-359.

³ *Ibid.*, p. 387.

européennes dans les sociétés islamiques :

Comme les traductions se font sans une politique cohérente, sans vision d'ensemble, elle ne se présentent pas comme des blocs de savoirs harmonieux qui nous permettraient de connaître plus ou moins une école de pensée, mais s'éparpillent sous forme de fragments de connaissances ne se rattachant à aucun contexte particulier, et plutôt que d'orienter le lecteur dans un domaine spécifique, elles l'égarer dans le labyrinthe des sciences humaines. Une cartographie philosophique, situant les courants de pensée dans un cadre approprié, y fait cruellement défaut. [...] Le lecteur ne sait pas – et ceci parce qu'il n'a pas une vision linéaire de l'histoire – quelles sont les structures conceptuelles sous-jacentes aux différents épisodes de l'histoire occidentale qui est devenue bon gré mal gré celle de la planète tout entière¹.

Les intellectuels lisent et découvrent les auteurs européens avec avidité, mais ne disposent pas des ressources culturelles, intellectuelles, scientifiques et institutionnelles pour comprendre ces œuvres en les resituant dans leur contexte littéraire et esthétique ; le capital culturel fait défaut. L'essai de Beşir Fuat sur Victor Hugo et le naturalisme, paru en 1885, ne comble qu'une infime partie des « lacunes béantes² » dans le réseau de connaissances et dans le savoir concernant l'histoire des idées et notamment les mouvements littéraires européens. La réception de ces écrivains européens en Turquie a donc un effet de décontextualisation intellectuelle, littéraire, et de déshistoricisation. Du fait de ce défaut de perspective, « les sources occidentales et l'Occident » forment « un tout indifférencié » pour les réformateurs de la littérature turque, qui les considèrent « en bloc³ ». Itamar Even-Zohar voit dans cette simplification une loi de l'appropriation littéraire des littératures sources par les littératures cibles :

It is relatively established that peripheral activities using a secondary repertoire tend to regularize patterns that are relatively variegated in a given source. By implication, "regularized" entities are also schematized and simplified. This may mean that while a certain item may have an intricate or plurivocal function within the source literature, its function within the target literature may be more univocal or re-stricted⁴.

L'interférence littéraire produit à la fois une « schématisation », une

¹ Dayush Shayegan, *op.cit.*, p. 192-193.

² *Ibid.*

³ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 49.

⁴ Itamar Even-Zohar, « Laws of literary interference », *Papers in cultural research, op.cit.*, p. 71. Loi n° 10. « Appropriation tends to be simplified, regularized, schematized. »

« simplification » et une « homogénéisation » de la diversité du répertoire importé. Mais cela ne console pas Tanpinar qui déplore le manque d'orientation et de sérieux des courants de pensée des Tanzimat, qu'il dépeint « sans boussole ni gouvernail », et caractérise la période qui s'étend de 1855 à 1875 comme un « chaos » et « une marche à l'aveuglette¹ ». Il fait par ailleurs remarquer qu'il y a très peu de romans majeurs parmi les premières traductions introduites dans la littérature turque². Il développe ainsi cette idée :

N'y figurent ni Cervantes, ni Balzac, ni Stendhal, ni Dickens. Il n'y a que *Les Misérables* de Hugo, qui représentent un tournant dans le genre romanesque, qui aient été publiés en version abrégée. Si *Micromégas* de Voltaire est traduit, en revanche, *Candide* est absent. [...] Ainsi, les jeunes gens qui débutaient dans la profession d'écrivain commençaient par publier le livre qui les aiderait à apprendre le français, car la plupart apprenaient ou amélioraient le français grâce à la traduction, et ensuite, traduisaient l'œuvre susceptible d'être la plus lue par le public. Puis, lorsqu'une certaine classe de lecteurs était constituée, on passait aux célébrités occidentales du moment ou de l'époque récente³.

Tanpinar nous livre ainsi de précieuses indications concernant la réception de la littérature européenne et la sélection d'œuvres littéraires de la culture source dans la constitution d'une bibliothèque des œuvres traduites. Ainsi, les critères qui auraient présidé à la constitution de ce fond seraient des critères très pragmatiques, détachés de toute considération intellectuelle, esthétique ou littéraire. Cette première bibliothèque est constituée au fil du hasard des rencontres des traducteurs, soumises aux contraintes exercées par le marché du livre naissant sur les traducteurs, ces derniers obéissant à des critères de rentabilité et de popularité des ouvrages choisis. Elle aurait donc été nettement informée par les normes de la culture de masse et les intérêts commerciaux du milieu éditorial. Mais les choix des traducteurs témoignent aussi du goût des lecteurs ottomans « habitués aux histoires d'amour traditionnelles comme *Leyla et Mecnûn* ou *Kerem et Asli*, riches en action et épisodes mouvementés⁴ », et donc de leur prédilection pour un certain type de narration particulièrement romanesque ou rocambolesque : histoires d'amour et romans d'aventure. Ahmet Ö. Evin corrobore

¹ Tanpinar, *op.cit.*, p. 358.

² *Ibid.*, p. 358.

³ *Ibid.*, p. 358-359.

⁴ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 54.

l'hypothèse de la constitution de ce premier fond littéraire d'importation par les habitudes et les goûts littéraires des lecteurs de l'Empire :

La publication de tels romans d'aventures et de romans à mystères comme ceux de Defoe, de Dumas, de Radcliffe et de Montepin, prit naturellement la suite des publications des contes orientaux et des histoires de meddah ; l'audience acquise de la fiction populaire assura leur succès commercial. Ces publications contribuèrent aussi à accroître le public de lecteurs et à créer de nouvelles habitudes de « lecture pour le plaisir » parmi les classes moyennes¹.

L'histoire de la traduction des romans européens s'inscrit inévitablement dans l'histoire locale des pratiques de lectures et des goûts littéraires ; et l'étrangeté ou l'éloignement entre l'univers de référence des œuvres de la culture source et les goûts et les mentalités de la culture cible est compensée, ou en partie négociée à travers la sélection d'œuvres étrangères capables de satisfaire les goûts locaux en ménageant un exotisme relatif, qui ne soit pas trop dépaysant. Ainsi, la transition se fait « naturellement », pour les lecteurs, entre les contes orientaux, les histoires populaires, et les romans d'aventures ; et c'est bien le succès populaire des histoires traditionnelles, dont des versions publiées circulaient déjà dans l'Empire, qui prépare et conditionne la réception favorable d'un certain type de romans européens qui se trouvent, de cette manière, « domestiqués ». L'histoire de l'importation des romans européens en Turquie rejoint une histoire culturelle de la lecture et plus largement, une histoire culturelle des pratiques littéraires.

Mais si l'on se déporte de l'explication par l'arbre vers l'explication par la vague, les choses apparaissent sous un nouveau jour, sous lequel le système littéraire ottoman semble bien appartenir au système littéraire européen. Le système littéraire ottoman participerait de l'homogénéisation et de la « romancisation² » du marché du livre européen. Franco Moretti, dans son *Atlas du roman européen*, signale que, autour de 1850, toute l'Europe lit des romans sentimentaux³, enfiévrée par cette « imagination mélodramatique » dont parle

¹ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 45 : « The publication of such adventure and mystery novels as those by Defoe, Dumas, Radcliffe, and Montepin, [...] followed naturally the publication of Eastern tales and meddah stories ; the established audience for popular fiction assured their commercial success. These publications also helped further increase the audience and create the habit of reading for pleasure among the middle classes. » C'est nous qui traduisons.

² Le terme est de Franco Moretti, *Atlas du roman européen*, *op.cit.*, p. 190.

³ « Walter Scott, Bulwer-Lytton, presque tout Dickens, les *sensation novels* du corpus anglais ; le roman

Peter Brooks¹. Cette esthétique se caractérise par « une rhétorique des teintes fortes, qui mêle l’histoire, les émotions et le mystère, et qui sera perfectionnée par Dumas et Sue, les deux écrivains les plus populaires de l’époque² ». L’appétit pour l’imagination sentimentale et mélodramatique ne serait donc ni l’apanage ni le « péché mignon » des lecteurs ottomans ? La Turquie est certes à la périphérie du système littéraire européen, mais il n’empêche qu’elle semble prendre sa part à cette sentimentalisation du roman qui contribue à créer un « marché littéraire commun³ », centralisé mais unifié. Ainsi, la prédilection des lecteurs ottomans pour les romans sentimentaux et les romans d’aventure ne serait peut-être pas tant un effet de la particularité turque, de son exotisme ottoman, que le signe de l’appartenance de la Turquie à l’Europe et au marché européen du roman en matière de goûts littéraires et d’habitudes de lecture.

L’évaluation critique de cette première vague de traductions varie selon les auteurs. Pour Azade Seyhan, elles ont été un champ d’expérimentation pour les traducteurs et écrivains qui y ont cherché une nouvelle langue littéraire turque, accessible aux lecteurs, capable de susciter le sentiment d’appartenance à une communauté linguistique, culturelle et spirituelle⁴. Les traducteurs ottomans ont également contribué, selon elle, à domestiquer l’étranger, à négocier l’étrangeté des romans européens dans la langue turque⁵, en rendant les lecteurs ottomans familiers des formes et des thèmes des romans européens. L’importation de ressources littéraires relève également d’une entreprise de connaissance politique : il s’agit de comprendre l’Occident, ses mentalités, son histoire, la particularité de sa civilisation.

Un grand nombre d’acteurs littéraires fait, malgré ces vœux pieux, un bilan plutôt sévère des traductions réalisées jusqu’au début des années 1930. Les traductions n’auraient eu que peu d’impact sur la littérature nationale et n’auraient pas permis la création d’un répertoire capable de soutenir et de stimuler la production. Les modes de sélection des œuvres ainsi que les stratégies de

sentimental, Dumas, Sue et Hugo. » Franco Moretti, *Atlas*, p. 197

¹ Cité par Franco Moretti, *ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 32.

⁵ *Ibid.*, p. 33.

traduction privilégiées sont très contestées. Elles ne répondent pas en en tout cas, au « souci d'établir les cartes du savoir ou de repérer les territoires explorés¹ ». La traduction des œuvres étrangères à la fin de l'Empire ottoman souffre de plusieurs maux : manque de systématisation (traductions sporadiques et arbitraires), d'homogénéité et de cohérence, mais aussi manque de coordination qui crée des doublons ; subordination des stratégies littéraires aux stratégies économiques² (l'impératif de rentabilité entraîne une mise à l'écart des classiques, peu profitables), dépendance des traducteurs aux logiques économiques (mauvaise qualité de traduction, liée aux mauvaises conditions de travail des producteurs mal payés³), conception très libre de la traduction (traductions fausses ou fautives, adaptation, réécriture, suppression, passage par des langues intermédiaires, la retraduction considérée comme une perte de temps), manque d'un personnel de traducteurs formé et motivé par une conception plus rigoureuse de la traduction.

Aussi apparaît-il que, via l'intraduction, se met en place un système littéraire dépendant entre la culture cible européenne et la culture source ottomane. La dépendance culturelle à la civilisation occidentale se double d'une dépendance dans le domaine littéraire. Les propos de Roberto Schwartz concernant la littérature brésilienne s'appliquent « étrangement » bien à la littérature turque :

La dette extérieure est inévitable en littérature comme dans tout autre domaine de la vie brésilienne, et ce n'est pas un aspect facilement éliminable de l'oeuvre, mais son attribut complexe. La dette extérieure contribue de manière significative à l'ensemble de notre culture...⁴

« Dette extérieure », le mot est lancé ; la dette extérieure, la dépendance de la culture et de la littérature ottomane apparaissent comme des forces décisives du champ turc. Dès lors, quelle est la réception par la littérature ottomane du roman, et comment les premiers producteurs parviennent-ils à négocier l'écart entre la tradition littéraire ottomane et la forme même de la modernité occidentale ?

¹ Dayush Shayegan, *op.cit.*, p. 195.

² Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 103-104.

³ *Ibid.*

⁴ Roberto Schwartz, « The Importing of the Novel to Brazil and its contradictions in the work of Roberto Alencar », *art.cit.*, p. 50, cité par Franco Moretti, *Atlas, op.cit.*, p. 211.

L'importation d'une forme étrangère : la « formation de compromis » du roman turc

« Nous avons importé le roman d'un continent vague et attirant que l'on appelle l'Occident. Les Russes en ont d'ailleurs fait autant¹. » Orhan Pamuk

Le roman est toujours perçu, dans la littérature turque, comme un genre d'importation, comme une « forme étrangère », nous dit Orhan Pamuk, « et [...] d'autant plus étrangère pour nous, Orientaux, pour qui cette forme n'avait bénéficié d'aucune proximité culturelle jusque là². » On pourrait imaginer une formalisation, une morphologie comparée des problèmes rencontrés par les cultures littéraires locales dans l'appropriation du roman réaliste européen anglo-français. Nous nous contenterons de recenser les dissonances et les contradictions dans la mise en oeuvre du premier roman ottoman.

La difficulté principale des premiers romanciers turcs est de passer d'une tradition de prose narrative merveilleuse à la prose narrative du roman occidental. Ce que dit Terry Eagleton du roman irlandais s'applique aussi très bien au roman turc : « En Irlande, les formes littéraires les plus anciennes sont héroïques, romantiques, fantastiques ; et l'écart entre ces formes aristocratiques et la vie de tous les jours n'est pas une bonne base de départ pour le roman³. » En effet, la prose narrative turque précédant le roman consiste en mesnevis, histoires de meddah, en épopées populaires, mais n'offre pas de « modèles de récits cohérents et continus, fondés sur l'observation de la réalité et sur la vie contemporaine⁴ ». De plus, comme dans tous les espaces où le roman est importé, les premiers producteurs ne peuvent bénéficier d'une longue tradition *mimétique* dans laquelle s'inscrire :

La maîtrise artistique nécessitée par une oeuvre de fiction en prose, tirée, dans une certaine mesure, de la vie contemporaine, comme c'est le cas, par exemple, pour les romans de Chrétien De Troyes, *Le Décaméron* de Boccace, *La Princesse de Clèves*, le roman comique ou le roman bourgeois, n'a pas existé dans la littérature turque jusqu'à la période des

¹ Entretien avec Orhan Pamuk, *Anka*, entretien cité.

² *Ibid.*

³ T. Eagleton, cité par Franco Moretti, *Atlas*, *op.cit.*, p. 217.

⁴ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 43.

premiers romanciers ottomans¹.

Ainsi, la représentation de la réalité n'a pas fait l'objet, dans la tradition littéraire turque, d'une codification, ou d'une poétique mimétique, comme ce fut le cas dans la tradition littéraire occidentale. La question du rapport à la réalité, et de la représentation de la réalité est étrangère au champ littéraire ottoman. Guzine Dino mentionne que la « vraisemblance » ne faisait pas partie du répertoire littéraire oriental de la littérature ottomane : « [...] la crédibilité, la réalité des faits et des personnages n'avaient pas été réglées ni approfondies, comme par exemple en France, où la notion de vraisemblance avait été longuement débattue et assimilée à partir du classicisme [...] »². » Dans un article datant de 1881 cité par Güzin Dino, Namık Kemal trace les grandes lignes de ce qui doit être accompli par les intellectuels dans le domaine du roman :

Quand les Européens *imitent* quelque chose, ils le font si cela mérite de l'être [...], ils prennent comme exemple ce qui est logique, ils ne se soumettent pas à ce qui n'est pas raisonnable, à l'exagération, à la comparaison qui ne ressemble à rien, et n'apprécient pas les sottises de la préciosité verbale. C'est pour cela que nous sommes obligés de nous conformer aux règles qu'ils ont choisies et à la *forme d'imitation* dont ils ont l'habitude. Parce que ces règles générales et cette forme d'imitation ne représentent pas des données chimériques guidées par la fantaisie, mais se trouvent être la seule vérité et conformité à la nature³.

Ainsi, à travers cette idéalisation du roman européen, les romanciers ottomans devraient imiter la manière d'imiter la réalité des Européens, ils devraient se conformer au mode mimétique occidental, fondé sur la raison et la vérité de la nature. Le problème n'est pas simplement de l'ordre de la carence ou du manque, ou encore de l'ordre des institutions régulant le transfert culturel entre l'Europe chrétienne et l'Orient ottoman. Il relève bien plutôt de la fracture épistémique entre une Europe transformée en quelques siècles par le dynamisme du capital et la poussée de la classe bourgeoise, par les transformations économiques de l'industrialisation, par les avancées technologiques, et un Empire ottoman figé dans des structures sociales médiévales et dans un ordre immuable garanti par la loi islamique, incompatible avec le développement de la dimension

¹ *Ibid.*

² Guzine Dino, *op.cit.*, p. 43.

³ Namık Kemal (1881), cité par Guzine Dino, *op.cit.*, p. 41-42. C'est nous qui soulignons.

individuelle, imperméable aux idées de progrès, de développement historique et d'action individuelle. Le monde intellectuel ottoman est parfaitement étranger aux conditions de naissance du roman, de même que l'élite ottomane de cette époque n'a aucune idée des processus économiques à l'origine de la modernité occidentale. Le roman apparaît donc sur cette faille épistémique et se retrouve greffé dans un environnement intellectuel, culturel, détaché des conditions qui présidèrent à sa naissance en Occident.

Les premiers producteurs littéraires consignent très tôt les problèmes posés par la greffe du roman européen dans l'univers littéraire et dans les mentalités turques. Namık Kemal perçoit clairement cet écart épistémique lorsqu'il écrit sa préface à *Celâl*, publié en 1891. Il explique ainsi la différence entre les histoires turques traditionnelles, les contes orientaux, et la conception occidentale du roman – ou ce qu'il en retire :

Il ne faut pas s'étonner si je considère le roman comme un genre nouveau. Nous avons jadis des histoires comme *Ibretnümâ*¹, *Muhayyelât*², *Asli et Kerem*³. Mais, d'après les quelques traductions que nous possédons dans notre bibliothèque littéraire, le roman suppose une action qui, même si elle n'est pas vraie, reste vraisemblable. Il est rare qu'on introduise dans les romans le surnaturel ; si même on le fait, la raison est claire. Tandis que, dans nos oeuvres narratives, les actions évoquées, par exemple : trouver un trésor par voie de sortilège, plonger dans la mer pour apparaître ensuite dans l'encrier de l'écrivain, brûler de désespoir, percer une montagne avec un pic, sont sans rapport avec la nature et la vérité ; ces faits et situations dépourvus de règles littéraires, de descriptions morales, d'analyses de sentiments, ne peuvent être considérés comme des romans, mais plutôt comme de simples contes de bonnes femmes⁴.

Toujours dans la même préface, il tente de cerner la nature du roman :

L'objectif du roman est de raconter un événement qui a eu lieu ou qui aurait pu se produire, avec force détails concernant les mœurs, les coutumes, les sentiments et les possibilités. La représentation des

¹ « un recueil d'histoires allégoriques en prose de Lâmi (environ 1470-1530) », Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 19. C'est nous qui traduisons.

² « *Muhayyelât-i Aziz Efendi*, livre de contes écrits au XVIIIe siècle et ressemblant aux *Mille et Une Nuits* », *ibid.*

³ « une histoire d'amour de la tradition orale. A la fin de l'histoire, quand les amants sont réunis, leur amour ne peut être consommé à cause d'une tunique magique qu'Aslı a été conduit à porter. Kerem soupire de frustration et les flammes qu'il exhale en soupirant le consomment, lui et Aslı. », *ibid.*

⁴ *Mukaddeme-i Celâl* (« Préface à *Celâl* »), Istanbul, Ebuuzziya, 1891-1892, p. 18-19, cité par Guzine Dino, *op.cit.*, p. 35-36.

créatures surhumaines intervient rarement dans le roman. Mais c'est le traitement de l'intrigue qui révèle les raisons qui ont conduit à la création de telles figures¹.

Le roman est compris en antithèse des genres narratifs existants, désignés de manière péjorative par l'écrivain jeune ottoman comme « des contes de bonne femme ». La notion de réalisme devient l'idéal à l'aune duquel toute production littéraire est jugée, et la tradition réévaluée. On voit donc que pour ces intellectuels, les termes de « roman » et de « réalisme » deviennent synonymes² ; c'est l'épistémè « réaliste » de l'Occident qui est d'abord rapportée au « réalisme » du roman, avant d'être rattachée aux écoles réalistes et naturalistes françaises³. Ainsi, N. Kemal juge de la « pertinence des énoncés fictionnels » en fonction de leur « compatibilité » entre le « monde possible » et le « monde réel⁴ » :

Vu ainsi, le réalisme n'est donc pas uniquement un ensemble de conventions stylistiques et narratives, mais une attitude fondamentale concernant les relations entre l'univers réel et la vérité des textes littéraires. Dans une perspective réaliste, le critère de la vérité ou fausseté d'une œuvre littéraire et de ses détails est fondé sur la notion de possibilité [...] par rapport à l'univers réel⁵.

Jugées fausses et impossibles, les anciennes productions littéraires sont par conséquent disqualifiées par l'homme de lettres ottoman. La réception turque du roman ne doit donc pas être comprise comme l'adoption des codes stylistiques et poétiques d'une école littéraire particulière, rattachée à Balzac ou à Zola, mais comme l'adaptation d'un nouveau mode mimétique de représentation de la réalité, fondé sur le rejet de l'in vraisemblable et de l'impossible. Ainsi, c'est l'ensemble des productions romanesques occidentales qui est perçu comme « réaliste » dans ce sens philosophique, ou épistémique élargi. Toute la production littéraire antérieure, toute la tradition littéraire des *mesnevi*, des contes, des histoires d'amour orientales, est révisée et condamnée par rapport au critère de pertinence

¹ Namik Kemal, *Mukaddim-i Celâl* cité par Tanpinar, *op.cit.*, p. 502.

² Voir Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 19.

³ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 46 : « [Les] premières traductions ont orienté les romanciers turcs vers le réalisme. Mais ces techniques ne pénètrent pas dans la prose romanesque turque avant la fin des années 1880. »

⁴ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 63, cité par Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 84 : « La pertinence des énoncés fictionnels pour le monde réel dépend [...] étroitement de la compatibilité du monde possible et du monde réel. »

⁵ *Ibid.*

qu'est la possibilité ou l'impossibilité des événements racontés dans le monde réel.

Tandis que les conservateurs défendent la tradition littéraire ottomane classique, les modernes la jugent obsolète à la fois dans l'histoire littéraire, elle serait « dépassée », et dans son rapport au réel. Sa rhétorique et sa langue précieuse, ornementale et allégorique ne permet pas de rendre compte du monde réel et concret. Comme si l'Occident avait fait découvrir le monde concret et matériel, les modernes rejettent les éléments irrationnels et fantastiques de la tradition littéraire, à la recherche d'une description du « réel de la vie¹ ». Pour Guzine Dino, le « public [...] recherchait l'image d'un univers plus réel². » Préoccupés par la question de la transformation sociale et par celle de la modernisation politique, les écrivains voient dans le roman l'outil idéal pour explorer et analyser la société contemporaine, la vie sociale à un moment historique donné, ainsi que les ressorts psychologiques de l'action individuelle. C'est pour cette raison que les premiers romanciers sont tellement séduits par l'empirisme et le réalisme du roman français, comme le rapporte Ahmet Ö. Evin : il leur offre une vision du réel logique, organisée, ainsi qu' un tableau critique de la société contemporaine³.

Par conséquent, d'emblée, les premiers romans turcs seront des négociations entre une tradition narrative merveilleuse, issue en partie de la tradition orientale, de la littérature persane et arabe, et un impératif mimétique particulier, celui de la représentation réaliste occidentale.

Dans son célèbre article intitulé « Hypothèses sur la littérature mondiale », Franco Moretti, après avoir suivi la « vague de diffusion du roman moderne » sur quatre continents et pendant deux cent ans, de 1750 à 1950, formule quatre lois d'émergence du roman dans les espaces périphériques. Premièrement, il prend la forme d'un compromis entre le matériau formel occidental et la réalité locale ; deuxièmement, sa naissance est préparée par une vague de traductions de romans

¹ Tanpinar, *op.cit.*, p. 359.

² Guzine Dino, *op.cit.*, p. 55.

³ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 19.

européens ; troisièmement, le compromis est généralement instable ; quatrième, dans de rares cas peuvent se produire « de véritables révolutions formelles¹ ». Le chercheur inclut le roman turc dans son examen ; il étudie entre autres le roman ottoman des années 1870 en suivant les critiques turcs Ahmet O. Evin et de Jale Parla ; selon lui, Namık Kemal incarnerait le développement « typique » du roman.

Le roman turc est donc une formation de compromis entre les trois dimensions pointées par Moretti. Où l'on voit d'une part que le roman turc n'est pas non plus le produit déterminé de l'influence occidentale, la naissance du roman étant fondamentalement « plurifactorielle » : « Le roman ottoman est né de l'assemblage d'influences *locales et étrangères*, et sous l'action d'efforts pour comprendre, évaluer et analyser un processus de changement marqué par un état de « *semi-colonisation*² », pour reprendre les mots de Timur Taner. D'autre part, l'influence de la forme occidentale n'implique pas l'absence totale de formes littéraires locales. Moretti ajoute un troisième facteur à la genèse hétéronome du roman dans les espaces littéraires périphériques : la « forme locale³ ». Le défi de ce premier roman est d'abord, comme nous l'avons vu, de négocier l'écart fantastique existant entre les genres narratifs traditionnels turcs et la fiction européenne des XVIII^e et XIX^e siècles. Si les premiers romanciers et les critiques du roman insistent davantage sur l'influence européenne que sur l'influence de la tradition narrative chez les premiers romanciers ottomans, Ahmet O. Evin invite à ne pas minimiser celle-ci, très présente dans les premières productions romanesques⁴.

Le premier exemple de compromis est donné par le roman *Intibah* (« Le Réveil »), paru en 1876, de Namık Kemal, qui incarnerait donc, selon Moretti, le développement « typique » du roman. Guzine Dino consacre au romancier ottoman son essai sur la genèse du roman turc car pour elle, il est le premier roman à valeur littéraire dans l'histoire de la prose narrative, et le premier roman en rupture avec la tradition littéraire. L'auteur essaie de faire de l'histoire « un récit

¹ Franco Moretti, « Hypothèses sur la littérature mondiale », *art.cit.*, p. 4.

² Timur Taner, « Le roman turc à ses débuts », *art.cit.* C'est nous qui soulignons.

³ Franco Moretti, *Hypothèses...*, *art.cit.*, p. 7.

⁴ Ahmet O. Evin, *op.cit.*, p. 20.

structuré et cohérent¹ », indexant sa progression sur le développement psychologique de la passion amoureuse du héros. « Dans la préface de *Son Pişmanlık*, (« Ultime Remords »), il expose sa définition du roman dans laquelle l'exploration de la psyché humaine joue un rôle central :

Le roman a encore une fonction, qui est d'analyser la nature humaine en renonçant à la fâcheuse habitude de raconter n'importe quoi pour édifier ou divertir le lecteur. A moins de fouiller dans les coins les plus obscurs du coeur, il est en effet impossible de percer à jour les secrets de la conscience humaine².

Namık Kemal s'émancipe en partie des personnages stéréotypés de la tradition, du canevas du jeune homme séduit par une femme fatale et perverse, mais le poids de la morale religieuse et de la tradition se fait toutefois sentir. La réalité du compromis opéré par Namık Kemal dans *Intibah* s'énonce donc ainsi : la forme romanesque est une négociation, sous le régime hamidien, entre les emplois de convention et les personnages archétypaux de la tradition littéraire, la morale sociale islamique qui impose aux hommes et aux femmes des rôles sociaux très codifiés et très restreints et qui bride, partant, la représentation de la femme musulmane et donc le développement des personnages féminins dans la fiction, la forme occidentale importée avec son réalisme intrinsèque et son mode de progression narrative, les exigences didactiques des premiers romanciers, et enfin, les réalités locales, sociologiques, de la société ottomane du début des années 70. Jale Parla conteste la prééminence donnée à Namık Kemal dans la naissance du roman turc et revalorise la production d'Ahmet Mithat. Les romans de celui-ci témoignent d'une variété de techniques et d'une grande créativité formelle qui ne sera reconnue qu'un siècle plus tard, grâce à la vogue du postmodernisme. Celle-ci donne lieu à la redécouverte des procédés romanesque d'Ahmet Mithat et à la réévaluation de son oeuvre³.

Les romans de ce dernier proposent une autre forme de compromis. En ce qui concerne la forme étrangère, il puise du côté du roman romantique et du roman d'aventures. Il passe pour avoir été un imitateur de Dumas, de Lamartine et

¹ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 58.

² Namık Kemal, préface à *Son Pişmanlık*, (« Ultime Remords »), cité par Tanpınar, *op.cit.*, p. 502.

³ Jale Parla, « The Object of Comparison », *Comparative Literature Studies*, Volume 41, n°1, 2004, p. 116-125.

d'Hugo. Mais l'adoption d'une forme rocambolesque, de rebondissements invraisemblables le rapprochent également de la tradition narrative orientale et de la voix du conteur populaire qu'est le *meddah*¹. La narration devient alors fiction d'une communication littéraire vivante et interactive, faite de nombreuses digressions entre le conteur et son auditoire, et la prolixité et la verve du *meddah* déjouent la linéarité de la narration romanesque. Les romans d'Ahmet Mithat illustrent cette forme hybride qu'est le premier roman pour Timour Taner : « Le roman s'est formé sur la trace de formes littéraires telles que les histoires du *Meddah*, le *mesnevi*, mêlées aux traductions et adaptations de la littérature occidentale². » De plus, le roman chez Ahmet Mithat est investi de fonctions d'instruction et d'éducation. Ses romans deviennent les véhicules d'enseignements moraux, techniques, scientifiques ou historiques. Il utilise « la technique traditionnelle des conteurs populaires pour traiter des thèmes et des sujets moralisants, en rapport, très souvent, avec l'évolution sociale du pays³. » En un quart de siècle, le compromis évolue : la technique de narration gomme progressivement les marques de son oralité pour se conformer aux codes de la narration impersonnelle occidentale.

A la fin du siècle, la parution en 1889 de trois romans importants⁴ amorcent un tournant dans le compromis du roman turc. La dépolitisation de la littérature imposée par le nouveau régime conduit à une esthétisation du roman et favorise le passage d'une esthétique de « l'art pour la société » à celle de « l'art pour l'art⁵ ». Pour Ahmet Ö. Evin, « [les] relations entre l'individu et le milieu sont soigneusement définies, avec pour résultat que les personnages deviennent plus vivants et qu'un tableau cohérent de la société turque de la fin du XIX^e siècle commence à émerger dans ces romans⁶. » Il y a donc un ajustement du roman

¹ Le *meddah* se rapporte à un genre du théâtre populaire, aux côtés de l'*oratoynu* (proche des farces du Moyen-Age) et du *Karagöz* (projection d'images colorées et translucides, théâtre de silhouettes accompagné du son du tambourin et de la flûte. Timour Muhidine définit le *meddah* comme un « conteur d'histoires réalistes et drôlatiques, ayant pour accessoire un bâton et un mouchoir pour contrefaire sa voix. » Timour Muhidine, *Dictionnaire mondial des littératures*, « Turquie », p. 899.

² Timour Taner, « Le roman turc à ses débuts », *art.cit.*

³ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 58.

⁴ *Şık* (« Chic ») d'Hüseyin Rahmi, *Bir Ölüünün Defteri* (« Le Journal d'un mort ») d'Halit Ziya et *Sergüzeşt* (« Une aventure ») de Sami Paşade Sezai's, puis la parution en 1896 du roman de Rezaizade Mahmut Ekrem's *Araba Evdası* (« L'amour en calèche »). *Ibid.*

⁵ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 129.

⁶ *Ibid.*, p. 144 : « in them social criticism does not preempt and obstruct the portrayal of characters and the

ottoman aux normes littéraires du roman réaliste européen avec une mise en retrait des préoccupations idéologiques et morales. Halit Ziya (1866-1945)¹ est « le premier romancier né avec une imagination de romancier² » dans la littérature turque. C'est grâce à lui que le roman turc évolue vers une conception littéraire et formelle du genre. Reprenant à son compte la leçon de Beşir Fuat sur le naturalisme³, il considère que le rôle de l'écrivain est d'analyser l'expérience humaine. Il s'appuie sur la conception déterministe de l'individu, influencé par son milieu et son éducation, pour mettre au coeur de sa conception romanesque l'investigation psychologique. Conscient également du besoin d'élever le niveau de la prose romanesque turque, il insiste sur la nécessité de discriminer dans la traduction des oeuvres étrangères en s'attachant d'abord à traduire des romans de qualité littéraire. Pour Tanpınar, il est le premier dans la littérature turque « à avoir une compréhension profonde de la tradition littéraire occidentale, et particulièrement du roman et de ses prémices esthétiques⁴ ». Il ne conçoit plus le roman comme une technique à adapter, mais comme un « medium d'exploration de la condition humaine⁵ ». Ainsi Halit Ziya propose-t-il un nouveau compromis formel plus en accord avec les lois du roman en Europe telles qu'elles étaient perçues et avec les lois de la représentation réaliste. Le « compromis » du roman turc commence à se « stabiliser » et les techniques romanesques à se perfectionner.

depiction of the specific environments to which the characters belong. The relationship between the individual and the milieu is carefully defined, with the result that characters become livelier and a coherent picture of the late nineteenth-century Turkish society begins to emerge in these novels. » C'est nous qui traduisons.

¹ Le *Dictionnaire mondial des littératures* indique qu'il est « l'un des plus grands écrivains de la période prépublicaine ». « [Auteur] d'une dizaine de recueils de nouvelles (parus entre 1900 et 1955) et de romans réalistes et psychologiques (*Le Bleu et le Noir*, 1897 ; *L'Amour interdit*, 1900) [...] il est le véritable fondateur du roman moderne en Turquie, [...] il se dégage définitivement de la rhétorique orientale des prosateurs du Tanzimat. » Voir P. Mougin et K. Haddad-Wotling (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002.

² Ahmet Ö. Evin citant Tanpınar, *op.cit.*, p. 133.

³ Beşir Fuat publie en 1885 un livre éponyme sur Victor Hugo qui est une défense d'Emile Zola et un plaidoyer en faveur du naturalisme en littérature. C'est la première discussion en turc sur les principes du réalisme français. Ce livre a un grand retentissement sur la vie intellectuelle et littéraire des années 80 et contribue à affiner les connaissances en histoire littéraire des écrivains ottomans.

⁴ Ahmet Ö. Evin citant Tanpınar, *op.cit.*, p. 133 : « also the first one to gain a profound understanding of the Western literary tradition, particularly of the novel, and its aesthetic premises. » C'est nous qui traduisons.

⁵ *Ibid.*

La fatalité du retard du roman turc : une naissance sous de mauvais auspices

Moretti constate que la genèse du roman sous l'influence du roman européen est un phénomène très répandu, et qu'au contraire l'ontogénèse du roman dans les littératures centrales est une exception¹. La France, l'Angleterre, sont des cas exceptionnels au regard de la formation du roman ; ils ne sont en rien des cas typiques à l'aune desquels évaluer l'avènement du roman de toutes les nations.

[...] dans les cultures qui appartiennent à la périphérie du système littéraire (ce qui signifie: quasiment *toutes* les cultures, dans et hors de l'Europe), l'avènement du roman moderne n'apparaît pas comme un processus autonome, mais comme un compromis entre une influence formelle occidentale (habituellement française ou anglaise) et des matériaux locaux².

Ainsi, la constitution hétéronome du roman turc serait une « loi de l'évolution littéraire », et non le symptôme d'une carence ou de la faiblesse du génie littéraire turc. Malgré la régularité du phénomène de genèse hétéronome du roman, le roman turc semble être affligé, dans le discours critique, d'un certain nombre de tares congénitales : pauvreté, faiblesse, infériorité, retard, imitation, autant de jugements négatifs qui conduisent à un discours du dénigrement et du désamour, en ce qui concerne les écrivains turcs, avec leur propre tradition littéraire.

Le « retard » du roman apparaît comme un lieu commun de la turcologie jusqu'à aujourd'hui. Azade Seyhane le remarque dans ces termes : « le roman turc est souvent décrit sous le sceau du retard et de l'imitation, ce qui conduit ensuite à

¹ « Quatre continents, deux cents ans, plus de vingt études critiques indépendantes qui toutes tombaient d'accord sur ce point: lorsqu'une culture commence à s'orienter vers le roman moderne, c'est *toujours* un compromis entre une forme étrangère et des matériaux locaux. » « [...] si le compromis entre ce qui est étranger et ce qui est local est un phénomène à ce point répandu, les chemins autonomes empruntés par quelques littératures nationales, qu'on retient pour établir l'étalon de l'avènement du roman (les cas de l'Espagne, de la France et particulièrement de l'Angleterre), ne sont alors pas du tout des cas représentatifs, mais des exceptions. Ils ont la prééminence historique, certes, mais ils ne sont pas typiques, et ne préfigurent pas l'ensemble des développements que connaîtra le roman dans d'autres pays. L'avènement « typique » du roman, c'est Krasicki, Kemal, Rizan, Maran – et pas Defoe. » Moretti, *Hypothèses, art.cit.*, p. 5.

² *Ibid.*

l'idée qu'il est une traduction, au sens de ce qui manque d'originalité ou de créativité, voire même un plagiat du roman européen¹. » Elle surenchérit et s'interroge pour savoir « ce que le roman turc doit faire pour rattraper son retard² » : qu'on situe la naissance du roman au XVI^e siècle avec Rabelais, au XVIII^e siècle en Angleterre, au XIX^e siècle en France et en Angleterre, le roman turc semble grevé par la fatalité de son retard et de son inauthenticité originelle. En outre, la présence étrangère qui intervient dans sa conception amoindrirait sa qualité littéraire et esthétique. Dès lors, cette genèse par l'étranger génère une « angoisse de l'influence³ », un complexe d'infériorité par rapport au roman européen. Guzine Dino abonde elle aussi dans ce sens : « On a tendance à accuser ces écrivains d'avoir été des imitateurs, des plagiaires de la littérature occidentale, on va même actuellement jusqu'à leur reprocher d'avoir dérouté l'évolution de notre littérature nationale⁴ ». Dénué de tout génie créateur individuel, de toute puissance créatrice authentique, le roman turc ne serait qu'un ersatz, qu'un dérivé du roman européen, privé de dignité et de noblesse littéraire.

Le père de la littérature turque moderne et premier professeur de littérature turque Ahmet Hamdi Tanpınar fournit des analyses précieuses de cette première production romanesque lorsqu'il publie ses cours sur la littérature turque en 1956⁵. Posant un regard amer et découragé sur ces premiers compromis formels, il juge les premières histoires « déficientes⁶ » par rapport aux modèles occidentaux et déplore la « faiblesse chez les Turcs dans l'observation de leur vie et de leur population propres⁷ ». Il condamne également le sentimentalisme du premier roman turc et juge qu'il s'agit de « mauvaise littérature ». « La misère, les femmes

¹ Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 8 : « the Turkish novel is often marked as belated and imitative, which then leads to the notion that it is translation, in the negative sense of lacking originality or creativity, of even plagiarizing. »

² Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 9.

³ Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence, Théorie de la poésie*, [1973] trad. Maxime Shelledy et Souad Degachi, éd. Aux forges de Vulcain, Paris, 2013.

⁴ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 202.

⁵ Les cours de Tanpınar, récemment publiés sous le titre *Histoire de la littérature turque au XIXe siècle*, sont une source de renseignements inégalée sur cette première période de la littérature moderne turque. Toutefois, le projet est inachevé, il manque la deuxième partie qui couvrait la période de 1876 à 1914. Tanpınar est nommé premier professeur de littérature turque moderne en 1939, cent ans après la révolution des Tanzimat. Cf. Timour Muhidine, Présentation de l'*Histoire de la littérature turque au XIXe siècle*, conférence prononcée le 12 juillet 2012 au Centre National du Livre.

⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, *op.cit.*, p. 368.

⁷ *Ibid.*

abandonnées, les jeunes filles déçues dans leurs oeuvres et même les tuberculeux tenaient une grande place dans les littératures qui s'inspiraient du romantisme¹ », écrit-il. Il juge les romans qui choisissent le thème de l'esclavage, pourtant un sujet exploitable sur le plan romanesque, superficiels, car ils font une exploitation sentimentale et sommaire de leur sujet. Or, dit-il, « [...] quand l'art manque l'humain, tout le reste est un échec². »

Partant du constat de cette faiblesse, Tanpinar recense les causes qui expliquent à ses yeux le retard du roman : l'excès de merveilleux qui a enfermé le récit oriental dans les limites du folklore ; le poids de la religion, l'absence de sentiment tragique, le défaut d'adéquation à la réalité, l'incapacité à relier la parole populaire aux expériences culturelles des classes supérieures comme c'est le cas, à ses yeux, chez Boccace ou Shakespeare, l'incapacité de croire en la réalité de la vie humaine et « l'absence de curiosité psychologique³ ». Il explique cette dernière par l'absence du rite de la confession :

L'acte de confession n'existant pas dans la religion, la tendance à l'introspection chez l'individu n'existe pas non plus. Nous savons tout ce que le roman russe [...] doit à l'institution de la confession publique. Néanmoins, ne prétendons pas qu'il n'y avait pas du tout de psychologie chez nos anciens. La pratique d'une si grande civilisation ne pouvait pas rester jusqu'au bout étrangère à l'homme. Les choses écrites par nos anciens poètes au sujet de l'amour, de la nature humaine, montrent comment ils sondaient bel et bien leur propre coeur et leur vie. Mais la forme et l'ordre de concision de la poésie ne permettaient pas d'approfondir cette tendance⁴.

Ainsi, l'absence du rite confessionnel dans la religion islamique n'a pas permis de développer cette forme d'analyse psychologique particulière, qui favorise la naissance du roman, de l'introspection individuelle. Guzine Dino rapproche également l'absence de curiosité psychologique des conditions de vie socio-politiques de l'homme ottoman. Celle-ci dériverait de l'inscription de l'homme dans un système de vie communautaire qui étouffe l'individu, qui l'empêche de prendre conscience de son existence et de réfléchir sur lui-même. Pour elle, « la centralisation absolue des terres et des domaines de l'Empire,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Guzine Dino, *op.cit.*, p. 78-79.

⁴ Ahmet Hamdi Tanpinar cité par Guzine Dino, *op.cit.*, p. 78-79.

possessions exclusives du Sultan¹ », l'allégeance du sujet à son souverain, ont des répercussions dans le domaine psychique. Le « carcan social et mental imposé par un système théocratique tout-puissant » « [paralyse] la prise de conscience individuelle² ». Elle poursuit son analyse en comparant les systèmes socio-politiques ottoman et occidental, et en rapportant la possibilité de l'extension du sujet individuel, « la croissance de l'affectivité individuelle » qui a eu lieu en Occident, au système féodal, puis à la société bourgeoise. Si la prose ottomane n'a pas suivi la voie de développement de la prose littéraire en Occident, il convient sans doute d'en référer à l'absence d'accumulation bourgeoise du capital à la Renaissance dans l'Empire ottoman³. Dès lors, la prise de conscience de l'individu et de sa volonté d'explorer son être et son destin n'apparaîtrait pas avant le XIX^e siècle, le moment de la crise socio-économique et de la désintégration avancée de l'Empire. A cette période seulement, commence à se faire jour un souci de connaissance rationnelle de l'homme, de sa relation à l'autre et à son milieu⁴. C'est donc dire que la culture historique qui a produit le roman était complètement étrangère aux hommes de lettres de l'Empire ottoman. Tanpınar lui aussi est pleinement conscient du rapport entre l'artiste et l'histoire qui le produit. L'artiste ne produit pas son chef d'œuvre par « jaillissement spontané⁵ » ou par pur talent personnel ; l'apparition de son génie est sourdement préparée par des conditions de production particulières, par tout un « acquis séculaire », une « expérience humaine⁶ », toute une préparation sous-jacente qui rend possible l'éclosion de chefs d'œuvre romanesques, qui rend l'artiste capable de « saisir l'homme » et de produire des romans de la plus haute qualité littéraire. Ainsi, les premiers romanciers n'ont pas, aux yeux de Tanpınar, de cadre de perception adapté pour saisir et comprendre le monde qui les entoure de la manière adéquate à l'art romanesque ; ils ne perçoivent pas l'homme comme un individu ; ils ignorent tout de la culture européenne occidentale qui produit le roman réaliste⁷. Les romanciers ne sont pas équipés, aux dires du premier

¹ *Ibid.*, p. 80-81.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 80-81.

⁵ Tanpınar, *op.cit.*, p. 368.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

professeur de littérature turque moderne, de la structure perceptive congruente pour « saisir l'homme » et la complexité de l'expérience humaine. Ce n'est donc pas tant une question de génie ou de talent individuel que de conditions historiques de production de structures cognitives propres au roman.

La prose narrative ottomane n'a pu non plus se nourrir, comme ce fut le cas en Occident, de la représentation de la réalité des arts visuels et en particulier de la peinture. Selon Tanpınar, le roman et le théâtre européens doivent beaucoup à la peinture, décisive pour l'art du portrait dans le roman au XIX^e siècle. En Occident, « la langue et l'esprit » sont « passés par la pédagogie du concret¹ », ce qui n'est pas le cas dans l'Empire. Et le poète Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958) de déplorer : « Si nous avions eu une peinture et une prose narrative, nous aurions été un tout autre peuple² ».

Enfin, en plus de tous ces obstacles, Tanpınar trouve encore le courage et la lucidité de mentionner les difficultés inhérentes à l'interférence culturelle. L'importation elle aussi requiert une « préparation fructueuse » : « En outre, écrit-il, on n'atteint pas facilement le secret conçu par les échanges d'une culture avec les autres cultures proches, ainsi que les influences réciproques des arts les uns sur les autres. Il faut une préparation fructueuse³. » La création artistique relève donc, à ses yeux, de développements multiséculaires, dans les arts, dans les interactions entre les arts, entre les cultures ; l'emprunt ne règle pas pour autant le problème de la carence, car l'emprunt même nécessite une longue préparation historique et culturelle.

Ainsi, à travers le roman, se met en place un complexe littéraire, lié au « retard » du roman, à la faiblesse des ressources narratives ottomanes, à la conscience de l'étrangeté du roman, à l'inconfort ressenti par les premiers producteurs vis-à-vis de cette forme narrative inconnue, aux piètres compromis, selon Tanpınar, élaborés par les romanciers entre la forme étrangère, la tradition

¹ *Ibid.*

² Yahya Kemal cité par Timour Muhidine, « Les romans d'Orhan Pamuk », conférence prononcée à l'Université de Rouen, le 17 mars 2009, à l'occasion de la remise des insignes *Honoris Causa* à Orhan Pamuk.

³ Tanpınar, *op.cit.*, p. 268-269.

narrative locale et la réalité indigène. Ces questions, comme autant d'Erinyes, vont hanter l'histoire du roman moderne. Dès lors s'ouvre, pour la littérature turque moderne, et le roman en particulier, la question du rapport entre l'original et l'imitation, entre le modèle et la copie, qui traverse toute la modernité littéraire turque, et qui pose la question : comment être moderne sans être des imitateurs, des dérivés, comment être occidental sans être simplement occidentalisé (forcément imparfaitement) ? Il semblerait que les Turcs soient toujours seconds dans le règne de la représentation, dans une sorte de dualisme platonicien entre les idées européennes et les imitations ottomanes.

B. Le champ littéraire turc au XX^e siècle : la « conscience malheureuse de l'intellectuel turc¹ »

« [...] la structure de l'espace où les agents sont situés et la position qu'ils y occupent orientent leur perception² », Anna Boschetti

Les réformes culturelles humanistes ont-elles suscité une renaissance de la littérature turque suffisante pour la détacher de la dépendance européenne occidentale ? Ont-elles permis de mettre un terme, comme l'espérait notamment Ziya Gökalp, à la situation de domination littéraire et symbolique ? En d'autres termes, Orhan Pamuk, qui fait son entrée en littérature au milieu des années 1970³, hérite-t-il du complexe de l'intellectuel turc face à l'Europe et de sa fascination amoureuse pour les lettres européennes, teintée de révérence et de tristesse ? Le titre de la conférence du Nobel de Pamuk, « La valise de mon père⁴ », signale l'importance de la question de l'héritage dans l'œuvre d'Orhan Pamuk.

Ferveur européenne des intellectuels turcs : l'Europe littéraire, objet de plus haut désir

Il semblerait que les efforts politiques réalisés en vue de fonder une littérature nationale, ainsi qu'un champ littéraire autonome, indigène, n'aient pas annulé l'admiration historique des intellectuels turcs pour la littérature française ainsi que la polarisation de l'espace littéraire turc par la littérature française.

¹ Timour Muhidine, « Les romans d'Orhan Pamuk », *conf.cit.*

² Anna Boschetti, *op.cit.*, p. 13-14.

³ Il commence à écrire son premier roman, *Cevdet Bey* en 1974, et le termine en 1979. Il sera publié trois ans plus tard, en 1982, comme nous le verrons dans la suite de ce travail.

⁴ Orhan Pamuk, « La valise de mon père », conférence du Prix Nobel, dans *AC ; Babamın bavulu*, 2006 Nobel konuşması, İstanbul, İletişim, 2007.

Une ferveur francophile...

Eduqués dans un climat idéologique pro-occidental, nourris au lait de l'admiration mimétique de l'Europe, acteurs et agents d'une littérature née sous l'influence européenne, les lettrés turcs portent leur désir vers la littérature européenne. Pamuk écrit :

L'émerveillement, frôlant par moments la puériorité, éprouvée par ces écrivains durant leur jeunesse pour la littérature française et la culture occidentale leur a appris la nécessité sans retour d'être modernes ou bien occidentaux dans leurs oeuvres¹.

Le lien créé au XIX^e siècle entre Paris et les intellectuels ottomans est toujours aussi vivace et aussi viscéral au XX^e siècle, comme en témoigne le livre de Timour Muhidine et Halil Gökhan, dont le titre mime, lexicalement, l'intimité du lien entre Paris et Istanbul pour les écrivains turcs : *Paristanbul : Paris et les écrivains turcs au XX^e siècle*². Les deux directeurs de l'ouvrage mentionnent, dans la préface³, que « les générations d'écrivains [...] se succèdent à Paris depuis Ibrahim Şinasi (son premier séjour date de 1849 à un rythme très régulier [...])⁴. » Capitale littéraire à l'autorité et au prestige symbolique écrasant, Paris est le lieu où les écrivains des espaces périphériques viennent « faire leurs classes⁵ ». Pascale Casanova explique ainsi l'irrésistible attraction parisienne des écrivains du monde entier :

Du seul fait de son crédit littéraire, Paris attire aussi des écrivains qui viennent chercher au centre le savoir et le savoir-faire de la modernité, et révolutionner, grâce aux innovations qu'ils importent, les espaces nationaux dont ils sont issus. Certains des novateurs littéraires qui ont fait date dans l'espace central peuvent en effet servir de « machine à accélérer le temps littéraire » pour ceux qui sont issus d'espaces nationaux « en retard »⁶.

Le poète Yahya Kemal (1884-1958) passe neuf années de sa jeunesse à Paris, entre 1903 et 1912, raconte Orhan Pamuk dans son essai autobiographique

¹ Pamuk, *ISV*, p. 138-139.

² Timour Muhidine et Halil Gökhan, *Paristanbul : Paris et les écrivains turcs au XX^e siècle*, Paris, l'Esprit des péninsules, 2000.

³ *Ibid.*, « Un lieu fashionable », p. 9-16.

⁴ *Ibid.* p. 10.

⁵ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 56.

⁶ *Ibid.*, p. 146.

Istanbul, souvenirs d'une ville. Halil Gökhan et Timour Muhidine mentionnent que, de 1903 à 1912, le « prince des poètes » « écume le Quartier latin, poursuit quelques études [...], cherche sa voie et finit par la trouver entre une table de café et de saines lectures : Léon Cahun, Albert Sorel et Bergson. Quelques poètes également : Verlaine et Jean Moréas figurent à son panthéon¹. » Il fait ses classes poétiques auprès de Verlaine et Mallarmé qu'il essaie de transposer dans le cadre d'une poésie nationaliste. Tanpınar (1901-1962) ajoute, aux admirations de son maître Yahya Kemal, Paul Valéry. Le chercheur Faruk Bilici voit en Tanpınar un « véritable produit de la Turquie francophone », produit de la francophonie des élites turques depuis la création du bureau de la traduction et du lycée Galatasaray en 1868, véritable institution culturelle qui règle les rapports entre la France et la Turquie². Tanpınar et Yahya Kemal, écrivains stambouliotes, sont, écrit Pamuk, de « fervents admirateurs des deux écrivains français [Nerval et Gautier] et [des] lecteurs attentifs de leurs récits de voyage et de leurs textes sur Istanbul³. » Mais c'est André Gide qui occuperait le palmarès des écrivains français pour ces deux écrivains turcs, ainsi que pour le mémorialiste Abdülhak Şinasi Hisar. En 1947, lorsqu'il reçoit le Prix Nobel de littérature, il est « au faite de la renommée et auréolé du statut du plus grand auteur vivant, à une époque où la France apparaissait encore comme le centre mondial de la littérature⁴. » Il incarne « toute une culture portée à son plus haut degré d'humanité⁵ ». Dans l'article que Tanpınar lui consacre à la suite de l'attribution du prix Nobel paru dans le journal républicain et occidentaliste *Cumhuriyet*, l'écrivain turc écrit, au sujet de Gide et de Valéry :

Ces deux poètes incarnaient pour moi l'Europe qui lit et écrit, l'Europe qui pense [...]. A eux seuls, ces deux amis faisaient perdurer l'Europe dans sa forme la plus pure et dans son sens le plus large. En réinventant ses histoires anciennes et en refondant ses valeurs, ils arrachaient au conflit et à la tragédie du temps une culture qui porte à son plus haut degré l'essence de l'humanité. Ils étaient la culture incarnée.

¹ Timour Muhidine et Halil Gökhan, *op.cit.*, p. 10.

² Faruk Bilici, « La Turquie a brisé la carapace qu'elle avait autour d'elle », *Zaman France*, 4 février 2010, URL : <http://www.zamanfrance.fr/article/%C2%AB-la-turquie-bris%C3%A9-la-carapace-quelle-avait-autour-delle-%C2%BB-0>, page consultée le 6 octobre 2014..

³ Orhan Pamuk, *ISV*, p. 297.

⁴ Orhan Pamuk, « André Gide », *AC*, p. 333.

⁵ Orhan Pamuk, *ISV*, p. 337.

On prend ici la mesure de l'immense capital intellectuel, symbolique et culturel dont jouit André Gide à la fin des années 1940 ; un prestige et une autorité qui s'imposent à l'ensemble du système littéraire mondial. Le père d'Orhan Pamuk lui-même verse dans cette francophilie, dans cette fascination pour la culture française et pour Paris en particulier. Pamuk raconte, dans sa conférence de réception du prix Nobel, que son père fuyait régulièrement le foyer familial pour aller vivre quelques mois à Paris dans les années 1950 dans l'espoir d'apercevoir Sartre à la terrasse d'un café, et traduire Valéry en turc. « Rasant en quelque sorte en sa personne le produit de quatre siècles d'accumulation littéraire et intellectuelle française, Sartre a concentré presque à lui seul, autour des années 1960, la totalité de la croyance du « crédit » parisien¹ », écrit Pascale Casanova. Gündüz Pamuk effectue parfaitement la démarche des intellectuels turcs identifiée par Timour Muhidine et Halil Gökhan qui « viennent authentifier les “icônes” d'une indétrônable capitale de la culture, y chercher refuge et consolation². » « C'est ainsi que mon père vint rejoindre la cohorte de ces intellectuels turcs, malheureux et sans le sou, qui battaient depuis plus de cent ans le pavé parisien³ », conclut Orhan Pamuk. Ce dernier rapporte que la famille restée à Istanbul pouvait rester sans nouvelle pendant des semaines entières :

En 1959, j'avais alors sept ans, mon père avait mystérieusement disparu ; des semaines plus tard, nous avons appris qu'il était à Paris. Il logeait dans un hôtel bon marché de Montparnasse, remplissait de notes les cahiers que, des années plus tard, il me remettrait, rassemblés dans une valise, et s'asseyait souvent au café du Dôme d'où il apercevait Jean-Paul Sartre⁴.

Rien d'étonnant, à lire les *Chroniques parisiennes* d'Ahmet Haşim :

Si un ami parti vers d'autres horizons cesse du jour au lendemain de vous écrire alors qu'il avait l'habitude de vous envoyer une carte à chacun de ses voyages, cela signifie soit qu'il est mort, soit qu'il se trouve à Paris. Celui qui se laisse prendre au piège de Paris ne peut plus trouver de temps pour écrire, ne peut même plus penser à perdre du temps avec ce

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 193-194. Elle précise, dans la note de bas de page n°1 : « Anna Boschetti a montré que Sartre a concentré toutes les espèces de capital disponibles – philosophique, littéraire, critique, politique – détenues par Paris. Anne Boschetti, *Sartre et Les Temps modernes. Une entreprise intellectuelle*, Paris, Editions de Minuit, 1985. »

² Timour Muhidine et Halil Gökhan, *ibid.*, p. 9-16.

³ Orhan Pamuk, « Mon premier passeport et autres voyages européens », *AC*, p. 321.

⁴ *Ibid.*

genre de chose¹.

La vie de bohème parisienne est un *topos* de la littérature turque du XX^e siècle et de l'ethos de l'intellectuel turc. Le grand écrivain turc établi à Paris depuis le début des années 1970, Nedim Gürsel, né en 1951, parfait contemporain d'Orhan Pamuk, participe également de cette mythologie parisienne. Interne au lycée français de Galatasaray, il fait ses études à la Sorbonne où il soutient en 1979 une thèse en littérature comparée sur Nazim Hikmet et Louis Aragon dirigée par Etiemble. Dans *Un Turc en Amérique*, il écrit :

Pour nous autres qui vivions dans une petite ville de province (Balıkesir), même Istanbul était très loin, presque inaccessible. Mais Paris où mon père, puis ma mère irait plus tard pour un stage, nous paraissait plus proche. On parlait français dans la famille, mon père était abonné aux *Temps modernes*, ma mère invitait souvent les Fiot à dîner, la seule famille française de la ville².

« [Premier] auteur turc à vivre de manière ininterrompue à Paris, devenant peu à peu parisien³ », il vit de manière permanente à Paris depuis le coup d'Etat militaire de 1980. Nedim Gürsel et son ouvrage *Yerel Kültürlerden Evrensele (Paris Yazıları)* (« Des cultures locales à l'Universel – Ecrits de Paris », 1985) « [constituent] l'aboutissement historique⁴ » de la tradition des écrits turcs sur Paris. « Ensuite, l'inspiration se tarit⁵ », précisent Timour Muhidine et Halil Gökhan.

« Paris est ainsi paré de toutes les vertus, offrant à l'étudiant ou au réfractaire – on a presque envie de dire le *disciple* – tous les gages de modernité⁶ », écrivent les deux auteurs de *Paristanbul*. Le fidèle de la mecque parisienne contribue à perpétuer, en retour, le mythe de la capitale parisienne, la « croyance en sa littérature et son libéralisme politique⁷ », la « foi dans son

¹ Ahmet Haşim, *Bütün Eserleri i*, 1991, traduit par Zühal Gürsel, cité par Timour Muhidine et Halil Gökhan, *op.cit.*, p. 23.

² Nedim Gürsel, *Un Turc en Amérique*, Publisud, 1997, p. 75, cité par Timour Muhidine et Halil Gökhan, *ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 56.

internationalisme artistique¹ », comme l'illustre cet extrait d'un poème de Yahya Kemal : « Toute une vie s'écoula à Paris, autrefois, / A l'époque où la voix de Jaurès était tonnerre, / Rodin, divinité qui insufflait une âme au bronze, / Et la poésie, volupté magique où se mêlaient / L'absinthe de Verlaine et l'opium de Baudelaire². » Nazim Hikmet écrit, quant à lui, dans son recueil *Il neige dans la nuit* : « Ensuite, où que tu sois / où que tu ailles / tu es accro de Paris, mon vieux³. » A la fin de ce poème, il fait une profession de foi poétique qui est un acte de foi dans le mythe parisien : « Est-ce que tu crois en Paris, fils-de-l'homme ? / Je crois en Paris⁴. » Cette croyance soutient ainsi une immigration intellectuelle massive, « attestation du cosmopolitisme réel de Paris⁵ ». Ainsi, si Paris est bien capitale du XIX^e siècle, il est aussi, pour reprendre les mots de Gertrude Stein, « là où se trouvait le XX^e siècle⁶ ».

Ces écrivains tournés vers la vie littéraire cosmopolite représentent les « modernes » du champ littéraire turc, qui viennent chercher au centre du système des ressources pour leur espace national « en retard » : « Du seul fait de son crédit littéraire, Paris attire aussi des écrivains qui viennent chercher au centre le savoir et le savoir-faire de la modernité, et révolutionner, grâce aux innovations qu'ils importent, les espaces nationaux dont ils sont issus⁷. » Yahya Kemal, Şinasi Hisar, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik, Gündüz Pamuk, Nedim Gürsel, pour ne citer qu'eux, jouent le rôle d'agents littéraires entre le centre et la périphérie, d'importateurs de ressources littéraires modernes.

Ainsi se maintient et s'approfondit, sous la Turquie républicaine, les liens entre intellectuels, écrivains, poètes, et la capitale française, signe de la dépendance du système littéraire turc au centre européen, et de la domination

¹ *Ibid.*

² Timour Muhidine et Halil Gökhan, *op.cit.*

³ Nâzım Hikmet, *Il neige dans la nuit*, Gallimard, 1999, traduit par Münnever Andaç et Guzine Dino, cité par Timour Muhidine et Halil Gökhan, *op.cit.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 56 : « L'universel sans cesse proclamé fait de Paris le lieu universel de la pensée universelle, dans une sorte de circulation et de contamination des effets et des causes, produit deux types de conséquences : les unes imaginaires, qui contribuent à construire et à consolider la mythologie parisienne, les autres réelles – l'afflux d'artistes étrangers, réfugiés politiques ou artistes isolés qui viennent faire leurs « classes » à Paris. »

⁶ Gertrude Stein : « Paris, était là où se trouvait le XX^e siècle » dans *Paris-France*, Alger, Charlot, 1945, citée par Pascale Casanova, *ibid.*, p. 136.

⁷ *Ibid.*, p. 146

littéraire de la France et de l'Europe. La croyance des agents périphériques du système mondial de la littérature en Paris produit des effets, renforce les liens affectifs, intellectuels, culturels, entre les deux capitales. Les effets se traduisent aussi par des choix littéraires, poétiques, esthétiques qui contribuent à structurer le champ entre modernes et conservateurs.

... au coût narcissique élevé

Mais cette europhilie a un coût narcissique élevé : la passion des intellectuels turcs pour Paris n'est pas du tout payée de retour ; c'est un échange strictement unilatéral dont l'unilatéralité est vectrice de grande violence symbolique. Intellectuels et écrivains français et occidentaux manifestent une « fabuleuse ignorance »¹ de la littérature turque moderne. Les grands romanciers turcs, Resat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar restent inconnus en France². Les deux auteurs de *Paristanbul* décrivent ainsi le rapport d'amour sans retour tissé entre les intellectuels turcs et la culture européenne et française :

Si les écrivains, penseurs, artistes turcs ont vécu le XX^e siècle en empathie avec la vie intellectuelle française, ont lu et traduit ces auteurs, les Français (mais cela peut être étendu à tous les Occidentaux) continuent à ne voir à Istanbul qu'un Orient séculaire, assoupi, mystique. Quelle tristesse ! Presqu'aucun des innombrables voyageurs (à l'exception de Cocteau et Soupault, tous deux venus en 1949) ne montre de goût ou de curiosité pour la production turque contemporaine³.

Dès lors, l'amour de l'Europe peut se muer en une passion triste. Pamuk réfléchit à l'inconfort psychique de cette situation dans le chapitre consacré à André Gide, modèle absolu des écrivains turcs, quintessence de la culture humaniste et de l'histoire européenne. Il revient sur les notes que prend Gide lors de son voyage en Turquie en avril, mai 1914. Rappelant et commentant quelques unes de ces pensées, il donne à lire l'aversion, le dégoût qu'inspirent à André Gide les Turcs et la Turquie (« L'instruction même que je tire de ce voyage est en

¹ Timour Muhidine et Halil Gökhan, *op.cit.*, p. 16.

² Voir Timour Muhidine, « La littérature turque en français, un mariage de raison », Bureau International de l'Édition Française, <http://www.bief.org/Publication-3116-Article/La-litterature-turque-en-francais-un-mariage-de-raison.html>, page consultée le 26.06.2012.

³ Timour Muhidine et Halil Gökhan, *op.cit.*

proportion de mon dégoût pour ce pays. Je suis heureux de ne point l'aimer davantage¹. ») Dans ces extraits se lit toute la violence symbolique que charrie le discours orientaliste au « racisme grossier² » de Gide, une des plus hautes incarnations de l'humanisme européen. La perception gidienne de la Turquie se construit dans l'antithèse nostalgique de l'Algérie et dans l'opposition avec la Grèce, la terre familière : « [...] je fus précipité vers la Grèce, de toute la force même de mon aversion pour la Turquie³. » Et plus loin : « Ma joie n'a rien d'aigu. Je suis si peu surpris d'être ici ! Tout m'y paraît si familier ! Je m'y parais si naturel ! J'habite éperdûment ce paysage non étrange ; je reconnais tout ; je suis "comme chez moi" : c'est la Grèce⁴. » Contre la Grèce et l'Algérie, la Turquie est frustrée, hideuse, et ne provoque qu'aversion et dégoût. A ses yeux, cette « race », qui porte d'horribles vêtements, le mérite⁵. De plus, il juge les Turcs, « ces porteurs de fez » « moins beaux⁶ » que les Arabes, et le voyage en Turquie semble se réduire à cette observation : « rien que de hideux visages⁷ ». La laideur (« Le peuple est laid ; c'est l'écume que les civilisations ont laissée⁸ »), l'absence de la civilisation ne sont pas les seuls défauts de la Turquie aux yeux de Gide ; celle-ci est également sous le coup du manque d'authenticité. Ainsi, Constantinople « justifie, aux yeux de Gide, toutes [ses] préventions et rejoint dans l'enfer de [son] cœur Venise⁹ » :

Admire-t-on quelque architecture, quelque revêtement de mosquée, on apprend (et l'on s'en doutait) qu'elle est albanaise ou persane. Tout est venu ici, comme à Venise, plus qu'à Venise, à coups de force, à coups d'argent. Rien n'est jailli du sol ; rien d'autochtone ne se retrouve au-

¹ André Gide, *Journal*, I, 1887-1925, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 785, cité par Pamuk, AC, p. 338.

² Pamuk, *ibid.*, p. 338.

³ André Gide, *op.cit.*, p. 785.

⁴ *Ibid.*, p. 786.

⁵ *Ibid.* : « Le costume turc est le plus laid qu'on puisse imaginer ; et la race, pour dire la vérité, le mérite. Oh Corne d'Or, Bosphore, rivage de Scutari, cyprès d'Ayoub ! Je suis incapable de prêter mon cœur au plus beau paysage du monde si je ne peux aimer le peuple qui l'habite. » La citation est reprise par Orhan Pamuk, dans *ISV*, p. 287.

⁶ André Gide, *op.cit.*, p. 779 : « [...] Dans tout le vaste pays parcouru, à peine avons-nous rencontré de-ci, de-là, quelque costume ou quelque figure sur qui le regard eût plaisir à poser, de quelque Tsigane, ou Kurde, ou Albanais amené jusqu'ici on ne sait par quelle aventure. Pour les autres, tant Turcs que Juifs, tant Arméniens que Grecs ou que Bulgares, tous ces porteurs de fez me paraissent également laids ; et chacune de ces races aux vocations si diverses que conglomère en une tourbe épaisse chaque province de la Turquie, si parfois l'une d'elles peut éveiller ma sympathie, c'est lorsque j'apprends qu'on l'opprime. »

⁷ *Ibid.*, p. 772.

⁸ *Ibid.*, p. 769.

⁹ *Ibid.* p. 767-768.

dessous de cette écume épaisse que fait le frottement et le heurt de tant de races, d'histoires, de croyances et de civilisations¹.

Constantinople est condamnée et condamnable car elle révèle une culture qui n'a rien généré d'elle-même, qui n'a pas de puissance créatrice propre, mais, signe de duplicité, de décadence, de paresse aussi, qui s'est approprié des œuvres artistiques par la force et par l'argent. Aussi, c'est une culture à la fois fourbe et stérile, car le brassage historique, la multiplicité des populations ne créé rien. Ce reproche touche le cœur de la fragilité narcissique des intellectuels turcs et de leur angoisse, précisément, d'authenticité. En somme, écrit Pamuk, « [il] se félicite que son voyage en Turquie lui ait rappelé combien la civilisation occidentale, et surtout celle de la France, étaient supérieures². » L'écrivain turc cite l'écrivain français :

Trop longtemps j'ai cru qu'il y avait plus d'une civilisation, plus d'une culture qui pût prétendre à notre amour et méritât qu'on s'en éprît... A présent je sais que notre civilisation occidentale (j'allais dire : française) est non point seulement la plus belle ; je crois, je sais qu'elle est la *seule*³.

On peut imaginer la douleur et la peine que durent ressentir Yahya Kemal et Yakup Kadri, à la lecture de ces mots ; eux qui, en 1935, participeront au Congrès international des écrivains sur le destin de l'humanisme face à la montée du fascisme en Europe, dont le discours d'ouverture est prononcé par Gide qui y définit la culture⁴. Les postulants à l'humanisme européen, brigant le statut de nouveaux entrants, fervents lecteurs de Gide, associés à la réflexion européenne sur le destin de la culture confrontée au fascisme, sont rejetés, à travers l'orientalisme du propos gidien, à leur arriération et à leur barbarie essentielles, la Turquie étant le double négatif de l'Orient musulman solaire qu'est l'Algérie pour Gide. Ces propos, commente Pamuk, « lui auraient certainement valu [aujourd'hui] le prix du mauvais goût et du « politiquement incorrect » dans une université américaine⁵ ». Tanpınar avait connaissance de ces propos lorsqu'il écrit son vibrant éloge de Gide dans *Cumhuriyet* en 1947, mais il les passe sous

¹ *Ibid.*, cité par Orhan Pamuk, *AC*, p. 337.

² Orhan Pamuk, *ISV*, p. 287.

³ Orhan Pamuk, *AC*, p. 338.

⁴ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 46.

⁵ Orhan Pamuk, *AC*, p. 338.

silence¹. Yahya Kemal, « l'un des plus grands poètes turcs du XXe siècle, professeur et mentor de Tanpınar² » extériorise une protestation, lorsqu'il écrit, se plaignant de Gide dans une lettre adressée à A. Ş. Hisar : « De tous les textes diffamatoires jamais écrits contre nous, c'est le plus venimeux... Sa lecture m'a détraqué les nerfs³. » La presse et les intellectuels restent muets sur l'incident gidien, et les écrivains dissimulent au plus profond d'eux-mêmes cette douloureuse blessure narcissique, cet affront infligé par l'écrivain qui incarne l'esprit même de la pensée européenne⁴. Pamuk note ce qui n'est peut-être pas une coïncidence : « Un an après la publication sous forme de livre de ces textes relatant le mépris de Gide pour le costume des Turcs, le plus grand promulgateur de réformes d'occidentalisation, Atatürk, interdit le port de tous ces vêtements traditionnels⁵. »

Cette anecdote révèle bien que l'aversion de la francophilie ou de l'europhilie est une sorte de désamour viscéral, de honte de sa propre tradition littéraire nationale, la honte de ne pas être suffisamment « civilisé », la honte de ne pas être européen. Les intellectuels occidentalisés donnaient sans doute secrètement raison à Gide⁶ et s'enfoncent dans « une sorte de crise d'identité⁷ », de *double bind*. L'intellectuel turc se trouve alors écartelé entre son appartenance nationale dépréciée, objet d'une vague honte, et ses aspirations occidentales.

Il y a donc une fatalité de l'appartenance à un petit espace littéraire, des affects tristes de l'intellectuel non-occidental, conscient de la position de sa nation littéraire dans le système mondial. « L'orgueil d'un homme né dans une petite culture est toujours blessé⁸ » écrit Cioran (1911-1995) en 1986 ; il évoque « la malédiction de l'origine », la « rage d'écrire dans une langue peu traduite, de ne pouvoir prétendre à aucun "destin" national grandiose, l'humiliation d'avoir à se

¹ *Ibid.*, p. 339.

² *Ibid.*

³ Yahya Kemal cité par Orhan Pamuk, *ibid.*

⁴ Orhan Pamuk, *ISV*, p. 287 : « A la différence de ce qui se passerait dans une situation semblable aujourd'hui, la presse populaire turque, les journaux et les revues ne réagirent pas à ces propos – qui à leur parution blessèrent énormément les écrivains turcs en vue de cette période, Yahya Kemal en tête, et les intellectuels turcs d'Istanbul –, se gardant de divulguer au peuple ces affronts qu'ils dissimulèrent comme un secret, et ils rongèrent intérieurement leur frein. »

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Orhan Pamuk, *AC*, p. 342.

⁸ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 264.

plier au devoir-être des “petits”¹ ». Cette remarque est tout à fait exemplaire du destin de l’intellectuel turc, du « dépit historique » de la turquicité « vécue comme une infériorité ontologique² ».

Cette souffrance est d’autant plus présente que la structure hiérarchique inégale de l’univers littéraire et les rapports de force qui en découlent n’apparaissent jamais aussi bien qu’aux acteurs des espaces dominés. L’« invisibilité » et l’« éloignement » s’imposent cruellement à la perception des acteurs des petites littératures qui « peuvent évaluer précisément leur place dans la hiérarchie tacite et implacable de la littérature mondiale³. » Pascale Casanova ajoute que « [cette] invisibilité les contraint à penser leur “petitesse” même⁴. » Il y a donc une lucidité, une « conscience malheureuse » propre aux écrivains des univers littéraires marginaux « qui, ayant à lutter très concrètement pour “trouver la porte d'entrée”, comme dit Octavio Paz, et se faire reconnaître du (ou des) centre(s), sont plus lucides sur la nature et la forme des rapports de force littéraires⁵. »

Les intrus au spectacle de la modernité⁶ : le champ littéraire turc dans la littérature mondiale

« Gens de la périphérie, habitants des faubourgs de l'histoire, nous sommes, Latino-Américains, les commensaux non invités, passés par l'entrée de service de l'Occident, les intrus qui arrivent au spectacle de la modernité au moment où les lumières vont s'éteindre. Partout en retard, nous naissons quand il est déjà tard dans l'histoire ; nous n'avons pas de passé, ou si nous en avons un, nous avons craché sur ses restes⁷. » Octavio Paz

Le champ littéraire turc paraît par ailleurs toujours grevé par la fatalité du

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 263.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ Daryush Shayegan, *op.cit.*, p. 204.

⁷ Octavio Paz, *Le labyrinthe de la solitude* cité par Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 127.

retard et par le sentiment de désynchronisation par rapport au centre. Dans *Le labyrinthe de la solitude*, ou dans *La Quête du temps présent*, Octavio Paz décrit la découverte des différentes temporalités ; « Paz se découvre hors du temps et de l'histoire réels (“ce présent n’habitait pas dans notre pays”)¹ », il se trouve décentré, en retard, par rapport au temps central de l'Europe occidentale. « Cette quête du présent, c'est la sortie hors du “temps fictif” dévolu à l'espace national et l'entrée dans la concurrence internationale² », écrit Pascale Casanova. Il est permis de lire le roman de Tanpınar, *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules*, (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*) paru en 1962³, comme la métaphore humoristique de cette « quête du présent », de cette synchronisation de la Turquie républicaine à l'heure de la modernité européenne occidentale. La bureaucratie de l'Institut est une figuration bouffonne, grotesque, des efforts du pouvoir kémaliste pour rattraper la modernité européenne, prétendant même réformer le temps et la perception du temps imposée par le passage du calendrier musulman au calendrier grégorien. Le « retard » de la Turquie est figuré par la création de cet immense et improbable « institut de remise à l'heure des montres et des pendules », qui contrôle les montres des citoyens turcs pour s'assurer qu'ils sont bien à l'heure de la modernité, de l'Europe et de l'Occident. Les retardataires, les négligents qui ne se sont pas synchronisés, se voient verbaliser. Tanpınar exprime, de manière humoristique, ce décalage temporel perçu entre le mode de vie traditionnel et ottoman de la Turquie et l'adoption du calendrier, d'instruments de mesure du temps occidentaux et rationnels, qui contraignent l'ancien *habitus* à une expérience du temps positiviste et rationnelle.

Cette « remise à l'heure » est également la métaphore utilisée par Pascale Casanova pour décrire le retard des périphéries dans la modernité. Le système littéraire mondial est réglé par « le méridien de Greenwich », « une horloge artistique universelle sur laquelle les artistes doivent se régler s'ils veulent devenir littérairement légitimes⁴. » Il « permet d'évaluer une pratique, de donner une reconnaissance, ou, au contraire, de renvoyer à l'anachronisme ou au

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 142.

² *Ibid.*

³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules*, trad. Timour Muhidine, Actes Sud, 2007.

⁴ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 138.

«provincialisme»¹. » C'est ce décalage temporel, cet anachronisme du roman turc que Yahya Kemal déplore lorsqu'il écrit : « Bien que le roman, du point de vue de la structure et du genre, soit le même dans toutes les langues, il a un âge différent en chacune d'elles². » Ainsi, il apparaît que « les espaces culturels de l'Europe [...] ne vivent pas à la même époque littéraire³ ».

Mais ce décalage temporel est aussi un décalage esthétique⁴. Timur Taner rappelle, dans « Le roman turc à ses débuts », que le roman villageois (*Bauernroman*) est pratiqué en Europe du début du XIX^e et du XX^e siècle « par des auteurs comme Jeremias Gotthelf, Berthold Auerbach et Georges Sand⁵ ». Or, la Turquie reçoit la vague du roman villageois quand le genre s'épuise en Europe ; il perdure en Turquie jusque dans les années 1970 et 1980. Pour Itamar Even-Zohar, c'est une loi de l'interférence littéraire⁶ : la littérature-cible a tendance à ignorer les éléments contemporains de la littérature-source et à rétrograder vers des stades antérieurs. Yahya Kemal a beau jeu de dénoncer le retard du roman turc, car il se tourne, dans le domaine poétique, vers des auteurs anachroniques au regard de la temporalité de la modernité, comme le remarquent Timour Muhidine et Halil Gökhan :

Lorsque Yahya Kemal, dernier représentant de la poésie classique ottomane mais aussi grand classique « moderne » du XX^e siècle se prend de fascination pour Jean Moréas – ou lorsque le Brésilien Oswald de Andrade se met à révéler Paul Fort, on a l'impression troublante de voir se dérouler la même scène : le « retard » ou le retardement des conceptions littéraires, les choix très axés sur l'idée de littérature nationale chez les Turcs comme chez les Latino-Américains leur font préférer les modèles néo-classiques. Alors que l'on aurait aimé leur voir choisir, puisque l'on est à la veille de la Première Guerre mondiale, Apollinaire ou Paul Valéry...⁷

Il apparaît donc que la position d'éléments dans le système-source n'est pas forcément la même dans le système-cible. L'élément importé n'occupe pas la

¹ *Ibid.*

² Yahya Kemal cité par Ali Semizoğlu, « Aspects du roman turc après 1960 », *Anka*, n°16-17, 1992.

³ Franco Moretti, *Atlas*, *op.cit.*, p. 193.

⁴ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 145 : « Le décalage entre la capitale et la province est inséparablement temporel et esthétique: l'esthétique est simplement une autre manière de nommer le temps de la littérature. »

⁵ Timur Taner, *art.cit.*

⁶ Itamar Even-Zohar, « Laws of literary interference », *Papers in Culture Research*, *op.cit.*, p. 71.

⁷ Timour Muhidine et Halil Gökhan, *op.cit.*

même fonction dans les deux systèmes¹. De fait, dans le système littéraire turc, le roman villageois sert une fonction politique de consolidation de l'idéologie kémaliste par la mise en place, sur le plan littéraire, d'un réalisme social, d'une description des réalités de la paysannerie anatolienne, *hinterland* programmatique de la nation turque moderne ; de même, les néo-classiques se présentent comme des ressources plus adaptées au regard du projet de poésie nationale.

Toutefois, cette perception de la temporalité littéraire et du retard de l'espace national ne se trouve que chez les écrivains des périphéries littéraires ouverts à la vie littéraire internationale et, en quelque sorte, en exil dans leur propre littérature nationale. « En revanche, les "nationaux", qu'ils soient membres de nations centrales ou excentrées, ont en commun d'ignorer la concurrence mondiale, donc la mesure du temps de la littérature, et de ne considérer que les normes et les limites nationales assignées aux pratiques littéraires »², écrit Pascale Casanova.

Exilés dans le temps anachronique de l'espace littéraire turc, les écrivains modernes ont aussi à se plaindre de la faiblesse du capital littéraire de l'espace turc. Le capital littéraire est constitué, explique Pascale Casanova, de l'ancienneté d'une littérature, de sa noblesse, de son prestige, de son volume, de sa reconnaissance internationale³. De ce point de vue, le champ littéraire turc jusqu'aux années 80 paraît doté de peu de capital littéraire. Littérature très peu connue sur le plan international, elle ne s'exporte que très peu avant les années 1990, 2000. Avant Orhan Pamuk, les deux seuls auteurs turcs connus à l'étranger sont le poète Nazım Hikmet et le romancier Yaşar Kemal. Ahmet Hamdi Tanpınar, le plus grand auteur de la littérature turque moderne, jusqu'à une date très récente, est inconnu à l'étranger. La littérature turque est méconnue en France jusqu'au début des années 1980, 1990, explique Timour Muhidine dans « La littérature

¹ « This implies that a target literature frequently ignores the contemporary elements of a source literature and goes back to an earlier diachronic phase, often outdated from the point of view of the center of the *source* literature. But while in certain instances the direction of interference may be a single homogeneous line, at other instances various competing and non-congruent attempts may be carried out by different groups within the target literature. Contemporary features may thus be mixed with those of earlier phases. This clearly implies that the systemic position of particular items in the *source* is not necessarily of consequence to the *target*. » Itamar Even-Zohar, « Laws of literary interference », *op.cit.*, p. 71.

² Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 131.

turque en français : un mariage de raison ». Il note « l'absence d'intérêt pour les grands romanciers qui commencent pourtant à recueillir un écho international : ni Resat Nuri Güntekin, ni Peyami Safa, ni encore Ahmet Hamdi Tanpınar, ne sont présentés ou traduits. » Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, dans un climat de solidarité avec les intellectuels du Tiers-monde, quelques relais se développent en France mais qui mettent surtout l'accent sur l'engagement socialiste et sur les récits de la condition paysanne du sud de l'Anatolie. Or, la puissance d'une littérature se manifeste par sa capacité à circuler en-dehors des limites nationales, par le nombre de textes écrits dans cette langue et reconnus internationalement, par le nombre de textes traduits, en particulier dans les « grandes » langues européennes, l'anglais, le français, l'allemand, les langues du centre du système littéraire. Mais le prestige et la puissance d'une littérature se mesure aussi à « la présence nombreuse de grands intermédiaires transnationaux, de fins lettrés et de critiques raffinés », car « [les] grands médiateurs (souvent polyglottes) sont en effet des sortes d'agents de change, des "cambistes" chargés d'exporter d'un espace à l'autre des textes dont ils fixent, par là même, la valeur littéraire¹ », et ce sont eux qui font circuler les textes littéraires, depuis ou vers le turc.

La langue est aussi un élément constitutif majeur du capital littéraire². Il n'y a pas d'égalité bienheureuse des langues dans le royaume enchanté, dépolitisé et dénationalisé, des Belles-Lettres ; le système linguistique mondial est lui aussi, hiérarchique et inégalitaire. Or, la langue turque n'est pas réputée comme une langue littéraire au sein du système mondial. S'il est de nombreux agents de change turcs de la littérature européenne, en revanche il y a très peu, sur cette période, de passeurs de la littérature turque dans les langues européennes. Cet isolement du turc dans la littérature mondiale s'explique aussi du fait qu'elle n'est pas la langue d'une ancienne puissance coloniale européenne, avec laquelle elle entreprendrait des liens privilégiés et qui lui donnerait un accès au centre du système littéraire. Pour l'écrivain postcolonial, le choix s'offre soit d'écrire dans une langue vernaculaire locale et de marginaliser ainsi la langue du colonisateur,

¹ *Ibid.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 38.

comme le romancier kenyan Ngugi Wa Thiong'o qui privilégie le gikuyu, sa langue maternelle, soit d'écrire dans la langue dominante, comme c'est le cas du romancier nigérian Chinua Achebe et de Salman Rushdie. Comme l'écrit Yves Clavaron, « [écrire] dans une langue dominante est aussi un moyen de s'assurer une plus grande visibilité sur la scène internationale¹ ». Mais, contrairement aux littératures nord-américaine ou latino-américaines, par exemple, la Turquie ne peut compter sur le capital littéraire et linguistique de nations européennes dont elle serait issue pour se l'appropriier².

De plus, la littérature turque moderne s'est privée des ressources littéraires du passé ottoman qu'elle aurait pu faire fructifier. La réforme de l'alphabet organise l'impossibilité pour les jeunes générations, élevées dans les écoles de la République laïque, d'accéder à ce capital littéraire. Les romanciers qui font la transition avec l'époque ottomane, Güntekin, Yakup Kadri, Tanpınar, ceux qui sont nés avant 1920, possèdent encore le capital littéraire des lettres ottomanes et ont encore accès à ce patrimoine. Mais la génération des écrivains de 1950, 1960, apprennent à lire avec l'alphabet latin dans écoles de la République, ils lisent les grands classiques européens, français. On peut donc avancer l'hypothèse que les réformes culturelles d'Atatürk dans les domaines de l'éducation et de la culture amènent un bouleversement majeur dans la production sociale des écrivains. Auparavant, les auteurs appartiennent aux classes dominantes, aux couches aisées de la population, ils sont liés à l'élite bureaucratique ottomane qui gouverne l'Empire. Les couches lettrées proches du pouvoir détiennent le monopole de la production littéraire. Mais, avec la révolution culturelle, de nouveaux producteurs de littérature font leur apparition : les instituteurs, fer de lance de l'alphabetisation et de l'éducation de la population, issus du système éducatif de Mustafa Kemal et des instituts villageois. Ils produisent une littérature réaliste, centrée sur le monde paysan, sur l'Anatolie rurale, et non plus sur le milieu urbain stambouliote. La

¹ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Long-courriers, 2011, p. 71.

² Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 131 : « Tant la littérature nord-américaine que celle d'Amérique latine sont donc les héritières directes [...] des nations européennes dont elles sont issues. C'est pourquoi elles ont pu à la fois s'appuyer sur le patrimoine littéraire espagnol, portugais ou anglais, et opérer des révolutions et des bouleversements littéraires sans précédent [...]. Les écrivains de ces contrées se sont approprié, dans une sorte de continuité patrimoniale, les biens littéraires et linguistiques des pays européens dont ils revendiquaient l'héritage. »

modification dans la production sociale des écrivains s'accompagne d'un déplacement du centre de gravité de la production littéraire, des centres urbains et intellectuels vers la périphérie et les milieux ruraux d'Anatolie. Le champ littéraire turc moderne est donc amputé de son passé littéraire et de son héritage culturel, et il ne peut capitaliser les ressources de la littérature ottomane.

Enfin, le prestige et le capital littéraire se donnent à voir dans la présence d'un milieu littéraire :

Le « prestige » littéraire s'enracine dans un « milieu » professionnel plus ou moins nombreux, un public restreint et cultivé, l'intérêt d'une aristocratie ou d'une bourgeoisie éclairée, des salons, une presse spécialisée, des collections littéraires concurrentes et prestigieuses, des éditeurs recherchés, des découvreurs réputés [...] et bien sûr, des écrivains célèbres, respectés et qui se consacrent entièrement à leur tâche d'écriture : dans les pays très dotés littérairement, les grands écrivains peuvent devenir des « professionnels » de la littérature¹.

L'inversion négative de ce tableau offre un portrait assez exact des littératures dans les pays sous-développés, comme Antonio Candido le montre dans son essai *Littérature et sous-développement*². L'auteur de romans policiers Mehmet Murat Somer se plaint de l'absence de tradition littéraire narrative et de la faiblesse du milieu littéraire : « We don't have a tradition of literature at all. At all. The Ottoman culture doesn't include stories and novels in the tradition of western literature. The first Turkish novel was published only 150 years ago. In Turkey, books are not sold well. We don't have a huge audience³. » Pamuk déplore également l'absence de milieu littéraire, en particulier l'absence d'un public disponible pour la production littéraire, qui suscite chez lui une sorte de rage et de dépit difficilement contenus :

¹ *Ibid.*, p. 35.

² « Le critique littéraire brésilien Antonio Candido décrit ainsi ce qu'il appelle la « faiblesse culturelle » de l'Amérique latine en la rapportant presque terme à terme à l'absence de toutes les ressources spécifiques qu'on vient de décrire : le taux élevé d'analphabétisme qui implique, écrit Candido, l'« inexistence, la dispersion, et la précarité de publics disponibles pour la littérature, en raison du petit nombre de lecteurs réels », puis le « manque de moyens de communication et de diffusion (maisons d'édition, bibliothèques, revues, journaux) ; l'impossibilité de spécialisation des écrivains dans leurs travaux littéraires, généralement exécutés comme des tâches marginales ou même relevant de l'amateurisme. » Pascale Casanova, *ibid.*, p. 36.

³ Chris Wiegand, « Different beats », *The Guardian*, publié le 14 mai 2008, URL : <http://www.theguardian.com/books/2008/may/14/crimebooks.chriswiegand>, page consultée le 8 mai 2014.

[...] dans un pays où la norme est de ne pas lire, où les lecteurs passent pour des handicapés du bonheur et la lecture pour une bizarrerie, voire une maladie, je ne peux qu'éprouver du respect envers les affectations, les obsessions et les prétentions de cette poignée de bibliophiles, qui tranchent avec la banalité et la médiocrité ambiantes¹.

Ce sévère jugement porté sur ses compatriotes et sur leur absence d'habitus de lecteur se poursuit par un dédouanement de l'auteur :

[...] j'ai au moins l'excuse de vivre dans un pays manquant de livres et de bibliothèques publiques. Les douze mille ouvrages que compte la mienne sont les sources auxquelles je me réfère et ce qui me pousse au travail².

Acteur d'un milieu peu favorable au développement et à l'installation d'une production littéraire, «dans un pays manquant de bibliothèques publiques³», d'institutions et de lieux de diffusion de la littérature, Pamuk a toutes les raisons de s'identifier à Mario Vargas Llosa. La description du champ littéraire péruvien tend un miroir à la littérature turque :

« Que signifie être écrivain au Pérou ? » C'est une question qui doit tous nous attrister, non seulement parce que le Pérou manque cruellement d'un lectorat et d'une industrie de l'édition dignes de ce nom, mais aussi parce qu'on traite de dingues les écrivains qui tentent de rester en vie et de résister à l'indifférence, à la pauvreté, à l'ignorance et l'hostilité ; et même lorsqu'ils parviennent à se maintenir à flot, ils sont condamnés à vivre en dehors du monde réel, ce qui fait dire à Vargas Llosa que « tous les écrivains péruviens sont au final condamnés à la défaite » et il ne nous est pas difficile de nous associer à sa colère.

Au regard de la haine que Vargas Llosa éprouvait dans sa jeunesse envers la bourgeoisie péruvienne, dont il disait avec colère qu'elle ne lisait jamais et était «plus stupide que toutes les autres», de sa tristesse lorsqu'il déplorait la rareté et la faiblesse de la contribution du Pérou sur la scène littéraire mondiale, et de son avide appétit pour la littérature étrangère, on perçoit une autre douleur encore derrière cette puissante voix d'écrivain : la conscience d'être loin du centre de la littérature mondiale. Un état d'esprit que des gens comme nous ne comprennent que trop bien...⁴

Petit nombre et faiblesse des publics disponibles pour la production littéraire ; sous-développement du secteur économique de l'édition ; absence de culture de la production littéraire qui stigmatise et marginalise les écrivains ;

¹ Orhan Pamuk, *AC*, p. 175.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 284.

absence de bourgeoisie éclairée et lettrée ; « rareté » et « faiblesse de la contribution du Pérou sur la scène littéraire mondiale », dépendance à la littérature étrangère, sentiment de provincialité et d'excentricité des agents du champ littéraire, autant de traits distinctifs de la faiblesse de la vie littéraire au Pérou, tout aussi valables pour la vie littéraire en Turquie.

Ainsi, « le commun dénuement des écrivains des espaces périphériques du système mondial les conduit à se reconnaître, à se prendre mutuellement pour modèles ou références historiques, à comparer leur situation littéraire¹ ». Daryush Shayegan analyse ainsi la situation des intellectuels des pays non-occidentaux :

D'une part ils se sentent nettement supérieurs à la masse du peuple dont ils déplorent le retard historique et l'obscurantisme [...] d'autre part, ils ressentent une infériorité à l'égard de l'Occident dont ils admirent les produits et savent bien que [...] ils sont à la remorque de la modernité. [...] leur ambition secrète, souvent inavouée, est d'être reconnus par le monde soi-disant civilisé, de se hausser à l'universalité, de dépasser le provincialisme débilisant qui les étouffe. [...] Pris en tenaille entre une culture par rapport à laquelle ils sont « en avance » et un monde plus large dont les feux de la rampe les éblouissent sans qu'ils y aient accès, ils sont aliénés des deux côtés².

Les intellectuels vivant à la périphérie se ressemblent donc dans « cette aspiration exacerbée pour l'Europe³ ». Pamuk nous dit que c'est avec cette littérature périphérique qu'il éprouve le plus d'affinités⁴; « ceux qui, comme [lui], vivent en marge de l'Europe et sont aux prises avec la pensée européenne⁵ ». L'homologie structurelle de position entre les écrivains issus de littératures dominées entraîne la construction d'un ethos collectif, extra-européen, signe de la communauté d'expérience et de situation des écrivains de la périphérie, qui se définit dans la négativité de la plénitude et de la puissance des littératures européennes ; il y a donc une internationale de l'expérience du dénuement littéraire qui se met en place à la périphérie du système littéraire et qui caractériserait « une narration spécifique à la nouvelle et au roman des pays dits du Tiers Monde ». Pamuk conteste la définition de Frédéric Jameson de la

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 351.

² Daryush Shayegan, *op.cit.*, p. 204.

³ Orhan Pamuk, *AC*, p. 312.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

littérature du Tiers-monde :

Cette originalité tient moins à la localisation géographique de l'écrivain qu'à sa conscience d'écrire loin du centre de la littérature mondiale et au sentiment aigu de cette distance. Si quelque chose distingue cette littérature du Tiers Monde, ce ne sont ni la pauvreté, ni la violence, ni le chaos politique, ni les troubles sociaux des pays émergents, mais plutôt le fait que l'auteur sait qu'il se trouve loin des centres où l'histoire de son art, l'art du roman, s'est développée et a été décrite, et qu'il tient compte de cette distance dans son travail¹.

L'auteur turc précise ensuite que « le statut d'exilé relève moins d'une situation géographique que d'un état moral, d'un sentiment d'exclusion et d'être un perpétuel étranger². »

Il existe donc un ensemble de problématiques, de dilemmes, de questionnements des écrivains des marges, confrontés au défi historique de fondation d'une littérature moderne. Ils partagent également des angoisses : angoisse de l'influence, angoisse de l'authenticité, angoisse d'une création littéraire dérivée, factice ou contrefaite, de moindre valeur que la littérature imitée. « [Voulant] écrire comme des Français³ », « fatalement tournés vers l'Europe et plus particulièrement vers la France⁴ », les écrivains turcs – et aussi argentins – apprennent du tutorat européen à être modernes et occidentaux, à imiter le modèle français. Mais, et c'est là la suite de la leçon occidentale, il faut être, tout en étant moderne et occidental, « simple », « vrai » et « original⁵ ».

Mais dans un coin de leur tête, ils savaient pertinemment que s'ils se mettaient à écrire comme des Occidentaux ils ne pourraient pas être aussi originaux que ceux-ci. [...] Et la contradiction qu'ils éprouvèrent entre l'idée d'être occidental et celle de la nécessité d'être « vrai » a travaillé tous ces créateurs, tout spécialement dans les années où ils commencèrent à faire entendre leur propre voix dans leurs oeuvres⁶.

La dépendance à la littérature européenne et son injonction paradoxale, voire impossible (« être occidental tout en étant vrai et original ») place dès lors les

¹ *Ibid.*, p. 274-275.

² *Ibid.*

³ Orhan Pamuk, *ISV*, p. 138-139.

⁴ Jorge Luis Borges, « Préface des préfaces », dans *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 301-302. C'est nous qui soulignons.

⁵ « [...] la culture française leur a enseigné de manière irréversible, outre l'idée de littérature moderne, une certaine idée de la vérité, de l'originalité, de la simplicité. » Orhan Pamuk, *ISV*, p. 138-139.

⁶ *Ibid.*

écrivains dans une situation de *double-bind* et de souffrance psychique. Ainsi, cet apprentissage de la modernité occidentale paraît biaisé, comme perdu d'avance : l'assimilation de la modernité littéraire européenne, sorte d'impératif historique, relègue définitivement, et comme pour toujours, la littérature turque au rang de copie, de dérivé de la littérature européenne ; apparue de manière inauthentique, dans la genèse mimétique, la littérature turque paraît condamnée à un état de secondarité fondamentale, renvoyant perpétuellement les écrivains turcs à leur retard et à leur inauthenticité. Comment se formule, dans ce contexte de dépendance mimétique, la nécessité de fonder une littérature nationale moderne ?

Après avoir décrit les enjeux, la spécificité du champ littéraire turc moderne, il s'agit de se demander comment Orhan Pamuk gère cet héritage culturel, intellectuel et littéraire ; comment il se situe par rapport à l'europhilie, à la francophilie amoureuse de l'élite turque à laquelle il appartient ; mais aussi de quelle manière il hérite de la relation de dépendance mimétique de la littérature turque à la littérature européenne. En outre, il faudra aussi envisager la manière dont il s'approprie le roman, cet objet romanesque né sous les auspices de l'étranger, de la dette étrangère. En d'autres termes, comment le romancier réagit-il à ce « destin¹ » historique de l'écrivain turc ? C'est ce que nous allons à présent aborder.

¹ Voir Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 70 : « Depuis que le processus d'unification de l'univers littéraire mondial est engagé, chaque écrivain entre dans le jeu muni (ou démuné) de tout son "passé" littéraire. Il incarne et réactualise toute son histoire littéraire (notamment nationale, c'est-à-dire linguistique) et transporte avec lui ce "temps littéraire" sans même en être clairement conscient, du seul fait de son appartenance à une aire linguistique et à un ensemble national. Il est donc toujours l'héritier de toute l'histoire littéraire nationale et internationale qui le "fait". L'importance originelle de cet héritage, qui agit comme une sorte de "destin", explique que mêmes les œuvres les plus internationales, comme celle de l'écrivain espagnol Juan Benet ou du Yougoslave Danilo Kis, se reflètent d'abord, au moins réactionnellement, à l'espace national dont elles sont issues. »

Deuxième partie : Postures et habitus : l'ethos de l'auteur Orhan Pamuk

L'apparition d'Orhan Pamuk dans l'espace littéraire turc au début des années 1980 doit être analysée en termes d'ethos ; pour ce faire, il nous faudra reconstituer sa trajectoire dans le champ littéraire turc ainsi que ses différentes postures. Anna Boschetti définit la posture comme « la représentation de soi qu'un écrivain [...] construit en se mettant en scène à la fois dans sa vie et dans son œuvre¹. » La prise en compte de ses diverses postures, de ses différentes façons d'occuper une position, de même que la prise en compte de son « habitus » constitue, selon Jérôme Meizoz, l'*ethos* d'un écrivain :

En mettant en relation [la] trajectoire [d'un auteur] et les diverses postures [...] qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire. Mis en perspective par l'analyse en termes de stratégie, les faits observés en matière d'habitus et de posture peuvent à leur tour être intégrés dans une évaluation de la manière (générale) d'être (d'un) écrivain. Cette manière très générale, qui subsume les particularités des diverses postures et des habitus, on la désignera comme l'*ethos* d'un écrivain².

Cette notion d'ethos nous permet d'analyser des stratégies textuelles qui relèvent à la fois de la rhétorique et de la sociologie « en faisant émerger l'articulation et l'interaction entre tous les facteurs qui entrent en jeu dans la construction de l'image et de l'œuvre d'un auteur : inscription dans le champ de production, options esthétiques, techniques formelles, présentation de soi³. » Anna Boschetti, dans son introduction à l'ouvrage collectif *L'espace culturel transnational*⁴, décrit le bénéfice de la notion d'« ethos » ou de « posture » que Jérôme Meizoz substitue à la notion d'ethos rhétorique ; l'ethos redéfini par J. Meizoz prend en compte la « relation circulaire entre le sujet et le monde posée

¹ Anna Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », *op.cit.*, p. 27.

² Alain Viala, « Elements de sociopoétique », dans Georges Molinié, Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993, p. 216-217, cité par Jérôme Meizoz, « "Posture" et champ littéraire », dans *L'espace culturel transnational*, *op.cit.*, p. 268-283.

³ Jérôme Meizoz, *ibid.*

⁴ Anna Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », *op.cit.*

par la notion d' « habitus¹ ». » Ainsi, la sociologie peut contribuer à la compréhension des stratégies textuelles d'un écrivain. Partant, cette conception de la création littéraire à la croisée de la rhétorique et de la sociologie défait le mythe de l'individualité géniale : « la posture ne saurait être conçue comme une invention individuelle et imprévisible, car elle se définit par rapport à un “espace des possibles”, des “figures de l'auteur” proposées et instituées par l'histoire littéraire² ». Mais la posture n'est pas uniquement dépendante de la position dans la structure du champ ; elle est aussi « une performance par laquelle l'écrivain peut arriver à “rejouer” et à redéfinir la perception publique de son personnage et de son œuvre³. » C'est dans cette perspective critique que nous étudierons l'« ethos » d'Orhan Pamuk, ses différentes « postures » dans cet espace des possibles qu'est l'histoire littéraire turque telle que nous l'avons décrite ; nous nous demanderons dans quelles « figures d'auteur » il rejoue son inscription dans le champ, par quelles représentations de soi – d'auteur et d'écrivain – il se met en scène.

Le troisième chapitre sera consacré à cette étude, envisageant l'inscription de Pamuk dans un champ littéraire dépendant ainsi que sa trajectoire dans la littérature mondiale au moment de la mondialisation de la Turquie et de l'espace littéraire turc. Le quatrième chapitre traitera de l'ethos de l'auteur en lecteur de la bibliothèque européenne et envisagera les conditions de réception par Pamuk des auteurs occidentaux.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 27.

Chapitre 3 : Consécration, institutionnalisation, globalisation : la trajectoire d'un romancier turc dans la littérature mondiale

Comment un auteur, issu d'un champ littéraire très peu reconnu au niveau international, écrivant dans une langue à très faible pénétration sur le marché occidental, venu des « faubourgs de l'histoire », parvient-il à gagner le centre du système littéraire, à accumuler distinctions, prix honorifiques, et à conquérir les places fortes de la légitimité de l'établissement littéraire mondial ? Selon quelles stratégies littéraires, quelles postures y parvient-il, mais aussi à la faveur de quelle conjoncture ?

Comment rendre compte d'un tel succès, institutionnel, public, et commercial, en comparaison avec d'autres auteurs turcs de sa génération, Nedim Gürsel, Enis Batur, ou son illustre prédécesseur Yaşar Kemal ? La comparaison entre N. Gürsel, écrivain turc installé en France, figure exilique de l'intellectuel turc francophile et O. Pamuk nous fait prendre la mesure de la globalisation dont Pamuk fait l'objet. Nous essaierons d'étudier les voies de la mondialisation/globalisation de Pamuk, la trajectoire d'un producteur turc dans le système mondial de la littérature. Ainsi, il faudra également étudier, pour rendre compte des différences entre agents de la littérature turque et des similitudes entre agents de la littérature mondiale globalisée, les « propriétés des univers dans lesquels ils ont évolué » ainsi que « la position qu'ils ont occupée par rapport aux circuits internationaux différenciés de la production culturelle : le pôle de la production directement soumise aux impératifs du marché, le pôle mondain lié aux élites au pouvoir et le circuit des producteurs les plus autonomes tournés vers la recherche formelle et l'innovation¹ », pour reprendre les termes d'Anna Boschetti.

¹ Anna Boschetti, *op.cit.*, p. 24.

A. 1980-2000 : la trajectoire de Pamuk dans le champ littéraire turc

Ethos de la bourgeoisie laïque dans la Turquie des années 1950-1960

L'enfance d'Orhan Pamuk correspond à une période de transition sur le plan politique : avec le passage au multipartisme en 1946, la vie politique se démocratise, ouvrant la voie à la participation des masses dans la vie publique, et l'opposition remporte les élections en 1950¹. Les premières années au pouvoir du Parti démocrate d'Adnan Menderes sont euphoriques : c'est la première fois que les élites civiles accèdent au pouvoir, monopolisé par le CHP (le Parti Républicain du Peuple) depuis 27 ans. La Turquie de l'enfance de Pamuk (1952-1960) est une Turquie euphorique, qui se libéralise et s'ouvre sur l'extérieur. Les nouvelles forces sociales au pouvoir, la bourgeoisie industrielle et les notables terriens, sont au pouvoir de 1950 à 1960 avec le Parti Démocrate de Menderes et de 1965 à 1970 avec le Parti de la Justice de Süleyman Demirel. Malgré le Coup d'Etat militaire de 1960 qui rend toutefois rapidement le pouvoir au civil, la société connaît de remarquables développements à tous les niveaux : la nouvelle Constitution de 1960 introduit le bicamérisme et instaure un équilibre entre les pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire. Le syndicalisme, le socialisme prennent leur essor, avec la création du Parti ouvrier de Turquie (TIP). La Constitution de 1960, caractérisée par un certain esprit de tolérance, favorise un véritable bouillonnement culturel et littéraire. La Turquie produit plus de 200 films par an dans les années 1960, devançant les Etats-Unis.

Orhan Pamuk, issu de la bourgeoisie laïque stambouliote et ayant grandi dans le quartier occidental de la ville, Nişantaşı, grandit non seulement dans une Turquie qui se libéralise et se démocratise, mais aussi dans un pays qui confirme son engagement pro-occidental en s'enrôlant, au début de la guerre froide, du côté de l'idéologie du monde libre, contre le totalitarisme communiste.

¹ Ali Kazancıgil, « Du parti unique au multipartisme », « Turquie, Des Ottomans aux Islamistes », *Manière de voir* n°132, Le Monde diplomatique, décembre 2013-janvier 2014.

En 1952, année de sa naissance, la Turquie adhère à l'OTAN et participe à la guerre de Corée aux côtés des États-Unis ; une base militaire est installée à Izmir en 1953. En 1955, la politique atlantiste se confirme et s'approfondit : la Turquie est signataire du pacte de Badgad qui vise à contrer l'influence de l'URSS au Proche-Orient. Pour confirmer son engagement pro-occidental et donner des gages de sa loyauté envers l'Occident, elle devient l'avant-poste des intérêts atlantistes dans la région et se fait la championne de l'anti-communisme.

Ce déplacement dans l'allégeance à l'Occident de l'Europe aux États-Unis, représente l'« éclipse définitive de l'hégémonie politique de l'Europe au profit des États-Unis¹ » après la guerre. En dépit de la longue tradition des écoles françaises en Turquie, l'hégémonie du français est contestée à partir des années 1950 et 1960 par la puissance américaine². Les produits culturels nord-américains lient les deux pays, économiquement et politiquement ; les Turcs découvrent, avec admiration, les modes de vie représentés dans le mélodrame hollywoodien. De plus, les stars d'Hollywood instaurent de nouveaux standards de beauté, de mode de vie bourgeois, et la famille américaine moyenne devient le modèle de la famille turque moderne. Les films américains inspirent toute la société turque qui aspire à s'occidentaliser sur ce modèle³. Les mélodrames Yeşilçam produisent des adaptations turques des mélodrames américains, et nous avons déjà vu que la part des œuvres anglaises et américaines augmente dans le marché de la traduction à partir des années 1950.

Ainsi, Orhan Pamuk grandit dans ce contexte d'américanisation de la culture turque. Il reçoit l'éducation des jeunes gens issus des classes moyennes supérieures et de la bourgeoisie laïque et kémaliste, qui envoie ses enfants dans les prestigieux établissements d'enseignement secondaire privés où ils reçoivent une éducation occidentale et apprennent les langues étrangères : le lycée Galatasaray qui forme l'élite turque depuis le XIX^e siècle, ou le Robert College, lycée privé fondé en 1863. Diplômé de ce dernier, Orhan Pamuk y acquiert

¹ Neil Lazarus, « L'ordre mondial depuis 1945 », *Penser le postcolonial, une introduction critique, op.cit.*, p. 82.

² Faruk Bilici, *art.cit.*

³ Eyce Aykol, « *The Black Book*, ekphrastic landscape », dans Nilgun Anadolu-Okur, (dir.), *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk: the Turkish winner of the Nobel Prize in literature*, Lewiston (N.Y.), E. Mellen press, 2009, p. 39.

l'habitus des turcs occidentalisés. Cette éducation américaine le fait découvrir les auteurs américains, et lui donne les clefs pour les apprécier. « He was taught how to interpret and most likely appreciate Western literature, art and aesthetics in this school » écrit Nilgun Anadolu-Ökur¹. C'est probablement grâce à sa scolarité au Robert College qu'il commence à se construire un ethos de lecteur occidental : « [...] his admiration for James Joyce, Edgar Allen Poe, Samuel Taylor Coleridge, Ruskin and Tanizaki can be traced to the British/American education and western orientation he received during his school years². » Les voyages en Europe font aussi partie des pratiques culturelles des classes aisées. Le père de Pamuk voyage souvent à Paris, et les deux garçons Pamuk feront un court séjour à Genève, où leur père Gündüz Pamuk est recruté par IBM à la fin des années 1950.

L'éducation occidentale anglophone représente un capital culturel important : elle inculque à Pamuk un habitus occidental ; elle l'introduit au sein du réseau des étudiants du Robert College, elle est un passeport pour les études supérieures aux Etats-Unis, pour le champ académique américain. Son frère, Şevket Pamuk, professeur d'économie à l'Université du Bosphore à Istanbul, fait sa thèse de droit dans les très prestigieuses universités américaines Yale et Berkeley. Ce capital culturel est aussi un capital relationnel qui fait signe vers un réseau américain : Walter Andrew, professeur de littérature turque à l'Université de Washington, est le coach de basketball de Pamuk au Robert College entre 1966 et 1970, et sera un des acteurs de la réception d'Orhan Pamuk aux Etats-Unis. De plus, en 1985, lorsqu'il suit sa femme aux Etats-Unis qui y fait un doctorat en histoire, Pamuk rencontre Victoria Rowe Holbrook, alors en post-doctorat à Columbia, future professeure de littérature turque, qui lui propose de traduire *Le château blanc* et qui l'introduira de cette manière sur le marché anglophone. Plus tard, au sein du milieu intellectuel turco-américain, il rencontre sa traductrice anglaise, Maureen Freely, elle aussi diplômée du Robert College. Ce *background* culturel, le capital et l'habitus qu'il implique, différencie par exemple Pamuk de son prédécesseur Yaşar Kemal, issu de la paysannerie anatolienne, c'est-à-dire d'un milieu dépourvu de ressources économiques aussi bien que culturelles.

¹ Nilgun Anadolu-Okur, « Introduction », dans Nilgun Anadolu-Okur (dir.), *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk*, op.cit.

² *Ibid.*

Orhan Pamuk, ou encore Elif Şafak, sont les enfants privilégiés de riches familles de la bourgeoisie stambouliote, élevés dans le cosmopolitisme culturel et dans l'ouverture à l'Europe dès leur plus jeune âge.

Par conséquent, si Pamuk s'inscrit dans cette tradition de l'élite francophile, kémaliste, occidentalisée, il hérite aussi de la coupure historique entre l'élite turque occidentalisée et les masses paysannes ou les milieux populaires. « That sort of education makes you too secular and too westernised to properly stay in touch with traditional voters¹ », déclare Pamuk. L'intelligentsia éprouve alors une plus grande familiarité avec l'Occident qu'avec le peuple turc. Comme l'exprime Orhan Pamuk : « Pour moi, le thème essentiel de la religion, c'est la culpabilité. [...] je ne me sens pas assez proche du peuple qui croit en Dieu. Je viens d'une famille laïque, de la bourgeoisie séculaire, qui regardait tout cela avec méfiance et indulgence à la fois². » Dans son enfance, incorporant les représentations de sa classe bourgeoise et laïque, il associe la religion aux classes populaires, aux domestiques, et en développe une vision plébéienne. Etant donné cette origine sociale, et le milieu littéraire turc des années 1970 que nous avons déjà évoqué, en quoi consiste l'intervention d'Orhan Pamuk dans le champ littéraire turc ?

La revendication d'une position autonome dans le champ littéraire : un ethos occidental

L'hégémonie du réalisme des débuts de la République aux années 1970

Le réalisme des premiers écrivains de la République

De la fondation de la République à la fin des années 1970, l'esthétique réaliste domine la littérature turque. Dans un premier temps, de 1920 à 1950, la « canonisation du réalisme dans la fiction »³ est pilotée par l'Etat ; écrivains et intellectuels se font co-planificateurs de la culture. Les romanciers sont priés

¹ Nicholas Wroe, « Occidental hero », *The Guardian*, 8 mai 2004, URL : <http://www.theguardian.com/books/2004/may/08/fiction.orhanpamuk>, page consultée le 7 mai 2014.

² Entretien avec Orhan Pamuk, *Le Magazine littéraire* n°466, juillet/août 2007.

³ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 145.

d'épouser une esthétique réaliste pour montrer la vie moderne telle qu'elle est¹. La revue « Kadro » de Yakup Kadri Karaosmanoğlu prône le réalisme ainsi que le traitement des questions sociales dans la littérature. Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin et Halide Edip Adivar posent les bases d'une conscience littéraire engagée, qui se traduit par le réalisme social. L'oeuvre de Yakup Kadri « insiste sur la coupure entre l'intellectuel turc et le peuple (*Yaban*, 1932), ou le rôle de frein joué par les tekke islamique (*Nur Baba*, 1922)² ». Dans les oeuvres de Reşat Nuri Güntekin et Sabahattin Ali, « le régime kémaliste est représenté dans sa totalité³ ». A l'époque kémaliste, nous dit Timur Taner, « le roman national s'attelle pour la deuxième fois à l'état de la société considéré comme un tout et cherche à l'analyser⁴ ». Dans les phases de fondation de la nation, l'écrivain endosse le rôle d'historiographe, d'historien des troubles, des contradictions et des défis posés par la modernisation à la société traditionnelle. Sa mission consiste à analyser les mutations révolutionnaires qui affectent la société turque, à explorer la complexité de ce moment historique, à « refléter la vie nationale et l'expérience domestique⁵ ». Alors que la poésie dominait la hiérarchie des genres de la littérature ottomane, c'est la prose narrative qui devient l'instrument privilégié de cette analyse sociale. Orhan Pamuk, dans un entretien avec la revue « Anka », décrit l'évolution du roman turc comme un effort pour rapprocher le roman du peuple turc, tant au niveau de la langue que de la représentation. Ainsi, c'est le roman qui apparaît comme le medium privilégié pour représenter la vie quotidienne du peuple, raconter son mode de vie, ses tourments et ses souffrances. Les premiers romanciers républicains offrent donc les « premiers exemples du réalisme social dans le roman turc⁶ ». On trouve chez eux les premiers « héros positifs⁷ » de la littérature turque, jeunes fonctionnaires, enseignants, juges, préfets, officiers, qui passeront au premier plan à la génération suivante, celle des romanciers villageois. Pendant cette période, la production de l'écrivain est évaluée en fonction de l'intérêt qu'elle manifeste pour les problèmes sociaux, et

¹ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 11.

² Taner Timur, « Le roman turc à ses débuts », *art.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ « to reflect national life and domestic experiences », Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 147.

⁶ Taner Timur, « Le roman turc à ses débuts », *art.cit.*

⁷ *Ibid.*

non selon des critères esthétiques¹. La littérature reste donc assignée à une fonction politique, et le champ littéraire fonctionne de manière hétéronome. Les thèmes de ce genre, précise Şehnaz Tahir Gürçağlar, sont les relations de travail, les difficultés liées à la transition entre société islamique traditionnelle et société moderne, l'occidentalisation ratée des populations rurales. Cette tendance réaliste participe de l'effort de construction de la nation des institutions républicaines. Le réalisme sert à renforcer le sens de l'expérience partagée, le sentiment de coexistence, en offrant aux lecteurs des références à des événements et à des situations communes. Exceptant *Yaban* de Yakup Kadri et le considérant comme le seul roman inspiré par un réalisme réflexif et philosophique véritable², Tanpınar déplore la pauvreté du roman réaliste des premières années de la République :

Malgré son émergence récente et sa brève existence, notre littérature est principalement réaliste. Mais son réalisme habite seulement la coquille extérieure de la vie... Il n'a pas été encouragé par les grands aperçus fondés sur les besoins et les inclinations de classes et de générations... La principale raison de cet état de fait est le manque de discussion au sujet de ces problèmes parmi nous³.

Ainsi, l'absence de milieu intellectuel dans lequel se débattait la question d'un réalisme véritable, le manque de discussions philosophiques sur le sujet, condamne le roman réaliste turc à un réalisme de surface, sans sous-bassement philosophique et social, qui ne produit pas d'examen critique de la modernité et de nouvelles identités nationale, générationnelle, sociale de la Turquie.

1950-1960 : le roman villageois

L'hétéronomie du roman se poursuit sous une nouvelle forme et se confirme à partir de 1950. Une nouvelle génération de romanciers apparaît, qui concurrence les romans citadins des auteurs classiques comme Refik Halit Karay (1888-1965), Halide Edip Adıvar (1884-1964), Peyami Safa (1899-1961) ou

¹ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 147.

² Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 80-81.

³ « Despite its recent emergence and brief existence, our literature is predominantly realistic. But its realism only inhabits the outer shell of life... It has not been fostered by the great insights based on the needs and inclinations of classes and generations... The main reason for this is the lack of any sustained discussion on these issues among ourselves. » Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı* (« The Secret of Jewels »), cité par Azade Seyhan, *ibid.*, p. 81. C'est nous qui traduisons.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962)¹. Gagnés aux idées marxistes qui commencent à se diffuser dans les milieux intellectuels, ils développent une attention à la situation du paysan anatolien et placent la description de sa condition et des conditions de vie en milieu rural au cœur du roman ; c'est ainsi que naît une nouvelle tendance au sein du roman turc, le « roman villageois ». L'expression vient de Mahmut Makal, instituteur écrivain qui publie ses notes sur la vie rurale sous une forme sérialisée dans le journal *Varlık* en 1948 et 1949². La publication sous forme de livre a lieu en 1950, sous le titre *Bizim Köy* (« Notre Village »). Mais c'est le succès sans précédent, en Turquie comme à l'étranger, du roman de Yaşar Kemal, *Mehmet le mince* (1955) qui lance la vogue du roman villageois.

Ce nouveau type de roman dépeint les implacables conditions de vie du paysan anatolien, écrasé par la dureté climatique, le cycle immuable des sécheresses et des famines, le fatalisme traditionnel et l'exploitation féodale inhumaine des agha, qui se mue bientôt en exploitation capitaliste³. A partir des années 1960, le roman villageois supplante définitivement les romans citadins et établit son « règne [...] quasi-absolu⁴ » jusqu'à la fin de la décennie. Yaşar Kemal domine le champ littéraire à la fin des années 1970 avec le cycle de Mehmet le mince (*İnce Mehmet*). Les romanciers Orhan Kemal, Kemal Tahir, Kemal Tahir, « écrivain de l'arriération⁵ » socio-économique de l'Anatolie centrale, Fakir Baykurt laissent leur empreinte sur ce genre.

Pendant les cinquante premières années de la République, le réalisme règne en maître sur la littérature et est érigé au rang d'idéal. L'adjectif « réaliste », dans l'idéologie politique de transformation sociale, équivaut à un compliment. Les œuvres d'Orhan Veli et d'Abdülhalk Şinasi Hisar sont critiquées pour leur manque de réalisme, et les écrivains accusés d'être indifférents aux problèmes sociaux. Ainsi, socialisme et réalisme sont indissociables. En 1981, Fethi Naci, critique marxiste très célèbre en Turquie, écrit : « De nos jours, celui qui ne

¹ Ali Semizoğlu, « Aspects du roman turc après 1960 », *Anka*, n°16-17, 1992.

² Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 146.

³ Timur Taner, *art.cit.*

⁴ Ali Semizoğlu, *art.cit.*

⁵ Timur Taner, *art.cit.*

connaît pas le socialisme, qui n'a pas d'idée sur le passé et l'actualité de la Turquie ne peut plus écrire de romans réalistes¹. » Le roman turc est donc grevé par « l'omniprésence de la dimension socio-politique » et « l'élan des idées » qui inhibe « la recherche esthétique² » jusque au début des années 1980.

La fortune du réalisme dans le roman turc, au moment de la fondation nationale, n'a rien d'une exception. Les espaces littéraires naissants, avec l'émergence des Etats-nations, se caractérisent par une « prédilection pour le code réaliste » accompagnant des « politiques culturelles orientées vers des fins idéologiques et pédagogiques³ » écrit Anna Boschetti au sujet du cas hébreu. Pascale Casanova repère qu'il y a une « véritable hégémonie du réalisme [...] dans les espaces littéraires les plus démunis, c'est-à-dire les plus politisés⁴. » Elle explique la victoire de « l'effet de réel », selon Roland Barthes, ou de la « mythologie du réel », selon Michael Riffaterre, par le fait que le naturalisme serait « la seule technique littéraire qui donne l'illusion de la coïncidence entre la chose écrite et le réel⁵. » Partant, « [l]'effet de réel produit ainsi une croyance qui explique, pour une grande part, son utilisation politique, soit comme instrument de pouvoir, soit comme instrument critique⁶. » Les romanciers turcs font l'usage de cette double dimension du réalisme, servant à la fois l'idéologie nationaliste et transformant le roman en site d'interrogation critique de la modernité.

Les années 1970 : marxisme et hétéronomie du champ littéraire

Cette hétéronomie est renforcée pendant la décennie des années 1970 par la politisation croissante de la société et par la montée en puissance du marxisme, l'« anticapitalisme révolutionnaire⁷ » qui domine la scène intellectuelle et les campus étudiants. Malgré la démocratisation de la vie politique à partir de 1950,

¹ Ali Semizoğlu, *art.cit.*

² *Ibid.*

³ Anna Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », *op.cit.* p. 33, au sujet de l'article de Gisèle Sapiro « De la construction nationale à la mondialisation : les traductions du français en hébreu », p. 327 du même ouvrage.

⁴ Pascale Casanova, *op.cit.*, p.282.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 283.

⁷ Neil Lazarus, « Introduire les études postcoloniales », *Penser le postcolonial, op.cit.*, p. 64.

celle-ci est très instable, et sera régulièrement rythmée par des coups d'Etat¹. A la fin des années 1960, le gouvernement libéral mené par Demirel (« Parti de la Justice ») ne parvient pas à calmer les tensions internes, la contestation sociale croissante, les grèves ouvrières, les protestations des masses paysannes, et l'agitation révolutionnaire dans les universités. L'armée prend le pouvoir par la force le 12 mars 1971. Le régime des généraux instaure un état de siège et institutionnalise la répression avec des cours de sûreté de l'Etat et des tribunaux militaires. Après le retour au pouvoir civil, les crises gouvernementales, liées aux luttes internes au sein de la classe dominante, se succèdent et aggravent l'instabilité du système parlementaire.

Dans les années 1970, alors que Pamuk est étudiant – il entre en 1970 à l'Université Technique d'Istanbul pour étudier l'architecture – la Turquie est plongée dans une grave crise économique, politique et sociale. De violents affrontements ont lieu entre groupes d'extrême droite et extrême gauche auxquels la classe politique s'avère incapable de mettre fin. Pour mettre un terme à la profonde violence politique dans laquelle est plongée la Turquie, l'armée intervient dans la vie publique par le coup d'Etat du 12 septembre 1980, annoncé dès janvier 1980 par le général Kenan Evren².

Ce coup d'Etat est accueilli par la population avec un certain soulagement, eu égard à l'insécurité et au développement du terrorisme. Les généraux kémalistes, gardiens de la République, procèdent à une militarisation de la société et à une terrible répression, menée par la justice militaire, qui s'abat sur les terroristes, mais aussi sur les syndicalistes, les intellectuels, les journalistes, accusés de troubler l'ordre civil et la paix sociale. La Constitution de 1961, jugée trop démocratique et responsable du délitement de la société, est abolie. Le régime militaire met fin aux droits et libertés acquis par la population dans les années 1960, notamment les droits syndicaux, le droit de grève. La société tout entière est placée sous la tutelle militaire, et la liberté d'expression connaît une restriction draconienne. Le parlement et les partis politiques sont fermés, la vie associative interdite. Les syndicalistes, acteurs du milieu de la gauche, militants sont arrêtés,

¹ Le 27 mai 1960, le 12 mars 1971, le 12 septembre 1980, et le 28 février 1997.

² Ali Kazancıgil, « Pouvoir militaire et "dictature de la bourgeoisie" », « Turquie, Des Ottomans aux Islamistes », *Manière de voir*, n°132, Le Monde diplomatique, décembre 2013-janvier 2014.

torturés, emprisonnés par dizaines de milliers. Enfin, les universités, considérées comme des lieux de subversion, connaissent une remise en ordre.

Pendant cette période, le champ littéraire est profondément hétéronome, et la conception de la transitivity de la littérature domine au sein de l'establishment littéraire. Le roman des années 1970 traite de la problématique politique des intellectuels de gauche, « hantés par la problématique sociale¹ », interroge le rapport de l'individu à l'idéologie et présente un « nouveau type de personnage en proie à la persécution politique et plongé dans une interrogation existentielle² ». Le roman de Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir (L'instruction secrète, 1970)*, est prémonitoire. Un an avant le coup d'Etat, il « traite dans un humour noir de l'avènement d'un régime militaire et de ses effets sur les intellectuels et sur la société en général³ ». L'intellectuel est confronté au choix difficile mais inévitable de l'engagement. En 1972, le célèbre chroniqueur et intellectuel engagé, dont Pamuk fait le portrait dans *D'Autres Couleurs*, infatigable défenseur de la liberté d'expression Çetin Altan, publie *Etroite surveillance (Büyük Gözaltı)*, récit qui fait un va-et-vient entre la « psychologie d'un accusé politique interrogé sous la torture et l'enfance de celui-ci⁴ ». Un des plus grands romans turcs du XX^e siècle, *Tutunamayanlar* (« Les ratés »), d'Oğuz Atay, paraît en 1973 et raconte l'enquête que mène un jeune ingénieur, Turgut Özben, sur le suicide de son ami, l'intellectuel Selim Işık. Ce dernier a laissé derrière lui une « encyclopédie des ratés » dans laquelle il s'est réservé une entrée. Agissant comme un miroir, l'enquête et l'encyclopédie révèlent à Turgut « le non-sens de son existence écrasée sous le poids des habitudes que lui impose la société⁵ » et le fait qu'il est, lui aussi, un « raté ». Par les expérimentations formelles et romanesques qu'il propose, ce roman représente un jalon majeur dans la recherche de nouvelles voies pour le roman moderne. Grand admirateur d'Oğuz Atay, le jeune Pamuk écrit un essai sur l'auteur qui ne trouvera pas d'éditeur mais qui sera repris dans l'édition turque *Öteki Renkler*. Le thème du suicide de l'intellectuel progressiste étouffé dans une société traditionnelle et

¹ Ali Semizoğlu, *art.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

antidémocratique réapparaît dans le roman *Ölmeye Yatmak* (« Se Coucher pour Mourir ») d'Adalet Ağaoğlu (née en 1929) paru la même année¹. Une professeure d'université s'enferme dans une chambre d'hôtel pour se donner la mort ; mais au bout d'une heure et demie de réflexion, elle renonce à sa décision. C'est le prétexte à une analyse de trois décennies qui suivent la mort d'Atatürk, de 1938 à 1968 et à une interrogation sur l'héritage de la modernisation autoritaire. Les romanciers Ahmet Altan et Mehmet Eroğlu explorent, quant à eux, la psychologie du militant de gauche, déchiré entre son identité profonde et ses aspirations individuelles, et l'idéal politique qu'il défend². Enfin, l'analyse du malaise de l'intellectuel progressiste dans la société s'élargit à la torture de l'angoisse existentielle d'individus de la petite et moyenne bourgeoisie³.

Pamuk ou le refus de « l'annexion politique⁴ » : l'ethos de l'auteur moderne

« J'ai écrit mes oeuvres dans un contexte où persiste un réalisme conséquent⁵ » déclare Orhan Pamuk dans son entretien avec la revue *Anka* datant de 1992. Il considère que, « dans un pays pauvre », on fréquente les grandes œuvres « moins par plaisir que pour y puiser quelque chose d'utile », et que « tout ce qui touche la lecture et l'écriture est subordonné à l'idée d'instruire les couches populaires⁶. » Dans les phases de fondation nationale, comme nous l'avons déjà vu, les pratiques littéraires sont « surdéterminées par des préoccupations politiques nationalistes et conservatrices, freinant l'effort de modernisation et d'expérimentation⁷ », comme l'écrit Anna Boschetti au sujet de la littérature argentine. Ce contexte affecte à la fois le contenu et la réception des œuvres⁸. Le

¹ Le roman vient d'être publié en français aux éditions Turquoise : Adalet Ağaoğlu, *Se coucher pour mourir*, traduit par François Skvor, éditions Turquoise, Écriturques, 2014.

² Il s'agit des romans *Dört Mevsim Sonbahar* (« L'Automne durant quatre saisons », 1982) et *Sudaki İz*, (« La trace dans l'eau », 1985) d'Ahmet Altan, ainsi que les deux premiers romans de Mehmet Eroğlu : *Issızlığın Ortasında*, (« Au milieu de la Solitude », 1978) et *Geç Kalmışölü*, (« Le Mort en Retard », 1984).

³ *Her Gece Bodrum* (« Bodrum chaque nuit », 1976), *Ölüm İlişkileri* (« Relations mortelles », 1979) ou *Cehennem Kraliçesi* (« La Reine de l'enfer », 1980). Le roman de Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli* (« Hôtel Anayurt », 1973), développe à son tour une réflexion sur l'individu enfermé dans sa solitude.

⁴ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 476.

⁵ Entretien avec Orhan Pamuk, *Anka*, entretien cité.

⁶ Orhan Pamuk, *AC*, p. 211.

⁷ Anna Boschetti, *art.cit.*

⁸ *Ibid.*, p. 31.

premier roman de Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, est récompensé par le Prix du Roman Orhan Kemal (1914-1970), du nom d'un des principaux représentants du réalisme social. Le texte qui accompagne le prix mentionne explicitement que celui-ci récompense des romans « écrits dans une intention réaliste ou socialiste et à la condition qu'elles ne s'opposent pas à la vision artistique d'Orhan Kemal et à sa vision du monde¹. » Son premier roman se donne donc comme une allégeance au réalisme social de l'époque et répond à la logique nationaliste de l'Etat laïc.

Mais, rapidement, Pamuk se retourne contre le réalisme social des écrivains nationaux. Le jeune étudiant se rend compte, avec mauvaise conscience, qu'il préfère les séances de lecture solitaire au cours desquelles il lit les romanciers modernes (Proust, Woolf, Faulkner) aux réunions politiques des cercles militants des campus universitaires. Il exprime ainsi sa rupture avec le réalisme de sa première œuvre :

Bien que je sois rattaché au roman du XIX^e siècle à travers ma première oeuvre, par la suite je me suis efforcé de distinguer les stéréotypes du roman turc et de me détacher du « réalisme primaire » en tâchant de composer quelque chose de plus exhaustif et en m'investissant dans une recherche plus large [...] j'ai rapidement pris conscience que ce que j'appelle le « réalisme primaire » pourrait constituer un frein à la construction imaginative, volontaire et raisonnée de tout individu se considérant écrivain, et qui souhaite sérieusement inventer quelque chose dans ce domaine².

Posant un regard critique sur la tradition du réalisme du roman turc, le jeune romancier prend rapidement conscience de l'aspect inhibant de ce qu'il présente comme le « réalisme primaire » de ses prédécesseurs, et de son rapport conflictuel à la création littéraire. Il s'explique de manière plus détaillée dans cet extrait d'un entretien accordé à Alexander Star :

Je n'étais pas une personne politisée quand j'ai commencé à écrire il y a vingt ans. La génération précédente des écrivains turcs était trop politisée, trop impliquée moralement. Ils écrivaient essentiellement ce que Nabokov appellerait du commentaire social. J'avais tendance à croire, et je le crois toujours, que ce genre de politisation ne fait qu'endommager l'art. Il y a vingt ans, vingt cinq ans, j'étais un fervent

¹ Texte cité par Erdağ Göknar, *Orhan Pamuk, secularism and blasphemy : the politics of the Turkish novel*, Routledge, 2013, p. 252.

² Entretien avec Orhan Pamuk, *Anka*, entretien cité.

dévoit de ce que Henry James appelle le grand art du roman¹.

Ainsi, Pamuk se désolidarise de l'esthétique réaliste et revendique une certaine autonomie de la littérature et de la création littéraire ; pour ce faire, il se tourne vers les auteurs européens. Pour étayer sa contestation du réalisme social caractéristique de l'espace national, il s'identifie aux modèles de démarches modernistes autonomes proposées par le centre du système littéraire, en la personne d'Henry James. Dans une interview avec « The Paris Review » reprise dans son recueil d'essais, Pamuk juge ainsi la génération des auteurs précédents :

[...] ces auteurs qui se sentaient investis d'une mission sociale [...], ces auteurs qui pensaient que la littérature doit être au service de la morale et de la politique [...] étaient platement réalistes et pas du tout expérimentaux. Comme les écrivains de beaucoup de pays pauvres, ils ont gaspillé leur talent à essayer de servir leur nation. Je ne voulais pas être comme eux, parce que dès ma jeunesse j'avais lu Faulkner, Virginia Woolf, Proust... Je n'ai jamais aspiré au réalisme social d'un Steinbeck ou d'un Gorki².

Tout comme Nabokov qui fustige le réalisme social des écrivains russes, Pamuk critique la fortune du réalisme dans le roman turc, qu'il perçoit comme un « succès catastrophique³ », pour reprendre l'expression de Geoffroy Lewis concernant la réforme kémaliste de la langue. La littérature turque aurait été « victime » du réalisme du roman flaubertien :

La scène extrêmement « réaliste » de la fin du roman (où Emma Bovary succombe non pas à un livre, mais à un poison mortel) a eu un énorme impact sur la littérature mondiale. Et cette overdose de « réalisme » a également empoisonné la littérature turque, en la condamnant à un naturalisme de surface. Nous qui vivons à la périphérie de l'Europe et sommes enclins à la tenir pour la source de toute vérité, nous étions intimement convaincus que le réalisme était la seule voie ; si bien que soixante-cinq ans plus tard, quand parut l' *Ulysse* de Joyce, nous en étions

¹ Alexander Star, « I was not a political person », URL : <http://www.orhanpamuk.net/popuppage.aspx?id=24&lng=eng>, page consultée le 6 mai 2014 : « I was not a political person when I began writing 20 years ago. The previous generation of Turkish authors were too political, morally too much involved. They were essentially writing what Nabokov would call social commentary. I used to believe, and still believe, that that kind of politics only damages your art. Twenty years ago, 25 years ago, I had a radical belief only in what Henry James would call the grand art of the novel. » C'est nous qui traduisons.

² Pamuk, *AC*, p. 580.

³ Nous faisons allusion au livre de Geoffroy Lewis consacré à la réforme de la langue d'Atatürk : Geoffroy Lewis, *The Turkish language reform : a catastrophic success*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

encore à essayer de reléguer dans l'oubli nos traditions littéraires, nos manières de faire et notre propre sensibilité, afin d'acquérir une écriture platement réaliste. [...] Si des livres comme *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais ou le *Tristram Shandy* de Sterne avaient été traduits plus tôt, ils auraient sans doute pu exercer une influence sur notre univers littéraire limité ; le malingre roman turc aurait pu s'ouvrir davantage à la complexité de nos vies et de nos imaginaires¹.

La mort d'Emma Bovary met en abyme et exemplifie, par son succès, l'empoisonnement du roman turc par le réalisme, « poison mortel » pour la littérature. La centralité du réalisme et la croyance des acteurs du système mondial de la littérature (« la tenir pour la source de toute vérité ») dans cette esthétique ont collaboré à instaurer un monopole, un dogme du réalisme dans la littérature turque. Pamuk souligne l'admiration sans bornes des intellectuels turcs pour l'Europe et la *méprise* quant aux valeurs esthétiques en vigueur. Et de fait, le réalisme paralyse et pétrifie la vie littéraire ; et la littérature rate le train du roman moderniste en ignorant l'*Ulysse* de Joyce. De plus, deuxième méfait du réalisme, cette obsession conditionne la réception et la traduction des œuvres romanesques qui ne relèvent pas de cette esthétique, comme les romans de Rabelais ou de Sterne. Enfin, troisième chef d'accusation, les romanciers réalistes méconnaissent la nature « étrangère » du roman :

Nous nous empressions également d'oublier que le roman réaliste n'était pas une tradition enracinée dans notre culture, mais une forme narrative nouvelle importée de l'Occident et récemment empruntée à Flaubert².

Dès lors, le roman turc est condamné à un réalisme « plat », à un « naturalisme de surface » car les écrivains méconnaissent les conditions historiques de production du roman, apparu dans un environnement épistémique radicalement différent. Pamuk termine son analyse en appelant de ses vœux la libération du roman turc, emprisonné « dans la cage du réalisme », et file la métaphore de l'envol :

[...] que le roman turc, rabougri dans la cage du réalisme, prenne son essor sur les ailes de ses propres traditions et de son propre imaginaire³ !

Or, cette rupture historique, dans le développement des espaces littéraires, entre préoccupations réalistes des écrivains engagés socialement, et

¹ Orhan Pamuk, *AC*, p. 212-213.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

préoccupations formelles, est l'indice d'un tournant dans l'évolution du champ.

En effet :

Les préoccupations formelles, c'est-à-dire spécifiquement littéraires et autonomes, n'apparaissent dans les « petites » littératures que dans une seconde phase, lorsque les premières ressources littéraires ayant été cumulées, la spécificité nationale établie, les premiers artistes internationaux peuvent mettre en cause les présupposés esthétiques liés au réalisme et s'appuyer sur les modèles et les grandes révolutions esthétiques reconnus au méridien de Greenwich¹.

Orhan Pamuk appartiendrait donc à cette seconde période de formation des espaces nationaux. Se réclamant d'un ethos d'auteur moderne, remettant en cause les présupposés esthétiques liés au réalisme, il revendique une autonomie de la littérature en s'appuyant sur les romanciers modernes et sur une généalogie non réaliste du roman. Il est dans l'ordre des choses que les « grands révolutionnaires », qui connaissent les lois de l'univers littéraire, soient dans une plus grande familiarité avec les normes esthétiques du centre, si bien qu'« ils ne peuvent trouver d'issue qu'en-dehors de leur espace national² ». Ces écrivains des espaces périphériques qui revendiquent la modernité romanesque, comme le fait Orhan Pamuk, et rejettent le naturalisme comme une esthétique périmée, sont les acteurs de l'autonomisation du champ littéraire et esthétique³.

Se désolidariser du réalisme social, c'est donc rejeter la conception transitive de la littérature et son « devoir politique⁴ ». Pour Ali Semizoğlu, les romans de Pamuk s'inscrivent dans une « négation d'un certain esprit militantiste » et se caractérisent par leur « détachement par rapport au temps présent⁵ ». Cette désolidarisation du militantisme des intellectuels et des écrivains de gauche se traduirait par le fait que rapidement, Pamuk ne gagne plus aucun prix littéraire en Turquie, en dépit de son succès international croissant. Il est perçu par les milieux intellectuels socialistes, qui donnent le ton de la critique littéraire en Turquie, comme un « traître ». Yıldız Ecevit, dans son article « Orhan Pamuk's

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 286.

² *Ibid.*, p. 166.

³ *Ibid.*, p. 475-476 : « La revendication d'une modernité romanesque, qui donne les moyens d'exprimer, sans les instruments périmés du naturalisme, la réalité d'un pays, implique l'affirmation d'une totale autonomie littéraire et esthétique. »

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ Ali Semizoğlu, *art.cit.*

concept of fiction¹ », évoque les critiques très dures formulées à son endroit par l'establishment littéraire socialiste. Dans ce milieu, gagné à la conception sartrienne, engagée de la littérature², l'écrivain du Tiers-monde, confronté à des problèmes politiques et sociaux majeurs, ne peut se permettre de produire une littérature imaginative, moderniste perçue « comme un luxe dans un pays pauvre non occidental en proie au marasme d'avant la modernité³. » « Au début des années 1970, en déclarant que jamais il ne se serait amusé à écrire s'il avait été un intellectuel biafrais, Jean-Paul Sartre avait largement contribué à accréditer et propager cette conception », commente Orhan Pamuk⁴. Selon Yıldız Ecevit, le roman *Neige* serait une façon de répondre à ces critiques en s'appropriant les thèmes des écrivains du réalisme social mais en les traitant d'une manière non réaliste⁵. Ainsi, Pamuk représenterait, en quelque sorte, « le terme du projet national social progressiste, la fin de la modernité qui définissait la République de Turquie depuis sa fondation en 1923⁶. »

Le champ littéraire moderne turc se trouve donc polarisé entre les nationaux qui prônent une esthétique littéraire réaliste en rapport avec les questions politiques, et « les internationaux cosmopolites et polyglottes qui connaissent les révolutions spécifiques qui se produisent dans les contrées les plus libres de l'univers littéraire, tentent d'introduire de nouvelles normes⁷. » Oğuz Atay, Ferit Edgü, Metin Kaçan représentent le pôle de recherches formelles et

¹ Yıldız Ecevit, « Orhan Pamuk's concept of fiction » dans Talât Sait Halman et Laurent Mignon (dir.), *Journal of Turkish literature*, Ankara, Bilkent University, Center for Turkish Literature, n° 3, 2006, pp. 103-126.

² Pour Sartre, l'écrivain est « en situation dans son époque ». « Pour nous, en effet, l'écrivain n'est ni Vestale, ni Ariel : il est "dans le coup", quoi qu'il fasse, marqué, compromis, jusque dans sa plus lointaine retraite. [...] Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque ; elle est sa chance unique : elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle. » Et plus loin : « L'écrivain est en situation dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. » [...] Jean-Paul Sartre, « Présentation des *Temps modernes* », *Les Temps modernes*, n°1, 1er octobre 1945.

³ Orhan Pamuk, *AC*, p. 393.

⁴ *Ibid.* Plus tôt dans ses essais, il avait déjà abordé la déclaration de Sartre consignée dans une interview accordée au journal *Le Monde* en 1964 : « Dans cette célèbre interview qui trouva un écho jusque'en Turquie, Jean-Paul Sartre avait fait une comparaison morale entre la littérature et un enfant du Biafra mourant de faim, et déclaré ouvertement que la littérature était un luxe dans un pays du Tiers Monde en proie à de tels désastres ; après avoir dit que les écrivains du Tiers Monde ne pourraient jouir de la conscience tranquille des plaisirs de ce luxe qu'était la littérature, il avait considéré la littérature authentique comme une occupation de pays riches. » p. 276-277

⁵ Yıldız Ecevit, *art.cit.*

⁶ Erdağ Gökner, *op.cit.*, p. 2.

⁷ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 171.

esthétiques du roman turc. Tandis que les modernes se règlent sur le temps central et poursuivent la réinvention de la littérature, les retardataires reproduisent et perpétueraient des formes littéraires obsolètes, selon P. Casanova¹. Orhan Pamuk dénonce le rôle de gardien de l'orthodoxie littéraire joué par les intellectuels nationalistes qui asphyxient la littérature :

Aujourd'hui, par une étrange ironie du sort, une nouvelle génération de critiques dépourvus d'humour, bornés et nationalistes, s'empresse de blâmer n'importe quel récit s'écartant des canons d'un plat naturalisme, sous prétexte qu'il s'agit d'une forme étrangère à nos traditions².

Ainsi, l'« arrachement au “devoir politique”³ », la soustraction à l'impératif idéologique national marque un tournant dans le développement des espaces littéraires émergents, si l'on continue de suivre l'analyse de P. Casanova : « d'abord astreints à servir, à travers la langue, les desseins “nationaux” (politiques, étatiques, etc.), les écrivains créent peu à peu les conditions de leur liberté littéraire à travers l'invention de langues spécifiquement littéraires⁴. » Il ne s'agit pas tant d'un « retrait dans un apolitisme esthète⁵ » que du refus de « l'annexion politique des écrivains⁶ », comme le décrit la critique pour l'écrivain algérien Boudjedra . Mais le prix à payer, pour le romancier, est la « trahison » de la cause littéraire nationale. L'assimilation, comme l'explique Pascale Casanova, est à la fois « la première voie d'accès à la littérature pour ceux qui sont démunis de toute ressource nationale » et « la forme spécifique de la « trahison » dans les univers littéraires émergents⁷. » L'essai « Comment je me suis débarrassé de certains livres » recueilli dans *D'Autres Couleurs*, prend à contrepied et de manière humoristique le topos du rapport de vénération de l'écrivain à la bibliothèque, et met en lumière le rapport paradoxal que Pamuk entretient avec elle ; un rapport paradoxal que l'on peut lire comme une métaphore de sa relation à la tradition littéraire turque : « [...] si je parle de tout cela, c'est moins pour dire combien j'aime mes livres que pour expliquer que je ne les aime pas. Le meilleur

¹ *Ibid.*, p. 153.

² Orhan Pamuk, *AC*, p. 212-213.

³ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 76.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 476.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 300.

et le plus court chemin pour relater cette histoire est de rappeler comment je me suis débarrassé d'eux¹. » Ainsi, il raconte, sur un mode humoristique et légèrement provocateur, la manière dont il déleste régulièrement les rayonnages de sa bibliothèque des ouvrages devenus indésirables « nombreux romans turcs, de mauvais livres de poésie et de sociologie, d'œuvres de la période soviétique, de médiocres romans villageois ou de revues des fractions de gauche » ou encore « livres pornographiques », car « [la] meilleure bibliothèque personnelle doit être constituée de ces rares livres authentiques. » Son propos quelque peu fielleux est un témoignage des « hostilités » entre les agents qui occupent des positions opposées dans le champ littéraire :

Des auteurs de la génération précédente dont j'avais acheté, conservé et lu les œuvres dans ma jeunesse parce que c'étaient « nos auteurs nationaux », ont consacré une part de leur énergie à prouver combien mes propres livres étaient mauvais. Les premiers temps, si j'étais plutôt content qu'ils m'accordent autant d'importance, à présent je suis encore plus content d'avoir un nouveau motif, autrement plus réjouissant que le tremblement de terre, pour faire place nette dans ma bibliothèque. C'est ainsi que mes étagères dévolues à la littérature turque se sont rapidement vidées des livres de ces hommes de cinquante à soixante-dix ans, affligés de calvitie, déphasés de naissance, affichant de pâles succès, médiocres et platement ordinaires².

Pamuk prend donc prétexte des critiques négatives de ses pairs, après avoir pris prétexte du tremblement de terre, pour régler ses comptes et « liquider », au sens propre comme au sens figuré, sa filiation à la littérature turque, et refuser cet héritage littéraire.

¹ Orhan Pamuk, « Comment je me suis débarrassé de certains livres », *AC*, p. 175-181 pour cette citation et les suivantes.

² *Ibid.*, p. 179-180.

La conquête de la reconnaissance littéraire dans l'espace national

Jeune auteur en rupture avec l'esthétique littéraire dominante, Pamuk conquiert peu à peu la légitimité au sein de l'espace national. Une fois achevé son premier roman, *Cevdet Bey et ses fils*, en 1979, il remporte le concours du meilleur premier roman organisé par le *Milliyet*¹. Mais s'il remporte le premier prix avec Mehmet Eroğlu, ce n'est qu'en 1982 que le roman est publié, l'éditeur rechignant à publier une telle somme. Remarqué, ce premier livre se vend à 2000 exemplaires la première année. Avec son deuxième roman, paru en 1983, il quadruple ses chiffres de vente dès la première année, et *Cevdet* remporte le prix du roman Orhan Kemal. En 1984, *La maison du silence* remporte le prix Madaral du meilleur roman turc de l'année. L'année suivante paraît *Le château blanc* qui se vend à 16 000 copies. Michael McGaha note qu'en l'espace de quatre ans, il a publié trois romans célébrés par la critique, et qu'il est devenu une « sensation littéraire » en Turquie. Mais ses plus grands succès sont encore à venir. En 1990, il publie *Kara Kitap, Le Livre noir*, qui connaît quatre éditions en un an et se vend à 32 000 copies dès la première année. Ce roman est l'objet d'un véritable engouement du public turc ; et Martin Stoke note que pour la première fois, en Turquie, on voit apparaître des lecteurs du *Livre noir* dans les bus, dans les espaces publics, sur les ferrys qui font la traversée du Bosphore. Véritable révolution littéraire et culturelle en Turquie, l'œuvre de Pamuk serait à l'origine de nouvelles postures et de nouvelles pratiques culturelles de lecteur². Au niveau international, ce roman déclenche un véritable culte qui conduit ses lecteurs du monde entier à venir en pèlerinage à Istanbul, déambuler sur traces du héros dans la ville et retrouver les lieux décrits dans le roman, la boutique d'Alaâddine, l'immeuble « Pamuk », la mosquée Teşvikiye, le commissariat de Nişantası... Ce roman consacre le phénomène Orhan Pamuk en Turquie. Deux ans plus tard, son succès universitaire et public est attesté par la parution d'un volume collectif, dirigé par le professeur Nüket Esen de l'Université Boğaziçi pour expliquer *Le*

¹ Les informations relatives aux chiffres de vente et aux effets produits par la parution des romans de Pamuk sont tirées de la monographie de Michael McGaha, *Autobiographies of Orhan Pamuk: the writer and his novels*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2008.

² Martin Stokes, « Beloved Istanbul » dans *Mass mediations : new approaches to popular culture in the middle east and beyond*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000 p. 224-242.

Livre noir : Kara Kitap üzerine Yazılar (« Essais sur Le Livre noir »¹). En 1994, la parution de *La vie nouvelle* fait l'objet d'une vaste campagne publicitaire jugée vulgaire par l'establishment littéraire qui y voit une occasion de renforcer son hostilité envers Pamuk. La première phrase du roman : « Un jour, j'ai lu un livre et toute ma vie en a été changée² » est affichée sur les bus, dans les lieux publics, sur les façades des immeubles, transformant l'incipit du roman en argument marketing : cette première phrase se prête merveilleusement bien à la promotion commerciale, laissant entendre, par un effet de miroir, que ce livre serait le roman de Pamuk et promettrait un changement révolutionnaire dans la vie de ses lecteurs/acheteurs. Cette campagne révèle aussi les enjeux commerciaux croissants entourant la parution des livres de Pamuk. *La vie nouvelle* est le livre le plus vendu de l'histoire de la Turquie ; il est vendu à 164 000 copies la première année³. Pamuk devient un auteur de best-sellers et s'impose comme un des romanciers les plus lus de Turquie, avec Yaşar Kemal et Güntekin⁴. En 1998, paraît *Mon Nom est Rouge*, qui se vend, chiffre historique dans l'histoire de l'édition turque, à 164 000 exemplaires en un an. Pamuk s'impose alors comme un romancier très rentable, dont les publications recouvrent des enjeux commerciaux évidents. En 1999 paraît sa collection d'essais *Oteki Renkler*. La pénétration des logiques économiques dans sa carrière littéraire se poursuit avec la parution, en 2001, de *Neige*, premier roman dans l'histoire de la Turquie à faire l'objet d'une publicité à la télévision. Pendant la diffusion, une énorme tempête de neige, comme la Turquie n'en avait pas connu depuis au moins quinze ans, s'abat sur le pays. L'anecdote veut que les Turcs se disent, sur le ton humoristique, que même Dieu fait de la publicité pour le roman de Pamuk ! Cette anecdote donne à saisir la notoriété qu'a atteinte Pamuk, bien au-delà des cercles habituels de réception de la production littéraire. Il est devenu en l'espace de deux décennies, une célébrité très médiatisée, très bien connue du grand public, un phénomène culturel.

¹ Nüket Esen, *Kara Kitap üzerine Yazılar*, İstanbul, İletişim, 1996.

² Orhan Pamuk, *YH*, « Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. »

³ Actuellement, le roman en est à sa 75^e édition. Voir le site de l'éditeur : URL : <http://www.iletisim.com.tr/kitap/yeni-hayat/7360#.URnx2Nx9Tk>, page consultée le 20 août 2014.

⁴ « Today, Güntekin, Pamuk, Yaşar Kemal are the three most widely read novelists in Turkey. » Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 6.

On voit donc que Pamuk représente un changement de paradigme dans la représentation de l'écrivain, dans la place de l'écrivain turc dans la société, mais aussi dans les nouvelles représentations de lecteur et de lecture que ses romans induisent. Il inaugure dans la littérature turque une nouvelle figure de romancier à succès, auteur de best-sellers ; la littérature peut devenir une activité très rentable. Son succès commercial et populaire lui attire les foudres de l'establishment littéraire traditionnel. Après la parution de *La vie nouvelle* en 1994, il ne remporte plus aucun prix littéraire en Turquie, ce qui peut se lire comme l'indice de la mauvaise entente entre Pamuk et le milieu littéraire traditionnel. En 1998, signe de sa consécration dans l'espace littéraire national, il refuse le titre d'artiste d'Etat qui lui est offert par le président Süleyman Demirel :

« Chaque année, on distribue ce titre à trois ou quatre artistes, mais cette fois, ils ont dressé une liste de soixante personnes, j'y figure contre le goût de ceux qui m'ont choisi, uniquement à cause de mon audience internationale, pour crédibiliser une liste médiocre, et bien sûr contre mon propre goût. J'ai refusé, tout naturellement, je ne suis pas d'accord avec ce gouvernement, d'ailleurs, je ne me souviens pas avoir jamais été d'accord avec aucun gouvernement turc. [...] dans les pays de violence politique, l'engagement au jour le jour tue l'âme créatrice, lentement, lentement¹. »

L'ethos d'auteur occidental moderniste s'accorde mal avec les sous-bassements politiques de la distinction honorifique accordée par l'Etat turc. Ainsi, en deux décennies, Pamuk est devenu un auteur à succès, une célébrité médiatique, et a révolutionné les représentations traditionnelles de l'écrivain, de la lecture, en important dans le champ littéraire un ethos d'auteur moderne, c'est-à-dire une revendication d'autonomie. Qu'en est-il à présent de son exportation en Europe et en Occident ?

¹ Orhan Pamuk interviewé par Jean-Baptiste Harang, « La démarche turque », *Libération*, 14 janvier 1999, URL : http://www.liberation.fr/livres/1999/01/14/la-demarche-turque_260999, page consultée le 7 mai 2014.

Traductions européennes et prix littéraires : la conquête de la légitimité littéraire dans le système mondial

Comme on le sait, la conquête de la reconnaissance littéraire de Pamuk à l'intérieur du champ littéraire turc est concomitante de sa diffusion à l'étranger. Pour un auteur issu d'un espace, comme nous l'avons vu, peu doté de capital littéraire, en raison de la faiblesse de ressources du roman turc, du petit nombre de romans turcs connus en Occident, de la faiblesse de pénétration de la langue turque sur les marchés de l'édition européens et occidentaux, le succès international se présente comme une gageure de taille. Dans son discours d'ouverture de la Foire du Livre de Francfort, en 2008, il exprime la faiblesse, voire la nullité de la probabilité qu'un auteur turc « perce » sur le marché occidental. En découvrant la taille et la richesse de la Foire, il se rend compte de sa « petitesse » et de son « insignifiance¹ » dans le vaste espace de la littérature mondiale. En un siècle de production romanesque, un seul romancier s'est fait connaître des centres occidentaux, il s'agit de Yaşar Kemal. Pour ces auteurs issus d'espaces périphériques, souffrant du caractère excentré et de la petitesse de leur espace littéraire, la traduction dans les langues occidentales est décisive ; elle représente un passeport, « la voie d'accès à l'univers littéraire² » ; elle est aussi « la grande instance de consécration spécifique de l'univers littéraire³ ». La France en particulier, et les consécration françaises, du fait de l'immense prestige symbolique du milieu littéraire français, sont une incommensurable banque de crédit pour les auteurs excentriques⁴.

¹ « I felt uneasy and disillusioned because, having come to Frankfurt, I could see that the world publishing industry was much bigger and richer than I had imagined in Istanbul. As a booklover, the vastness and diversity of the Frankfurt Book Fair ought to have pleased me but, having seen how large it was, I was painfully aware how small and insignificant I was as a young writer. Even as I walked from hall to hall, floor to floor, building to building, feasting my eyes on the colourful array of books from all over the world, and marvelling at their variety as I leafed through their pages, I could see how difficult it would be to make my voice heard, to leave a trace, to make sure other people could distinguish me from others. » Orhan Pamuk, « Pamuk's opening speech marked Frankfurt Book Fair 2008 », URL : <http://www.orhanpamuk.net/news.aspx?id=19&lng=eng>, page consultée le 23 septembre 2014.

² Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 198-199.

³ *Ibid.*

⁴ « La France est la nation littéraire la moins nationale, c'est à ce titre qu'elle peut exercer une domination quasi incontestée sur le monde littéraire et fabriquer la littérature universelle en consacrant les textes venus d'espaces excentriques : elle peut en effet dénationaliser, départiculariser, littériser donc, les

Dans son accès au centre et aux instances de consécration parisiennes, Pamuk bénéficie de l'existence du milieu intellectuel turc en résidence à Paris. Contraints de quitter la Turquie atlantiste hostile aux intellectuels marxistes dans les années 1950, le couple formé par le peintre Abidin (1913-1993) et l'écrivaine, universitaire et traductrice Guzine Dino (1910-2003), forment une « antenne-relais », noyau dur du milieu artistique et intellectuel turc à Paris. Ils accueillent les rencontres entre Nazım Hikmet, A. H. Tanpınar, Yaşar Kemal ou Melih Cevdet. Guzine Dino joue un rôle décisif dans la promotion de la littérature turque en France, par ses traductions de Nazım Hikmet et de Yaşar Kemal, par son essai sur la genèse du roman turc au XIX^e siècle¹, mais aussi par sa position institutionnelle au CNRS, à l'INALCO et à RFI, où elle dirige la section consacrée à la littérature turque. Münevver Andaç, la femme de Nazım Hikmet et traductrice de Yaşar Kemal, est une autre grande figure de la diffusion de la littérature turque en France à partir des années 1970. Grâce à ces deux femmes, la littérature turque obtient une « reconnaissance partielle² » dans les années 1980. Ce sont précisément ces actrices centrales du milieu littéraire turc parisien qui recommandent au prestigieux éditeur français Gallimard la traduction de *La maison du silence* en 1984. La traduction paraît en 1988.

Ainsi, Pamuk est introduit sur le marché français sous le double patronage prestigieux des illustres femmes de lettres Thilda Kemal³ et Münevver Andaç, et de l'éditeur français Gallimard. La traduction chez Gallimard, symbole de l'excellence littéraire, fonctionne comme un certificat d'universalité et de littérarité, décerné par les instances parisiennes, gardiennes de la valeur littéraire, et consacre Orhan Pamuk comme grand auteur turc. Münevver Andaç traduit ses quatre premiers romans chez Gallimard : *La Maison du Silence*, 1988, (*Sessiz Ev*,

textes qui lui arrivent d'horizons lointains pour les déclarer valables et valides dans l'ensemble de l'univers littéraire qui est sous sa juridiction. Sa rupture avec les instances nationales la conduit à promouvoir dans l'univers littéraire, contre la loi politique des nations et des nationalismes, contre les lois communes des nations, la loi de l'universel littéraire: l'autonomie. Le champ littéraire français étant l'un des plus « avancés » dans l'émergence de ce phénomène deviendra ainsi à la fois un modèle et un recours pour les écrivains de tous les autres champs qui aspirent à l'autonomie. » *Ibid.*, p. 131.

¹ Guzine Dino, *La Genèse du roman turc au XIXe siècle*, Publications Orientalistes de France, Paris, 1973.

² Timur Mouhidine, « La littérature turque en français, un mariage de raison », *Bureau International de l'Édition Française*, URL : <http://www.bief.org/Publication-3116-Article/La-litterature-turque-en-francais-un-mariage-de-raison.html>, page consultée le 26.06.2012.

³ Thilda Kemal est la femme de Yaşar Kemal.

1983), *Le Château blanc*, 1996, (*Beyaz Kale*, 1985), *Le Livre noir*, 1995, (*Kara Kitap*, 1990), *La Vie nouvelle*, 1999, (*Yeni Hayat*, 1995). Elle décède en 1998. Orhan Pamuk reconnaît l'importance qu'elle a joué dans sa diffusion en France, ainsi que la qualité de ses traductions : « Je ne lis pas bien le français, mais j'ai pu comprendre à la finesse des questions qu'elle me posait sur mon texte turc qu'elle en était la traductrice idéale, passionnée, c'est elle qui a convaincu Gallimard de me publier¹. » Orhan Pamuk mettra du temps avant de retrouver un traducteur français. *Mon Nom est Rouge* est traduit par le linguiste enseignant-chercheur Gilles Authier, et *Neige* est traduit par le géographe Jean-François Pérouse. Mais c'est Valérie Gay-Aksoy, formée à l'INALCO, qui apparaît finalement comme la traductrice en titre de Pamuk. Elle participe à la traduction de *Istanbul, Souvenirs d'une ville* (2003), traduit *D'Autres Couleurs* (2009), *Le Musée de l'Innocence* (2011), le catalogue *L'Innocence des objets* (2012) et son premier roman *Cevdet Bey et ses fils* (2014)². La qualité littéraire de la traduction des œuvres de Pamuk semble avoir souffert de cette recherche tâtonnante de traducteur en français.

La traduction de *La Maison du silence* en 1988 remporte le Prix de la Découverte européenne, et suscite l'intérêt de la critique européenne pour les romans de Pamuk. Cet intérêt s'amplifie à travers ses romans suivants : *Le Livre noir*, paru en français en 1995, reçoit le Prix France culture ; *Mon Nom est Rouge* reçoit le prix du Meilleurs Livre étranger en 2002 ; *Neige* remporte le Prix Médicis étranger en 2005. Ainsi, la consécration de Pamuk par les instances critiques parisiennes (l'effet canonisateur de grands éditeurs comme Gallimard, le rôle et le crédit des grands traducteurs comme Münevver Andaç, « l'efficacité de la consécration des instances parisiennes³ ») produit des effets réels sur sa diffusion et sa reconnaissance, et le propulse au cœur du système littéraire. Passant la « frontière littéraire⁴ », il devient en quelque sorte « visible » dans le milieu littéraire européen et occidental.

¹ Entretien avec Orhan Pamuk, trad. Zühâl Türkkan, dans Taner Timur (dir.), « Le roman turc », *Anka*, entretien cité.

² Voir Sophie Voilhes, « Entretien avec Valérie Gay-Aksoy », Centre d'Etudes et de Recherches comparatistes de l'Université Sorbonne Nouvelle, publié à l'automne 2013, URL : <http://www.univ-paris3.fr/entretien-avec-valerie-gay-aksoy-239355.kjsp?RH=1178827308773>, page consultée le 8 mai 2014.

³ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 173.

⁴ *Ibid.*, p. 189 : « La consécration, sous la forme de la reconnaissance par la critique autonome, est une sorte de passage de la frontière littéraire. »

Toutefois, sa globalisation n'aurait pas été possible sans la conquête de la reconnaissance littéraire dans le champ anglophone. On a déjà vu que c'est son habitus d'enfant de la classe bourgeoise occidentalisée, ayant reçu une éducation américaine, qui permet sa familiarité avec les Etats-Unis. Ainsi, il rencontrera Victoria Holbrook à New York en 1985, auteure de la traduction anglaise qui paraît en 1990 sous le titre *The White Castle*. La traduction, remarquée, reçoit l'Independent Foreign Fiction Prize¹. L'éditeur américain Georges Braziller repère le succès de ce premier roman et achète les droits pour l'édition américaine, publiée en 1991. La traduction reçoit un accueil critique élogieux de la part de John Updike et de Jay Parini ; ce dernier écrit dans son article paru dans le *New York Times* « Pirates, Pashas and the Imperial Astrologer » qu'une nouvelle étoile est née en Orient². La traduction controversée du *Livre noir* en 1994 et de *La vie nouvelle* en 1997 par Güneli Gün, romancière et traductrice, conduit à un changement de traducteur³. C'est Erdag Göknar, ancien étudiant du Professeur d'études turques Walter Andrews, spécialiste de littérature ottomane, qui est choisi pour traduire *Mon Nom est Rouge* en anglais. Mais selon Nilgun Anadolu-Ökur, ce sont les traductions de Maureen Freely (née en 1952), écrivaine et traductrice, issue elle aussi du Robert College d'Istanbul, qui accélèrent sa reconnaissance internationale. Celle-ci traduit l'essai autobiographique *Istanbul, Souvenirs d'une ville* en 2004, publie une nouvelle traduction du *Livre noir* en 2006, traduit enfin *D'Autres Couleurs* en 2007 et *Le Musée de l'Innocence* en 2010. La traduction anglaise sert souvent d'étalon à la traduction dans les autres langues ; Pamuk étant anglophone, il peut la « contrôler », et travaille en étroite collaboration avec Maureen Freely. Cette fonction de plaque-tournante de la traduction anglaise vers

¹ Pour la liste des prix et des distinctions honorifiques, consulter le site officiel d'Orhan Pamuk : URL : <http://www.orhanpamuk.net/prizes.aspx>, page consultée le 6 mai 2014. Ce site, conçu par son éditeur turc İletişim, est aussi une importante ressource critique qui recense et rassemble un très grand nombre d'articles, de discours et d'interviews, publiés principalement en anglais mais aussi en français, sur Orhan Pamuk.

² Jay Parini, « Pirates, Pashas and the Imperial Astrologer », *The New York Times*, publié le 19 mai 1991, URL : <http://www.nytimes.com/1991/05/19/books/pirates-pashas-and-the-imperial-astrologer.html>, page consultée le 22 septembre 2014 : « A new star has risen in the east — Orhan Pamuk, a Turkish writer. And if “The White Castle” is representative of his fiction, he has earned the right to comparisons with Jorge Luis Borges and Italo Calvino, both of whom preside over this novel like beneficent angels. »

³ Güneli Gün, assez violemment attaquée pour ses traductions, revient sur la polémique dans son article « The Fedora and the Unruly Translator : Translating Orhan Pamuk », dans Halman, Talât Sait et Mignon Laurent (dir.), « Orhan Pamuk special issue » dans *Journal of Turkish literature*, *op.cit.*

les autres langues européennes est bien le signe d'un basculement de l'hégémonie culturelle française vers l'hégémonie américaine.

Ainsi, la traduction dans les « grandes langues » littéraires que sont le français et l'anglais consacrent le romancier turc en lui donnant accès à la fois à une visibilité et à une existence littéraire car « ceux qui créent dans les langues peu ou pas reconnues comme littéraires, très démunies de traditions propres, ne peuvent être d'emblée consacrées littérairement¹. » Pamuk y trouve un immense profit : la traduction en français, en anglais, et plus largement dans les langues européennes, la crédit d'institutions éditoriales prestigieuses ennoblissent sa production, certifient son excellence littéraire et le consacrent comme grand romancier turc. Avec *Mon Nom est Rouge*, Pamuk reçoit en 2002 le prix Premio Grinzane Cavour, et en 2003, l'International IMPAC Dublin Literary Award.

En 2006, il atteint le sommet de « la pyramide de la reconnaissance et de la circulation littéraire mondiale² » en obtenant « la consécration la plus haute³ » de cet univers, le Prix Nobel de littérature, décerné pour la première fois à un écrivain turc. Comme l'écrit Yves Clavaron, « [...] les littératures émergentes participent aussi à la course à la reconnaissance "universelle" des prix littéraires, tel le Nobel véritable autorité consacrant pour un écrivain et son pays⁴. » Les jurés de l'académie suédoise relaient les instances de consécration occidentales pour attribuer à l'auteur turc ce « certificat d'universalité⁵ ». Lors de la conférence de presse qu'il accorde aux journalistes à la suite de l'annonce faite par l'académie suédoise, Pamuk déclare :

C'est avant tout un très grand honneur accordé à la langue turque, à la culture turque, et à la Turquie elle-même, mais aussi une reconnaissance de mon travail, de toutes ces années solitaires passées à écrire de la fiction, dans ma chambre, de mon humble dévotion au grand art du roman. Il fut inventé par les Européens, mais le reste du monde est en train de s'en emparer⁶.

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 201.

² *Ibid.*, p. 223.

³ *Ibid.*, p. 201.

⁴ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *op.cit.*, p. 80-81.

⁵ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 201.

⁶ Orhan Pamuk, « Nobel 'a Great Honor' », cité par Michael McGaha, *op.cit.*: « This is first of all an honor bestowed upon the Turkish language, Turkish culture, and Turkey itself, and also a recognition of my labors, my years writing fiction all by myself, solitary, in my room, my humble devotion to the great

Décerné à Orhan Pamuk, le Prix Nobel, et l'auteur en est bien conscient, représente un immense profit pour l'ensemble du champ littéraire, culturel et linguistique turc ; Pamuk se trouve en quelque sorte transformé, par la visibilité qu'il offre à la culture turque par la fenêtre pamukienne, en ambassadeur de la culture turque en Occident. Dès lors, il apparaît comme un acteur décisif des mutations qui affectent le champ littéraire turc des trente dernières années. Pour Timour Muhidine, O. Pamuk globalise la littérature turque et crée un courant de traduction et d'intérêt, du public et de la critique, pour le roman turc¹. Faruk Bilici considère que Pamuk a accéléré la mutation de la littérature turque : « Ces dix dernières années, on connaissait traditionnellement des auteurs comme Yaşar Kemal et Nazım Hikmet, c'est tout. L'attribution du prix Nobel de la littérature à Pamuk a accéléré les choses, mais c'est très récent². » Et de fait, le champ considérable de possibles que Pamuk ouvre à la littérature turque favorise l'avènement d'un véritable âge d'or des lettres turques en France.

Grâce au travail des passeurs culturels comme Güzin Dino, Münnevver Andaç ou Nedim Gürsel³, à la reconnaissance partielle qu'elle obtient en France dans les années 1980⁴, et à l'effet promotionnel de l'œuvre et de la figure de Pamuk, la littérature turque accède à la pleine reconnaissance à partir des années 2000. La collection « Lettres turques » chez Actes Sud, dirigée par Timour Muhidine⁵, ouvre la voie à la normalisation des lettres turques dans le paysage

art of the novel. It was invented by the Europeans, but the rest of the world is overtaking this great art ». C'est nous qui traduisons.

¹ Timour Muhidine, « La littérature turque en français... », *art.cit.* : « L'attribution en 2006 du prix Nobel de littérature au romancier Pamuk attire l'attention sur l'ensemble de la production turque ».

² Faruk Bilici, *art.cit.*

³ Avec Güzin Dino et Münnevver Andaç, Nedim Gürsel est une figure majeure de la reconnaissance de la littérature turque en France. Enseignant chercheur, directeur de recherches en littérature comparée au CNRS, il est l'auteur de plusieurs essais sur la littérature turque contemporaine (*Paysage littéraire de la Turquie contemporaine*, 2000), sur Nâzım Hikmet et Aragon (*Nâzım Hikmet et la littérature populaire turque*, 2000 ; *Le Mouvement perpétuel d'Aragon - De la révolte dadaïste au monde réel*, 2000 ; *Nâzım Hikmet (1903-1963) poète révolutionnaire*, 2002 ; *Nâzım Hikmet, le chant des hommes*, 2010) et sur le romancier Yaşar Kemal (*Yaşar Kemal - Le Roman d'une transition*, 2003).

⁴ La revue *Anka* (1986-1997), le festival littéraire « Belles étrangères » de 1993 consacré à la Turquie, la diversification des éditeurs qui publient des écrivains turcs (Stock, L'Esprit des Péninsules, les éditions du Rocher), le rôle particulier joué par la MEET (Maison des Ecrivains Etrangers et Traducteurs) qui accueille des écrivains turcs en résidence à Saint-Nazaire (Enis Batur, Nedim Gürsel, Asli Erdogan et Tahsin Yücel) et édite des livres bilingues français-turc, participent à la reconnaissance et à la diffusion de la littérature turque en France dans les années 1980. Ce tissu intellectuel, institutionnel et éditorial, prépare le terrain, en quelque sorte, à Orhan Pamuk. Voir Timour Muhidine, « La littérature turque en français », *art.cit.*

⁵ Timour Muhidine (né en 1959), enseignant chercheur à l'INALCO, écrivain, éditeur et traducteur, est

littéraire français, et représente l'âge moderne de la traduction d'œuvres classiques et contemporaines de la littérature turque ; elle a pour ambition de dresser un panorama représentatif de la diversité de la production littéraire turque contemporaine, souvent occultée devant une poignée de « têtes d'affiche » (Elif Şafak, Orhan Pamuk, Yaşar Kemal), et à combler les lacunes de la connaissance de la littérature turque en France par la traduction d'œuvres de référence. T. Mouhidine est notamment l'artisan de la découverte d'Ahmet Hamdi Tanpınar ; il traduit et publie dans la collection, en 2007, *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules* avec le soutien du TEDA¹, suivi, trois années plus tard, et en collaboration avec Faruk Bilici, Catherine Erikan, Ferda Fidan et Gül Mete-Yuva, de *L'Histoire de la littérature turque au XIX^e siècle*², premier volet des cours de Tanpınar sur le roman turc au XIX^e siècle, qui nous a servi de source critique pour notre développement sur l'occidentalisation de l'Empire ottoman. Ce travail de comblement des lacunes dans la connaissance de la littérature turque en France, et notamment de la période républicaine, est également entrepris par les éditions Bleu Autour qui publie Sait Faik (1906-1954) et les poésies d'Orhan Veli, Le Serpent à plumes qui réédite les œuvres de Sabahattin Ali (1905-1948), et la petite maison Turquoise qui publie Falih Rifki Atay et Yakup Kadri Karaosmanoğlu (*Ankara* en 2007 et *Leïla, fille de Gomorrhe* en 2009)³.

Après 2006, on peut presque parler d'un « boom » de la littérature turque chez les éditeurs français qui manifestent enfin un intérêt véritable pour les auteurs turcs et s'intéresse en particulier à la nouvelle génération d'auteurs à laquelle appartient Pamuk : Si Tahsin Yücel (né en 1933) n'est pas tout à fait de la même génération que Pamuk, en revanche, Ahmet Altan (né en 1950), Nedim Gürsel (né en 1951), Elif Şafak (née en 1964), Aslı Erdoğan (née en 1967), Sema Kaygusuz (née en 1972) métamorphosent la production littéraire et bouleversent le paysage littéraire de la Turquie. Pour Faruk Bilici, cette nouvelle génération

actuellement un des acteurs les plus importants de la réception de la littérature turque en France. Il vient de publier, en collaboration avec Emmanuelle Collas, une anthologie de la littérature turque : Emmanuelle Collas, Timur Mouhidine (dir.), *Ecrivains de Turquie : sur les rives du soleil*, Editions Galaade, 2013.

¹ Il s'agit d'une institution littéraire et culturelle rattachée au Ministère de la Culture turc dont nous allons parler plus loin.

² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Histoire de la littérature turque du XIX^e siècle*, trad. Faruk Bilici, Catherine Erikan, Ferda Fidan, Gül Mete-Yuva, Actes Sud, Sindbad, 2012.

³ Timur Muhidine, « La littérature turque en français... », *art.cit.*

d'auteurs, en développant des thèmes universels, atteint une envergure internationale¹. « [Moins] soumis aux problèmes nationaux, libéré[s] du roman à thèse, [ces nouveaux auteurs] explorent le monde et établissent imperceptiblement des parallèles entre les Suds », explique Timour Muhidine dans sa recension du roman *La ville dont la cape est rouge* d'Asli Erdogan parue dans « Le Monde diplomatique » en 2003². Contentons nous de dire que toute une kyrielle de maisons d'édition, de tailles diverses, publient aujourd'hui les écrivains turcs en français³.

« La littérature turque a enregistré son niveau le plus spectaculaire dans les éditions françaises⁴ », explique Faruk Bilici dans son entretien accordé à « Zaman France ». Alors qu'entre 1975 et 1990, on ne pouvait compter que vingt-huit romans turcs traduits en français, entre 1990 et 2009, quarante-quatre romans, mais aussi des recueils de poèmes et de nouvelles sont traduits. Au cours des trois dernières décennies, la relation inégalitaire entre la Turquie et l'Europe tend à se rééquilibrer, et le complexe littéraire historique des écrivains turcs s'estompe. « Les Turcs osent enfin dire au monde qu'ils ont quelque chose d'intimement profond lié au génie littéraire⁵ » avance Faruk Bilici. Ainsi, Orhan Pamuk, en même temps qu'il est le représentant de cette nouvelle génération d'auteurs turcs contemporaine de la mondialisation du marché, de la production, et des circuits de

¹ Faruk Bilici, *art.cit.*

² Timour Muhidine, « Dans la jungle des villes », *Le Monde diplomatique*, juillet 2003. Voir aussi Mehmet Basut, « Asli Erdogan : portrait insaisissable d'une jeune écrivaine tourmentée », URL : http://www.mediterraneas.org/article.php3?id_article=176, page consultée le 02/10/2013.

³ Pour dresser un rapide panorama de cette littérature turque en français, mentionnons qu'on peut lire Tahsin Yücel chez Actes Sud (*La Moustache*, 2009, *Gratte-ciel*, 2012) aux éditions du Rocher (*Vatandas*, 2004, *Les cinq derniers jours du prophète*, 2006) aux éditions MEET (*Les Voisins*, 2010) aux éditions Empreinte du Temps présent (*Sous le soleil de Bernanos*, 2010) ; Ahmet Altan chez Actes Sud (*Comme une blessure de sabre*, 2000, *L'Amour au temps des révoltes*, 2008). La plupart des livres de Nedim Gürsel, installé à Paris depuis le coup d'Etat de 1980, est publiée chez Points Seuil (*Les Lapins du commandant*, 1985, *La première femme*, 1986, *Le dernier tramway*, 1991, *Les filles d'Allah*, 2009, *Le roman du conquérant*, 2010, *Les turbans de Venise*, 2011) mais aussi chez Gallimard (*Un long été à Istanbul*, 1991), chez MEET, aux éditions Fata Morgana, aux éditions L'Harmattan, Bleu autour, Empreinte du temps présent. Latife Tekin est traduite chez Stock (*Contes de la montagne d'ordures*, 1995, *Chère défunte*, 1997) ; la romancière à succès Elif Şafak est publiée principalement au Seuil dans la collection 10/18 (*La bâtarde d'Istanbul*, 2007, *Bonbon Palace*, 2009, *Lait noir*, 2010, *Soufi mon amour*, 2011, *Crime d'honneur*, 2014). La jeune romancière Asli Erdogan est révélée par Actes Sud qui publie *La ville dont la cape est rouge*, 2003, *Les oiseaux de bois*, en 2009 et *Le bâtiment de pierre* en 2013. Les éditions bilingues MEET publient en 2009 *Je t'interpelle dans la nuit / Gecede sana sesleniyorun*. Enfin, c'est une fois de plus Actes Sud qui révèle Sema Kaygusuz, auteur de *La chute des prières* (2009) et de *Ce lieu sur ton visage* (2013), au public français.

⁴ Faruk Bilici, *art.cit.*

⁵ *Ibid.*

distribution littéraires, apparaît comme un de ses promoteurs principaux sur le marché mondial.

Si le Nobel permet un ennoblissement et un élargissement de l'espace littéraire international à la Turquie, Pamuk en retire un bénéfice considérable ; le prix Nobel élargit son audience et le globalise véritablement : il est traduit aujourd'hui dans plus de soixante-dix langues. Sa globalisation correspond donc, avant tout, à une réception mondiale, à l'accès à un nombre considérable de marchés littéraires, à une circulation hors normes dans le système mondial¹, et à un régime commercial qui rompt également avec la figure de l'intellectuel cosmopolite : Orhan Pamuk a vendu plus de onze millions de livres dans le monde. Etant donné ce régime dans la production, la diffusion et la réception de ses romans (*Mon Nom est Rouge* est le roman qui a connu le plus gros tirage de l'histoire turque), on serait tenté de parler non seulement d'auteur mondial, mais aussi d'auteur global ; et Didier Coste a raison de rectifier la proposition de Damrosch : la littérature mondiale se définit non seulement comme un mode de circulation et de lecture, mais plus précisément comme une « densité » et une « intensité » de circulation et de lecture². Il restera à explorer, et ce sera l'objet de notre troisième partie, les raisons de la *lisibilité*, de l'universalité, ou de la « mondialité » peut-être, des romans d'Orhan Pamuk, qui pourraient expliquer le succès de *Neige*, par exemple, en Chine continentale³. Il ressort toutefois de notre analyse que Pamuk gagne peu à peu, au fil de la publication de ses romans, une stature de « grand auteur » turc, en Turquie comme à l'étranger.

¹ Pour David Damrosch, une oeuvre ressortit à la littérature mondiale lorsqu'elle circule en-dehors de son espace culturel et linguistique de production : « A work enters into world literature by a double process : first, by being read *as* literature; second, by circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin. » David Damrosch, *What is World Literature*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2003, p. 6. De plus, pour Damrosch, l'auteur mondialisé – Walcott, Rushdie ou Pamuk – est certes reconnu internationalement, mais il « demeure en connection très étroite avec son *homeland*. » Voir Jérôme David, *Spectres de Goethe. Les métamorphoses de la "littérature mondiale"*, Paris, Les Belles Lettres, coll. «Les prairies ordinaires», 2012, p. 207.

² Didier Coste, « Le Mondial de littérature », *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, Automne 2005, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1096.php>, page consultée le 15 juillet 2013.

³ Entretien avec Orhan Pamuk, *Le Magazine littéraire*, n°466, juillet/août 2007, entretien cité.

B. Mondialisation et médiatisation : de l'écrivain turc cosmopolite à l'auteur global

Mais il faut resituer la trajectoire exceptionnelle du romancier turc dans la littérature mondiale dans son contexte : la contestation géopolitique de la domination occidentale par les nouveaux géants que sont la Chine, le Brésil, la Turquie, l'Inde, la mondialisation culturelle et l'ouverture du canon de la littérature mondiale aux littératures extra-européennes.

Dans le champ intellectuel et académique, la conjugaison des effets du poststructuralisme, du combat anticolonialiste, du mouvement tiers-mondiste, puis des études postcoloniales conduisent à une remise en cause de l'universalisme du modèle occidental, à une contestation de l'eurocentrisme et à la déconstruction du canon littéraire¹. Ainsi, ces grands courants de pensée amorcent un tournant culturel, politique, théorique majeur, qui ouvre la voie à la reconnaissance de la différence et au multiculturalisme.

Depuis les années 1980 et 1990, les études se multiplient sur les auteurs que Damrosch identifie comme les auteurs du contrecanon : Rushdie, Nadine Gordimer, Mahfouz, Lu Xun, Pamuk². Le turc Orhan Pamuk (né en 1952), l'écrivain britannique d'origine indienne Salman Rushdie (né en 1947), l'écrivain britannique d'origine caribéenne V. S. Naipaul (né en 1932) et le père du roman moderne égyptien Naguib Mahfouz (1911-2003) présentent des profils de romanciers qui ont obtenu le prix Nobel de littérature (Mahfouz en 1988, Naipaul en 2001, Pamuk en 2006) et qui ont acquis une envergure internationale. Si Rushdie et Naipaul, anglophones, bénéficient d'une excellente pénétration sur le marché littéraire mondial, Mahfouz peut se rapprocher de Pamuk en dépit de leur différence générationnelle, car ils sont tous deux issus de pays majoritairement musulmans et écrivent dans des langues non occidentales. Mahfouz est le seul

¹ Voir, par exemple, Yves Clavaron, « Bilan critique », dans Yves Clavaron (dir.), *Etudes postcoloniales*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Poétiques comparatistes, 2001.

² David Damrosch, « World literature in a postcolonial, hypercanonical age » dans Haun Saussy (dir.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 48.

auteur de langue arabe à avoir reçu un prix Nobel de littérature. En dépit des protestations de bonnes intentions pour ouvrir le canon de la littérature mondiale, l'élargissement aux auteurs occidentaux, en ce qui concerne l'attribution du prix Nobel de littérature, est encore très frileux. Le premier Nobel africain date de 1986 et revient à l'écrivain nigérian – de langue anglaise – Wole Soyinka ; l'Afrique du sud l'obtient en 1991 en la personne de Nadine Gordimer et de J. M. Coetzee en 2003, mais ce sont des écrivains anglophones. Les prix Nobel remis à des auteurs de langue à faible pénétration sur le marché occidental, l'arabe, le turc, le chinois, sont très rares. La Chine l'obtient en 2000 et 2013 par l'intermédiaire de Gao Xingjiang et de Mo Yan ; Orhan Pamuk est le premier romancier de langue turque à avoir reçu le prix de l'Académie suédoise. Ainsi, si « les incursions extra-occidentales, jusqu'à ces dernières années, ont été rares [...] elles ont suivi exactement l'histoire de l'élargissement de la planète littéraire¹ », comme l'écrit Pascale Casanova.

Médiatisation, mondialisation, globalisation d'Orhan Pamuk

Etant donné ce contexte, il faut à nouveau poser la question de savoir selon quelles logiques Orhan Pamuk passe du statut d'auteur cosmopolite, à audience internationale, au statut d'auteur global, ce qui signifie à la fois hypermédiatisé, diffusé au-delà des milieux et des réseaux de diffusion littéraires habituels, mais aussi impliqué dans le pôle commercial de la production littéraire. Ne voir dans le succès mondial, global de Pamuk, que la juste rétribution de son génie littéraire serait quelque peu naïf. De surcroît, tous les écrivains nobélisés n'atteignent pas la notoriété et l'autorité d'Orhan Pamuk sur la scène littéraire internationale et dans le système mondial de la littérature. Dès lors, qu'est-ce qui distingue Nedim Gürsel, l'écrivain cosmopolite installé à Paris, implanté depuis trois décennies dans le champ littéraire français, reconnu par les instances littéraires turques aussi bien que françaises, d'Orhan Pamuk, le romancier nobélisé, canonisé, et

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 223.

institutionnalisés à l'échelle mondiale ?

A ses débuts, il se distingue de ses pairs par sa relative dépolitisation, revendiquant l'autonomie de la littérature. S'il sert de guide à Arthur Miller et Harold Pinter lors de leur séjour en Turquie et à Istanbul en 1985, en tant que représentants du PEN club, c'est non en raison de son engagement militant que parce qu'il parle anglais couramment¹. Pamuk conjugue alors, avec un ethos d'auteur moderne, davantage préoccupé de questions formelles que de questions politiques², l'éthos occidental de l'humanisme démocratique. La défense des droits de l'homme, de la liberté de la presse et de la liberté d'expression, n'entre pas en tension avec la poursuite de motivations artistiques, contrairement au progressisme social et éducatif des partisans du réalisme social.

Ainsi, en 1989, lorsque l'ayatollah Rouhollah Khomeini lance une fatwa contre l'auteur des *Versets sataniques* pour blasphème à l'égard du prophète Mahomet et du Coran, Pamuk, aux côtés de Yaşar Kemal et d'Aziz Nesin, son traducteur, sont parmi les premiers écrivains du monde musulman à prendre la défense de Salman Rushdie³ ; Pamuk, qui commence à se faire remarquer à l'étranger, apparaît sur la scène internationale et dans les médias occidentaux à cette occasion comme un défenseur de l'humanisme démocratique issu du monde islamique, s'inscrivant dans la communauté internationale des écrivains militants de la liberté d'expression partout dans le monde.

Un des premiers opérateurs de la globalisation d'Orhan Pamuk consiste en la coïncidence entre son œuvre et l'actualité internationale. Les attentats du 11 septembre 2001 ont lieu la semaine même de la sortie américaine de *Mon Nom est Rouge*, un roman qui porte sur l'art des miniaturistes au XVI^e siècle, confrontés à l'influence de la peinture occidentale. Ce roman sur le dialogue entre Orient et Occident trouve un écho et une résonance immédiate dans le contexte du « choc des civilisations » représenté par l'attentat d'Al Qaida, ce qui entraîne une

¹ Orhan Pamuk, *AC*, p. 294.

² *Ibid.* « [...] à écouter ces suffocants récits de répression, de cruauté et de totale abomination, je me sentais attiré vers ce monde et par la culpabilité, et par des sentiments de solidarité, mais en même temps j'éprouvais un désir tout aussi fort de l'en protéger, et je n'aspirais à rien d'autre qu'écrire de beaux romans. »

³ Voir, dans *AC*, le chapitre 44 : « Salman Rushdie : *Les Versets Sataniques* et la liberté de l'écrivain », p. 285-289.

considérable augmentation des ventes du roman. On peut interpréter cette coïncidence en termes de hasard, on pourrait aussi considérer que Pamuk possède une intelligence du contemporain et de la conjoncture historique. Güneli Gün interprète cette « synchronisation » avec son époque en termes d'intelligence tactique, d'adaptation aux problématiques de la mondialisation (le dialogue des cultures, la confrontation entre la tradition et la modernité, l'Islam et le monde occidental). Pour elle, il est « un gamin qui a fait ce qu'il fallait faire au bon moment¹ ». Si l'on défait le terme de ses connotations négatives, il y a une « opportunité » fondamentale de l'oeuvre de Pamuk avec le monde contemporain globalisé.

Tournant important de la carrière de Pamuk et de sa réception mondiale, indice de sa globalisation, *Mon Nom est Rouge* est le premier roman de Pamuk qui se vend davantage à l'étranger qu'en Turquie. Le 29 septembre 2001, Pamuk publie un article dans *The Guardians Unlimited* pour expliquer « la colère des damnés » vis-à-vis de l'Occident. Ce texte, repris dans l'édition occidentale de ses essais, *D'Autres Couleurs*², est une référence explicite à l'ouvrage de Franz Fanon paru en 1961, *Les Damnés de la terre*. Dans son essai d'explication, Pamuk relie les attentats terroristes aux inégalités mondiales croissantes entre les riches et les pauvres, à l'exclusion de l'histoire des habitants des pays pauvres, nations musulmanes ou pays du Tiers-monde, et à l'exaltation de la colère anti-américaine provoquée par l'hégémonie américaine. Pour lui, c'est « l'écrasante humiliation dont souffrent tous les pays du Tiers-monde » ainsi que « le refus et l'incapacité de l'Occident à comprendre la colère des damnés de la terre³ » qui fait le lit du terrorisme.

Plusieurs remarques s'imposent au sujet de cette séquence. D'une part, à travers cet événement, Pamuk est perçu comme l'interprète des cultures, de la rencontre entre Orient et Occident, Occident et Islam ; il apparaît comme un

¹ Güneli Gün, « The Turks are coming : deciphering Orhan Pamuk's *Black Book* », dans *World Literature Today*, volume 66, n°1, University of Oklahoma Press, 1992, p. 59-63: « a kid who was doing the right thing at the right time ». C'est nous qui traduisons.

² L'article est publié dans une version intégrale dans *The New York Review of Books* le 15 novembre sous le titre « The Anger of the Damned ». Il est repris dans Orhan Pamuk, « La colère des damnés », *AC*, p. 355-361 et dans l'édition anglaise Orhan Pamuk, « The Anger of the Damned », *Other Colours, Writings on Life, Art, Books and Cities*, trad. Maureen Freely, London, Faber and faber, 2008, p. 218-221.

³ Orhan Pamuk, *AC*, p. 359.

ambassadeur culturel issu du monde islamique avançant non la thèse du « choc des civilisations », mais de leur entente harmonieuse possible. Ce statut est confirmé par la référence, dans son discours prononcé au sommet de l'OTAN à Istanbul en 2004, de George W. Bush, à Orhan Pamuk :

The Turkish writer Orhan Pamuk has said that the finest view of Istanbul is not from the shores of Europe, or from the shores of Asia, but from a bridge that unites them, and lets you see both. His work has been a bridge between cultures, and so is the Republic of Turkey. The people of this land understand, as that great writer has observed, that « What is important is not [a] clash of parties, civilizations, cultures, East and West. » What is important, he says, is to realize « that other people in other continents and civilizations » are « exactly like you¹. »

Destin paradoxal et cocasse que celui d'être cité par un président des Etats-Unis qui ne fut probablement pas le meilleur avocat des relations entre les pays occidentaux et les pays arabo-musulmans. L'image de l'écrivain est neutralisée dans une sorte d'humanisme démocratique consensuel. Pamuk devient, dès lors, l'observateur, l'interlocuteur privilégié des médias occidentaux sur ces questions. « Mondialisation et médiatisation marchent désormais main dans la main, sinon menottées² », écrit Didier Coste. De plus, l'auteur, dont la famille est issue de l'immigration russe du début du XX^e siècle, incarne le Turc occidentalisé qui renvoie une image familière à l'Occident et le rassure ; blanc, cosmopolite, laïc, athée, Pamuk est le Turc qui ne fait pas peur, dans lequel Américains et Européens se reconnaissent, comme ils n'ont pas pu le faire, analyse Güneli Gün, dans les œuvres de Yaşar Kemal ou de Nazım Hikmet³. Du fait de la grande homogénéité culturelle entre Pamuk et l'Occident, il ne renvoie pas à une altérité menaçante. Il y a donc ce critère fondamental, dans le succès mondial de Pamuk, de son *intelligibilité*, de sa *lisibilité* pour les opinions publiques occidentales, de son *ajustement* aux cadres de réception et aux attentes du public occidental.

D'autre part, à travers cet événement, Orhan Pamuk se construit un ethos d'auteur postcolonial. Issu d'une aire culturelle extra-occidentale et islamique,

¹ George W. Bush, Discours du sommet de l'OTAN à Istanbul au lycée Galatasaray, publié par *The Guardian* le 29 juin 2004, URL : <http://www.theguardian.com/world/2004/jun/29/eu.nato1>, page consultée le 6 mai 2014.

² Didier Coste, « Le Mondial de littérature », *art.cit.*

³ Güneli Gün, « The Turks are coming », *art.cit.*

d'un pays du Tiers-monde, Orhan Pamuk se fait en quelque sorte, en interprétant les attentats, le porte-parole des sans-voix ; intellectuel du Tiers-monde, il représente, aux yeux des médias occidentaux, sur la scène internationale, les humiliés, les exclus, les oubliés de l'Histoire ; une posture précisément *postcoloniale*, placée sous l'égide des luttes anti-coloniales et tiers-mondistes incarnées par Franz Fanon.

La séquence 2005-2006 du procès et du prix Nobel, caractérisée par un emballement médiatique et une cristallisation mondiale très forte autour de la figure d'Orhan Pamuk, contribue à renforcer sa posture d'interprète mondial des cultures et d'auteur postcolonial. Le 5 février 2005, poussé dans ses retranchements par les provocations du journaliste Peer Teuwsen du journal suisse *Das Magazin*¹, Pamuk rappelle que 30 000 Kurdes et un million d'Arméniens ont été tués en Turquie, et que presque personne n'ose en parler². Ces déclarations provoquent la furie des nationalistes turcs qui déclenchent contre lui une très violente campagne de diffamation dans la presse. Il est étiqueté *vatan haini*, « traître à la nation » par les milieux nationalistes³. Il répond à ces accusations, mais l'affaire prend une tournure internationale alors que l'Union Européenne vient de rouvrir les négociations en vue de l'adhésion de la Turquie. Salman Rushdie publie un article de soutien à Orhan Pamuk dans *The Times*⁴, interpellant la communauté internationale sur la compatibilité entre l'entrée dans l'Europe et la persécution par le pouvoir politique du plus grand écrivain turc vivant. L'affaire culmine dans l'inculpation de Pamuk pour « insulte à l'identité turque » selon l'article 301-1 du code pénal qui stipule qu' « [une] personne qui dénigre publiquement la Turquicité [*Türklük*], la République ou la Grande Assemblée Nationale de Turquie, doit être condamnée à une peine d'emprisonnement pour

¹ Erdağ Göknaç rappelle les conditions de l'interview qui allait avoir de si grandes conséquences pour Pamuk : « Teuwsen's editorial angle was a provocative inquiry into Pamuk as an object of hatred in Turkey. Relying on popular media representations, Teuwsen's subsequent line of questioning cites rabid critics of Pamuk in Turkey, asks him to respond to the comment that he is a best-seller that no one reads, and excavates Pamuk's compromised position in his own country. » Pour les suites de l'analyse, voir Erdağ Göknaç, *op.cit.*, p. 3.

² Dans l'essai « Mon procès », publié dans son recueil *D'Autres Couleurs*, Pamuk explique et analyse les circonstances de son procès. Orhan Pamuk, *AC*, p. 386-392.

³ Erdağ Göknaç, *op.cit.*, p. 21.

⁴ Salam Rushdie, « How can a Country that Victimises Its Greatest Living Writer Also join the EU ? » *The Times*, 14 Octobre 2005.

une durée de 6 mois à 3 ans¹. » Cette inculpation provoque un émoi très fort au sein des medias occidentaux et de la communauté internationale qui se mobilise ; en plein coeur des polémiques médiatiques, Pamuk obtient le prestigieux Prix de la Paix des libraires allemands à la Foire du livre de Francfort, sorte de soutien et de talisman symbolique de l'Occident qui tend à « protéger » l'auteur turc victime de persécution judiciaire par son gouvernement. L'obtention du Prix Nobel nourrit les polémiques médiatiques et divise l'opinion publique turque. Ses détracteurs réduisent l'obtention du prix à sa position de dissident et à ses déclarations sur le génocide arménien, au détriment de ses innovations littéraires. Devant la lourdeur de l'enjeu, les charges sont abandonnées en 2006, sous la pression internationale. Mais les déclarations de Pamuk continuent de produire des effets : en 2007, il est l'objet de menaces de mort de la part d'un groupuscule d'ultra-nationalistes, impliqués dans l'affaire Ergenekon², le contraignant à prolonger son séjour à l'étranger et à se doter d'une protection rapprochée.

A travers cette affaire, Pamuk acquiert, à son corps défendant, une stature d'intellectuel dissident, persécuté par l'Etat, d'auteur libéral en proie à l'intolérance de sa culture d'origine. « Le procès intenté contre moi et les difficultés politiques que j'ai connues m'ont transformé en une personne bien plus « politique », « sérieuse » et « responsable » que je ne le suis et ne souhaitais l'être », explique-t-il dans sa conférence « L'auteur implicite », prononcée lors du colloque Puterbaugh organisé en son honneur à l'Université d'Oklahoma en avril 2006³. Ainsi, il s'inscrit, malgré la distance qu'il essaya de prendre avec cette tradition, dans l'histoire progressiste de la résistance des intellectuels turcs à l'Etat et de la persécution des intellectuels et des militants de gauche par le pouvoir.

¹ Article 301-1 Turkish Penal Code 2004, « A person who publicly denigrates Turkishness [*Türklük*], the Republic or the Grand National Assembly of Turkey, shall be sentenced a penalty of imprisonment for a term of six months to three years. », cité par Erdağ Gökner, *op.cit.*, p. 19. C'est nous qui traduisons.

² Le terme « Ergenekon » désigne une conspiration, une organisation secrète, un réseau criminel au sein de l'Etat avec des relais dans pouvoir militaire et judiciaire, dont le but est le renversement du parti islamiste de Recep Erdoğan. A l'été 2013, le procès des généraux Ergenekon est l'occasion pour Erdoğan de se débarrasser de ses ennemis politiques. Dans l'histoire républicaine, le nom « Ergenekon » renvoie au mythe fondateur de la nation turque. Il raconte l'histoire de la race turque retranchée dans la pierreuse vallée Ergenekon. Les derniers Turcs y auraient survécu en suivant un loup qui les aurait conduit vers leur salut, la délivrance, et vers une nouvelle expansion du peuple turc. Ce mythe, symbole de la survie du peuple turc et de l'autodétermination nationale, est approprié aussi bien par l'extrême droite que chez les intellectuels de gauche. Erdağ Gökner, *ibid.*, p. 6.

³ Le texte est repris dans son recueil d'essais, Orhan Pamuk, *AC*, p. 25.

Quelques temps plus tard, Nedim Gürsel connaîtra des déboires comparables avec le procès qui lui est intenté en 2009 pour la parution de son roman *Les Filles d'Allah*, jugé blasphématoire.

Toujours est-il que cet événement et surtout sa médiatisation – l'affaire est fondamentalement médiatique, de part en part – renforce la construction de la figure de l'auteur Pamuk en intellectuel issu d'un pays du Tiers-monde, victime de l'oppression politique dans son pays. Il rejoint ainsi le groupe des auteurs mondialisés, issus de pays non occidentaux (Chine, URSS, Iran, Turquie, Inde) héritiers de la liberté d'expression et des droits de l'homme comme Nabokov, Soljenitsyne, ou plus récemment, Salman Rushdie, Arundhati Roy, Gao Xingiang etc. On ne peut nier l'existence d'une appétance particulière de la presse occidentale pour ces figures qui contribuent à réactiver l'antagonisme axiologique, quasi mythique, entre l'Occident éclairé des Lumières et de la raison, et les ténèbres du despotisme asiatique, ou de l'arriération islamique. Pamuk confirme son affiliation à ce groupe d'auteurs non occidentaux à l'ethos occidental lorsqu'il déclare, dans son « Allocution au Pen Club » du 25 avril 2006, intitulée « Arthur Miller et la liberté d'expression » :

Quel que soit le contexte national d'un pays, la liberté de pensée et la liberté d'expression sont des droits humains universels fondamentaux. Ces libertés, aussi indispensables à l'humanité moderne que le sont le pain et l'eau, ne devraient jamais être limitées par les sentiments nationalistes, les sensibilités morales ou, pire, par les intérêts commerciaux et militaires¹.

Cette posture d'intellectuel dissident issu du Tiers-monde, et de défenseur des valeurs humanistes n'est sans doute pas étrangère à l'attribution du prix Nobel en 2006. La propension du jury de l'académie suédoise à attribuer le prix à des dissidents politiques (Boris Pasternak en 1958, Gao Xingjian en 2000, Harold Pinter après les déclarations contre la guerre en Irak en 2005) met en valeur la logique politique indéniable de l'attribution du Prix. L'écrivain nobélisé doit avoir une posture d'ambassadeur de la paix entre les peuples, d'homme de dialogue entre les cultures. Pour Pascale Casanova, les critères d'attribution du Nobel sont d'abord politiques ; le jury privilégierait « une sorte d'académisme

¹ Orhan Pamuk, AC, p. 296.

esthétique privilégiant l' "équilibre", l' "harmonie" et les "idées pures et nobles" dans l'art narratif¹. » Le comité Nobel justifie son choix en récompensant un écrivain « qui, à la recherche de l'âme mélancolique de sa ville natale, a trouvé de nouvelles images spirituelles pour le combat et l'entrelacement des cultures² ». L'idéal littéraire du Nobel se révélerait ainsi comme un idéalisme humaniste célébrant le métissage, la diversité et le dialogue des cultures.

Il acquiert alors une stature d'intellectuel public, mondialisé, amené à intervenir régulièrement dans le débat public en Turquie ou en Occident. En le rangeant parmi les « cent personnalités les plus influentes du monde », non en raison de son oeuvre romanesque mais en raison de ses déclarations sur le génocide arménien, le *Time Magazine* confirme et accrédite sa position d'intellectuel public mondial. Pour le parlementaire Bülent Arınç, Pamuk a maintenant une responsabilité politique de premier plan, et l'enjoint à se prononcer sur le projet de loi à l'Assemblée nationale visant à pénaliser la négation du génocide arménien qui porte atteinte, aux yeux de l'homme politique turc, à la liberté d'expression. Dans une interview accordée à NTV, Pamuk critiquera le vote du parlement français, comme étant contraire à la tradition de libre pensée et d'esprit critique française dont il se sent l'héritier³. Il s'exprimera aussi sur le déclin de la croyance en l'adhésion à l'Europe dans l'article « The souring of Turkey's European dream » publié dans *The Guardians* en 2010⁴, mais aussi sur les manifestations du parc Gezi de l'été 2013 dans l'article « Place Taksim, mémoire d'une ville », publié dans *Le Monde* du 6 juin 2013⁵. A l'occasion de la parution de son premier roman *Cevdet Bey et ses fils* en France en mai 2014, il est invité sur les plateaux de télévision non pour parler de son oeuvre, mais pour commenter l'actualité turque, la catastrophe minière de Soma du 16

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 220.

² Annonce par Horace Engdahl du Prix Nobel de littérature 2006 : URL : <http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=33>, page consultée le 7 mai 2014.

³ Orhan Pamuk cité par Michael McGaha, *op.cit.* : « The French tradition of critical thinking taught me a lot », he said. « This decision, however, is a prohibition and didn't suit the libertarian nature of the French tradition ».

⁴ Orhan Pamuk, « The Souring of European dream », *art.cit.*

⁵ Orhan Pamuk, « Place Taksim, mémoire d'une ville », *Le Monde*, 6 juin 2013, URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/06/06/place-taksim-memoire-d-une-ville_3424961_3232.html, page consultée le 7 mai 2014.

mai¹ et l'imminence des élections européennes².

En somme, à partir de 2005, Pamuk capitalise, sur la base des événements de 2005, 2006 et 2007, un ensemble de distinctions honorifiques, de positions d'autorité symbolique et institutionnelle qui le mondialisent et l'institutionnalisent comme intellectuel public de référence. A partir de 2007, il accumule les doctorats *honoris causa* dans les universités : Frei Universität de Berlin (2007), Université de Tilburg (2007), Université Boğaziçi (2007), Université Georgetown (2007), Université de Madrid (2008), Université de Rouen (2009). En 2008, il devient membre de l'Académie Américaine des Arts et de la Littérature et Membre de l'Académie Chinoise des Sciences sociales. En 2010, il reçoit le Prix Norman Mailer pour l'ensemble de son œuvre littéraire³ ; en 2012, la Légion d'Honneur et le prestigieux Sonning Prize de l'Université de Copenhague pour sa contribution à la culture européenne⁴. La même année, il est invité par le Louvre, un des établissements culturels les plus prestigieux au monde, à inaugurer le nouveau département des Arts islamiques, ce qui sera l'occasion de présenter au public français le « Musée de l'Innocence » qu'il vient d'ouvrir à Istanbul, conçu parallèlement à son roman éponyme. Proposer une liste exhaustive des prix, récompenses, distinctions honorifiques reçues par Pamuk risque de se révéler une entreprise monotone et interminable. Cet aperçu donne à voir l'immense capitalisation symbolique, intellectuelle, institutionnelle qu'il cristallise à partir de 2007, et ce à l'échelle mondiale. Sa consécration par les institutions culturelles et intellectuelles les plus prestigieuses du monde occidental renforce la croyance des acteurs du champ littéraire, intellectuel mais aussi médiatique, dans son autorité symbolique.

Enfin, comme un point sur le i de cette trajectoire, se produit l'assimilation de Pamuk au champ académique américain. L'Université Columbia l'accueille pendant un an pour enseigner la littérature comparée à New York en tant que professeur invité, au moment où il est menacé de mort en Turquie par les

¹ Voir l'article de *Libération* à ce sujet : http://www.liberation.fr/monde/2014/05/17/mine-en-turquie-les-operations-de-secours-proches-de-la-fin-sur-fond-de-polemiques_1019555

² Orhan Pamuk est l'invité de l'émission « 28 minutes » sur Arte, intitulée : « Orhan Pamuk : ma Turquie, entre fierté et colère », « 28 minutes », Arte, lundi 19 mai 2014.

³ Voir le site officiel de son éditeur : <http://www.orhanpamuk.net/news.aspx?id=22&lng=eng>

⁴ *Ibid.* : <http://www.orhanpamuk.net/news.aspx?id=27&lng=eng>

nationalistes. Il met ainsi ses pas dans les traces des écrivains invités dans l'université américaine pour y donner des cours, comme Nabokov ou Borges notamment. Les cours de Pamuk sont publiés sous le titre *Le romancier naïf et le romancier sentimental*. Cette nouvelle position universitaire lui permet de cumuler la fonction symbolique de *professeur de littérature*. Ainsi, il intègre la « machine universitaire américaine¹ », sommet de la pyramide symbolique du champ intellectuel et « véritable carrefour migratoire² » des intellectuels exiliques, pour reprendre les mots de François Cusset. Il rejoint donc cette « nouvelle « classe » universitaire transnationale³ » constituée, pour les plus connus, de l'universitaire indienne de naissance Gayatri Spivak, de l'Anglo-Nigérian Homi Bhabha, du fondateur du champ postcolonial et militant palestinien Edward Said, du pionnier du postmodernisme né en Egypte Ihab Hassan, du sociologue d'origine indienne Arjun Appadurai. Il y consolide un ethos d'auteur postcolonial : c'est au sein de la « polyculture de l'université américaine », que se jouent « la dénationalisation des grands débats intellectuels », ainsi que « la théorisation de l'exil et du métissage comme condition politique du sujet contemporain⁴ ». En 2006, il collabore avec Homi Bhabha au catalogue d'une exposition qui se tient au Musée d'Art moderne de New York⁵. Au cours de ses années américaines, il côtoie Andreas Huyssen⁶, David Damrosch, Homi Bhabha. A la fin de son essai *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, il remercie Homi Bhabha de l'avoir invité à venir donner les conférences Norton à l'Université d'Harvard et il le remercie également pour son hospitalité chaleureuse à Cambridge qui lui a permis de se sentir chez lui⁷ ; il remercie aussi D. Damrosch « qui a lu tous les livres du monde et dont les

¹ François Cusset, *French theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, Editions La Découverte, 2005, p. 303.

² *Ibid.*, p. 307.

³ *Ibid.*, p. 304.

⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁵ Fereshteh Daftari, *Without boundary : seventeen ways of looking*, New York, The museum of modern art, February 26 - May 22, 2006 ; with an essay by Homi Bhabha and prose by Orhan Pamuk.

⁶ Le Professeur de Littérature allemande et de Littérature comparée, fondateur du Centre de Littérature comparée et Société de l'Université de Columbia est un ami proche de Pamuk ; ils enseignent ensemble à Columbia un cours sur les rapports entre les mots et l'image et les questions de la représentation. Pamuk, dans *RNRS*, p. 86 : « J'enseigne en collaboration avec mon ami Andreas Huyssen à l'université Columbia à New York. Le but de notre séminaire est d'étudier les rapports entre les textes littéraires et la peinture, et de réfléchir à la façon dont les mots requièrent notre imagination visuelle. »

⁷ *Ibid.*, p. 163.

innombrables suggestions ont renforcé [son] argumentation¹ ». A la fin de l'année 2008, il est invité à ouvrir le colloque sur la Littérature mondiale qui se tient à l'Université d'Istanbul le 18 décembre ; à cette occasion, il accorde une interview à Damrosch, « Istanbul et le monde² ». Dans cette interview, Pamuk parle de littérature mondiale, de traduction littéraire, de liberté d'expression, et insiste sur l'absence d'enjeu colonial dans le rapport de la Turquie à l'Occident³. Pamuk « baigne », en quelque sorte, dans le milieu américain des théoriciens de la littérature mondiale et des études postcoloniales. Un de ses essais non traduit dans les éditions européennes *D'Autres Couleurs* s'intitule « Dünya Edebiyatı » (« La littérature mondiale »), ce qui montre que cette question est pour lui un objet de réflexion dès les années 1990. Il apparaît qu'il y a une homogénéité totale entre O. Pamuk et la nouvelle intelligentsia transnationale et postcoloniale de l'université américaine. Sa posture d'auteur est exemplaire du changement de paradigme de la figure de l'intellectuel dans le contexte de la mondialisation. Il intègre alors

une internationale de campus, réseau parallèle organisé et professionnalisé dont les membres s'adressent avant tout les uns aux autres, et dont les règles sont celles de la globalisation universitaire – ou de ce que Bourdieu nommait « le réseau complexe d'échanges internationaux entre détenteurs de positions académiques dominantes⁴. »

Produit et acteur de la mondialisation culturelle, de l'intégration du marché turc au marché mondial, de l'élargissement de l'espace littéraire mondial à l'espace turc, Pamuk cumule capital littéraire, intellectuel, institutionnel, universitaire, ainsi qu'un capital, on peut l'avancer sans trop de risque d'erreur, financier certain. Ce dernier point, justement, de la rentabilité d'une position littéraire et intellectuelle, conjugué à celui d'une visibilité médiatique très forte, fait naître, chez certains observateurs sceptiques, des soupçons sur son œuvre, sur la « pureté » de ses intentions littéraires. Il s'agit à présent d'apporter quelques éléments d'analyse à l'imbrication entre mondialisation, globalisation et

¹ *Ibid.*

² Interview avec Orhan Pamuk, « Orhan Pamuk ile Söyleşi », trad. En turc par F. and O. Deniztekín, dans E. Efe Çakmak (dir.), *Dünya Edebiyatı Deyince*, p. 19-34.

³ Voir le site officiel de l'éditeur turc : URL : <http://www.orhanpamuk.net/news.aspx?id=20&lng=eng>, page consultée le 5 octobre 2014.

⁴ Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002, « La circulation internationale des idées », p. 3-8, cité par François Cusset, *op.cit.*, p. 304.

commercialisation de l'œuvre d'Orhan Pamuk.

Le champ littéraire à l'ère du capitalisme global: l'ère du soupçon ?

L'entrée dans l'ère du capitalisme global et transnational modifie-t-elle les rapports qu'entretiennent économie et littérature, les logiques économiques et les logiques littéraires ? Que font la mondialisation néo-libérale et l'économie capitaliste postindustrielle aux milieux littéraires ? Il ne nous appartient pas de répondre à ces questions, sans doute trop générales et caricaturales, mais nous pouvons essayer d'apporter quelques éléments au débat sur la « corruption » des « auteurs globaux ».

De l'occidentalisation à la mondialisation de la Turquie

Le coup d'Etat du 12 septembre 1980 n'est pas synonyme d'un retour à une politique économique nationale. En effet, depuis les années 1970 s'est construite une alliance objective entre l'armée et la bourgeoisie industrielle ; l'armée rétablit l'ordre civil pour imposer par la force les intérêts que la bourgeoisie d'affaires n'a pas réussi à faire valoir par les voies parlementaires. Pour Ali Kazancıgil, l'armée devient l'instrument de la classe capitaliste qui n'avait pas su jusque là établir son hégémonie par la représentation politique. Le modèle exportateur est adopté et les sociétés multinationales pénètrent massivement le marché intérieur turc. Les organisations occidentales, l'OTAN, l'OCDE, le Pentagone et le FMI, se félicitent du rétablissement d'un pouvoir fort à Ankara, et la junte militaire continue la politique économique imposée par le FMI en 1980. Cette politique, qu'A. Kazancıgil résume par les termes de « darwinisme économique » et de « monétarisme « sauvage¹ », foncièrement anti-sociale, ne pouvait être mise en place que par un régime autoritaire. Les conditions de travail se dégradent, les salaires sont en chute libre, le droit de grève est suspendu.

¹ Ali Kazancıgil, « Pouvoir militaire et “dictature de la bourgeoisie” », *art..cit.*

Ainsi, à partir de l'après-guerre, l'occidentalisation de la Turquie change de forme. Pour Serge Latouche, l'américanisation et la mondialisation sont les nouveaux avatars de l'occidentalisation du monde¹. Il ne s'agit plus d'une dépendance culturelle et civilisationnelle à la modernité européenne, mais de la pénétration de la Turquie par l'économie de marché néolibérale, autre nom de la mondialisation. Ali Kazancıgil décrit la « mise en place d'une économie dominée par le secteur d'exportation, complètement dépendante et située à la périphérie du capitalisme mondial² ». Pour Serge Latouche, la mondialisation actuelle n'est que « le stade suprême de l'impérialisme de l'économie³ ». L'idéologie de la mondialisation serait le nouvel habit du développement économique et du colonialisme qui permet aux Etats-Unis de s'emparer de nouveaux marchés. Mais l'hégémonie culturelle et économique américaine n'efface pas l'ancienne domination française : la Turquie importe encore proportionnellement beaucoup plus du français que de l'anglais, surtout dans les domaines de la philosophie, de la sociologie et de l'histoire⁴. Malgré le tournant culturel américain des années 1950, ainsi que le refus français d'intégrer la Turquie à l'Europe, « la tradition d'attachement aux idées venant de France n'a [...] toujours pas disparu⁵ », fait remarquer Faruk Bilici.

Nous avons déjà vu qu'Orhan Pamuk entre en littérature précisément à ce moment ; il finit son premier roman en 1979 et le fait publier un an avant le retour au régime civil en 1983. Le début de la production littéraire de Pamuk correspond très exactement au virage néo-libéral représenté par Turgut Özal, ministre de l'économie sous la junte puis premier ministre et président de la République : les libéraux au pouvoir mènent la même politique économique que la junte. Grand admirateur de Margaret Thatcher et de sa politique libérale, T. Özal est le principal artisan de la libéralisation et de l'intégration de l'économie turque à l'économie mondiale. Il lance de grands projets de développement dans le domaine de la production agricole et industrielle ; la population s'urbanise, le poids des services dans l'économie grandit, mais le chômage reste important. Malgré l'accroissement

¹ Serge Latouche, *L'occidentalisation du monde*, Paris, Editions La Découverte, 2005.

² Ali Kazancıgil, « Pouvoir militaire et "dictature de la bourgeoisie" », *art.cit.*

³ Serge Latouche, *op.cit.*, p. 9.

⁴ En littérature, Artaud, Sarraute, Blanchot, et Genet sont très bien placés.

⁵ Faruk Bilici, *art.cit.*

de la compétitivité de l'économie et des profits du capital, le coût social de la politique économique libérale d'Özal est très élevé. Tandis que s'édifient des fortunes colossales, de larges couches de la population s'appauvrissent, et la répartition des revenus est une des plus inégalitaire au monde. De plus, les secteurs de l'éducation, de la formation et de la recherche scientifique sont sous-financés. Déjà la proie du capitalisme européen au XIX^e siècle, l'élite politique turque de la fin du XX^e siècle livre la Turquie, prenant la mondialisation pour le destin de l'Histoire universelle, au capitalisme global.

A partir de la fin de la guerre froide en 1991, le processus de la mondialisation transforme la Turquie, ancien Etat-nation du Tiers-monde replié sur lui-même, en une nouvelle puissance régionale tant sur le plan politique qu'économique, remarque Erdağ Gökna¹. Le phénomène de la globalisation (*Küresellesme*) apparaît à la fois comme une « menace » et comme « la nouvelle grille de lecture du monde². » Le roman suit cette mutation et cette logique d'ouverture. Selon Jale Parla³, il y a un changement de paradigme littéraire au début des années 1980, où le roman, préoccupé par les questions nationales, l'héritage du kémalisme et l'adaptation du roman à la littérature turque, se tourne vers le monde, et passe de la problématique de l'acculturation (du roman au contexte littéraire turc) à celle de la globalisation, centrée sur les interrogations postnationales. Orhan Pamuk est tout à fait représentant de cette évolution dont il est un des principaux acteurs. Toutefois, précise-t-elle, le roman turc est toujours centré sur les mêmes thèmes : la maison, le père, l'histoire comme mémoire et comme identité, l'écriture, l'écrivain, mais les thèmes de l'histoire, de l'écriture et de l'écrivain tendent à passer au premier plan au détriment des deux premiers.

¹ Erdağ Gökna¹, *op.cit.*, p. 2: « Over two short decades since the end of the Cold War in 1991, processes of globalization have transformed Turkey from an inward-looking third world nation-state to a resurgent economic and political leader in the region. »

² Timour Muhidine, « La littérature turque à l'aube du millénaire », *art.cit.*

³ Jale Parla, « Foreword », dans *Essays interpreting...*, *op.cit.*

Enjeux géostratégiques et économiques de la littérature

Dans le contexte du capitalisme global, de l'émergence de la Turquie comme nouvelle puissance géopolitique sur la scène internationale, la culture et la littérature nationales présentent des enjeux de compétition économique et culturelle entre les nations. La mondialisation des réseaux de diffusion, l'apparition d'un grand marché global du livre poussent les Etats à se distinguer dans la compétition culturelle mondiale pour attirer investisseurs étrangers, afflux touristiques, promouvoir leurs biens et leurs ressources sur le marché des biens culturels, de l'industrie des loisirs et du tourisme. D'ailleurs, sans fausse pudeur, le Ministère de la Culture turque est aussi le Ministère du tourisme.

Ces enjeux de géopolitique et de politique économique transparaissent dans la politique étrangère culturelle de la Turquie, en témoigne le projet de création, dans les grandes capitales mondiales, des instituts Yunus Emre, du nom du poète soufi contemporain de Dante et représentatif, aux yeux de Talat S. Halman, professeur de littérature ottomane et ancien ministre de la culture, de l'humanisme oriental. Cette politique culturelle sert des enjeux géopolitiques d'extension de l'aire d'influence de la langue et de la culture turque. Faruk Bilici, historien enseignant-chercheur à l'INALCO, y voit « une initiative formidable pour rattraper le grand retard en comparaison avec la France, les Etats-Unis ou encore l'Allemagne, et même avec des pays moins importants qui ont partout dans le monde de très nombreuses institutions linguistiques, culturelles et scientifiques¹. »

L'institution littéraire et culturelle du TEDA (*Türk Kültür, Sanat ve Edebiyatı ile ilgili Eserlerin Türkçe Dışındaki Dillerde Yayımlanmasına Destek Projesi*, Projet de soutien à la publication en dehors du turc des oeuvres culturelles, artistiques et littéraires turques) sert aussi cette ambition de géopolitique culturelle. Dans la lignée historique des institutions culturelles réglant les échanges et les flux littéraires entre l'Europe et la Turquie, le TEDA, créé en 2005, vise la diffusion de la culture turque dans le monde entier. Sa création part du constat d'une déficience persistante, d'un manque de visibilité de

¹ Faruk Bilici, *art.cit.*

la culture et de la littérature turque à l'étranger. Malgré ses efforts, la Turquie est toujours tributaire, au début des années 2000, de sa position périphérique dans la structure inégalitaire et hiérarchique du système-monde. Voici la présentation que l'on peut lire sur le site officiel du TEDA :

Jusqu'à présent, la culture, l'art et la littérature turcs ne sont pas très bien représentés à l'étranger. Les publications atteignent rarement les lecteurs. Ainsi, dans le but de pallier à ce déficit de publicité culturelle vers l'extérieur, un projet de subventionnement d'activités de traduction et de publication a été mis sur pied sous l'égide du Ministère de la culture et du tourisme¹.

Si, en 2005, 39 œuvres ont été traduites, en 2010, ce chiffre atteint 185². Entre-temps, Orhan Pamuk a reçu le prix Nobel, créant un appel d'air exceptionnel pour la littérature turque sur le marché mondial. L'auteur de romans policiers Mehmet Murat Somer, né en 1959, reconnaît la dette des écrivains turcs envers Pamuk; c'est lui qui leur ouvre les portes de l'étranger, qui leur fraie la voie au centre de l'espace littéraire, c'est-à-dire à la scène internationale : « Besides his *My Name is Red* being one of my favourite books, I believe the Nobel Prize Orhan Pamuk won, opened the international door for Turkish writers, including me³. » La vogue des traductions du turc, en France notamment, n'est pas intelligible sans le formidable accélérateur qu'a joué le prix Nobel. Mais si Pamuk profite au TEDA, il faut savoir qu'il est aussi l'auteur turc qui bénéficie le plus des aides de l'organisation ; en quelque sorte, il offre un excellent retour sur investissement et représente le fer de lance de la politique culturelle du TEDA. L'institut contribue donc à construire Orhan Pamuk comme le grand auteur turc vivant et à accroître sa visibilité internationale. Grâce à cette institution, la littérature turque s'exporte dans 57 pays en 53 langues différentes⁴. A l'heure

¹ Présentation du projet TEDA sur le site du TEDA, URL : http://www.tedaproject.com/FR_54808/la-naissance-du-projet.html, page consultée le 4 mai 2014.

² « Turkish culture, literature travel the world with project », *Hürriyet*, paru le 12 juin 2013.

³ Mehmet Murat Somer, « Mehmet Murat Somer – The Euro crime interview », *Euro Crime*, publié le 8 mai 2008, URL : <http://eurocrime.blogspot.fr/2008/05/mehmet-murat-somer-euro-crime-interview.html>, page consultée le 30 avril 2014.

⁴ L'allemand (215 œuvres subventionnées), le bulgare (169), l'arabe (117), l'albanais (91), l'anglais (91), le perse (66), le bosniaque (48), le français (47), le roumain (39), le grec (37), le macédonien (35), le russe (33), l'italien (31) sont les langues dans lesquelles les écrivains turcs sont le plus traduits. Consulter le classement des œuvres subventionnées par le TEDA par langues : http://www.tedaproject.com/FR_54821/uvres-subventionnees-classes-par-langues-graphique.html, page consultée le 4 mai 2014.

actuelle, 791 œuvres de 350 auteurs ont été publiées à l'étranger¹. Il est intéressant de voir que les flux de traduction les plus importants se font vers l'Europe occidentale (Allemagne, Angleterre, France), mais aussi vers les anciennes provinces des Balkans (Bulgarie, Albanie, Bosnie, Roumanie, Grèce, Macédoine). Les auteurs turcs sont particulièrement appréciés en Bulgarie, et les deux romans de Pamuk, *Neige* et *Mon Nom est Rouge*, figurent parmi les meilleures ventes². Le TEDA exporte aussi la littérature turque vers les langues asiatiques (chinois, hindi, coréen, japonais, indonésien). Parallèlement à son aide apportée à la traduction, l'institut favorise le développement du milieu littéraire et le soutien aux intermédiaires transnationaux, « agents de change » de l'interférence culturelle. L'organisation met en place des ateliers de traduction pour repérer et attirer de nouveaux traducteurs.

Le pilotage de la politique culturelle, et notamment la politique de la traduction littéraire représente donc un enjeu national majeur pour le pouvoir politique à l'ère du capitalisme transnational et de la compétition culturelle exacerbée. L'édition de la brochure « Un millénaire de littérature turque, une histoire concise³ » par le Ministère témoigne de son implication dans le renforcement du capital symbolique, du prestige et de la reconnaissance de la littérature turque à travers le monde. La globalisation n'annule pas les rivalités internationales ; au contraire, elle semble les exacerber ; la compétition se généralise entre les acteurs développés du monde entier.

En ce sens, et dans cette perspective d'analyse, Pamuk, par son succès mondial, est le *représentant international* d'une nouvelle Turquie moderne, décomplexée qui part à la conquête des marchés nationaux. Le marché littéraire se développe parallèlement au développement du nouveau capitalisme anatolien⁴.

¹ Voir l'article publié le 6 août 2013 dans le journal *Hurriyet* : « Translation works open a new era for turkish literature », URL: <http://www.hurriyetdailynews.com/translation-works-open-a-new-era-for-turkish-literature.aspx?pageID=238&nID=52039&NewsCatID=386>, page consultée le 24 septembre 2014.

² *Ibid.*

³ Talat S. Halman, *Une vue d'ensemble de la littérature turque*, traduction Berna Tunalı et Sandrine Belikırık, La Turquie dans toutes ses couleurs / Bütün renkleriyle Türkiye, Ankara, Ministère de la Culture et du Tourisme, 2009. Cet aperçu d'un millénaire de la littérature turque est disponible en téléchargement sur le site du TEDA.

⁴ Voir, à ce sujet, Ahmet Altan, « La prière, les affaires, la prière », *Courrier International*, « Où va la Turquie ? », Hors-série mars-avril-mai 2014, initialement publié dans *Taraf*, Istanbul, le 17 avril 2008.

« The Turks are coming¹ », écrit Güneli Gün au sujet de la nouvelle génération d'auteurs à laquelle Pamuk appartient.

Il semblerait peut-être que l'on touche, avec le cas turc, les limites du modèle de Pascale Casanova, qui décrit la formation des espaces littéraires nationaux périphériques au moment de leur entrée dans la compétition internationale (au moment de la fondation de l'Etat-nation), mais qui ne poursuit pas son analyse à l'ère globale. La théorie de P. Casanova, magistralement développée dans *La République mondiale des lettres*, reflète-t-elle ce moment crépusculaire où la chouette hégélienne prend son envol ? Quels modèles explicatifs solliciter au moment de l'intégration des Etats-nations et des littératures « mineures » à la « fête multiculturelle » de la mondialisation ? Le vieux modèle marxiste mettant en lumière les rapports de force et les relations inégales entre centre et périphérie a-t-il fait son temps ? Le dépassement d'un certain schéma postcolonial conduit Tiphaine Samoyault à invoquer le « besoin de penser stratégiquement en d'autres termes² ». Pamuk lui-même déclare, dans son discours d'ouverture de la Foire du Livre de Francfort :

We are all aware that the world's cultural centres are slowly changing, and that the power and pull of the old centres is diminishing. I am speaking of the rapid growth of the Indian and Chinese economies, and of the new wealth and new elites that we see outside the West³.

Assiste-t-on vraiment au passage d'un système littéraire occidental-centré à un système polycentrique ? L'anthropologie culturelle d'Arjun Appadurai semble prendre acte de la caducité de la pensée marxiste et des ses outils conceptuels (centre et périphérie, hégémonie, subalternité) au profit de concepts « post-marxistes » du flux et de la circulation. Les rapports de force et les relations de domination d'hier sont-ils si rapidement obsolètes dans la nouvelle carte géopolitique et littéraire du monde ? Yves Clavaron, dans son article « Bilan critique⁴ » déjà cité, formule ainsi le problème :

Certains, comme Vilashini Cooppan affirment la caducité des études

¹ Güneli Gün, « The Turks are coming », *art.cit.*, p. 59-63.

² Tiphaine Samoyault, « Compliquer le global », *Acta fabula*, le 14 janvier 2013.

³ Orhan Pamuk, « Pamuk's opening speech marked Frankfurt Book Fair 2008 », discours cité.

⁴ Yves Clavaron, « Bilan critique », *art.cit.*, p. 194.

postcoloniale à l'ère du capitalisme transnational [...] ¹. D'autres considèrent que les discours et les pratiques du capitalisme global contemporain ne font que prolonger ceux des formes historiques de l'impérialisme occidental, mais avec des moyens de pénétration et de contrainte à la fois plus souples et plus totalisants, dont la culture est un élément déterminant ².

Les discussions littéraires sur ce sujet paraissent très étroitement liées aux conceptions de la mondialisation et aux débats qui en découlent. En trois décennies qui recouvrent exactement la période de production romanesque d'Orhan Pamuk, le champ littéraire turc a connu des transformations historiques, liées à la libéralisation économique et à l'intégration de l'économie turque au capitalisme global.

Les mutations du champ littéraire et du secteur éditorial

La mondialisation de la Turquie entraîne le développement du monde de l'édition, du marché de la production littéraire et de l'industrie du livre. La qualité de l'édition accomplit notamment de grands progrès. Les maisons d'édition, grandes et petites, se multiplient dans tous les domaines. Le milieu éditorial se concentre dans la métropole stambouliote, plus ouverte à la mondialisation qu'Ankara, la capitale administrative et politique, et est dominé par les très prestigieuses maisons Can ³, qui a découvert et publié les premiers romans d'Orhan Pamuk ⁴, Yapi-Kredi ⁵ qui publie un seul de ses livres, *Istanbul, Souvenirs*

¹ Vilashini Cooppan, « The Ruins of Empire : The National and Global Politics of America's Return to Rome », dans Ania Loomba et al. (dir.), *Postcolonial Studies and Beyond*, Duke University Press, 2005, p. 80-100, cité par Yves Clavaron, *ibid.*

² Yves Clavaron ajoute : « C'est le cas de Joseph E. Stiglitz dans son essai, *Globalization and its Discontents*, New York, Norton, 2002 [*La Grande Désillusion*, Fayard, 2002], qui montre le rôle des institutions financières internationales et leur responsabilité dans l'échec de nombreuses politiques économiques et sociales de pays en développement. » *Ibid.*

³ « Can Yayınları : [« Les Editions de l'âme »] Fondée en 1982 par l'écrivain Erdal Öz, la maison Can se consacrait essentiellement aux livres de jeunesse. Elle est devenue par la suite une référence en matière de littérature, grâce à la découverte de nouveaux talents comme, par exemple, Orhan Pamuk. » Voir Nermin Mollaoğlu, « L'édition en Turquie », Bureau International de l'Édition Française, <http://www.bief.org/Publication-3114-Article/L-edition-en-Turquie.html>, page consultée le 25.06.2012.

⁴ *La Maison du Silence (Sessiz Ev, 1983)*, *Le château blanc (Beyaz Kale, 1985)*, *Le Livre noir (Kara Kitap, 1990)*, « Le visage secret », non publié en français (*Gizli Yüz, 1992*).

⁵ « YapiKredi Kültür Sanat Yayıncılık - YKY : Créée en 1949 par la banque Yapi Kredi, cette maison était au départ spécialisée dans l'édition jeunesse. Depuis 1992, elle est devenue une maison généraliste. Avec 200 titres publiés par an, de nombreuses traductions, YKY est considérée comme un des acteurs les plus importants du marché. » Nermin Mollaoğlu, *op.cit.*

d'une ville (*Istanbul: Hatıralar ve Şehir*, 2003), et Remzi¹. Il faut aussi mentionner les maisons İletişim², qui édite Orhan Pamuk depuis *La vie nouvelle* (*Yeni Hayat*, 1995), Metis, Adam et Ayrinti. L'édition se restructure également selon le schéma occidental triangulaire « éditions - foires du livre - médias relais et librairie³ », indique Timour Muhidine : les réseaux de diffusion et de distribution se développent et se mondialisent. Le Salon du Livre d'Istanbul fait son apparition (1981) et devient un des points névralgiques du nouveau réseau de distribution globalisé de la littérature. Le choix d'un invité d'honneur par salon (la Chine en 2013) permet d'établir et de renforcer des contacts privilégiés entre les espaces, agents littéraires et marchés nationaux. Anna Boschetti, dans sa contribution à l'ouvrage collectif *L'espace culturel transnational*, subsume le cas galicien sous l'hypothèse selon laquelle il y aurait une corrélation « entre le processus de croissance du marché et l'autonomisation du champ de production⁴ » dans les littératures émergentes. Ainsi, le développement de l'économie turque permet la différenciation et l'émergence d'un champ de production autonome. Il s'ensuit l'apparition d'une « structure dualiste », et d'une « opposition entre un pôle commercial et un pôle tourné vers l'innovation⁵. » T. Muhidine mentionne, lui aussi, la mise en place d'un « balancier entre les projets et la loi du marché où se combinent la pression des modes et un système de commande inhérent à la vie éditoriale⁶ ». Dans son étude datant de 2010, Nermin Mollaoğlu analyse la financiarisation croissante du secteur du livre, ainsi que l'apparition de grands groupes industriels qui diversifient leurs activités en investissant dans l'industrie culturelle et dans l'économie des loisirs. Pour l'auteur du rapport, l'emprise croissante des investisseurs privés, notamment de grands groupes de médias et des banques, leur main mise sur la diffusion et la distribution des best-sellers rentables

¹ « Remzi Kitabevi ([« La librairie Remzi »] : Créée en 1927, la maison d'édition Remzi a publié les ouvrages des plus grands auteurs turcs et fut la première à se lancer dans la littérature étrangère après l'officialisation de l'alphabet latin en 1928. Avec quelque 4 000 titres spécialisés en art et littérature, l'éditeur détient le catalogue le plus important dans ce secteur. En 1993, il a par ailleurs créé sa propre chaîne de librairies, ouvrant des points de vente dans les plus grandes villes du pays. » Nermin Mollaoğlu, *ibid.*

² « İletişim [« La communication »] : Éditeur en presse magazine au départ, İletişim a étendu sa production au secteur de l'encyclopédie. Réputée aujourd'hui pour ses publications sur l'histoire politique et la philosophie turque, la maison s'est lancée depuis peu dans la littérature générale. » *Ibid.*

³ Timour Muhidine, « La littérature turque à l'aube du millénaire », *art.cit.*

⁴ Anna Boschetti, « Pour un comparatisme réflexif », *art.cit.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 31, au sujet de l'article d'Anton Figueroa.

⁶ Timour Muhidine, « La littérature turque à l'aube du millénaire », *art.cit.*

au détriment des libraires et des circuits indépendants met en péril l'édition indépendante¹. Le secteur pâtit aussi du manque d'aides publiques, l'édition n'étant pas considérée comme un secteur suffisamment porteur et productif². On peut penser que cette nouvelle configuration du marché du livre, dominé par la logique de la rentabilité, favorise les producteurs visibles et rentables, dont Orhan Pamuk, au détriment d'autres écrivains de qualité égale mais moins visibles, moins médiatisés et donc moins rentables.

En outre, la globalisation de l'industrie du livre soumet la littérature à une série de contraintes, celles des institutions transnationales de l'économie du livre. Dans le sillage, sans doute, de la médiatisation de l'affaire Pamuk et de l'obtention du Prix Nobel, la Turquie est l'invitée d'honneur de la Foire du Livre de Francfort en 2008, après la Catalogne (2007) et avant la Chine (2009). « L'invitation en tant qu'hôte d'honneur, écrit Jérôme David, s'accompagne [...] de la valorisation d'un patrimoine en partie méconnu³. » Dans une optique assez herdérienne, chaque pays se présente comme un contributeur de la littérature mondiale. Le TEDA partage la même vision, visant à promouvoir la contribution de la littérature turque à la culture universelle⁴. La sélection d'un pays comme hôte d'honneur s'accompagne d'une « stratégie de mise en scène de la culture nationale⁵ », d'un « véritable effort de redéfinition de la culture nationale⁶ », pour reprendre les termes de Jérôme David. En effet, le comité mandaté par le ministère de l'éducation, de la science et de la culture est « piloté par l'expertise des cadres de la Foire de Francfort », acteurs globaux de l'économie transnationale du livre. Leur expertise porte « sur la conformation de ces propositions aux normes en vigueur pour les pavillons des hôtes d'honneur⁷ ». Ainsi, la présentation de la culture nationale de l'hôte hébergé au pavillon d'honneur consiste en « une sorte de compromis entre la sélection inévitable des acteurs impliqués sur place, le choix restreint de certaines “valeurs nationales” à

¹ Nermin Mollaoğlu, « L'édition en Turquie », *art.cit.*

² *Ibid.*

³ Jérôme David, *Spectres de Goethe*, *op.cit.*, p. 268.

⁴ Voir « Translation works open a new area for Turkish literature », *art.cit.*

⁵ Jérôme David, *op.cit.*, p. 266.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

promouvoir et la logique contraignante de la Foire¹ » analyse Jérôme David. Le mode d'apparition d'une littérature dans cette institution globalisée répond donc à une logique de formatage, de standardisation. Mais on peut peut-être aussi avancer l'idée d'une homogénéité entre les normes de la Foire et les modes de présentation des institutions de promotion culturelle nationaux ; les agents institutionnels assignés à la négociation internationale des produits culturels sont sans doute sélectionnés parce qu'ils ont déjà incorporé les normes, parce qu'ils ont déjà mis en conformité leurs attentes avec celles des normes en vigueur sur le marché supranational – et non plus international² – de la Foire du livre.

Ainsi, nouveauté très remarquable par rapport à la période de l'édification nationale de la nation et de la littérature, la construction nationale de la littérature à l'ère de la globalisation est « surdéterminée par le transnational³ ». La globalisation impose des conditions de visibilité aux littératures nationales, comme la « réévaluation d'une "littérature nationale" à partir des seules œuvres dont la reconnaissance est d'ores et déjà acquise à l'échelle internationale⁴ », écrit encore Jérôme David. Ainsi, intériorisant les normes en vigueur dans l'« espace transnational de la Foire », les acteurs transnationaux de chaque pays se conforment à l'image globalisée de leur culture littéraire. Comme l'explique l'auteur de *Spectres de Goethe* :

Les « littératures nationales » se réinterprètent elles-mêmes en fonction, à la fois, des clichés touristiques attachés à leur pays, des succès commerciaux retentissants de leurs productions et de la légitimité indiscutable dont jouissent quelques-uns de leurs écrivains dans le monde entier⁵.

Ainsi, pourrait-on imaginer, les instances de consécration ne seraient non plus des instances internationales autonomes, mais les normes et les critères de légitimation de l'espace transnational du livre. La fabrication de la littérature nationale ne répond plus seulement aux logiques nationalistes de l'édification de

¹ *Ibid.*

² « Nous ne sommes plus dans une configuration internationale, mais supranationale : les pays n'y apparaissent que sous la forme culturelle prédéfinie qu'autorisent les règles de fonctionnement de cette institution globale. » *Ibid.*, p. 267.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

l'Etat-nation, mais aussi aux contraintes exercées par l'industrie globale du livre qui conditionne l'accès à la visibilité et à l'existence dans l'espace transnational, ainsi que le mode d'existence de la littérature nationale au niveau global.

La promotion de Pamuk à l'échelle mondiale participe indiscutablement de ces logiques de visibilité globale de l'auteur qui est déjà reconnu à l'étranger, promu au rang de « mythe fondateur » de la littérature nationale, comme, indique Jérôme David, Borges pour l'Argentine (invité d'honneur en 2010), ou Laxness pour l'Islande (invité d'honneur en 2011)¹. De même que l'attribution du Prix Nobel promeut l'auteur des aires culturelles non occidentales au statut d'analyste de la spécificité culturelle (Paz spécialiste de la « mexicanité² » selon Pascale Casanova), Orhan Pamuk, par ces logiques de globalisation culturelle induites par les institutions de l'univers littéraire transnational, est promu grand auteur turc, analyste expert de la « turquicité ». Il n'est donc nullement anecdotique que ce soit, justement, Orhan Pamuk qui ait été invité à prononcer le discours d'ouverture de la Foire du livre de 2008 dans lequel il se met à nouveau en scène comme l'auteur libéral issu d'un pays non occidental dans lequel la liberté d'expression et les droits de l'individu sont bafoués³, et comme un auteur « postcolonial » issu de la périphérie du système mondial. Dans cet espace culturel transnational, étalon de la politique culturelle étrangère du Ministère de la Culture et du Tourisme, il acquiert, se prêtant de bonne grâce au jeu de la littérature transnationale, un statut à mi-chemin de l'ambassadeur de la culture et de la littérature turque, et du représentant de commerce, du négociateur des produits culturels et littéraires turcs sur la scène mondiale. La concentration et la financiarisation de l'appareil de production, de diffusion et de distribution de la littérature célèbre les noces du marketing, de la promotion culturelle d'un pays, et présente le risque de transformer les produits littéraires en objets de consommation culturelle de l'industrie globalisée des loisirs et du divertissement. Ainsi, l'autonomie de la

¹ *Ibid.*

² Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 143.

³ « A century of banning and burning books, of throwing writers into prison or killing them or branding them as traitors and sending them into exile, and continuously denigrating them in the press – none of this has enriched Turkish literature – it has only made it poorer. The state's habit of penalising writers and their books is still very much alive; Article 301 of the Turkish penal code continues to be used to silence and suppress many other writers, in the same way it was used against me; there are at this moment hundreds of writers and journalists being prosecuted and found guilty under this article. » Orhan Pamuk, « Pamuk's opening speech marked Frankfurt Book Fair 2008 », discours cité.

littérature, conquise au prix des siècles de luttres pour l'arracher aux lois du marché, peut paraître menacée. Pierre Bourdieu analyse le problème en ces termes :

Ce qui arrive aujourd'hui, dans l'ensemble du monde développé, aux univers de production artistique est quelque chose de tout à fait nouveau, et vraiment sans précédent : en effet l'indépendance, difficilement conquise, de la production et de la circulation culturelle à l'égard des nécessités de l'économie se trouve menacée, dans son principe même, par l'intrusion de la logique commerciale à tous les stades de la production et de la circulation des biens culturels¹.

Parvenant à conquérir une reconnaissance littéraire mondiale, «jouissant» d'une couverture médiatique importante, hyper-visible dans le contexte géopolitique mondial actuel, du fait de l'actualité de la Turquie, Orhan Pamuk est le bénéficiaire de ce système ; il y est parfaitement ajusté. Il ne paraît pas illégitime de se demander, dès lors, si l'écrivain visible au niveau mondial ne serait pas celui qui a intériorisé, de par ses dispositions, son habitus, le champ historique des possibles qui détermine sa trajectoire, les lois de fonctionnement ainsi qu'un certain ethos de la littérature globalisée.

L'émergence de la figure de grand auteur turc d'Orhan Pamuk participe de la nouvelle économie globale du livre. Il a pour agent Andrew Wylie, un des agents littéraires les plus puissants au monde. Réputé exigeant, il représente 850 écrivains dont Salman Rushdie, Philip Roth, Naipaul, Martin Amis, Christine Angot², et gère aussi les successions de Mailer, Borges, Nabokov, Susan Sontag, Carver, Arthur Miller, Paul Bowles, Updike, Calvino, Saul Bellow³. Fils d'un professeur de lettres devenu éditeur, élevé dans la littérature française, il se présente comme quelqu'un qui veut « faire des affaires en représentant de bons livres⁴ ». S'il reste à faire une étude portant sur le rôle de ces nouveaux acteurs de

¹ Pierre Bourdieu, « La culture est en danger », *Contre-feux 2, Pour un mouvement social européen*, Editions Raisons d'agir, 2001, p. 76.

² Voir la liste de ses clients sur le site : « The Wylie Agency », London, New York, URL : <http://www.wylieagency.com/clients.html>, page consultée le 11 mai 2014.

³ Eric Neuhoﬀ, « Andrew Wylie, la terreur des lettres », *Le Figaro*, publié le 3 août 2012, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/08/03/03005-20120803ARTFIG00446-andrew-wylie-la-terreur-des-lettres.php>, page consultée le 11 mai 2014.

⁴ « Le reproche d'élitisme déclenche chez lui un haussement d'épaules. "Qu'est-ce que ça veut dire ? Soit on fait de l'édition pour gagner de l'argent, soit pour lire de bons livres. Si vous voulez faire de l'édition pour gagner de l'argent, vous êtes idiot : l'argent est à Wall Street. Ce que je veux, c'est faire des affaires

l'économie globale du livre, négociateurs des droits mondiaux des auteurs, et sur ce qu'ils « font » à la littérature, Andrew Wylie se donne comme un modèle exemplaire de l'alliance entre intérêts économiques et exigence littéraire, entre capitalisme et littérature. Encadrées de manière extrêmement rigoureuse par son éditeur Gallimard et par Andrew Wylie, qu'il nous soit permis de dire que les parutions de Pamuk en public, sa participation à des événements font l'objet d'un contrôle et d'une communication extrêmement maîtrisée, voire verrouillée : Pamuk est réputé pour être un auteur très difficile à contacter. Dans ses choix sont ainsi systématiquement privilégiées les institutions culturelles et universitaires prestigieuses, dispensatrices de capital symbolique (le Louvre, le Théâtre de l'Odéon, la Mairie de la ville de Paris, université françaises, la Villa Gillet, la Maison de la poésie) dans lesquelles il apparaît seul, plutôt que d'autres manifestations culturelles qui réunissent plusieurs écrivains turcs, où il apparaîtrait en réseau, en dialogue avec une génération florissante d'auteurs turcs. En revanche, lors de ses apparitions publiques en compagnie d'autres écrivains, il choisira plutôt les auteurs d'envergure internationale, les écrivains globaux comme Salman Rushdie¹ ou Umberto Eco². Il semblerait que la globalisation de la littérature se traduise, dans le cas pamukien, par le contrôle expert de son image, et par la gestion professionnalisée – technocratisée ? – d'une figure de grand auteur turc et de grand auteur de la littérature mondiale.

Tous les romans de Pamuk, on l'a vu, sont des best-sellers en Turquie, en particulier *La vie nouvelle*, *Le Livre noir* et *Mon Nom est Rouge*, numéro un des ventes de toutes les librairies en 1999. Les campagnes exceptionnelles de publicité dont ses romans bénéficient sont l'indice de l'intégration de sa production au marché global. Ses productions littéraires sont donc inévitablement le produit de négociations entre autonomie de la création littéraire et injonctions commerciales. Par exemple, la traduction à trois auteurs de *D'Autres Couleurs* en 2007 répond à une logique extra-littéraire, celle de publier rapidement, après l'obtention du Prix

en représentant de bons livres.» » Andrew Wylie cité par Eric Neuhoff, *ibid*.

¹ Voir par exemple la conversation entre Orhan Pamuk et Salman Rushdie au Festival du *New Yorker* en 2007 : URL : <http://www.newyorker.com/online/video/festival/2007/RushdiePamuk>, page consultée le 26 juin 2014.

² Orhan Pamuk et Umberto Eco sont tous deux invités d'un séminaire à l'Université Boğaziçi à Istanbul en avril 2013 : URL : <http://www.hurriyetdailynews.com/eco-and-pamuk-discuss-being-a-novelist.aspx?pageID=238&nID=44612&NewsCatID=386>, page consultée le 26 juin 2014.

Nobel, un inédit. C'est la raison pour laquelle le recueil a été traduit par trois traducteurs différents qui n'ont pas eu le temps d'ajuster ou d'homogénéiser leurs traductions¹. La logique commerciale éditoriale, le statut de grand auteur, les enjeux financiers qu'il représente, impose d'avoir une « actualité », de se maintenir dans l'actualité, d'avoir, si possible un rythme d'une publication par an. Dès lors guette le soupçon de compromission de la littérature mondiale dans la « disneyfication » du littéraire. Les producteurs de best-sellers de la « World Fiction » sont soupçonnés d'ajuster leur production aux goûts du public de masse et aux attentes formatées du marché global. Comme l'écrit la critique Marta Dvorak :

On a ainsi parfois reproché à Arundathi Roy (et à son roman *The God of Small Things*) une démarche commerciale fondée sur l'application des « recettes » postmodernistes à succès de Salman Rushdie : usage systématique de la paralepse, intrusion massive de la voix narrative, narrations achronologique, etc.²

Pamuk tombe-t-il sous le coup de ce reproche ? Sa traductrice anglaise Güneli Gün s'interroge sur les raisons de son succès. A ses yeux, tout comme l'écrivaine chilienne Isabel Allende³, loin d'être le seul écrivain de qualité en Turquie, il est celui qu'on lit et qu'on achète en traduction, il fait partie de la « Nouvelle Voix Internationale⁴ » ; il a le doigt sur le pouls de la littérature mondiale, il pressent les tendances littéraires : pendant que ses compatriotes en seraient encore au modernisme, selon elle, il en serait déjà au postmodernisme⁵. Cette opportunité de l'oeuvre de Pamuk, très « au goût du jour », à l'image de l'ouverture du canon, de la World Fiction, de la vogue des études postcoloniales, peut s'expliquer précisément par son habitus de turc occidentalisé, tourné vers le

¹ Sophie Voilhes, Entretien avec Valérie Gay-Aksoy, entretien cité.

² Marta Dvorak, « Translating the Foreign into the Familiar : Arundathi Roy's Postmoderne Sleight of Hand », dans Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundathi Roy's The God of Small Things*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, "U21", 2002, p. 41-61, citée par Yves Clavaron, « Roman postcolonial africain et canon occidental », *Poétique du roman postcolonial*, p. 80-81.

³ La comparaison entre Pamuk et Allende est pertinente non seulement au regard de leur destin littéraire dans la littérature mondiale et de leur succès commercial, mais aussi au regard de leurs origines sociales. Isabel Allende, née en 1942, fille de diplomate, est élevée dans les institutions éducatives anglaises (à Beyrouth) et américaines (en Bolivie). On pourrait imaginer une stimulante étude sur les conditions sociales de production des écrivains de la World Fiction.

⁴ Güneli Gün, « The Turks are coming », *art.cit.*, p. 59: « He is part of what might be termed the New International Voice – like Isabel Allende, for example, who too must not be the only good writer in Chile, although she's the one we buy and read, in translation. »

⁵ *Ibid.*

marché américain, d'où partent les nouvelles tendances du champ littéraire et intellectuel¹. Güneli Gün voit également dans la facilité avec laquelle il se traduit en anglais, l'indice de la destination « globale », « américaine » de ses romans :

Son oeuvre se traduit comme un charme précisément pour la même raison que celle d'Isabelle Allende voyage facilement en anglais : l'anglais est, de fait, la langue commune *derrière* la diversité des langues à partir de laquelle est créé la nouvelle voix mondiale – comme la musique pop mondiale – dont la destination est aussi les Etats-Unis².

Pour David Damrosch, la destination étrangère d'une production littéraire, si elle ne se rapporte pas à un contexte politique national critique, représente « un degré supplémentaire dans la diffusion du consumérisme global³ ». Ce qui distingue la littérature mondiale de la littérature globale, à ses yeux, réside dans la « puissance façonnante du contexte local⁴ ». Dès lors, certaines œuvres non-occidentales, exclues hier des cours de littérature parce que trop difficiles, ne vaudraient pas, aujourd'hui, l'effort de leur lecture⁵. Ainsi, les œuvres ajustées à un contexte de réception global encourraient le soupçon d' « inauthenticité ». Pamuk est tout à fait conscient de ce soupçon et l'analyse avec lucidité : « L'écrivain est soupçonné de ne pas écrire pour les lecteurs nationaux, mais de rendre son sujet exotique pour “les étrangers”, et d'inventer des problèmes n'ayant aucune base réelle », écrit-il dans l'essai « Pour qui écrivez-vous ? » recueilli dans *D'Autres Couleurs*. Ainsi, il rétorque malicieusement :

Le sourire suspicieux qui flotte depuis trente ans sur les lèvres de ceux

¹ Pamuk, invité de la Maison de la Poésie le 19 mai 2014 pour accompagner la publication de son premier roman *Cevdet Bey et ses fils*, raconte qu'en Turquie, il est appelé, par ses détracteurs, « l'Américain ».

² Güneli Gün, *art.cit.* : « His work translate like a charm precisely for the same reason Isabel Allende's work travels easily into English : English is, in fact, the common language *behind* the various languages out of which the new world-voice is being created – like world rock music – the destination of which is also the United States. » C'est nous qui traduisons. Ce jugement plutôt démystifiant est sans doute à relativiser et à mettre en perspective ; le fait que Güneli Gün ait été évincée par Maureen Freely dans la traduction des romans de Pamuk entre peut-être en ligne de compte.

³ « Writing for publication abroad can be a heroic act of resistance against censorship and an affirmation of global values against local parochialism ; yet it can also be only a further stage in the leveling process of a spreading global consumerism. » David Damrosch, *What is World Literature, op.cit.*, p. 18.

⁴ « In emphasizing the shaping force of local contexts, I mean to distinguish world literature from a notional “global literature” that might be read solely in airline terminals, unaffected by any specific context whatever. » *Ibid.*, p. 25.

⁵ « Non-Western works from earlier periods have often been excluded from world literature courses on the grounds that they are too difficult to understand and absorb in the time available. Now the converse fear is often expressed : that contemporary world literature isn't worth the effort it doesn't require. » *Ibid.*, p. 18-19.

qui me posent cette question [Pour qui écrivez-vous ?], en Turquie comme à l'étranger, m'a amené à la conclusion qu'il me fallait répondre : « J'écris seulement pour les Turcs », si je voulais convaincre que mon travail répondait à une authentique nécessité intérieure et libre de toute arrière-pensée¹.

En vérité, l'objection damroschienne paraît à Pamuk lourde de présupposés sur la littérature historiquement datés. A ses yeux, si le roman a été produit en Europe dans le cadre d'Etats-nations naissants, tisser aujourd'hui un lien intrinsèque entre le roman et le contexte national n'a pas de sens. Les romanciers n'écrivent plus pour les classes moyennes et pour une audience nationale, mais ont la possibilité de s'adresser au monde entier, et l'audience et la réception de nombreux écrivains est aujourd'hui mondiale². Le nouveau contexte culturel change la réception des écrivains et modifie le rapport entre le lectorat national et l'auteur : « ce qui génère les questions acerbes et la suspicion au sujet des intentions réelles des romanciers est donc le nouveau contexte culturel qui a clairement émergé au cours des trois dernière décennies³. » conclut Pamuk. Et en effet, on peut se demander, avec Pamuk, si la mondialisation a entraîné une transformation de la production et de la réception de la littérature, en quoi le changement d'échelle dans la réception viendrait-il « corrompre » le produit littéraire ? Pourquoi un auteur qui ne serait pas façonné par un contexte local et qui n'écrirait pas pour des lecteurs nationaux serait-il passible du soupçon d'inauthenticité et de fraude littéraire ?

Le soupçon porte aussi, comme on le sait, non seulement sur les auteurs mais aussi sur les intellectuels de la globalisation. Il y aurait une adéquation, un ajustement parfait entre la construction de la posture de l'intellectuel postcolonial et le milieu académique américain. Dès lors, Güneli Gün n'est pas très loin de lire

¹ Pamuk, « Pour qui écrivez-vous ? », AC, p. 393-397.

² *Ibid.* : « L'évolution dont nous avons été témoins dans la communication et la publication ces trente dernières années a également un impact décisif : les auteurs d'oeuvres littéraires ne sont plus des gens qui parlent d'abord et uniquement aux classes moyennes de leur propre pays, mais qui peuvent s'adresser, de façon immédiate, aux lecteurs du monde entier. Aujourd'hui, comme à une époque, on guettait la sortie d'un roman de Dickens, le dernier livre de Garcia Marquez ; de Coetzee ou de Paul Auster est attendu comme un événement. Les livres de ces écrivains et de beaucoup d'autres sont lus aux quatre coins du monde par des lecteurs dont le nombre est largement supérieur à celui de leur pays d'origine. »

³ *Ibid.* Il dit aussi : « [...] les auteurs écrivent pour ceux qui les lisent. Cela nous amène à penser que, progressivement, les écrivains actuels écrivent moins pour une majorité nationale – qui ne les lit pas – que pour une petite minorité d'amateurs d'oeuvres littéraires à travers le monde. »

derrière cet ethos occidental de Pamuk une sorte de stratégie de carrière, de rentabilité d'une posture intellectuelle avantageuse dans le monde universitaire occidental et en particulier américain¹. C'est le reproche formulé par Kwame Anthony Appiah aux intellectuels postcoloniaux :

La postcolonialité est la condition de ce que nous pouvons généreusement appeler une intelligentsia de *compradors* : il s'agit d'un groupe relativement modeste d'intellectuels et d'écrivains formés à l'occidentale, et au style occidental, qui négocient à la périphérie le commerce des biens culturels du monde capitaliste².

Arif Dirlik révisé cette définition en proposant que « la postcolonialité est la condition de l'intelligentsia du capitalisme global³ ». Ces intellectuels sont accusés de confisquer la parole des subalternes en s'en faisant les porte-voix, d'occuper des positions de pouvoir dans le monde occidental, et d'être des experts de la négociation des produits intellectuels entre les centres universitaires américains et la périphérie non-occidentale. Il nous semble que Neil Lazarus a raison d'objecter que cette thèse fait preuve d'un « déterminisme injustifié » entre la condition sociale et l'idéologie : « elles passent subrepticement, et en l'absence de toute analyse, d'un type de "point de vue" à un autre, d'une identification de l'appartenance sociale des théoriciens des études postcoloniales à une identification de la position politique et philosophique que ceux-ci vont (nécessairement ? probablement ?) affirmer ou adopter⁴. » En outre, avant d'incriminer des stratégies individuelles, on pourrait aussi considérer la force d'attraction des centres universitaires occidentaux pour les intellectuels de pays émergents, de pays pauvres ou d'anciens pays colonisés, qui ne disposent pas de « structure sociopolitique (universités, maisons d'édition universitaire, public universitaire composé d'étudiants, marché du travail pouvant absorber ces travailleurs intellectuels dans des structures)⁵ », ce qui conduirait à une

¹ Güneli Gün, « The Turks are coming », *art.cit.*, p. 62. « Pamuk, who has deliberately set out to become a world-class writer, has borrowed the attitudes and strategies of Third World authors writing for the consumption of the First World. Not only does he know all the tricks ; he never misses one. »

² Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House : Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford et New York, Oxford University Press, 1992, cité par Neil Lazarus, « Introduire les études postcoloniales », *Penser le Postcolonial*, *op.cit.*, p. 65.

³ Arif Dirlik, « The Postcolonial Aura : Third World Criticism in the Age of Global Capitalism », *Critical Inquiry*, 20.2 :328-56, 1994, p. 356, cité par Neil Lazarus, *op.cit.*, p. 65.

⁴ Neil Lazarus, *ibid.*, p. 65.

⁵ Jean Bessière, « Notes sur le métissage et sur ses ambivalences critiques aujourd'hui. Pour une mise en

exportation de ces intellectuels sur les marchés universitaires occidentaux. En somme, il nous paraît déplacé de « moraliser » la discussion en prêtant à ces agents de l'import-export intellectuel entre Premier-Monde et pays émergents, des motivations peu louables ; issus de la bourgeoisie de ces anciens pays du Tiers-Monde, ce sont effectivement de nouveaux producteurs intellectuels qui forment une nouvelle classe transnationale d'universitaires et d'intellectuels regroupés autour de l'université américaine.

Quoiqu'il en soit, la globalisation de la littérature fait entrer les producteurs littéraires à succès de la « World Fiction » dans une zone intermédiaire, suspecte, des rapports entre littérature et économie capitaliste. Nous avons également vu que la fabrication sociale du grand écrivain, de l'intellectuel public du monde global, répond à plusieurs logiques : sa diffusion commerciale, l'obtention du Prix Nobel, la construction d'un ethos d'intellectuel libéral issu d'un pays non-occidental., autrement dit d'un ethos postcolonial¹, l'implication dans les réseaux de l'économie globalisée du livre.

perspective littéraire comparatiste », *art.cit.*

¹ Jérôme David, *op.cit.*, p. 268 : « Un écrivain, pour exister sur cette scène de l'édition mondiale, se doit d'être exemplaire de l'image convenue que l'on se fait de son pays à l'étranger, largement vendu sur plusieurs sous-continent ou nobélisable. »

Chapitre 4 : L'ethos du lecteur de la bibliothèque européenne

J'espère que le lecteur gardera à l'esprit que ce livre a été écrit du point de vue d'un écrivain autodidacte qui a atteint sa majorité dans la Turquie des années 1970, c'est-à-dire dans une culture sans grande tradition de l'écriture romanesque et de la lecture, et qui a décidé de devenir romancier en lisant les livres de la bibliothèque de son père et tout ce qu'il pouvait trouver d'autre, et en avançant, pour résumer, à tâtons dans le noir¹.

Après avoir examiné les conditions de la production sociale de l'ethos pamukien, sa trajectoire dans le champ littéraire turc et ses différentes postures, il nous faut à présent étudier la manière dont il négocie sa position dans l'espace littéraire mondial, lui qui se dépeint comme dépourvu d'une « grande tradition de l'écriture romanesque et de la lecture² ». Comment négocie-t-il la dépendance des lettres turques à la littérature européenne, et quels sont les contours, dans ce contexte, de sa bibliothèque ?

A. « Loin du centre » : l'excentricité de la situation pamukienne

Dilemmes et contradictions de l'ethos extra-européen : tristesse et hüzn

«Une expression entendue depuis l'enfance dans notre famille de la bourgeoisie occidentalisée : “On fait ainsi en Europe.” [...] Il vous suffit de prononcer ces mots mystérieux pour couper court à n'importe quel débat portant sur la méthode, la couleur, le style ou le contenu³. » Orhan Pamuk

« Ma vie durant, j'ai vu notre mode de vie – de la façon de manger jusqu'à la morale sexuelle – critiqué et modifié parce que “c'est ainsi qu'on fait en Europe” [...], preuve irréfutable coupant court à tout raisonnement⁴. » Orhan Pamuk

La pratique littéraire d'Orhan Pamuk est déterminée par sa situation dans l'espace littéraire turc et par la situation de celui-ci dans le système mondial. Le romancier est l'héritier de cet espace littéraire, de ses problématiques, de ses

¹ Orhan Pamuk, *RNRS*, p. 161.

² *Ibid.*

³ Orhan Pamuk, « C'est où, l'Europe ? », *AC*, p. 313.

⁴ *Ibid.*, p. 343.

thèmes, de ses possibilités formelles. Mais il ne subit pas un déterminisme absolu : sa position dans le champ dépend de la façon dont il hérite de son passé littéraire : « Il peut refuser l'héritage et tenter de le dissoudre pour s'intégrer à un autre univers plus doté en ressources littéraires [...] il peut hériter et lutter pour transformer et autonomiser son patrimoine [...] il peut affirmer la différence et l'importance de sa littérature nationale [...] »¹, écrit Pascale Casanova. Quelle est la stratégie du romancier Orhan Pamuk face au destin national de l'espace littéraire turc ?

Loi du centre

Orhan Pamuk, qui commence à écrire au cours des années 1970 et qui publie son premier roman en 1982, est pleinement l'héritier de la « conscience malheureuse de l'intellectuel turc », de la fatalité de l'appartenance à un espace littéraire marginal et invisible du point de vue du centre du système littéraire.

Son ethos émerge d'un discours de l'excentricité du sujet turc dans la structure de l'espace mondial. Pamuk a le sentiment, en effet, de grandir dans « un coin pauvre et retiré du monde »². Dans son autobiographie mêlée à un essai sur Istanbul, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, il évoque l'« état de banlieue du monde de la ville et du pays »³ ; pendant les soixante-dix années qui séparent le voyage de Gautier à Istanbul (1853) et les promenades de Yahya Kemal et Tanpınar dans les faubourgs, l'Europe connaît un extraordinaire essor technologique et économique. A l'inverse, entretemps, l'Empire ottoman continue de décliner, perd peu à peu tous ses territoires dans les Balkans et au Moyen-Orient, ses sources de revenus se tarissent, et il doit faire face à un « afflux permanent d'immigrants musulmans fuyant le nettoyage ethnique pratiqué par les nouveaux Etats fondés dans les Balkans »⁴. Pamuk commente ainsi la périclitication de la Turquie :

Istanbul s'était appauvri, et ayant perdu sa puissance et son rayonnement dans le monde, commença à devenir une ville en proie au chômage et isolée sur la scène du monde. J'ai passé mon enfance avec le sentiment de

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 71.

² Orhan Pamuk, *ISV*, p. 298.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 297.

vivre non dans une des grandes villes du monde, mais dans une grosse et indigente bourgade de province¹.

L'arrivée de la famille Pamuk à Nişantaşı dans les années trente coïncide avec la disparition de tous les pachas ottomans, « héritiers impériaux et hauts fonctionnaires de l'Empire », et avec la destruction des *konak* par le feu². La vie dans cette province périphérique du monde ne peut que susciter des sentiments de mélancolie et de déchéance. L'auteur mentionne que « la tristesse de cette culture agonisante et de cet Empire englouti se ressentait de toute part³. » Dans le chapitre « Hüzün – Mélancolie – Tristesse », Pamuk se livre à une étude comparée de ces trois termes et analyse la prédominance du *hüzün* dans la culture moderne comme la marque d'un « état spirituel⁴ » qui concerne toute la nation, et qui renvoie à l'effondrement de l'Empire ottoman. C'est « un sentiment intériorisé avec fierté et en même temps partagé par toute une communauté⁵ » et qui consiste en un « sentiment de pauvreté, de défaite et de perte⁶ ». Ce constat l'amène à comparer le *hüzün* avec la tristesse, telle que Claude Lévi-Strauss la définit dans *Tristes Tropiques* ; c'est-à-dire la souffrance que les grandes villes pauvres des tropiques font éprouver à un Occidental : « sentiments de culpabilité, tentative de s'affranchir des préjugés et des clichés, et pitié vécue⁷. » Même si Istanbul n'est pas une ville tropicale,

la ville, avec ses vies désillusionnées, son éloignement par rapport aux centres de l'Occident, son « atmosphère mystérieuse » – qu'un Occidental, dans un premier temps, aura de la peine à saisir dans les relations humaines –, et son sentiment de *hüzün*, n'est pas étrangère aux connotations de ce qu'on dénomme tristesse dans le sens utilisé par Lévi-Strauss⁸.

En revanche, l'*hüzün* ne dérive pas du regard de l'observateur occidental, mais du regard des Stambouliotes sur eux-mêmes qui oscille entre « apitoiement pour soi » et « affliction⁹ ». La marginalité dote les individus d'une acuité de

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁸ *Ibid.*, p. 125-127.

⁹ *Ibid.*, p. 130.

perception de la structure hiérarchique et inégalitaire de l'espace mondial : « [...] je sentais que ma vie était vouée à rester insatisfaite, privée de certaines choses qui sont données aux autres. Ce sentiment relevait en partie de celui d'être loin du centre (*merkezden uzak*), en province (*taşrada*), qui nous gagnait à force de vivre à Istanbul [...] »¹ déclare Pamuk dans sa conférence de réception du prix Nobel. L'ethos pamukien se construit dans la conscience lucide de la marginalité et de l'exclusion du « centre du monde » (*dünyanın merkezin*) dans lequel se déroule « une vie plus riche et plus passionnante » :

Quant à ma place dans l'univers, mon sentiment était que de toute façon, j'étais à l'écart, et bien loin de tout centre, que ce soit dans la vie ou dans la littérature. Au centre du monde existait une vie plus riche (*daha zengin*) et plus passionnante (*çekici*)² que celle que nous vivions, et moi j'en étais exclu, à l'instar de tous mes compatriotes³.

Cette situation devient fatalité, assignation d'existence, définissant une « place dans l'univers » (*alemdeki yer*), dans l'ordre des choses. Dans un entretien accordé à Fernanda Eberstadt, il précise cette impression « qu'ailleurs, la vie vécue est plus mythique, plus réelle que votre propre imitation de la vie, pâle et fantomatique⁴. » Ce n'est pas une situation individuelle, mais une situation collective qui concerne tous les Turcs. L'exclusion de l'individu rejoue l'exclusion nationale : « [...] comme on peut le comprendre de la valise de mon père et des couleurs fânées de la vie que nous menions à Istanbul, le monde avait un centre bien loin de nous⁵. » Ce « nous » est celui décrit par Octavio Paz ; c'est le « nous » des « gens de la périphérie », des « habitants de faubourgs de l'histoire » ; le « nous » des périphéries non-occidentales : « Je connais par moi-même que la majorité écrasante de la population mondiale vit avec ces sentiments

¹ Orhan Pamuk, « La valise de mon père », conférence du Prix Nobel, dans *AC* p. 647 ; Orhan Pamuk, *Babamın bavulu*, Nobel konuşması, İstanbul, İletişim, 2007 : « Bu duygumun bir kısmı, tıpkı babamın kütüphanesine bakarken hissettiğim gibi, merkezden uzak olma fikriyle, İstanbul'un o yıllarda hepimize hissettirdiği gibi, taşrada yaşadığımız duygusuyla ilgiliydi. »

² L'adjectif *çekici* signifie attirant, captivant, séducteur, tentant ; il exprime davantage que ne le fait « passionnant » l'attrait, le charme, la séduction (*çekicilik*) de l'Occident.

³ Orhan Pamuk, *VP* ; Orhan Pamuk *BB* : « Alemdeki yerim konusunda, hayatta olduğu gibi edebiyatta da o zamanlar taşıdığım temel duygu bu “merkezde olmama” duygusuydu. Dünyanın merkezinde, bizim yaşadığımızdan daha zengin ve çekici bir hayat vardı ve ben bütün İstanbullular ve bütün Türkiye ile birlikte bunun dışındaydım. »

⁴ Entretien avec Fernanda Eberstadt, « The Best Seller of Byzantium », *The New York Times*, publié le 4 mai 1997, URL : <http://www.nytimes.com/1997/05/04/magazine/the-best-seller-of-byzantium.html>, page consultée le 24 septembre 2014. C'est nous qui traduisons.

⁵ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

oppressants en luttant contre le manque de confiance en soi et contre la peur de l'humiliation¹. » *In fine*, ce sentiment concerne presque la population mondiale dans son entier (« Aujourd'hui, je pense que je partageais ce sentiment avec la presque totalité du monde². »)

Malgré la différence des contextes de production historique entre Pamuk et Dostoïevski, cet ethos extra-occidental constitue la base d'un rapprochement avec l'auteur russe. Tous deux sont issus de pays qui arrivent « en retard » dans la compétition internationale ; tous deux souffrent de l'arriération de leur pays en matière culturelle et littéraire, de l'humiliation de se sentir exclu du jeu, de leur aspiration à la fois inévitable et honteuse pour les idées progressistes et pour la modernité européenne. La posture dostoïevskienne est un support essentiel de la mise en scène de la posture pamukienne. Dans son essai « A Kars et à Francfort », Pamuk écrit :

[...] je me sens très proche du secret que *Les Possédés* de Dostoïevski chuchotent à l'oreille du lecteur, un secret profondément enraciné dans l'histoire et qui se profile entre sentiments de défaite, d'orgueil, de honte et de colère. Cette proximité découle certainement des tensions intérieures d'un auteur resté entre deux mondes, de sa relation amour-haine avec l'Occident, auquel il n'appartient pas tout à fait mais dont la civilisation ne laisse pas de l'éblouir³.

Tout comme l'écrivain ou l'intellectuel turc, l'intellectuel russe occupe une position d'entre-deux et est pris dans la logique contradictoire de ses aspirations occidentalistes et de son appartenance à une nation de la périphérie de l'Europe, soumise à la supériorité occidentale. L'intellectuel occupe de surcroît un non-lieu ; non occidental, seulement occidentaliste, il n'appartient plus vraiment non plus à la culture dont il est issu. Pamuk lit précisément chez Dostoïevski la peinture du « malaise spirituel vis-à-vis de l'Europe⁴ ». Pour lui, les *Carnets du sous-sol* portent sur « la jalousie, la colère et l'orgueil de ne pouvoir être européen⁵ » et résultent de « la tension qu'éprouvait Dostoïevski entre sa conscience que

¹ Orhan Pamuk, *VP* ; Orhan Pamuk, *BB* : « Dünya nüfusunun büyük çoğunluğunun bu duygularla yaşadığını, hatta daha ağırları olan eziklik, kendine güvensizlik ve aşağılanma korkularıyla boğuşarak yaşadığını kendimden biliyorum. »

² *Ibid.* : « Bu duyuydu dünyanın büyük çoğunluğu ile paylaştığımı bugün düşünüyorum. »

³ Orhan Pamuk, *AC*, p. 374.

⁴ *Ibid.*, p. 221.

⁵ *Ibid.*, p. 222.

l'évolution de la Russie devait passer par l'occidentalisation et sa fureur envers l'orgueil des intellectuels russes partisans de l'occidentalisation et du matérialisme¹. » Finalement, si les *Carnets* ne sont pas un brûlot anti-Tchernychevski contre le positivisme naïf, c'est parce qu' « il était manifestement incapable d'écrire un essai critique contre une philosophie dont il reconnaissait le bien-fondé. Ce n'est que par le biais de ses héros romanesques qu'il pouvait s'en acquitter². »

Ainsi, l'ethos dostoïevskien est porteur d'une contradiction profonde, déchiré entre sa colère contre les occidentalistes naïfs et sa propre formation occidentale. La « sombre ambivalence de Dostoïevski³ » se lit, aux yeux de Pamuk, comme un écartèlement « entre sa familiarité avec la pensée européenne et la colère qu'il éprouvait contre elle, entre son égal désir d'être européen et de ne surtout pas l'être, entre la rationalité et la révolte des émotions⁴ ». Cette contradiction est très familière pour Pamuk. Dans son discours de réception du Nobel, il déclare :

J'ai senti maintes fois en moi-même les sentiments d'amour et de haine (*aşk ve nefret duygularını*) que Dostoïevski a éprouvés toute sa vie à l'égard de l'Occident. Mais ce que j'ai vraiment appris de lui, ma vraie source d'optimisme, c'est le monde complètement différent que ce grand écrivain a fondé en partant de sa relation d'amour et de haine (*aşk ve nefret ilişkisin*) avec l'Occident mais en la dépassant⁵.

On se rappelle que l'admiration de Tanpınar et d'autres intellectuels turcs pour Gide, partagée par Pamuk, coexistent avec la connaissance du mépris et de l'aversion de Gide pour les Turcs. Dès lors, le « mépris » (*aşağılama*), l'« admiration » (*hayranlık*), l'« amour » (*aşk*) et la « haine » (*nefret*) forment un complexe de sentiments contradictoires et expliquent « ce que l'Europe signifie pour [Pamuk]⁶. » Aussi, « la notion d'Europe est profondément imbriquée

¹ *Ibid.*, p. 226-227.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 230.

⁴ *Ibid.*

⁵ Orhan Pamuk, *VP* ; *BB* : « Dostoyevski'nin bütün hayatı boyunca Batı'ya karşı hissettiği aşk ve nefret duygularını pek çok kereler kendi içimde de hissettim. Ama ondan asıl öğrendiğim şey, asıl iyimserlik kaynağı, bu büyük yazarın Batı ile aşk ve nefret ilişkisinden yola çıkıp, onların ötesinde kurduğu bambaşka bir alem oldu. »

⁶ Orhan Pamuk, *AC*, p. 339 ; *ÖR*, p. 346.

avec ce genre de sentiments¹ ». Le texte français précise que « [ce] n'est que depuis ces vingt dernières années que cette honte s'estompe peu à peu². » Pour cette raison, de manière comparable à la situation de Dostoïevski, la représentation pamukienne de l'Europe est « une tension entre amour (*sevgi*) et haine (*nefret*), aspiration (*özlem*) et humiliation (*aşağılanma*), c'est-à-dire une violence (*şiddet*)³. »

Il y a donc une proximité fondamentalement affective avec Dostoïevski, à la fois politique et littéraire, fruit d'un ethos extra-européen, signe de la communauté d'expérience et de situation des écrivains de la périphérie. Pamuk rapproche Dostoïevski d'autres écrivains pris dans la contradiction entre aspirations occidentalistes et appartenance à des sociétés pré-modernes, comme Tanpınar ou Junichiro Tanizaki (1886-1965). Mais si pour Tanpınar cette tension est féconde, Tanizaki la vit dans la souffrance de l'écartèlement entre deux mondes⁴. L'« aspiration exacerbée pour l'Europe⁵ », si elle est considérée par certains comme « naturelle » et « inévitable⁶ », est aussi perçue comme honteuse, comme l'illustre Pamuk au sujet de Dostoïevski :

Lorsque Dostoïevski publia ses impressions d'Europe dans un journal russe il y a cent trente ans de cela, il demandait déjà : « Quel lecteur russe de revues et de journaux ne connaît-il pas deux fois mieux l'Europe que la Russie ? », avant d'ajouter, entre humour et irritation : « En réalité, nous connaissons dix fois mieux l'Europe, mais je préfère dire « deux fois » pour éviter de nous faire honte⁷.

La honte est un des sentiments essentiels de l'intellectuel occidentaliste appartenant à la périphérie européenne. Pour Pamuk, cet affect est l'avers indissociable de l'idée de l'Europe ; c'est « un sentiment fondamental qui perdure

¹ *Ibid.*, p. 346; *ÖR*, p. 351 : « Avrupa fikri de, benim dünyamda derin bir şekilde bu duygularla karışmıştır. »

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 341 : « Ma représentation de l'Occident est une tension entre amour et haine, aspiration et humiliation, c'est-à-dire une violence. » ; *ÖR*, p. 348 : « Avrupa hayali benim için nefret ile sevgi, özlem ile aşağılanma arasındaki bir gerilim, bir şiddet demektir. » On note que le ou la traductrice a traduit « Avrupa » par « Occident ».

⁴ O. Pamuk, *AC*, p. 334.

⁵ *Ibid.*, p. 312.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

de façon secrète et souterraine¹ ». Le romancier analyse cette honte :

La première des choses dont a honte l'occidentaliste, c'est de ne pas être européen. Parfois (pas toujours), il a honte de ce qu'il fait pour devenir européen. Il a honte d'abandonner en cours ses efforts dans cette voie. Honte de perdre son identité s'il devient européen. Il a honte de ce qu'il est et de ce qu'il n'est pas. Il a honte de cette honte ; parfois il s'insurge contre elle et parfois il s'y résigne. Il a honte que l'on parle de sa honte².

Le texte turc donne à entendre, davantage que ne le fait la traduction française, l'encadrement syntaxique de la phrase entre l'Europe, entre le fait de devenir européen (*Avrupalı olmadığı, Avrupalı olabilmek için, Avrupalı olabilmek için, Avrupalı olacağım*) qui ouvre toutes ces phrases, et la honte qui lui est associée à l'autre extrémité de la phrase. Le verbe « *utanır* » (« il a honte ») conjugué à la troisième personne du présent général du verbe « *-den utanmak* », est répété six fois en fin de phrase, et le substantif « *utanç* » (« la honte ») est répété à deux reprises à la fin du paragraphe, ce qui crée une litanie de la honte, un enfermement du sujet dans un horizon borné par l'obsession de devenir Européen et par la honte de ne pas y parvenir, ou ce de manière inachevée et inaboutie. Ainsi, la situation de l'occidentaliste aux marges de l'Europe démultiplie la honte en une multitude de hontes, d'occasions honteuses. Le Trésor de la Langue française définit cette dernière comme un « sentiment de pénible humiliation qu'on éprouve en prenant conscience de son infériorité, de son imperfection (vis-à-vis de quelqu'un ou de quelque chose)³. » Dès lors, elle est le sentiment primordial de l'habitant des périphéries, car elle est consubstantielle au rapport de dépendance asymétrique et d'inégalité entre le centre européen occidental et les périphéries, prises dans les contradictions du désir mimétique européen. La honte est inhérente à la confrontation des sociétés traditionnelles face à la modernité européenne, et Pamuk, comme Dostoïevski, Tanizaki ou Tanpınar, en fait la « matière de [ses] romans : « La matière de mes romans dérive de ces sentiments

¹ Pamuk, *AC*, p. 347-348.

² *Ibid.* ; *ÖR*, p. 352 : « Batılılaşmacı önce Avrupalı olmadığı için utanır. Sonra Avrupalı olabilmek için yaptıklarından utanır (Her zaman değil). Avrupalı olabilmek için yaptıklarının yarım kalmasından utanır. Avrupalı olacağım diye kendi kimliğini kaybetmekten utanır. Kendi kimliğine sahip olmaktan ve olmamaktan utanır. Zaman zaman şiddetlenip, zaman zaman kabul ettiği bu utançlarından da utanır. Bu utançlarından söz edilmesinden de utanır. »,

³ « Honte », TLFi, <http://www.cnrtl.fr/definition/honte>.

de honte, de fierté, de colère et d'échec¹ ». Il ajoute :

J'aimerais pouvoir parler de cette honte comme si je susurrerais un secret, d'une façon rappelant le chuchotement que j'ai entendu et senti dans les romans de Dostoïevski. L'art du roman m'a appris que c'est en partageant avec les autres les hontes que nous voudrions taire et dissimuler que nous sommes capables de nous en libérer².

Pamuk s'identifie de manière prioritaire à la tradition des intellectuels « en marge de l'Europe³ » et « aux prises avec la pensée européenne⁴ », tantôt condamnant l'occidentalisation pour ses excès, tantôt la jugeant inévitable. Cette tradition intellectuelle a produit, selon lui, une littérature qui est le terrain privilégié d'une controverse sur l'occidentalisation. Aussi, « c'est avec cette littérature, et non avec les grandes traditions d'Europe ou d'Asie, que j'éprouve le plus d'affinités⁵ », déclare-t-il. L'ethos pamukien émerge donc fondamentalement d'une tradition intellectuelle extra-européenne et d'une situation périphérique dans le système mondial. Il y a bien un ethos des « gens de la périphérie », une condition du sujet non-occidental qui se caractérise par le « sentiment tchekhovien de provincialité » (*Çehovcu taşra duygusun*), par l'« angoisse d'authenticité » (*hakikilik endişe*)⁶, et par une tension irrésolue entre des sentiments contradictoires d'aspiration éperdue et de rejet orgueilleux. Pamuk en est à la fois le représentant et le porte-voix.

Excentricité dans la littérature mondiale

De plus, l'excentricité dans le système mondial est redoublée par l'excentricité dans la structure mondiale de l'espace littéraire.

De la même façon, il y avait une littérature mondiale, dont le centre se trouvait très loin de moi. Mais ce à quoi je pensais, était non pas la littérature mondiale mais la littérature occidentale. Et nous les Turcs en étions bien sûr exclus aussi, comme le confirmait la bibliothèque de mon

¹ Pamuk, AC, p. 376.

² *Ibid.*, p. 377.

³ *Ibid.*, p. 222.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 311-312.

⁶ *Ibid.*

père.¹

La bibliothèque du père, très largement composée d'auteurs occidentaux, nous y reviendrons, loin d'offrir un refuge, une échappatoire à la condition du sujet non-occidental, redouble et rend manifeste l'exclusion dans le champ littéraire. Elle représente une violence symbolique en matérialisant l'exclusion des Turcs de la littérature mondiale, et la domination de la littérature occidentale, reproduisant la bipartition entre centre et périphérie :

D'une part il y avait les livres et la littérature d'Istanbul, notre monde restreint dont j'affectionne depuis toujours et encore aujourd'hui les détails, et il y avait les livres du monde occidental, tout différents, qui nous donnaient autant de peine que d'espoir².

La bibliothèque occidentale suscite donc des affects profondément ambivalents, mêlés d'*acı*³, le tourment amer, et d'*umut*, d'espoir, d'espérance. Le romancier turc rapporte, dans *D'autres Couleurs*, une petite anecdote qui lui a été narrée par un ami de son père, fils du président de la République Ismet İnönü⁴ : le jeune Gündüz Pamuk aurait demandé au Président, lors d'un dîner familial où il avait été invité : « Pourquoi n'avons-nous pas d'écrivains mondialement connus⁵? ». Ce constat de la faiblesse du capital littéraire turc dans la littérature mondiale est porteur de la *tristesse* des excentrés, des invisibles de la littérature mondiale.

La bibliothèque européenne occidentale est donc non seulement un savoir, mais aussi et d'abord un pouvoir ; pouvoir d'exclusion, ou bien altérité excluante ; si bien que l'Europe et la bibliothèque européenne en viennent à se confondre, la bibliothèque devenant métonymie de l'Europe, et l'Europe-bibliothèque se faisant métaphore de l'exclusion et de l'extériorité frontière de l'écrivain turc. « L'orientalisme n'est jamais bien loin de ce que Denis Hay a appelé l'idée de

¹ Pamuk, *VP ; BB* : « Aynı şekilde, bir dünya edebiyatı vardı ve onun benden çok uzak bir merkezi vardı. Aslında düşündüğüm Batı edebiyatıydı, dünya edebiyatı değil, ve biz Türkler bunun da dışındaydık. Babamın kütüphanesi de bunu doğruluyordu. »

² *Ibid.* : « Bir yanda bizim, pek çok ayrıntısını sevdiğim, sevmekten vazgeçemediğim yerel dünyamız, İstanbul'un kitapları ve edebiyatı vardı, bir de ona hiç benzemeyen, benzememesi bize hem acı hem de umut veren Batı dünyasının kitapları. »

³ *Acı* : l'adjectif désigne d'abord ce qui est amer, aigre ou âpre ; le substantif est plus fort que « peine » ; il peut désigner le deuil, la douleur, le mal, la souffrance, le tourment.

⁴ Le successeur de Mustafa Kemal Atatürk à la présidence de la République.

⁵ Pamuk, *AC*, p. 33.

l'Europe, notion collective qui nous définit, « nous », Européens, en face de tous « ceux-là » qui sont non européens [...] » écrit Edward Saïd dans *L'Orientalisme*¹. L'Europe-bibliothèque fonctionne alors comme le signifiant de l'exclusion. Dans la courte parabole intitulée « Entrée interdite² », Pamuk réécrit le court récit de Kafka, « Devant la loi³ » ; de même que le narrateur kafkaïen, le personnage pamukien est assigné à l'extérieur de la Loi-Europe et ne parvient pas à trouver la « porte d'entrée ». Pamuk oppose « les gens de l'intérieur », autorisés à entrer, parvenus à être eux-mêmes par l'existence même de cette séparation frontière, et « les gens de l'extérieur », qui n'ont à l'origine aucune intention d'entrer, mais qui vont bientôt être submergés, en raison de la seule présence du panneau d'interdiction, du « douloureux sentiment d'être exclu ». L'Europe se met donc à fonctionner comme un shiboleth qui conditionne ou interdit l'entrée et la reconnaissance ; c'est un pur signifiant qui permet d'inclure, ou d'exclure, d'accueillir ou de rejeter. Miguel de Unamuno s'indigne, dans *Le sentiment tragique de la vie* [1912], de la transformation de l'Europe, une « notion primitivement et directement géographique », « en catégorie métaphysique ». Il dénonce ensuite un concept creux (« Qui sait, aujourd'hui, au moins, ce que c'est, l'Europe ? »), et n'y voit, pour sa part, qu'un « chiboleth », qui exclut sa périphérie (« Espagne, Angleterre, Italie, Scandinavie, Russie ») et qui se réduit à son centre, France et Allemagne, avec ses annexes et dépendances⁴. On reconnaît dans cette récrimination la colère familière des « gens de la périphérie », habités par l'ethos extra-européen.

La littérature européenne ne se donne pas, de la marge, comme une bibliothèque au-delà du monde social, à l'abri de l'Histoire, des déterminismes économiques, des rapports de domination symbolique ; au contraire, signifiant de l'exclusion, elle matérialise, redouble et représente la violence de la coupure entre le centre de l'espace littéraire et ses périphéries. Cette extra-européanité frontière,

¹ Edward Saïd, *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980, p. 19.

² Pamuk, AC, p. 301.

³ Franz Kafka, « Devant la Loi » [« Vor dem Gesetz »], *Récits, romans, journaux*, Paris, Le livre de poche, La Pochothèque, 2000.

⁴ Miguel de Unamuno, *Le Sentiment tragique de la vie*, [1913], trad. Marcel Faure-Beaulieu, Paris, Gallimard, 1997, p. 320, cité par Victor Klemperer, *Littérature universelle et littérature européenne*, trad. Julie Stroz, Circé, 2011, p. 93.

dénominateur commun des espaces dominés, devient l'étendard d'une identité collective construite d'abord négativement.

Mais les romans européens sont aussi dépeints comme des substituts métonymiques de voyages en Europe : « Prendre un roman, c'était franchir les frontières de l'Europe ; pénétrer dans un nouveau continent, une nouvelle culture, une nouvelle civilisation [...] »¹. La lecture fonctionne alors comme une consolation, un pouvoir d'évasion ; elle est à la fois, et ce de manière profondément paradoxale, le signifiant de l'exclusion et le remède au service de l'oubli « du sentiment d'infériorité culturelle » :

Ecrire et lire étaient en quelque sorte une façon de sortir d'un monde et de trouver une consolation par l'intermédiaire de la différence, de l'étrangeté et des créations géniales de l'autre [...] les livres nous servaient à nous défaire du sentiment d'infériorité culturelle ; le fait de lire, mais aussi d'écrire nous rapprochait de l'Occident en nous faisant partager quelque chose².

La lecture compensatrice de la bibliothèque européenne fournit le support d'une « illusion », permise par la littérature, celle de se « croire » européen, car « lire des romans européens [les] amenait bien sûr à croire qu' [ils faisaient] partie de l'Europe³. » Ainsi, la lecture de ces romans fonde-t-elle l'appartenance à l'Europe, et permet une affiliation symbolique à la littérature européenne. Si la structure de la littérature mondiale, dont le centre est européen, est le signe de l'exclusion des Turcs, la bibliothèque occidentale est aussi figure d'un idéal – indissociablement politique et littéraire ; elle représente, dans une ambiguïté toute baudelairienne, et le baume, et la plaie. La bibliothèque européenne se vit et se lit d'une situation périphérique sous le signe de l'exclusion, mais elle est l'objet d'un intense désir : le désir de la bibliothèque européenne comme lieu de la plus haute valeur littéraire.

¹ Pamuk, AC, p. 380.

² *Ibid.*, p. 658-659

³ *Ibid.*, p. 380.

L'européanité du roman

Lieu de pouvoir et d'autorité, reflet de la structure inégale de la littérature et de l'espace mondial, la bibliothèque est aussi un réservoir de textes, le signifiant de la tradition romanesque et de l'art du roman. De ce point de vue, la marginalité offre une intelligibilité particulière ; l'extériorité périphérique permet une compréhension régionale de la littérature européenne et institue l'Europe comme l'espace du roman. Istanbul semble être le lieu privilégié de cette observation : le promontoire stambouliote permet d'embrasser la littérature européenne dans son ensemble ; il n'est pas anodin que ce soit précisément à Istanbul qu'Eric Auerbach envisage le « temps présent » comme un *kairos*, fugace instant de visibilité sur la philologie mondiale avant le déclin de la civilisation bourgeoise et l'unification de la culture mondiale par la globalisation¹. C'est donc à la marge que l'art du roman se donne de manière insistante comme spécifiquement *européen*. Si, Pour Kundera, « [l'] Europe n'a pas réussi à penser sa littérature comme une unité historique² »

[...] un recul géographique éloigne l'observateur du contexte local et lui permet d'embrasser le *grand contexte* de la *Weltliteratur*, seul capable de faire apparaître la *valeur esthétique* d'un roman, c'est-à-dire : les aspects jusqu'alors inconnus de l'existence que ce roman a su éclairer ; la nouveauté de la forme qu'il a su trouver³.

Et de fait, c'est peut-être le « recul géographique » qui permet à Pamuk de réactiver une haute tradition romanesque, qui est celle de la tradition européenne du roman. Le romancier turc perçoit d'abord l'*étrangeté*, dans le sens de ce qui est étrange et de ce qui est étranger, de cet objet littéraire. Le narrateur de *La vie nouvelle* se demande comment faire avec « ce jouet étranger » (*bu yabancı oyuncakın*)⁴, car « ce joujou des temps modernes, qu'on appelle Roman, la plus

¹ Erich Auerbach, « Philologie de la littérature mondiale » [1952], trad. D. Meur, dans Christophe Pradeau Christophe et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 25-37 : « Si le temps présent est un *kairos*, c'est donc parce qu'il il offre un promontoire sans précédent sur les passés de la planète, mais c'est aussi parce que l'heure presse et que le moment est proche où le regard se brouillera. »

² Milan Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, Folio, 2005, p. 49. Et c'est, à ses yeux, « son irréparable échec intellectuel », *ibid.*

³ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴ Pamuk, *VN*, p. 368, *YH* p. 227.

grande innovation de la culture occidentale, n'est pas un truc pour nous¹. » Pour Pamuk, « [le] roman moderne, distinct de l'épopée, est par essence non oriental² », car il fait émerger une figure d'auteur « qui se tient à l'écart de la communauté³ ». Dès lors, « la richesse de ses textes provient de sa vision d'observateur extérieur, de voyeur⁴. » L'ethos romanesque adopté par le romancier, impliquant un certain individualisme, est fondamentalement dissociateur. Dans son essai sur *Les Frères Karamazov*, Pamuk écrit qu'« [avec] la musique orchestrale, le roman est la plus grande expression artistique de la culture occidentale⁵ ». Il précise cette idée dans son discours intitulé « A Kars et à Francfort » :

Le roman, comme la musique orchestrale et la peinture après la Renaissance, est selon moi l'une des pierres angulaires de la civilisation européenne ; c'est l'art qui a contribué à décrire et rendre manifeste l'identité de l'Europe, et à faire de cette entité ce qu'elle est. Je ne peux pas penser l'Europe sans le roman⁶.

Tout se passe comme si quelque chose de l'Europe s'incarnait, se réalisait, se manifestait dans le roman. On ne peut ne pas entendre en résonance Milan Kundera qui décrit, dans la section intitulée « le roman et l'Europe » de *L'art du roman*, le roman comme « l'art le plus européen⁷ ». « [Par] la richesse de ses formes, par l'intensité vertigineusement concentrée de son évolution, par son rôle social, le roman européen (de même que la musique européenne) n'a son pareil dans aucune autre civilisation⁸ », écrit-il. Au début de son essai, il exprime le caractère fondamentalement européen de l'histoire du roman, engageant à une prise en compte de sa dimension régionale :

[...] le roman est l'oeuvre de l'Europe ; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l'Europe tout entière. La *succession des découvertes* (et non pas l'addition de ce qui a été écrit) fait l'histoire du roman européen. Ce n'est que dans ce contexte supranational que la valeur d'une oeuvre (c'est-à-dire la portée de sa

¹ *Ibid.* : « [...] roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. »

² Pamuk, « Interview avec *The Paris Review* », *AC*, p. 600.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 245.

⁶ *Ibid.*, p. 380.

⁷ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 192.

⁸ *Ibid.*, p. 176.

découverte) peut être pleinement vue et comprise¹.

Pamuk, lecteur de Kundera², partage cette conception : « Rappelons que le grand roman russe et le roman latino-américain proviennent aussi de la culture européenne [...] »³. En quelque sorte, Faulkner, Vargas Llosa, Garcia Marquez, Dostoïevski, Tolstoï, Nabokov, ont écrit l'histoire européenne du roman, de sorte que

[...] c'est à Rabelais que réagit Sterne, c'est Sterne qui inspire Diderot, c'est de Cervantes que se réclame sans cesse Fielding, c'est à Fielding que se mesure Stendhal, c'est la tradition de Flaubert qui se prolonge dans l'œuvre de Joyce, c'est dans la réflexion sur Joyce que Broch développe sa propre poétique du roman, c'est Kafka qui fait comprendre à García Márquez qu'il est possible de sortir de la tradition et d'« écrire autrement »⁴.

Ce passage paraît être une paraphrase de l'idée de Kundera selon laquelle les contributeurs non européens du roman participent de l'histoire du roman européen. De même, Pamuk conçoit le roman comme « un art exclusivement européen, ou occidental », mais qui s'est aujourd'hui développé dans le monde entier⁵. Dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, il retrace cette histoire du roman et s'interroge sur ses transformations actuelles, devenant en quelque sorte l'idiome de la mondialisation :

Lorsque Forster ou Lukacs ont abordé l'art du roman, ils n'ont pas précisé que leur conception à l'un et à l'autre était une conception eurocentrique du début du vingtième siècle, car, comme chacun le savait à l'époque, l'art du roman il y a cent ans était un art exclusivement européen, ou occidental. Aujourd'hui, le genre romanesque est pratiqué dans le monde entier. La façon extraordinaire dont il s'est propagé est un sujet de discussion permanent. Au cours des cent cinquante dernières années, dans tous les pays où il est apparu, le roman a marginalisé les formes littéraires traditionnelles et est devenu la forme dominante, en suivant une évolution comparable à celle qui a conduit à la constitution des États-nations. Désormais, la grande majorité des personnes qui d'un bout à l'autre de la planète choisissent la littérature comme mode d'expression

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Dans l'édition turque de *D'autres Couleurs*, [Orhan Pamuk, *Öteki Renkler, Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, Istanbul, İletişim Yayınları, 1999], Pamuk consacre un chapitre à Kundera : « Milan Kundera : Saptırılmış Vasiyetler ve Yavaşlık Üzerine » [« Sur *Les Testaments trahis* et *La Lenteur* », c'est nous qui traduisons], qui n'a pas été retenu pour les éditions anglophone et française. Nous reviendrons sur cette édition.

³ Pamuk, *AC*, p. 380.

⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

⁵ Pamuk, *RNRS*, p. 160-161.

écrivent des romans¹.

Kundera estime que le roman européen « représente une entité historique en soi qui, plus tard, élargira son espace au-delà de l'Europe géographique². » Il y a donc une histoire régionale et supranationale, qui est en train de se mondialiser. En dépit de cette mondialisation, l'Europe se donne pour eux comme centre du système littéraire, territoire de l'esprit et de l'art du roman.

Territoire de l'esprit : chacun de ces deux auteurs lie étroitement le roman à la « culture européenne » et à « l'esprit européen » : l'« essence précieuse de l'esprit européen est déposée comme dans une boîte d'argent dans l'histoire du roman, dans la sagesse du roman³ », écrit Kundera. Quant à Pamuk, il est tributaire de la vénération des écrivains turcs pour l'Europe littéraire. Gide « a été aussi important pour [lui] que pour les générations précédentes » ; il représente la culture incarnée, la quintessence de l'esprit européen, « l'Europe dans sa forme la plus pure et dans son sens le plus large⁴ ». Pamuk, dans le sillage de Kundera, fait du roman le précieux réceptacle de l'esprit. Si, pour Kundera, le roman européen est porteur d'une certaine sagesse propre au roman, une « sagesse de l'incertitude »⁵, il véhicule, pour Pamuk, l'idée de l'historicité, de la relativité de l'Europe⁶. Michael McGaha explique son intérêt pour Pamuk, dans la préface à l'essai qu'il lui consacre ; il partagerait sa « révérence pour le grand art du roman ». Pour le critique américain, Pamuk « prend sérieusement le roman d'une manière qui n'est peut-être plus possible pour les écrivains occidentaux⁷ ». Et de fait, Pamuk déclare dans sa conférence du Nobel : « J'écris parce que je crois par-dessus tout à la littérature, à l'art du roman⁸. » Selon McGaha, Pamuk écrit des romans qui justifient amplement cette description⁹.

¹ *Ibid.*

² Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 176.

³ *Ibid.*, p. 198.

⁴ Orhan Pamuk, *AC*, p. 336.

⁵ Milan Kundera, *L'art du roman, op.cit.*, p. 18.

⁶ Pamuk, *AC*, p. 380-381: « La simple lecture de romans est à même de nous montrer que les frontières, l'histoire et la nature de l'Europe ont toujours été fluctuantes. La vieille Europe décrite dans les romans français, russes et allemands de la bibliothèque de mon père, comme l'Europe d'après guerre de mon enfance ou l'Europe actuelle, est un lieu constamment changeant. Tout comme l'idée que l'on s'en fait. »

⁷ Michael McGaha, *op.cit.*

⁸ Pamuk, *VP*.

⁹ Michael McGaha, *op.cit.* : « He was a writer who shared my reverence for the great art of the novel. He

Or, il s'avère que Pamuk, dans ses discours, ses déclarations, ses textes non fictionnels, ses articles ou ses interviews, s'affilie à cette Europe des grands romanciers et de l'art du roman. Pour lui, l'Europe se confond avec les grands romans de la haute tradition du roman : « Dès mon plus jeune âge, j'ai associé dans mon esprit ces romans et ces grands romanciers [Mann, Kafka, Dostoïevski, Tolstoï] à l'idée de l'Europe¹ », écrit-il. A la question de savoir quels sont ses maîtres, il répond Tolstoï, Dostoïevski, Thomas Mann, Proust, Calvino, Borges, Faulkner, Nabokov, Woolf, Stendhal². Comme nous l'avons vu, les auteurs russes, américains, non européens relèvent pour lui de l'histoire européenne du roman. Dans un entretien avec Charlie Rose, il déclare que ses quatre maîtres sont Proust, Dostoïevski, Tolstoï et Thomas Mann, auxquels il revient « constamment » et qu'il « lit et relit avec admiration³ » ; mais il distingue deux périodes dans sa jeunesse : dans la première, les grands auteurs sont « Tolstoï, Dostoïevski, Stendhal ou Thomas Mann », dans la seconde, Virginia Woolf et Faulkner. Plus tard, il ajoute Proust et Nabokov⁴. Ainsi, dans la construction de cet ethos de lecteur passionné, d'amoureux du grand roman européen, il s'affilie à « la société du roman⁵ », il se présente comme un héritier naturel et paradoxal, si l'on veut, de la bibliothèque européenne occidentale du roman ; il se revendique, lui aussi, « fils du roman⁶ ». Mais c'est peut-être aussi l'« extériorité » du lecteur qui lui donne la possibilité de ne retenir que les « cimes » de la littérature romanesque européenne. Quoiqu'il en soit, tout comme Dostoïevski⁷, Pamuk est un grand lecteur de la bibliothèque européenne et revendique cet héritage romanesque.

takes the novel seriously in a way that is perhaps no longer possible for Western writers, boldly describing it as European civilization's greatest invention. More important, he writes novels that amply justify that description. »

¹ Pamuk, *AC*, p. 379-380.

² *Ibid.*, p. 588 : « A cette époque, les grands auteurs, pour moi, n'étaient plus Tolstoï, Dostoïevski, Stendhal ou Thomas Mann. Mes héros étaient Virginia Woolf et Faulkner. A présent je peux ajouter Proust et Nabokov à cette liste. »

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 588.

⁵ Cioran cité par Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, folio, 2000, p. 17.

⁶ *Ibid.*

⁷ Dostoïevski possédait une excellente connaissance de la littérature européenne de son temps. Byron, Balzac, Dickens, Victor Hugo, E.T.A. Hoffmann sont parmi ses lectures. Il lit aussi le théâtre : Racine, Shakespeare, Molière en particulier. Il ne boude pas non plus les romans populaires, Eugène Sue et Paul de Kock. On sait l'influence déterminante que Balzac a eue sur lui. La traduction d'*Eugénie Grandet* dès 1944 donne naissance au roman *Les Pauvres Gens*.

B. Orhan Pamuk lecteur de la bibliothèque européenne

« Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman¹. »
Roland Barthes

Amour du père, amour de la bibliothèque : le roman de l'héritage paternel

Le désir littéraire d'Orhan Pamuk est soutenu à la fois par l'amour du père pour ses fils, et par son amour pour la bibliothèque européenne. Pamuk décrit, dans les textes « Mon père » et la conférence du Nobel tous deux parus dans son recueil *D'autres Couleurs*², la relation qu'il entretient avec son père et le rôle décisif que celui-ci joue dans sa formation littéraire et affective. Le discours de réception du prix Nobel de 2006 lui est dédié³. Celui-ci, deux ans avant sa mort, lui remet une petite valise contenant des journaux intimes, des poèmes, des textes littéraires et des notes⁴. Le fils est gêné et craint de découvrir, derrière l'image familière de son père, un inconnu, un autre homme qui n'est pas son père⁵ ; mais finalement, la valise ne libère pas ce père « autre » qui serait un génie littéraire méconnu.

Le discours du Nobel est d'abord la lettre de reconnaissance, d'amour, d'un fils à son père. Il lui doit la possibilité même de sa carrière littéraire, et ce grâce à la confiance qu'il lui a communiquée⁶. Le père transmet d'abord une

¹ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1995, p. 5.

² Pamuk, « Mon père », *AC*, p. 29-36 ; « La valise de mon papa », Conférence du Nobel, 7 décembre 2006, trad. Gilles Authier, p. 647-670. A priori, la traduction de « babam » par « mon papa » paraît contestable, car « baba » signifie tout aussi bien « père » ; on dira par exemple « baba evi » : « toit paternel » ; « baba katili » : le parricide ; « babadan oğula » : de père en fils. Le roman de Tourgueniev, *Pères et fils*, est traduit en turc *Babalar ve Oğullar*, et non « Papas et fils ». Il nous semble que ce parti-pris du traducteur infantilise l'énonciateur davantage que ne le fait le turc. Dans l'édition du monde du 14 décembre, le discours est d'ailleurs paru sous le titre « La valise de mon père. » URL : http://www.lemonde.fr/livres/article/2006/12/14/orhan-pamuk-la-valise-de-mon-pere_845646_3260.html, page consultée le 2 juin 2014.

³ Son père est mort en 2002.

⁴ Pamuk, « Mon père », *AC*, p. 33.

⁵ Pamuk, *VP* : « J'étais gêné aussi par la voix d'écrivain que je percevais ça et là dans ces cahiers. Je me disais que cette voix n'était pas celle de mon père, qu'elle n'était pas authentique, ou bien que cette voix n'appartenait pas à la personne que je connaissais comme mon père. »

⁶ Pamuk, *AC*, p. 31 : « Cette assurance que mon père réussissait si bien à nous faire éprouver, à mon frère et à moi, ce sentiment que nous étions des êtres uniques et brillants venait de la confiance en soi et de l'estime que mon père nourrissait pour lui-même. Avec une naïveté tout enfantine, il était convaincu que

assurance, une croyance infaillible en sa propre valeur personnelle qui est la base et la condition du devenir-écrivain de Pamuk. Gündüz n'est pas un père autoritaire, tyrannique, « distribuant des ordres et des interdictions, qui écrase et punit¹ ». Pamuk le décrit comme un père « feu follet », qui respecte ses enfants et les « laisse [libres]² ». Par conséquent, l'imagination de Pamuk, non inquiétée par « la peur de perdre », peut « fonctionner librement³ ».

Par ailleurs, il y a non seulement une circulation de l'assurance, de la confiance du père au fils, mais aussi de la littérature. Tout comme Gündüz se choisit Orhan comme lecteur de ses essais littéraires de jeunesse, Orhan adresse le manuscrit de son premier roman à son père. Pamuk note la symétrie de l'événement dans le texte du Nobel. Gündüz remet la valise de ses écrits à Orhan vingt-trois ans après que ce dernier lui a remis, à l'âge de vingt-six ans, le manuscrit de *Cevdet Bey et ses fils*. Le romancier raconte l'impatience, l'angoisse et l'excitation avec laquelle il attend le retour de son père, qui était loin à cette période : « obtenir son approbation (*onun onayını almak*) était pour moi important, non seulement parce que je comptais sur son goût et sur son intelligence, mais aussi parce que contrairement à ma mère, mon père ne s'opposait pas à ce que je devienne écrivain⁴. » La réaction du père à la lecture de ce premier roman est enthousiaste et manifeste de façon excessive la confiance du père en son fils :

[...] mon père a exprimé, d'une façon excessivement excitée et par des mots exagérés [*aşırı heyecanlı ve abartılı bir dille*], sa confiance en moi, et en mon premier livre [*bana ya da ilk kitabıma olan güvenini*], et il m'a dit que j'allais un jour recevoir ce prix, que j'accepterais aujourd'hui avec beaucoup de bonheur [*büyük bir mutlulukla*].

nous étions forcément aussi brillants et intelligents que lui, pour la simple raison que nous étions ses fils. »

¹ Pamuk, *VP*, *BB* : « Ayrıca, emreden, yasaklayan, ezen, cezalandıran sıradan bir baba olmadığı, beni her zaman özgür bırakıp, bana her zaman aşırı saygı gösterdiği için de ona müteşekkirdim. » conf nobel p. 8 ; « Par ailleurs, je lui étais reconnaissant de n'avoir pas été un père ordinaire, distribuant des ordres et des interdictions, qui écrase et punit, et de m'avoir toujours respecté et laissé libre. »

² Pamuk, *AC*, p. 35.

³ Pamuk, *VP* : « J'ai parfois cru que mon imagination pouvait fonctionner librement comme celle d'un enfant, parce que je ne connaissais pas la peur de perdre, contrairement à de nombreux amis de mon enfance et de ma jeunesse [...] » ; *BB* : « Pek çok çocukluk ve gençlik arkadaşımın aksine, baba korkusu bilmediğim için hayal gücümün zaman zaman özgürce ya da çocukça çalışabildiğine bazen inanmış [...] »

⁴ *Ibid.* : « Yalnız zevkine ve zekasına güvendiğim için değil, annemin aksine, babam yazar olmama karşı çıkmadığı için de onun onayını almak benim için önemliydi. »

Il m'avait dit cela moins par conviction ou avec l'intention de m'assigner un but, que comme un père turc dit à son fils, pour l'encourager [*yürekliendirmek için ona*] « Tu seras un pacha ». Et il a répété ces paroles pendant des années, à chaque fois qu'il me voyait, pour me donner du courage [*cesaretlendirmek için*].¹

L'emploi des tournures factitives, (*yürekliendirmek, cesaretlendirmek*), le champ lexical du courage, de la foi et de la confiance (*güven, yürek, cesaret, mutluluk*), les termes hyperboliques (*aşırı* : excessif, démesuré, extravagant ; *abartılı* : ampoulé, exagéré. *aşırı heyecanlı ve abartılı bir dille* peut se traduire plus précisément par : « [il a exprimé] avec un enthousiasme démesuré et dans un langage exagéré ») témoignent de la relation très forte, fusionnelle, qui unit le père au fils. L'approbation du fils par le père se fait sous le signe de l'intensité affective ; émotion hyperbolique qui transite, du père au fils, comme dans une transmission virile et guerrière ; les valeurs du courage, de l'audace, du cœur (*cesaret, yürek*) sont communiquées, transférées dans cet acte symbolique qui relève presque de la cérémonie d'adoubement ou d'initiation, durant laquelle le père cède au fils le pouvoir de la littérature. La valise est à la fois la métonymie d'un aveu et d'un héritage, celle d'un passé littéraire ; ce que transmet, à travers cette valise, le père au fils, c'est l'amour, le désir de la littérature, et la valise symbolise cette transmission. Toutefois, cette accointance qui est de l'ordre de la fréquentation intermittente pour le père, est de l'ordre de la dévotion vitale pour le fils. Le désir du père pour la littérature est l'objet d'une hésitation, d'une oscillation entre tentation littéraire, « le désir de devenir poète », la traduction des poèmes de Paul Valéry, et la vie dans le monde, la vie *mondaine* : « Il aimait non la solitude, mais les amis, les pièces bondées, les plaisanteries en société² », écrit Pamuk. Il précise également : « Son père – mon grand-père – était un riche entrepreneur, mon père avait eu une enfance facile, il ne voulait pas se fatiguer pour la littérature. Il aimait la vie et ses agréments, et je le comprenais³. » La voie littéraire implique des sacrifices, et les difficultés rencontrées par ceux qui s'y

¹ *Ibid* : « [...] babam, bana ya da ilk kitabıma olan güvenini aşırı heyecanlı ve abartılı bir dille ifade etti ve bugün büyük bir mutlulukla kabul ettiğim bu ödülü bir gün alacağımı öylesine söyleyiverdi. / Bu sözü ona inanmaktan ya da bu ödülü bir hedef olarak göstermekten çok, oğlunu desteklemek, yürekliendirmek için ona “bir gün paşa olacaksın!” diyen bir Türk babası gibi söylemişti. Yıllarca da beni her görüşünde cesaretlendirmek için bu sözü tekrarladı durdu. »

² *Ibid*.

³ *Ibid*.

hasardent sont nombreuses, « dans un pays pauvre, où les lecteurs [sont] bien peu nombreux¹. » Pour cette raison, Gündüz renonce à la voie de la littérature : « Bien qu'il ait beaucoup lu, caressé le rêve de devenir poète et traduit nombre de poèmes de Valéry, je pense qu'il était trop bien dans sa peau, trop sûr de lui et optimiste pour se lancer dans les affres de la création littéraire² » écrit encore le fils.

Même si le père ne s'est pas voué, comme Pamuk, à la carrière littéraire, il n'en reste pas moins qu'il y a entre eux deux une circulation, un partage de la littérature. De manière symétrique, le père est lecteur du fils, le fils lecteur du père. Dans le texte « Mon père », Pamuk raconte qu'en dépit de ses efforts à vingt ans pour ne pas lui ressembler, il y a entre eux deux une « incontestable ressemblance »³ et il se surprend à l'imiter dans toute une série de gestes et d'actes quotidiens. Ce brouillage de la frontière entre « pères et fils », ce mimétisme, ainsi que l'osmose entre les deux hommes offre une ressemblance troublante avec le cas borgésien. Jean-Yves Pouilloux décrit la relation de Borges à son père Jorge Guillermo Borges comme une « extraordinaire osmose⁴ » qui confine au mimétisme, à la confusion des personnalités, à l'effacement des délimitations de l'identité de chacun. Le phénomène tient presque de la réincarnation de l'un dans l'autre. « Quand je récite maintenant des poèmes en anglais, ma mère me dit que j'ai ses mêmes intonations⁵ » écrit Borges dans son *Essai d'autobiographie*. De plus, Pouilloux évoque la « vénération jamais démentie pour le père, Jorge Guillermo Borges⁶ ». L'identité de chacun se brouille dans la fonction d'auteur que le père et le fils occupent tour à tour, s'échangent, et ce brouillage est entretenu par la confusion de la critique entre les deux écrivains⁷. L'ethos pamukien semble se construire dans une relation de similitude avec l'ethos borgésien et son rapport intime au père. Le père est donc le médiateur de la bibliothèque et de la littérature européenne car non seulement il favorise et

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Pamuk, AC, p. 36.

⁴ Jean-Yves Pouilloux, *Jorge Luis Borges, Fictions*, Gallimard, Folio, 1992, p. 28.

⁵ J. L. Borges, *Livre des préfaces*, suivi de *Essai d'autobiographie*, Gallimard, Folio, 1980, p. 273.

⁶ J. Y. Pouilloux, *op.cit.*, p. 26.

⁷ La traduction que Borges publie à neuf ans (*Le prince heureux* d'Oscar Wilde) est attribuée au père sans qu'aucun des deux hommes ne fasse corriger cette méprise. De plus, lorsque Jorge Guillermo Borges écrit le roman *El Caudillo* en 1921, il compte sur son fils pour le réécrire. Mais c'est aussi la cécité héréditaire qui se transmet du père au fils chez les Borges. Voir J. Y. Pouilloux, *op.cit.*, p. 28.

encourage les essais littéraires, mais aussi parce qu'il est porteur d'un désir de la littérature qu'il transmet : « [...] j'ai parfois sincèrement pensé que je pouvais devenir écrivain parce que mon père a voulu devenir lui-même écrivain dans sa jeunesse¹. » Mais la tentation littéraire du père n'est jamais aboutie, et le père littéraire ne sera pas écrivain. Orhan Pamuk actualise en quelque sorte un possible du père ; il prolonge le père dans une continuité de l'un à l'autre, tout comme Borges prolonge le désir de littérature de son père.

De surcroît, père pamukien et père borgésien transmettent tous deux l'idolâtrie, la vénération de figures littéraires. « Shelley, Keats, et Swinburne étaient ses idoles. [...] C'est lui qui me révéla le sens et la portée de la poésie – le fait que les mots ne sont pas seulement un moyen de communication mais aussi des symboles magiques et de la musique² » confie Borges dans son *Essai d'autobiographie*. Son père est idolâtre de poésie anglaise tout comme le père de Pamuk est idolâtre de Sartre, Valéry, et de Gide. Pamuk rapporte que ce dernier parlait des grands romanciers (Mann, Kafka, Dostoïevski, Tolstoï) comme s'il s'agissait de « pachas » ou de « saints³ ». Le jeune Orhan est profondément influencé par les récits enthousiastes de son père. La transmission du désir passe par le langage, par les histoires racontées, par la parole du père :

Il racontait comment il voyait souvent Sartre sur les trottoirs de Paris, il parlait des livres qu'il avait lus et des films qu'il avait vus avec un enthousiasme naïf, comme quelqu'un qui apporte des nouvelles importantes. Je ne pouvais certainement pas me dissimuler ce que ma destinée d'écrivain devait au fait que mon père parlait bien plus souvent des grands auteurs de la littérature mondiale que de nos pachas ou auteurs religieux⁴.

Dans sa conférence « Monsieur Flaubert, c'est moi ! » à laquelle nous reviendrons, Pamuk explique ce que ces sentiments d' « admiration », de

¹ Pamuk, *VP, BB* : « [...] bazen da babam gençliğinde yazar olmak istediği için yazar olabildiğimi içtenlikle düşünmüştüm. »

² J. L. Borges, *Essai d'autobiographie, op.cit.*, p. 273.

³ Pamuk, *AC*, p. 379. Dans « Mon père », il écrit : « Comme d'autres pères parlaient des pachas ou des grandes figures religieuses, le mien me parlait de Sartre et de Camus (un écrivain avec lequel il avait plus d'affinités) qu'il avait vus lors de ses escapades à Paris, et ces histoires ont eu une profonde influence sur moi. » Pamuk, *AC*, p. 33.

⁴ Pamuk, *VP, BB* : « Paris kaldırılmalarında nasıl sık sık Sartre'ı gördüğünü anlatır, okuduğu kitaplar ve gördüğü filmlerden çok önemli haberler veren biri gibi heyecanla ve içtenlikle söz ederdi. Yazar olmamda pašalardan ve din büyüklerinden çok evde dünya yazarlarından söz eden bir babamın olmasının payını elbette hiç aklımdan çıkarmazdım. »

« vénération » et d' « adoration » doivent à la situation turque, celle des « cultures traditionnelles des pays non-occidentaux » :

[...] la façon dont nous vivons le lien qui nous unit aux écrivains-ermite aboutit facilement à rejoindre, dans les cultures traditionnelles des pays non-occidentaux, les formes et les expressions d'admiration, de vénération et d'adoration qu'on y voue aux saints et aux ermites proprement dits. C'est de cette façon qu'a été vécu et importé en Turquie le modernisme littéraire (*edebi modernizmin*).¹

Comme nous l'avons déjà vu, se transmet aussi la vénération (*saygı*), l'adoration (*tapınma*) et l'admiration (*hayranlık*) des habitants des périphéries non-occidentales pour la littérature occidentale et le modernisme européen en particulier ; c'est le désir de la littérature européenne, un désir ardent, qui transite du père au fils.

Mais ce désir littéraire est enfin déterminé de manière essentielle par la bibliothèque paternelle, *babamın kütüphanesi* et les livres de cette bibliothèque, *kütüphanedeki kitapların*. Pamuk grandit « dans une maison où on lisait des romans² », où les grands romanciers sont encensés et font l'objet d'un culte. La bibliothèque paternelle est vaste : « Mon père avait une bonne bibliothèque de quelque mille-cinq-cents livres qui aurait largement suffi à un écrivain³. » C'est donc, déjà potentiellement, une bibliothèque d'écrivain. Cette bibliothèque est largement composée des livres qu'il ramène de ses voyages à l'étranger, « surtout à Paris et en Amérique », « de ceux qu'il avait achetés dans sa jeunesse chez les bouquinistes d'Istanbul qui vendaient de la littérature étrangère dans les années quarante et cinquante, et de ceux qu'il avait continué d'acquérir dans des librairies que je connais moi aussi⁴. » La bibliothèque paternelle revêt une importance

¹ Pamuk, « Monsieur Flaubert c'est moi ! », trad. Gilles Authier, Conférence donnée à l'Université de Rouen le 17 mars 2009, Université de Rouen, Centre Flaubert, URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pamuk_francais.php, page consultée le 24 septembre 2014 ; Pamuk, « Monsieur Flaubert, benim ! », *Milliyet*, publié le 17 mars 2009, URL : <http://www.milliyet.com.tr/monsieur-flaubert-benim-kultursanat-1072023/>. : « Öncelikle keşiş-aziz yazara duyduğumuz bağlılığın yaşanış şekli, Batı dışı ülkelerin geleneksel kültürlerinde, keşişlere ve azizlere duyulan saygı, hayranlık ve tapınmanın yolları ve biçimleriyle çok kolay birleşir. Türkiye'de edebi modernizmin Batı'dan ithali ve yaşanışı böyle olmuştur. »

² Pamuk, *AC*, p. 379.

³ Pamuk, *MFM*, *MFB* : « Babamın bir yazara fazlasıyla yetecek bin beş yüz kitaplık iyi bir kütüphanesi vardı. »

⁴ Pamuk, *VP*, *BB* : « Babam bu kütüphaneyi yurtdışı yolculuklarından, özellikle Paris'ten ve Amerika'dan aldığı kitaplarla, gençliğinde İstanbul'da 1940'larda ve 50'lerdeki yabancı dilde kitap satan dükkanlardan

comparable dans la formation de Borges ; dans *Evaristo Carriego*, il évoque « une bibliothèque aux livres anglais illimités¹ ». Tout comme la bibliothèque de Gündüz Pamuk, la bibliothèque de Jorge Guillermo Borges est constituée majoritairement de livres étrangers. C'est à la fois une bibliothèque qui est donnée sous le signe de la totalité et de la complétude ; elle embrasse l'Orient et l'Occident, le local et le global : « Mon monde est un mélange de local et de mondial, de national et d'occidental² » déclare-t-il, si bien que « regardée de loin, la bibliothèque de [son] père [lui] apparaissait parfois comme une image de tout l'univers³ » (*bütün alemin küçük bir resmiymiş*) ; ou plus précisément, elle offre « l'image en petit de l'univers ». La bibliothèque miniaturisée, reproduit en miniature la globalité, la totalité de l'univers. Mais c'est une totalité limitée, incomplète et fragmentaire : « [...] c'était un monde que nous observions à partir d'un angle étroit, depuis Istanbul, et le contenu de la bibliothèque en témoignait aussi. » La fréquentation de cette bibliothèque paternelle se fait sur le mode du pillage : « Il avait une bonne bibliothèque qu'il aimait me voir piller quand j'étais adolescent⁴. » Elle permet en outre la constitution d'une première culture littéraire qui permet de situer chaque livre dans la littérature mondiale, dans la hiérarchie des productions littéraires, dans la cartographie affective de son père lecteur :

Quand j'avais vingt-deux ans, je n'avais peut-être pas lu tous les livres qui étaient dans sa bibliothèque, mais je les connaissais tous un par un, je savais lesquels étaient importants, lesquels étaient légers et faciles à lire, lesquels étaient des Classiques et des monuments incontournables, lesquels étaient des témoins, voués à l'oubli mais amusants, d'une histoire locale, et lesquels étaient les livres d'un écrivain français auxquels mon père tenait beaucoup⁵.

La bibliothèque paternelle offre une connaissance en littérature, permet de discriminer classiques des ouvrages populaires, forge un discernement en matière

aldıklarıyla ve her birini benim de tanıdığım İstanbul'un eski ve yeni kitapçılarından edindikleriyle yapmıştı. »

¹ J. L. Borges, *Evaristo Carriego, Œuvres complètes, I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 99.

² Pamuk, *VP, BB* : « Yerel, milli bir dünya ile Batı dünyasının karışımıdır benim dünyam. »

³ *Ibid.* : « Regardée de loin, la bibliothèque de mon père m'apparaissait parfois comme une image de tout l'univers. » ; « Uzaktan baktığımda bazen babamın kütüphanesi bana bütün alemin küçük bir resmiymiş gibi gelirdi. »

⁴ Pamuk, *AC*, p. 33.

⁵ Pamuk, *VP, BB* : « Yirmi iki yaşındayken, bu kütüphanedeki kitapların hepsini okumamışım belki, ama bütün kitapları tek tek tanır, hangisinin önemli, hangisinin hafif ama kolay okunur, hangisinin klasik, hangisinin dünyanın vazgeçilmez bir parçası, hangisinin yerel tarihin unutulacak ama eğlenceli bir tanığı, hangisinin de babamın çok önem verdiği bir Fransız yazarın kitabı olduğunu bilirdim. »

littéraire, elle informe le jeune lecteur. Mais la bibliothèque paternelle éveille, *in fine*, le désir de « posséder une bibliothèque semblable et même meilleure¹ » ; la bibliothèque suscite le désir d'une autre bibliothèque, d'une bibliothèque sienne. « A partir des années soixante-dix, moi aussi j'ai eu la prétention de me constituer une bibliothèque personnelle, avant même d'avoir vraiment décidé de devenir écrivain² », écrit-il : le désir de la bibliothèque précède le désir d'écrire.

Lecteur insatiable de Borges, Pamuk n'ignore sans doute pas les similitudes entre sa posture et celle de l'auteur de l'*Aleph*, sur laquelle se construit sans doute en grande partie son ethos de lecteur. La bibliothèque paternelle est donc décisive dans la genèse des deux écrivains, car le désir du père est médiateur dans l'accès du fils à la littérature. Borges confesse cette importance dans son *Essai d'autobiographie* :

Si on me demandait ce qui a compté le plus dans ma vie, je répondrais : la bibliothèque de mon père. Il m'arrive de penser qu'en fait je ne suis jamais sorti de cette bibliothèque. Je la revois encore. C'était une pièce à part, entièrement tapissée de rayonnages vitrés, et qui devait contenir plusieurs milliers de volumes...³

Méditant sur le contenu de la valise dans la conférence du Nobel, Pamuk pense, quant à lui, qu'il vaut mieux ne pas « attacher trop d'importance à la valeur littéraire de ses écrits » et « aborder les cahiers de mon père en considérant tout ce que je devais aux livres de sa bibliothèque [...] » Le « poids énorme et mystérieux » (*gizli yükün esrarengiz ağırlığı*) que la valise semble renfermer est lié aux « choses familières ou fascinantes » du passé, aux « souvenirs d'enfance », mais aussi et surtout au « sens du travail de l'homme qui s'enferme dans une chambre, qui, assis à une table ou dans un coin, s'exprime par le moyen du papier et d'un stylo⁴ ». Car l'héritage paternel n'est rien de moins, pour Pamuk, que « le sens de la littérature » (*edebiyatın anlamı*⁵).

¹ *Ibid.* : « [...] kendimin de bir gün ayrı bir evde böyle bir kütüphanemin, hatta daha iyisinin olacağını, [...] düşlerdim. » « J'imaginai que moi-même, un jour, j'allais, dans une autre maison, posséder une bibliothèque semblable et même meilleure, que j'allais me bâtir un monde avec des livres. »

² *Ibid.* : « 1970'lerden başlayarak ben de iddialı bir şekilde kendime bir kütüphane kurmaya başladım. Daha yazar olmaya tam karar vermemiştim [...] »

³ J. L. Borges, *Essai d'autobiographie*, *op.cit.*, p. 276.

⁴ Pamuk, *VP, BB*.

⁵ *Ibid.* : « Bir odaya kapanıp, bir masaya oturup, bir köşeye çekilip kağıtla kalemle kendini ifade eden insanın yaptığı şeyin, yani edebiyatın anlamı demek bu. »

Figure du lecteur de « la bibliothèque de Babel »

Elaboration et réajustement de la figure de l'auteur : les stratégies d'un écrivain turc

Quelle est la voie d'accès de Pamuk à la bibliothèque européenne ? Etudiant dans les années 1970, d'une part, il ne suit pas de cursus d'études littéraires ; d'autre part, le champ intellectuel n'offre pas d'ouvrages de référence codifiant de manière critique l'histoire littéraire dans son développement historique et esthétique. On ne trouve pas non plus, sinon très peu, d'ouvrages critiques sur les littératures européennes. Comme nous le signale Timour Mouhidine, les études de réception ne sont pas du tout développées en Turquie, et encore moins dans les années 1970. Le champ intellectuel, l'espace littéraire turc des années 1970 est, comme nous l'avons déjà dit, celui d'un pays du tiers-monde à la périphérie du système littéraire.

Son recueil d'essais *D'Autres Couleurs* est décisif pour la formation de son ethos de lecteur-écrivain. Ce recueil se constitue d'articles¹, de bribes, de « morceaux épars² », de fragments, « tranches de vie insolites³ », « petites scènes du quotidien » ; il serait à l'image de la vie, « sans limites et donc fragmentaire⁴ », construit sur le modèle de l'œuvre de Walter Benjamin. Le recueil contient également trois discours qui sont le discours de réception du prix Nobel intitulé, comme nous l'avons déjà vu, « La valise de mon père », le discours prononcé à l'occasion de la remise du prix de la Paix des libraires allemands intitulé « A Kars et à Francfort », et le discours prononcé à la conférence Puterbaugh, « L'auteur implicite ». Le recueil contient aussi des textes sur New York datant du séjour américain de 1986, une interview avec *The Paris Review*, ainsi qu'une nouvelle inédite, « Regarder par la fenêtre ». Quelle image de lecteur Pamuk se construit-il

¹ De 1996 à 1999, Pamuk écrit chaque semaine des textes pour la revue de satire politique *Öküz*. « Il s'agit de courts essais poétiques écrits d'un seul jet, et j'ai beaucoup aimé parler de ma fille et de mes amis, explorer les objets et le monde avec un regard neuf, et voir le monde avec des mots. » Pamuk, « Préface », AC, p. 10.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

à travers cette œuvre fragmentaire et autobiographique¹ ?

La traduction de ce recueil, *Öteki Renkler*, paru en Turquie en 1999, est très révélatrice de la stratégie d'Orhan Pamuk. Entre la parution du recueil en turc et sa parution en anglais et en français (2007 pour l'édition anglaise, 2008 pour l'édition américaine, 2009 pour l'édition française), Pamuk a reçu le prix Nobel et a acquis une stature de grand auteur mondial. En l'espace de dix ans, dans le passage du contexte turc au contexte mondial et occidental, le romancier turc réajuste sa figure d'auteur.

Pamuk, commentant ces différences dans la préface aux éditions européennes, fait savoir que l'édition européenne « a été construite sur un squelette identique » « mais tandis qu'il [le livre turc] prenait plutôt la forme d'une collection dans sa version initiale, ce livre-ci est conçu comme une succession d'instant, de fragments autobiographiques et de réflexions². Mais l'auteur garde le silence sur d'importantes modifications qui affectent les éditions européennes. En effet, ces dernières sont privées d'un nombre important de textes qui permettent la contextualisation d'Orhan Pamuk dans la littérature turque, et qui permettent de prendre la mesure de son rapport aux autres romanciers turcs. Les chapitres sur Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Oğuz Atay, Fethi Naci, Kemalettin Tuğcu et Savkar Altınel ne figurent pas dans les éditions européennes. La section intitulée « Paranoia³ », qui développe le thème de la paraonia en littérature et dans le discours politique turc, n'est pas reprise, non plus que la section sur l'art du roman « Roman Sanati » qui contient des articles sur le roman entre 1970 et 1980, sur le roman turc, sur le roman historique, sur les techniques du roman moderne⁴. L'article sur Münevver Andaç (« Münevver Andaç Üzerine⁵ »), sa première traductrice française, disparaît, de même que la section sur Istanbul est supprimée⁶. Une section

¹ *Ibid.* p. 10 : Dans la préface des éditions française et anglaise, Pamuk dit qu'il a « rassemblé tous ces morceaux épars pour former un livre totalement nouveau autour d'un noyau autobiographique. »

² *Ibid.* p. 11.

³ Pamuk, *ÖR*, p. 79.

⁴ Pamuk, *ÖR* : « 1970-80 Arasında Roman » p. 105 ; « Roman ve Kişisel Âlem » (« Le roman et les univers personnels ») p. 107 ; « Türk Romanı » p. 109 ; « Tarihi Roman » p. 110 ; « Modern Roman Teknikleri » p. 114.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ Elle contient les chapitres : « İstanbul'un İçinde » (« A Istanbul »), « İstanbul'un Satıcıları » (« Les

intitulée « Autres villes, autres civilisations » est créé pour recevoir deux textes sur New York (« Mes premières rencontres avec les Américains » et « New York 1986 »). La section sur l'identité de l'édition turque, « Kimlik Bir Derttir¹ », est renommée en « Politique, Europe et autres problèmes pour être soi » et refondue ; la problématique « européenne » est accentuée. La section accueille de nouveaux textes, dont le discours au Pen Club du 25 avril 2006 sur la liberté d'expression, l'article déjà évoqué « Les damnés de la terre » écrit à la suite des attentats du 11 septembre, mais aussi les textes « Circulation routière et religion » sur les licences que se permettent sur la route les non-Occidentaux, « Mon procès » ou « Pour qui écrivez-vous ? ». En revanche, la section reprend les textes suivants de la section turque : « Avrupa Neresi ? » (« C'est où, l'Europe ? »), « İlk Pasaportum ve Öteki Avrupa Yolculuklarım » (« Mon premier passeports et autres voyages européens »), « Akdenizli Olabilmek İçin Bir Rehber » (« Un guide pour être méditerranéen »), mais certains titres sont modifiés. « Bayram Ziyaretlerinde Doğu-Batı, Milliyetçilik » devient « Les fêtes de famille : Orient-Occident et nationalisme ». La référence au « bayram », c'est-à-dire à l'Aïd, la fête musulmane qui commémore le sacrifice d'Abraham, est évacuée. De même, le texte « Avrupalılaşmak ve Kıyafetimiz: Gide, Tanpınar ve Atatürk » (« L'europanisation et notre habillement : Gide, Tanpınar et Atatürk ») est réduit au titre « André Gide », réduisant la question complexe des rapports entre les trois hommes à la référence la plus familière aux lecteurs européens, et évacuant dans le titre l'enjeu de l'europanisation.

Ainsi, tout se passe comme s'il y avait un réajustement de l'ethos pamukien à destination du public européen et occidental. Le recueil turc est très nettement acculturé, c'est-à-dire europanisé, comme on l'a vu avec la suppression de tous les articles liés à l'histoire littéraire et aux auteurs turcs ; il fait l'objet d'une décontextualisation et d'une recontextualisation en contexte européen. Pourtant, en Turquie, Pamuk s'inscrit dans une certaine lignée de romanciers turcs ; dans une interview accordée à la presse turque, « Orhan Pamuk

vendeurs d'Istanbul »), « İstanbul'un Çarşıları » (« Les marchés d'Istanbul »), « Beyoğlu », « İstanbul'un Sevdiğim Köşeleri » (« Mes endroits préférés d'Istanbul »). C'est nous qui traduisons les chapitres non traduits dans l'édition française.

¹ *Ibid.*, p. 321.

ile Söyleşi », il cite toute une généalogie d'auteurs turcs dont il aurait énormément appris : Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir, Yusuf Atılgan, et Oğuz Atay¹. Si l'édition turque affine Pamuk à une tradition romanesque nationale, la suppression des auteurs turcs des éditions européennes construit une figure d'auteur mondial et le « déturcifie ». Mais cette refonte de l'édition turque doit aussi répondre à d'autres critères. Dans la section « Yazarlar, Kitaplar » disparaissent, outre les auteurs turcs, des auteurs occidentaux : Philippe Larkin et Patricia Highsmith qui ne sont pas présents dans l'édition anglophone². L'article « Borges'in Beni » (« Le Moi de Borges »), celui sur Milan Kundera (« Milan Kundera : Saptırılmış Vasiyetler ve Yavaşlık Üzerine » (« Sur *Les Testaments trahis* et *La Lenteur* »)) ne sont pas retenus, ainsi que le texte sur l'écrivain cubain Cabrera Infante et ses *Trois tristes tigres* ainsi que le court article sur la littérature mondiale (« Dünya Edebiyatı »). La section intitulée « Les livres et la lecture » des éditions occidentales reprend les chapitres sur *Tristram Shandy*, Dostoïevski, Thomas Bernhard, Mario Vargas Llosa et Salman Rushdie, et ajoute des textes sur les *Mille et Une Nuits*, sur Victor Hugo, sur *Ada* et *Lolita* de Nabokov, et sur Albert Camus. Ainsi, la section des lectures paraît « francisée » avec l'apparition de plusieurs auteurs français (Hugo, Camus et Gide dans une autre section).

Si nous manquons d'éléments pour statuer et interpréter ces modifications, il en ressort tout de même que les éditions européennes construisent une filiation exclusivement occidentale en supprimant toutes les références, ou presque, à la littérature turque. Orhan Pamuk ne se donne plus à lire comme un romancier turc inscrit dans le contexte turc, mais comme un auteur mondial, dénationalisé, déturcifié, c'est-à-dire, presque, occidental. La délocalisation de Pamuk construit une figure littéraire qui s'approprie, dans un geste goethéen, le patrimoine mondial de la littérature, revendiquant l'universalité de la création littéraire. L'histoire éditoriale même de son recueil d'essais témoigne de sa stratégie d'assimilation au centre et de filiation à la littérature européenne la plus prestigieuse.

¹ Yıldız Ecevit, « Orhan Pamuk's concept of fiction », *art.cit.*, p. 123 : « Pamuk pinpoints the following about Turkish novelists Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir, Yusuf Atılgan, and Oğuz Atay, from all of whom he claims he has learned a great deal. »

² Les éditions française et anglaise sont identiques.

Une posture de lecteur passionné, entre littérature orientale et littérature occidentale

Orhan Pamuk se met en scène comme un lecteur qui s’empare de la bibliothèque européenne avec ferveur, tout comme son père avant lui, pour fuir la Turquie et entrer dans le royaume enchanté des Belles-Lettres. La constitution de sa bibliothèque personnelle est le fruit d’une ambition totalisante et d’une curiosité illimitée : entre seize et vingt-six ans, sa seule préoccupation, motivée par un ardent *libido legendi* est de construire sa bibliothèque, d’effectuer la bibliothèque borgésienne¹. Sa bibliothèque personnelle est une bibliothèque borgésienne non seulement par son ampleur et son ambition totalisante², mais aussi parce qu’elle se présente comme un équivalent, voire comme un substitut du monde. Le lecteur vise à « [se] bâtir un monde avec des livres³ ». La bibliothèque se donne comme le contenant du savoir universel, apte à recevoir, à satisfaire « une curiosité insatiable et universelle, et une soif d’apprendre excessive et naïve⁴. »

L’avidité et le désir fébrile des romans européens sont aussi liés à une urgence existentielle, à un questionnement pressant et à un malaise dans le monde. Pamuk considère que « si nous nous tournons vers les romans modernes, les grands romans, dans lesquels nous cherchons les conseils et la sagesse susceptibles de donner un sens à la vie, c’est que nous ne nous sentons pas chez nous dans le monde⁵. » Il précise ensuite que « l[']homme moderne a besoin des romans, parce que son rapport avec l’univers dans lequel il vit s’est dégradé [...]⁶. » Ce phénomène est celui de la « dédivinisation du monde (Entgötterung)⁷ » caractéristique des Temps modernes. Dès lors, « pour l’individu laïque moderne, l’une des façons d’atteindre une signification plus profonde, plus dense du monde,

¹ Entretien de Charlie Rose avec Orhan Pamuk, « A conversation with Orhan Pamuk », 18 septembre 2007, URL : <http://www.charlierose.com/view/interview/8701>, page consultée le 21 janvier 2009.

² La taille de la bibliothèque est aussi déterminée par le contexte : La nécessité de la bibliothèque a aussi à voir avec la rareté des bonnes bibliothèques publiques : « J’aurais sans doute beaucoup moins de livres si je disposais près de chez moi d’une de ces riches bibliothèques publiques telles qu’on en trouve dans les pays occidentaux » écrit-il. AC, p. 178.

³ Pamuk, VP, BB : « kitaplardan kendime bir dünya kuracağımı [düşlerdim] »

⁴ *Ibid.*

⁵ Pamuk, RNRS, p. 138.

⁶ Pamuk, RNRS, p. 138.

⁷ Kundera, *Les Testaments trahis*, op.cit., p. 17.

c'est de lire les grands romans modernes¹. » C'est pourquoi ceux-ci « nous sont indispensables parce qu'ils créent l'espoir et l'illusion bien vivante que le monde a un centre et un sens [...] »². » La lecture de ces romans « comme *Anna Karénine*, *A la recherche du temps perdu*, *La montagne magique* et *Les vagues*³ » s'apparente à une quête existentielle. Les romanciers écrivent des romans, les lecteurs les lisent, pour découvrir ce centre secret. Finalement, « [le] pouvoir du centre d'un roman ne réside [...] pas dans ce qu'il est, mais dans notre quête à nous, lecteurs, pour le trouver⁴ ». Pamuk est donc lié aux grands romans européens par un impératif existentiel.

En quoi cette bibliothèque est-elle donc totale, borgésienne ? Elle l'est d'abord parce qu'elle contient la littérature orientale et la littérature occidentale, ce qui équivaut, d'une certaine manière mythique, si l'on considère que l'Occident et l'Orient se partagent le monde en deux, à la bibliothèque universelle. Comme nous l'avons déjà vu dans l'analyse de l'édition turque de *D'Autres couleurs*, Pamuk connaît très bien l'histoire du roman turc et lui a consacré des articles publiés dans diverses revues et journaux. Pour Jale Parla, « Pamuk fait son entrée sur la scène littéraire turque pleinement conscient de la tradition du roman turc, et il semble avoir bien fait ses devoirs : il a lu le roman turc de manière extensive, comme il l'a souvent reconnu⁵ ». Par exemple, dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, il évoque le premier roman turc, *Un amour en calèche* (*Araba sevdasi*) de Recaizade Mahmut Ekrem, publié en 1896 dont nous avons déjà parlé dans le premier chapitre :

La première fois que j'ai lu ce roman étrange et unique, j'ai éprouvé la joie de me retrouver soudain dans la tête d'un intellectuel ottoman et plongé dans le langage parlé de l'Istanbul de la dernière décennie du dix-neuvième siècle. Malheureusement, ces restitutions si vivantes, cet usage si inventif des expressions familières [...] sont souvent perdus quand le texte est traduit dans d'autres langues⁶.

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 149.

² *Ibid.*, p. 149.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁵ Jale Parla, « Foreword », *Essays interpreting...*, *op.cit.* : « « Pamuk emerged on the Turkish literary scene in full awareness of the tradition of the Turkish novel, for he arrived having done his homework well. He had read, as he often admitted, extensively in the Turkish novel. » C'est nous qui traduisons.

⁶ Pamuk, *RNRS*, p. 115-116.

Par ailleurs, il découvre la littérature islamique aux Etats-Unis en 1985. Le texte « La surprise de Şirin¹ » illustre quelques-unes de ses lectures. Il y raconte deux histoires, deux « contes anciens² ». Le premier est racontée par Ghazzali dans *Ihya-ül Ulum (La Régénération des sciences religieuses)*, elle est reprise par Enveri qui la condense en quatre vers, Nizami l'intègre dans son *Iskendername*, Ibn-i Arabi et Mevlâna la reprennent également. Il s'agit de l'histoire du concours de peinture entre artistes chinois et artistes occidentaux. La seconde histoire « présente également de nombreuses variations³ ». Elle se trouve « dans *Les Mille et Une Nuits*, dans le conte du perroquet de *Tutiname*, et dans *Hüsrev et Şirin* de Nizami, une histoire qu'il a reprise de son *Hamse* pour la transposer dans un autre livre...⁴ » et Pamuk choisit de résumer la version de Nizami. Ceci donne à voir l'étendue de ses connaissances en littérature islamique. Ainsi, le désir de la bibliothèque englobe, chez Pamuk, à la fois l'Orient et l'Occident, les œuvres de l'Europe et les œuvres de l'Islam.

Sa position frontalière et son excentricité, son appartenance à la culture turque, à la civilisation islamique et à la civilisation occidentale font de lui un observateur privilégié des échanges littéraires et culturels. Le titre du texte sur Gide, « *Avrupalılışmak ve Kıyafetimiz: Gide, Tanpınar ve Atatürk*⁵ » (« L'europanisation et notre habillement : Gide, Tanpınar et Atatürk ») occulte la dimension interculturelle de l'essai. Il s'agit bien, dans ce texte⁶, d'étudier l'influence très forte de Gide sur les romanciers turcs, et la non interférence absolue entre les romanciers turcs et Gide. Cette interférence littéraire a son pendant culturel, puisque Pamuk formule l'hypothèse, à partir de la coïncidence entre la réforme de l'habillement et la parution des observations de Gide à propos des Turcs, l'hypothèse selon laquelle Atatürk aurait pu promulguer la réforme du code vestimentaire *suite* à ces déclarations⁷. Pamuk rapproche les déclarations d'Atatürk de celles de Gide, pour montrer que Mustafa Kemal a incorporé l'idée

¹ Pamuk, AC, p. 459.

² *Ibid.*, p. 460.

³ *Ibid.*, p. 461.

⁴ *Ibid.*, p. 465.

⁵ Pamuk, *ÖR*, p. 343.

⁶ Pamuk, AC, p. 332.

⁷ *Ibid.* : « Nous ignorons si le fondateur de la République de Turquie avait lu les notes de voyages de Gide, mais nous savons en revanche que Yahya Kemal, membre de son équipe, les avait lues et s'en était indigné dans ses lettres. »

occidentaliste de l'assimilation de la civilisation à l'Europe ainsi que le mépris pour les peuples non européens¹. Ce texte porte donc sur l'interférence unilatérale entre Turquie et Europe et pose Pamuk en expert de ces relations. Autre exemple d'observation critique des échanges littéraires entre Turquie et Europe, il analyse, dans *Istanbul*, l'influence des voyageurs français sur les écrivains stambouliotes. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal sont des lecteurs attentifs de Nerval et Gautier. Le texte de Tanpınar sur Istanbul dans *Cinq villes* est « le texte le plus important du XX^e siècle jamais écrit sur cette ville par un Stambouliote », produit en dialogue avec les écrits de Nerval et Gautier². Dans « La Surprise de Şirin », il met en rapport Oğuz Atay (1934-1977) « l'un des meilleurs romanciers turcs³ » avec les écrivains européens modernes, James Joyce et Nabokov. Son propos dérive alors sur la diffusion du modernisme à la périphérie turque : « Initié par une quête de pureté dans le sillage du romantisme, le modernisme littéraire a été l'une des dernières réponses à cette recherche d'authenticité. Le modernisme est parvenu jusqu'ici, en Turquie, mais n'a trouvé que peu d'échos⁴. » Son observation ne se réduit pas aux cas d'interférence littéraire ; il scrute également les échanges artistiques dans le chapitre intitulé « Les paysages du Bosphore de Melling », qu'il consacre à Antoine-Ignace Melling, « parfait européen » né en 1763, qui devient décorateur et architecte d'intérieur de la soeur du sultan Hatice Sultan puis Selim III. Pamuk compare également ses dessins du Bosphore avec ceux de Piranèse⁵. Il compare incessamment, met en relation, les œuvres de la bibliothèque orientale, turque ou islamique, et les œuvres de la littérature européenne occidentale.

¹ *Ibid.*, p. 347.

² Pamuk, *ISV*, p. 284.

³ Pamuk, *AC*, p. 466.

⁴ *Ibid.*

⁵ « Bien qu'il soit comme Piranèse épris de perspective, Melling n'est jamais théâtral dans ses dessins. [...] L'architecture toute en verticale de Piranèse est une architecture destructrice et dramatique qui écrase les hommes et les transforme en espèce de monstres, en mendiants infirmes ou autres bizarreries. A l'inverse, chez Melling, grâce à la largeur de sa vision d'homme libre, dépourvu d'obsessions, on est en présence d'un mouvement horizontal qui se déploie dans un monde merveilleux et heureux. » Pamuk, *ISV*, p. 96.

La bibliothèque totale d'Orhan Pamuk

Si la bibliothèque pamukienne est totale, c'est aussi parce qu'Orhan Pamuk se met en scène comme grand lecteur de la littérature européenne occidentale à travers ses œuvres non fictionnelles. Le recueil d'essais *D'Autres couleurs* dessine un autoportrait de l'auteur turc en lecteur de la bibliothèque européenne. Professeur de littérature à Columbia en 2006, conférencier à Harvard en 2009, Pamuk publie les conférences Norton sous le titre *Le romancier naïf et le romancier sentimental* ; s'y élabore un ethos de lecteur érudit, expert de la littérature occidentale et de la pratique romanesque. « Par rapport à d'autres romanciers que je connais, il me semble que je m'intéresse davantage à la théorie littéraire et que j'aime lire des ouvrages critiques [...] ¹. » Son ambition, dans ce livre, n'a pas été de faire une histoire du roman, dit-il, mais « d'explorer les effets des romans sur leurs lecteurs, la façon dont travaillent les romanciers, et celle dont s'écrivent les romans ². » A la fin du livre, il confie que les deux livres qui lui ont servi de modèles sont *Aspects du roman* de E.M. Forster et *La théorie du roman* de Georg Lukacs ³, des ouvrages pourtant datés dans la critique universitaire contemporaine. Cette érudition semble marquée par la périphérie et le décalage temporel et esthétique avec les centres occidentaux. En revanche, l'essai autobiographique sur Istanbul, *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, esquisse une image de Pamuk en essayiste de la ville qui réfléchit son histoire, et inversement. C'est aussi un livre sur les écrivains, occidentaux et orientaux, d'Istanbul, ainsi qu'un questionnement sur la représentation, littéraire et picturale, de la ville. Pour déterminer la construction de soi en lecteur de la bibliothèque européenne, et observer la manière dont cette posture de lecteur construit un ethos d'écrivain, il nous faut compléter notre corpus d'analyse de certains discours non recueillis, comme le discours sur Flaubert prononcé à l'occasion de la remise des insignes de *doctor honoris causa* de l'Université de Rouen.

Pour rendre compte de la bibliothèque européenne, nous partirons de l'index d'*Autres couleurs* qui répertorie les noms d'écrivains mentionnés dans le recueil d'essais. Nous postulons que ce relevé de la mentions des auteurs, ainsi

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 156.

³ *Ibid.*, p. 160.

que leurs différents modes de présence, de citation et d'insertion dans les essais pamukiens sont significatifs et nous disent quelque chose du rapport de Pamuk aux auteurs de la bibliothèque européenne. On peut répartir ces auteurs en grands ensembles linguistiques. Les lectures d'Orhan Pamuk recouvrent le domaine russe, le domaine français, le domaine anglophone (littérature britannique et américaine), le domaine germanophone, le domaine hispanophone, le domaine italophone et le domaine hellénophone.

Toutefois, disons d'emblée que les deux derniers sont très peu représentés dans *D'Autres couleurs*. Dante n'est cité que deux fois (424-265), et Calvino qu'une seule fois (593). Dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, Pamuk cite *La machine littéraire* pour décrire la mutation du roman au XX^e siècle : « Le roman [...] a comme règle première de ne plus renvoyer à une histoire (à un monde) extérieure à ses propres pages, et le lecteur est appelé à suivre seulement le processus de l'écriture, le texte en train de s'écrire¹. » Et à un autre moment du texte, il est fait mention de *Les Villes invisibles* et de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. D'autre part, il mentionne, dans *D'Autres couleurs*, de manière très indirecte, qu'il a lu Dante².

Mais ne nous y trompons pas : la présence, ou l'effacement d'un auteur dans le discours de l'écrivain ne reflète pas forcément la place réelle qu'il occupe dans la fabrique poétique de l'œuvre. Le domaine hellénophone est aussi très peu représenté, avec d'abord les auteurs grecs classiques Homère (319), Sophocle (241), Platon (467), et le poète grec Constantin Cavafy (1863-1933). Miroslav Holub (1923-1998) (420) est le seul représentant du domaine tchèque, et ce n'est pas en tant qu'auteur de son œuvre qu'il est cité, mais en tant que collègue de Pamuk à un festival littéraire en Australie.

Les littératures européennes les plus représentées dans la bibliothèque de Pamuk sont donc celles qui sont liées aux nations et aux langues européennes les plus puissantes : l'anglais, le français, l'allemand, le russe. Le domaine russe, occupe, de manière assez similaire au cas turc, et comme nous l'avons déjà vu,

¹ Italo Calvino, *La machine littérature*, trad Michel Orcel et François Wahl, Seuil, cité par Pamuk, *RNRS*, p. 146.

² Pamuk, *AC* p. 465 : « Avant de lire Dante, j'avais entendu d'amuses histoires à propos de *L'Enfer*. »

une position liminaire à l'Europe, interne et externe. Notons toutefois que dans les catalogues des éditeurs turcs, les œuvres de la littérature russe sont rangées dans les collections rassemblant les classiques occidentaux¹.

Nous nous interrogerons à la fois sur la représentation et sur le contenu de cette bibliothèque européenne, sur la manière dont elle esquisse une éthique et une poétique d'auteur, ainsi que sur les filtres possibles, les modèles de grand lecteurs à partir desquels Pamuk bâtirait son ethos de lettré et sa posture de grand lecteur de la bibliothèque occidentale.

Les études concernant la réception de la littérature européenne dans le champ turc font entièrement défaut. Ce travail de réception reste donc à faire. L'étude de Şehnaz Tahir Gurcaglar² en anglais, ainsi que l'étude de Mete-Yuva Gül en français³, de ce point de vue, représentent des travaux isolés mais pionniers dans le domaine des échanges littéraires entre l'Europe et la Turquie. Notre lecteur nous pardonnera donc le caractère parfois lacunaire de notre propos ; nous essaierons, dans la mesure du possible, d'indiquer pour chaque auteur sa date d'introduction dans le champ littéraire turc.

Le domaine français ou l'hommage incontournable à une « ancienne » puissance littéraire

Le domaine français occupe une place particulière, ménagée par la francophilie du père d'Orhan Pamuk, par l'immense prestige symbolique de la culture et des lettres françaises en Turquie, et par la bonne représentation de la littérature française sur le marché turc. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, c'est une des littératures les plus traduites en Turquie dans les années 1940, et de nombreuses œuvres de la littérature patrimoniale sont disponibles en

¹ Par exemple : <http://www.antikkitap.com/kitaplar/bati-klasikleri.aspx>, page consultée le 4 juin 2014. C'est le cas depuis que la République turque importe de la littérature européenne, nous renvoyons à notre deuxième chapitre.

² Şehnaz Tahir Gürçağlar, *The politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*, Amsterdam, Rodopi, 2008. Nous l'avons abondamment utilisée, comme on s'en souvient, dans notre deuxième chapitre, sur la question de la politique de la traduction mise en place par les réformes culturelles humanistes.

³ Mete-Yuva Gül, *La littérature turque et ses sources françaises*, Paris, Budapest, Kinshasa, l'Harmattan, 2006.

traduction turque comme celles de Balzac, de Stendhal, Hugo, Molière, Rousseau, Gide, etc. D'ailleurs, c'est la littérature qui est la plus citée dans *D'Autres couleurs*, selon le nombre d'auteurs cités (vingt-huit auteurs cités). De même, c'est le domaine auquel sont consacrés le plus grand nombre de chapitres : Victor Hugo, Stendhal, Camus et Gide bénéficient chacun d'un chapitre qui leur est intégralement dévolu. La bibliothèque française d'Orhan Pamuk renvoie l'image d'une bibliothèque totale qui contient littérature et ouvrages théoriques (Fernand Braudel (316), Sorel, *L'Europe et la Révolution française* (310), *La Question d'Orient au dix-huitième siècle* (314), Bourdieu, *La distinction...*), qui recouvre tous les siècles, du XVI^e au XX^e, tous les genres (poésie¹, théâtre, roman), la littérature patrimoniale comme la littérature populaire (Gaston Leroux, *Le Mystère de la Chambre jaune* (483)).

Il nous semble que la présence massive de la littérature française dans le recueil d'essais est le signe d'une stratégie de légitimation symbolique par une des traditions littéraires les plus anciennes, les plus nobles et les plus prestigieuses, ce qui peut paraître paradoxal avec le choix américain de Pamuk. En effet, la trajectoire américaine peut s'interpréter comme un choix « anti-français », comme une révolte contre l'empire du français et son hégémonie au sein de l'élite turque. En ce sens, la trajectoire américaine de Pamuk serait une sorte de contestation de la tradition séculaire de la francophilie qui apparaît, pour la jeunesse des années 1970 qui a grandi avec l'influence croissante de la culture américaine, comme une culture quelque peu poussiéreuse et démodée². En accordant cette place à la littérature française dans ses essais, Pamuk règle son dû, en quelque sorte, s'acquitte de sa tâche de reconnaissance d'une tradition littéraire des plus hautes et des plus prestigieuses, mais la met à distance ; manière de régler ses comptes, et de liquider l'héritage paternel, comme celui des générations précédentes. Sa révérence a donc, inévitablement, une dimension tactique. Nous nous concentrerons, dans le développement qui suit, sur les figures les plus importantes de cette bibliothèque.

¹ Par exemple, Elsa Triolet (271) ou Stéphane Mallarmé (385).

² Nous remercions Timour Muhidine d'avoir attiré notre attention sur ce point.

Proust

Evoquant la réception de Proust en turc dans ses conférences Norton, Pamuk rappelle qu' « [après] deux traductions partielles de Proust parues dans les années 40 puis 60, Roza Hakmen a, entre 1996 et 2002, traduit l'intégralité des sept tomes de la *Recherche* en turc. » Commentant cette traduction historique de l'intégralité de la *Recherche* en turc, il ajoute qu'

[elle] a su utiliser avec beaucoup de bonheur le goût de la langue turque pour les longues phrases, ainsi que ses autres subtilités, et la majorité des journaux d'Istanbul ont rendu hommage à la grande réussite de sa traduction. On a beaucoup parlé de Proust à la radio, à la télévision et dans la presse, et les premiers tomes ont même figuré parmi les meilleures ventes¹.

Effectivement, le lecteur turc ne peut pas lire *La Recherche* intégralement avant 2002, traduit par Roza Hakmen sous le titre *Kayıp Zamanın İzinde*². Auparavant, Proust n'est accessible en turc que dans les traductions partielles de Yakup Kadri Karaosmanoğlu et de Tahsin Yücel. Le premier publie en 1942 une traduction de *Du côté de chez Swann* (*Geçmiş zaman peşinde : Swann'ların semtinden*)³, rééditée en 1961. La traduction de Roza Hakmen ne reprend pas la traduction des titres de Yakup Kadri. Dans cette nouvelle traduction, *Swann'ların Tarafı : Kayıp Zamanın İzinde*, le temps (*zaman*) n'est plus *geçmiş* (passé, révolu) mais *kayıp* (perdu), résonnant ainsi avec la traduction de *Albertine disparue* (*Albertine Kayıp*). De même, le narrateur n'est plus « en quête » (*peşinde*) du temps perdu, mais « sur la piste » ou « sur les traces » (*izinde*), littéralement (*iz* : la trace, l'empreinte, la piste) du temps perdu. T. Yücel publie, l'année de la réédition de la traduction de Yakup Kadri, une traduction de *Un amour de Swann* (*Swann'ın Aşkı*), rééditée en 1983 sous un titre légèrement modifié : *Swann'ın Bir Aşkı*⁴. La réception de Pamuk portera donc l'empreinte de ce contexte de réception, comme nous le verrons au chapitre VII de notre travail.

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 119-120.

² Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, trad. Roza Hakmen, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

³ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Geçmiş zaman peşinde : Swann'ların semtinden* (*A la Recherche du temps perdu : du côté de chez Swann*), éd. Maarif Vekaleti, coll. « Maarif Vekaleti Dünya Edebiyatından Tercümeleer Fransız Klâsikleri », 1942.

⁴ Nous remercions Madame le Professeur Sündüz Öztürk Kasar de l'Université Technique de Yıldız (Istanbul) pour nous avoir communiqué ces informations au sujet de la traduction de Tahsin Yücel.

Il peut paraître étonnant de trouver si peu de pages consacrées à Proust dans les essais de Pamuk ; il fait pourtant partie des quatre « maîtres », ainsi qu'à la catégorie des écrivains essentiels pour Pamuk, ceux dont il a un « besoin impérieux », « qu'[il relit] sans cesse et dont [il] ne saurait [se] passer¹ », aux côtés de Dostoïevski et de Nabokov. Mais il évoque très peu sa lecture de Proust ; que ce soit dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental* ou dans *D'Autres couleurs*, ce dernier est mentionné de manière générale, au titre d'illustration d'une idée, ou de manière très allusive. Dans quels contextes discursifs Proust est-il mentionné au sein du discours critique pamukien ? Il apparaît dans la liste d'œuvres lues dans sa jeunesse qui l'éloignent du réalisme social (580), dans la liste de ses modèles (247, 588), dans l'essai sur Nabokov, dans l'essai sur Thomas Bernhard pour fournir un contre-exemple, avec Tolstoï, aux excès » (267) et aux attaques » (268) du monde romanesque du romancier autrichien. Chez Proust comme chez Tolstoï, le « centre de gravité » (267) du roman est préservé, et les personnages sont abrités derrière une « armure esthétique » (267). *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, dans son approche plus théorisante, le mentionne également à plusieurs reprises, à peine plus détaillées que dans le recueil d'essais. Il est convoqué au sujet de l'œuvre-somme dans un rapprochement avec *Ulysse*², puis sollicité dans le cadre d'une discussion sur la lecture comme recherche du centre de l'œuvre, dans un parallèle avec *Les Mille et Une Nuits*³. A certains moments, Pamuk ne fait plus que mentionner ou analyser de manière très générale et distante l'œuvre proustienne, il fait aussi référence à certains passages très célèbres. Dans le chapitre « Sur la lecture : mots ou images », Pamuk se donne en lecteur proustien et réécrit le topos des lectures d'enfance de l'écrivain et de son rapport intime à la lecture. Pour l'auteur turc, le livre est un « viatique » pour « un autre monde » ; « une source de bonheur librement consentie » ; un autre monde qui exerce un ascendant, une séduction très forte et qui, comme pour le héros de

¹ Pamuk, AC, p. 246-247.

² *Ibid.*, p. 125 : « Certains romanciers écrivant pour ériger un monument que les lecteurs trouveront grandiose (dans un de ses premiers essais, une critique d'*Ulysse*, Borges compare le livre de Joyce à une cathédrale ; et Proust avait envisagé de donner comme titres aux tomes de son oeuvre le nom des diverses parties d'une cathédrale). »

³ *Ibid.*, p. 142 : « La différence entre *Les Mille et Une Nuits* et *A la recherche du temps perdu*, c'est que l'œuvre de Proust possède un centre dont nous avons conscience, et que nous lisons ses différentes parties – publiées parfois, exactement comme les contes des *Mille et Une Nuits*, séparément (*Un amour de Swann*, par exemple) – en le recherchant constamment. »

La Recherche, vide d'intérêt toutes les autres activités, dans une opposition entre le monde exaltant et passionnant du livre et de la lecture, et l'ennui du monde quotidien :

Dans ma jeunesse tourmentée, la présence d'un livre lu avec plaisir a toujours été une source de consolation, qui me donnait le force de supporter les interminables heures de cours où les larmes me venaient aux yeux à force de bâiller, ou bien les ennuyeuses réunions auxquelles j'assistais par devoir et correction¹.

Le lecteur pamukien reprend à son compte, en quelque sorte, le bonheur superlatif et extatique de la lecture proustienne. De plus, la lecture apparaît comme un « processus de formation et de construction » du moi. Le romancier turc forge la notion d'« attention distanciée » pour décrire les modalités de la lecture comme présence-absence au monde :

Quand nous lisons, une part de notre esprit reste extérieure au texte et nous félicite de nous immerger dans une activité requérant tant de concentration et d'intelligence. Proust l'a très bien décrit lorsqu'il dit qu'une partie de nous reste davantage attentive à la table où nous sommes assis, aux pages du livre, au halo de la lampe, au jardin qui nous entoure ou à la vue qu'on a par la fenêtre qu'au livre dans lequel nous sommes plongés. Cette attention distanciée nous permet d'apprécier la solitude, le travail de notre imagination et de nous croire plus profonds que ceux qui ne lisent pas².

C'est le tout début de « Sur la lecture » auquel il est fait ici référence :

Il n'y a peut-être pas de jours de notre enfance que nous ayons si pleinement vécus que ceux que nous avons cru laisser sans les vivre, ceux que nous avons passés avec un livre préféré. Tout ce qui, semblait-il, les remplissait pour les autres, et que nous écartions comme obstacle vulgaire à un plaisir divin : le jeu pur lequel un ami venait nous chercher au passage le plus intéressant, l'abeille ou le rayon de soleil gênants qui nous forçaient à lever les yeux sur la page ou à changer de place, les provisions de goûter qu'on nous avait fait emporter et que nous laissions à côté de nous sur le banc, sans y toucher, tandis que, au-dessus de notre tête, le soleil diminuait de force dans le ciel bleu, le dîner pour lequel il avait fallu rentrer et où nous ne pensions qu'à monter finir, tout de suite après, le chapitre interrompu, tout cela, dont la lecture aurait dû nous empêcher de percevoir autre chose que l'importunité, elle en gravait au contraire en nous un souvenir tellement doux (tellement plus précieux à notre jugement actuel, que ce que nous lisions alors avec tant d'amour)

¹ Pamuk, AC, p. 181.

² *Ibid.*, p. 182.

que, s'il nous arrive encore aujourd'hui de feuilleter ces livres d'autrefois, ce n'est plus que comme les seuls calendriers que nous ayons gardés des jours enfuis, et avec l'espoir de voire reflétés sur leurs pages les demeures et les étangs qui n'existent plus¹.

Selon le paradoxe de la lecture, propre à toute la dialectique de l'œuvre proustienne, les heures perdues de la lecture sont en vérité un temps plein, un temps retrouvé, et gravent en nous le souvenir des journées passées à lire ; dans un renversement permis par le passage du temps, tout ce qui importunait alors devient l'essence précieuse du souvenir. Pamuk ne cite pas Proust, Proust n'est pas « coprésent » dans le discours critique pamukien ; celui-là est déjà, en quelque sorte, assimilé, intégré à l'énonciation pamukienne. De plus, Proust entre au service d'une argumentation sur le dédoublement du lecteur pendant la lecture entre le moi lisant et le moi observateur du lecteur. Le dédoublement du moi proustien entre l'attention à la lecture et l'attention au monde sensible qui entoure le lecteur est au service, chez Pamuk, d'un discours de coloration bourdieusienne sur la *distinction* de la lecture. Tandis qu'il est immergé dans son livre, le lecteur se félicite de s'adonner à une activité culturelle aussi gratifiante symboliquement. Pour Pamuk, Bourdieu « explore le sentiment de distinction qu'éprouvent les amateurs d'art quand ils apprécient des oeuvres² ». Pamuk analyse l'aspect social de la lecture comme une activité à haut rendement narcissique et symbolique, et de ce point de vue, la lecture des auteurs « difficiles » et « exigeants » est comparable : « Pendant que nous lisons l'oeuvre d'un auteur exigeant comme Joyce, une partie de notre esprit est occupée à nous féliciter de lire un auteur de cette stature³. » La lecture des auteurs difficiles *distingue* ; et Pamuk n'est peut-être à ce moment pas si éloigné de Proust lorsque celui-ci remarque, avant Bourdieu, le pouvoir distinctif des lettres :

[...] ignorer certain livre, certaine particularité de la science littéraire, restera toujours, même chez un homme de génie, une marque de rotture intellectuelle. La distinction et la noblesse consistent, dans l'ordre de la pensée aussi, dans une sorte de franc-maçonnerie d'usages, et dans un héritage de traditions⁴.

¹ Marcel Proust, *Sésame et les Lys* précédé de *Sur la lecture*, Editions Complexe, 1987, p. 39-40.

² Pamuk, *RNRS*, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 121.

⁴ Marcel Proust, *Sésame et les Lys op.cit.*, p. 87-88.

Proust ajoute, en note de bas de page que « [la] distinction vraie, du reste, feint toujours de ne s'adresser qu'à des personnes distinguées qui connaissent les mêmes usages, et elle n' "explique" pas¹. » Lire, donc, distingue, et procure des bénéfices symboliques et narcissiques. Proust, lu avec un œil bourdieusien par Pamuk conduit à un retour à Proust comme auteur d'une « critique sociale du jugement » avant Bourdieu. Le deuxième passage mentionné s'inscrit dans un moment discursif du *romancier naïf* où Pamuk étudie le rapport entre la représentation littéraire et la représentation picturale, le rapport entre les mots et les images. Il convoque le passage de la mort de Bergotte pour étayer et illustrer le rapport entre création littéraire et création picturale².

La présence discrète, mais néanmoins fondamentale de Proust dans les essais est inversement proportionnelle à l'importance de l'auteur français pour la formation de l'imaginaire du romancier et pour son œuvre romanesque, comme nous l'analyserons au chapitre VII.

Il est possible d'ordonner la bibliothèque française de Pamuk selon trois grandes lignes de force ; celle de l'existentialisme, celle des grandes figures littéraires, des grandes figures de lettrés, et celle de la tradition du roman français.

L'existentialisme français

Cette section de la bibliothèque pamukienne réunit les figures majeures, pour Pamuk et la littérature turque, de Camus et de Sartre. Le courant existentialiste est très populaire en Turquie à la fin des années 1960³. Pour Pamuk, Camus écrit ses livres au moment de « l'optimisme de l'après-guerre⁴ », dans une

¹ *Ibid.*

² A la fin de la *Recherche*, Bergotte gravement malade lit un article dans lequel un critique évoque un petit pan de mur jaune peint par Vermeer dans sa *Vue de Delft*, un tableau que Bergotte adore. Il est si bien peint qu'il paraît au critique comparable à « une précieuse œuvre d'art chinoise ». Bergotte se déplace au musée pour voir ce petit pan de mur jaune, et se rend compte avec regret qu'il aurait dû écrire de cette façon. Proust est inclus dans la famille des peintres écrivains, et rapproché de Hugo et Strindberg dans le cadre d'une réflexion sur création littéraire et création picturale. Strindberg, dans son autobiographie *Le Fils de la Servante*, parle de « l'immense bonheur » que lui permettent d'atteindre la peinture ou l'écriture. Pamuk, *RNRS*, p. 103.

³ Pamuk, *AC*, p. 222.

⁴ Pamuk, *AC*, p. 259.

culture en plein épanouissement, dans une Europe « jeune et riche de possibles¹ », et au moment où « la France victorieuse retrouvait son rôle central dans la culture mondiale, notamment en littérature². » Pour les intellectuels du monde entier, « la France de l'après-guerre était un idéal inaccessible de par sa littérature mais aussi de son histoire³. » Pour Pamuk, il apparaît très clairement que « c'est la prééminence de la culture française qui donna à l'existentialisme et à la philosophie de l'absurde un tel prestige dans la culture des années 1950, non seulement en Europe mais aussi en Amérique et dans les pays non occidentaux⁴. » La lecture de Sartre, de Camus, de l'existentialisme et de la philosophie de l'absurde dans le monde non occidental reflète la centralité et le pouvoir de la littérature française sur le système mondial de la littérature dans les années 1950.

Camus apparaît de nombreuses fois dans *D'Autres couleurs* ((33, 246, 257-261, 277) et plusieurs de ses œuvres sont mentionnées : « L'artiste au travail » (260), *L'Étranger* : 258-259, *L'homme révolté* (277), *L'Hôte* (261), *Les Muets* (260), *La Peste* (258). Le nom de Sartre est aussi souvent cité (33, 218, 222, 226, 246, 260-261, 276-278, 321, 393, 654) mais pas ses œuvres. Simone de Beauvoir affiche une présence discrète avec la mention de *Les Belles images* (276). Nous avons déjà évoqué l'influence de Sartre sur les intellectuels turcs. Reprenant les travaux d'Anna Boschetti sur Sartre⁵, Pascale Casanova résume le pouvoir de ce « mandarin intellectuel » :

Rassemblant en quelque sorte en sa personne le produit de quatre siècles d'accumulation littéraire et intellectuelle française, Sartre a consacré presque à lui seul, autour des années 1960, la totalité de la croyance, du « crédit » parisien. [...] Intellectuel engagé en faveur des dominés politiques, il est devenu aussi l'un des consacrant littéraires (de Faulkner, de Dos Passos...) les plus puissants. Mario Vargas Llosa évoque ainsi ce que fut la figure de Sartre pour les jeunes intellectuels du monde entier venus à Paris chercher la modernité littéraire [...]⁶.

Mais Pamuk, comme nous l'avons vu, prend ses distances avec la

¹ *Ibid.*, p. 258.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Anna Boschetti, *Sartre et les Temps modernes. Une entreprise intellectuelle*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

⁶ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 194.

conception sartrienne de l'engagement de l'écrivain. Il juge son influence qu'il juge néfaste sur l'esthétique du roman turc, et affirme son affinité, sa préférence pour Albert Camus. « Comme Dostoïevski, comme Borges, Albert Camus est un auteur fondamental pour moi¹ » confie-t-il dans le chapitre éponyme « Albert Camus » de *D'Autres couleurs*. Pamuk y explique qu'il a lu quasiment toutes ses œuvres avant Dostoïevski et Borges, à l'âge de dix-huit ans. Camus joue donc un rôle majeur dans sa formation : « Nous nous attachons à cet auteur non seulement parce qu'il nous a offert une vision du monde qui nous habite encore, mais parce qu'il fait partie de notre vie et a contribué, dans une certaine mesure, à notre évolution intérieure² » écrit-il. Mais c'est une affinité héréditaire, héritée de Gündüz Pamuk. C'est le père qui est le médiateur de Camus et qui l'initie à la lecture de la philosophie de l'absurde. Si Orhan a « lu presque tout Camus [...] à l'âge de dix-huit ans », c'est « sous l'influence de [son] père » : « Dans les années 1950, quand Gallimard publiait toutes ses œuvres coup sur coup, il les achetait à Paris ou demandait qu'on les lui apporte à Istanbul. Après les avoir lues avec attention, il aimait en discuter³ », et essaie d'expliquer à Orhan la philosophie de l'absurde « avec des mots à [sa] portée ». Véritable initiateur du fils dans l'univers livresque, Gündüz familiarise Orhan dès son enfance et sa jeunesse à Camus. De plus, « [impressionné] par sa précoce gloire littéraire, [son] père fut très ébranlé par la nouvelle de la mort de Camus – encore jeune et beau – dans un accident de voiture qualifié d' « absurde » par les journaux⁴. » Il y a sans doute l'effet d'une identification du père avec Camus sur la base de la jeunesse et de la beauté. Mais cette identification repose surtout sur la communauté de destin des espaces marginaux :

Aujourd'hui, je comprends mieux en quoi cette « philosophie de l'absurde » [...] lui parlait autant : cette philosophie n'émanait pas du sein des grandes villes occidentales, elle n'était pas née entre les murs de leurs bâtisses à l'architecture imposante et quelque peu angoissante, mais provenait d'un monde méditerranéen mi-pauvre, mi-moderne, mi-musulman et mi-laïc, d'un monde marginalisé comme le nôtre. Les paysages dans lesquels Camus situe certains de ses romans comme *L'Étranger*, *La Peste* et nombre de ses nouvelles, l'amour et l'humilité

¹ Pamuk, AC, p. 257.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ *Ibid.*

avec lesquels il décrit le soleil, les jardins, les rues, le monde ni tout à fait oriental ni tout à fait occidental où il a passé son enfance et sa jeunesse, nous permettaient plus facilement de nous identifier à lui¹.

La lecture de Camus repose, elle aussi, sur une reconnaissance entre soi et l'autre, entre une communauté affective, intellectuelle et politique entre des mondes méditerranéens, des suds à mi-chemin entre pauvreté et modernité, islam et laïcité. Mais Pamuk développe sa propre lecture de Camus. Pour lui, ce dernier suggère « que le monde et la vie, si absurdes qu'ils paraissent, demandent à être irrigués par un sens et que la littérature à visée métaphysique recèle – comme la vie- d'infinies possibilités². » Dans sa capacité à « transmuter en philosophie les détails les plus anodins du quotidien »,

il perpétue [...] la longue tradition française du roman philosophique, de Diderot à Houellebecq. L'originalité de Camus provient de son aisance à allier cette tradition – fondée sur le ton caustique et légèrement pédant, voire quelque peu autoritaire d'un auteur – à une narration réaliste, faite de phrases courtes à la Hemingway. Ces histoires [...] s'inscrivent dans le sillage de la tradition de la nouvelle philosophique, de Poe à Borges [...]³.

Pamuk fait de Camus une lecture de lettré, qui le resitue à la fois dans le contexte politique du monde marginal de l'Algérie française, mais aussi dans la tradition littéraire du roman philosophique, retraçant une filiation qui s'origine chez Diderot, et dans celle de la nouvelle philosophique. L'auteur turc commente également l'écartèlement de Camus pendant la guerre d'Algérie, entre « son amour pour cette terre et son attachement à la France⁴ », « entre le colonialisme français et l'affection pour ses amis » :

D'un côté, il comprenait parfaitement les raisons de la colère anticoloniale et le recours à la rébellion et à la violence. De l'autre, alors que ses amis français étaient tués par les bombes des Arabes qui luttaient pour l'indépendance – les « terroristes », comme disait la presse française – il ne pouvait adopter l'attitude intransigeante d'un Sartre contre l'Etat français et préférait rester silencieux⁵.

Pour Pamuk, le texte *L'Hôte* exprime « la dimension psychologique de ce

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 257.

³ *Ibid.*, p. 259-260.

⁴ *Ibid.*, p. 260.

⁵ *Ibid.*

dilemme¹ » que Camus lorsqu'il est contraint de prendre parti. Ce texte, que Pamuk qualifie de « superbe nouvelle », « montre que la politique n'est pas en engagement librement consenti mais plutôt quelque chose qui nous tombe dessus par accident et que nous sommes bien obligés d'accepter². » Cette vision de la politique est précisément celle de Pamuk, un romancier désengagé sur lequel la politique « tombe dessus », malgré lui, ou à son corps défendant, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre. *In fine*, Camus, avec Borges et Dostoïevski, est un auteur qui inspire le désir de devenir écrivain³. Malgré cela, Camus, comme Hemingway, Sartre, Camus et même Faulkner⁴, font partie des écrivains qui appartiennent au passé pour Pamuk⁵. « Les rares fois où je les relis, je ne m'attends nullement à ce qu'ils m'inoculent une force nouvelle, je souhaite simplement me *rappeler* à quel point ils m'ont influencé et ont contribué à forger mon âme⁶. » Décisif dans la formation du moi pamukien, de l'éthos de lecteur et de celui d'auteur, Camus est donc une lecture du passé qui n'irrigue plus la création pamukienne actuelle.

Les grandes figures littéraires de la littérature mondiale

Ce qui rassemble ces auteurs, ce n'est pas un genre, une période historique, une esthétique, une poétique, mais leur importance, leur rayonnement, leur pouvoir de transformation de la structure de la littérature mondiale. Nous avons déjà évoqué l'importance de Paul Valéry et d'André Gide pour les auteurs turcs ; Valéry est cité à six reprises dans *D'Autres Couleurs* (32, 269, 334, 336, 586, 650), tout comme André Gide auquel un chapitre est aussi consacré (332-348, *Journal* : 244, 337, 339, 340, 348). Nous aurions pu y glisser Camus et Sartre. Dans la bibliothèque française d'Orhan Pamuk, deux auteurs se distinguent pour leur importance sur la formation de l'éthique du romancier : Flaubert et Montaigne.

¹ *Ibid.*, p. 261.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 257 : « Si vous les [Borges, Dostoïevski, Camus] lisez dans votre jeunesse et avec l'optimisme qui se doit, ces auteurs vous inspireront le désir de devenir écrivain vous aussi. »

⁴ *Ibid.*, p. 246

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Leçon de Montaigne : « l'arrière-boutique¹ » pamukienne

Montaigne est peu présent dans les essais de Pamuk, mais il est toutefois cité à deux reprises dans *D'Autres couleurs*, et à une reprise dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*. Dans cette dernière référence, Pamuk le présente comme « [le] premier grand écrivain à s'être rendu compte qu'il pouvait traiter de l'humanité tout entière en parlant de lui-même [...] »². » Ce propos est celui d'un écrivain turc qui prend acte de l'importance de Montaigne pour la littérature mondiale ; sa prééminence à ce sujet relève de l'évidence, Montaigne, « bien sûr³ ». Pamuk réfère au chapitre 2 du livre III, qui porte le titre : « Du repentir » :

Je propose une vie basse, et sans lustre : C'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale, à une vie populaire et privée, qu'à une vie de plus riche étoffe : Chaque homme porte en lui la forme entière, de l'humaine condition. Les auteurs se communiquent au peuple par quelque marque spéciale et étrangère : moi le premier, par mon être universel : comme Michel de Montaigne : non comme Grammairien ou Poète, ou Jurisconsulte. Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense pas seulement à soi⁴.

Il est aussi cité dans le chapitre sur André Gide ; Pamuk précise que « l'[académie] suédoise loue Gide parce que ses œuvres sont emplies de "l'amour passionné de la vérité qui, depuis Montaigne et Rousseau, a toujours été un axiome de la littérature française." »⁵ » Mais c'est le discours de réception du prix Nobel, « La valise de mon père », qui porte le plus l'empreinte de Montaigne. Là encore, il exprime sa dette au père, car Montaigne est un auteur que Gündüz fréquente régulièrement et à la lecture duquel il « [l]'incitait toujours ». Pour Pamuk, le premier mobile de l'écrivain, c'est « le besoin de nous enfermer dans une chambre, une chambre pleine de livres⁶ ». De fait,

[celui] qui marque le début de la littérature moderne, le premier grand exemple d'écrivain libre et de lecteur affranchi des contraintes et des préjugés, qui a le premier discuté les mots des autres sans rien écouter que sa propre conscience, qui a fondé son monde sur son dialogue avec

¹ Michel de Montaigne, *Les Essais*, Le livre de poche, Classique, livre I, chapitre 38.

² Pamuk, *RNRS*, p. 160.

³ *Ibid.* : « « Le premier grand écrivain à s'être rendu compte qu'il pouvait traiter de l'humanité tout entière en parlant de lui-même *c'est bien sûr Montaigne*. » C'est nous qui soulignons.

⁴ Michel de Montaigne, *Les Essais*, Livre III, *op.cit.*, p. 33-34.

⁵ Pamuk, *AC*, p. 338.

⁶ Pamuk, *VP*.

les autres livres, est évidemment Montaigne¹.

Dans le chapitre intitulé « Des trois commerces », où il est question du commerce avec les amis, avec les femmes et avec les livres, et où Montaigne forge l'éthique moderne du lettré, « la recherche de l'autre » n'est qu'un moyen de revenir au « recueillement en soi² ». Montaigne forge le mythe de l'auteur au milieu de sa bibliothèque, dans le calme de ses livres, adonné rêveusement à ses lectures et à son propre examen introspectif :

Il faut se réserver une arrière-boutique rien qu'à nous, vraiment libre, dans laquelle nous puissions établir notre vraie liberté, et qui soit notre retraite principale dans la solitude. C'est là qu'il faut nous entretenir quotidiennement avec nous-mêmes, et de façon tellement intime que nulle relation ou contact avec des choses étrangères puisse y trouver place³.

Il faut donc ménager une « arrière-boutique », lieu réservé au commerce avec soi-même, qui fonctionne comme une « retraite », emblème de notre solitude et de notre liberté. Il faut maintenir cette retraite à l'abri des sollicitations et des dérangements du monde extérieur pour préserver la liberté de l'écrivain. Pour Kader Konuk, l'image du « grenier », connotant l'élévation, comme la tour-bibliothèque de Montaigne, la rupture avec l'espace de l'univers quotidien, sont des éléments constitutifs du topos de l'auteur moderne qui a connu une longue fortune⁴ ; on le retrouve par exemple chez Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*. L'ethos pamukien possède les mêmes bases que cet ethos moderne : la retraite et la solitude dans la bibliothèque, l'instinct de fuir le commerce des autres hommes. « Pour devenir écrivain, écrit Pamuk, il faut avoir, avant la patience et le goût des privations, un instinct de fuir la foule, la société, la vie ordinaire, les choses du quotidien partagées par tout le monde, et de s'enfermer dans une chambre⁵. » La « librairie⁶ » de Montaigne lui permet de se soustraire à la société : « C'est là mon siège. J'essaie à m'en rendre la domination pure : et soustraire à ce

¹ *Ibid.*

² Isabelle Pantin, note de présentation du chapitre III du Livre III, « De trois commerces », Montaigne, *Les Essais*, *op.cit.*, p. 55.

³ *Ibid.*, Livre I, chapitre 38.

⁴ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 164.

⁵ Pamuk, *VP*, dans *AC*, p. 655.

⁶ Montaigne, « Des trois commerces », *Les Essais*, Livre III, *op.cit.*, p. 73.

seul coin, à la communauté et conjugale, et filiale, et civile¹. » Ainsi, est « misérable » « qui n'a chez soi, ou être à soi : où se faire particulièrement la cour [où jouer le courtisan pour soi tout seul] : où se cacher². » L'éthique lettrée de Montaigne est reprise par Pamuk qui décrit le travail de l'écrivain comme une retraite solitaire et bienheureuse. « Je suis un auteur qui vit dans une tour d'ivoire³ », déclare-t-il. Dès lors, il n'y a pire épreuve que, comme les religieux, dit Montaigne, d'« avoir pour règle une perpétuelle société de lieu [de se trouver partout ensemble] : et assistance nombreuse entre eux, en quelque action que ce soit⁴ » ou bien de manquer de livres : il « [plaint] extrêmement les hommes d'entendement qui l'ont à dire [qui en manquent]⁵. » Pamuk, qui se dépeint souvent comme une personne peu versée dans les mondanités et la vie sociale, souscrirait certainement à cette phrase de Montaigne : « Et trouve aucunement plus supportable, d'être toujours seul, que ne le pouvoir jamais être⁶. » La littérature est aussi indispensable à Pamuk qu'elle l'est à Montaigne ; si celui-ci la décrit sous le terme de la drogue ou du « médicament », Montaigne y voit « la meilleure munition que j'aie trouvé à cet humain voyage⁷ ». De même, Pamuk reprend le topos d'une solitude pleine de la foule des grands esprits et des plus grands hommes ; de la matière « la plus précieuse que l'humanité s'est donnée pour se comprendre » :

Pour autant, notre solitude dans cette chambre où nous nous enfermons n'est pas si grande que nous le croyons. Nous sommes environnés des mots, des histoires des autres, de leurs livres, de tout ce que nous appelons la tradition littéraire. Je crois que la littérature est la somme la plus précieuse que l'humanité s'est donnée pour se comprendre. Les sociétés humaines, les tribus et les nations deviennent intelligentes, s'enrichissent et s'élèvent dans la mesure où ils prennent au sérieux leur littérature, où ils écoutent leurs écrivains, et comme nous le savons tous, les bûchers de livres, les persécutions contre les écrivains présagent pour les nations de périodes noires et obscures⁸.

Cette conception rejoint également le topos de la lecture comme « conversation

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibid.*

³ Orhan Pamuk cité par Y. Ecevit, « Ohran Pamuk's concept of fiction », *art.cit.* p. 123.

⁴ Montaigne, *Les Essais*, Livre III, *ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Pamuk, *VP*.

avec les plus honnêtes gens des siècles passés qui en ont été les auteurs¹ » pour reprendre les mots de Proust citant Descartes. Retiré du monde l'écrivain peut alors s'adonner à un rituel immuable, officiant avec les instruments de l'écriture, autant de paramètres variables qui n'entament pas la dimension fondamentale de l'isolement dans une chambre. Dès lors,

[il] peut utiliser une machine à écrire, s'aider d'un ordinateur, ou bien comme moi, peut passer trente ans à écrire au stylo et sur du papier. En écrivant, il peut fumer, boire du café ou du thé. De temps en temps il peut jeter un coup d'œil dehors, par la fenêtre, sur les enfants qui s'amuse dans la rue [...] Toutes ces variations sont secondaires par rapport à l'acte essentiel de s'asseoir à une table, et de se plonger en soi-même².

A partir de l'ethos du lettré inauguré par Montaigne, Pamuk élabore une conception de la création littéraire dans laquelle la retraite du monde est la condition de possibilité de la recreation parallèle, équivalente du monde. L'écriture évoque en premier lieu à Pamuk « l'homme qui, enfermé dans une chambre, se replie sur lui-même, seul avec les mots, et jette, ce faisant, les fondations d'un nouveau monde³. » Il se donne comme un écrivain démiurge, l'architecte d'un monde fictif : « Ecrire, c'est traduire en mots ce regard intérieur, passer à l'intérieur de soi, et jouir du bonheur d'explorer patiemment, et obstinément, un monde nouveau⁴. » La conception romanesque de Pamuk repose moins sur la référence à l'écriture comme travail de la langue qu'à l'écriture comme élaboration d'univers fictionnels à partir du repli sur soi permis par la retraite intérieure.

Au fur et à mesure qu'assis à ma table, j'ajoutais mot après mot sur des feuilles blanches, et que passaient les jours, les mois, les années, je me sentais bâtir ce nouveau monde, comme on bâtit un pont, ou une voûte, et découvrir en moi comme une autre personne. Les mots pour nous, écrivains, sont les pierres dont nous nous bâtissons⁵.

Ainsi Pamuk transforme-t-il la bibliothèque de Montaigne en la forge d'un Vulcain romancier, d'un artisan mythique qui, tout en reconstruisant le monde, se donne forme lui-même par l'écriture. Pamuk se rattache résolument à « cette

¹ René Descartes cité par Marcel Proust, *Sésame et les Lys* précédé de « Sur la lecture », *op.cit.*, p. 60.

² Pamuk, *VP* dans *AC*, p. 651-652.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 652.

⁵ Pamuk, *AC*, p. 652.

tradition d'écrivains qui, que ce soit en Orient ou en Occident, se démarquent de la société, quelle qu'elle soit, où ils vivent, pour s'enfermer dans une chambre pleine de livres¹. » Et il ajoute que « [pour] [lui], l'homme dans sa bibliothèque est le lieu où se fonde la vraie littérature². »

Leçon de Flaubert

Si Flaubert est peu présent dans *D'Autres couleurs* comme dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, il l'est davantage dans *Istanbul, Souvenirs d'une ville*. De surcroît, Pamuk lui consacre son discours de réception des insignes de Doctor Honoris Causa de l'Université de Rouen³. Quel lecteur Pamuk est-il de Flaubert, quelle est sa lecture de l'écrivain français, et quel usage en fait-il ?

« *Flaubert à Istanbul : l'Orient, l'Occident et la syphilis*⁴. »

Istanbul se présente comme « un essai sur la ville et le regard que portaient sur elle certains auteurs étrangers (Flaubert, Nerval, Gauthier⁵), et sur la façon dont leur regard a influencé un petit groupe d'auteurs turcs », qui est aussi « un essai sur l'invention du paysage romantique d'Istanbul » combiné avec une autobiographie⁶. Le chapitre consacré à Flaubert s'intitule « Flaubert à Istanbul : l'Orient, l'Occident et la syphilis. » Ce texte est paru en turc en 2003 et en français en 2007. Le texte de la conférence de Rouen date de 2009, il lui est donc postérieur. Les deux textes portent sur le même objet : le voyage en Orient de Flaubert et son séjour à Istanbul, en octobre 1850. Pamuk rappelle que Flaubert arrive à Istanbul sept ans après Nerval, avec son ami Maxime Du Camp et la

¹ *Ibid.*, p. 655.

² *Ibid.*

³ Pamuk, « Monsieur Flaubert, c'est moi ! », discours cité.

⁴ Pamuk, *ISV*, p. 342.

⁵ Pour une analyse de la lecture pamukienne des écrivains voyageurs français, nous renvoyons à l'article de Sarga Moussa, « Orhan Pamuk lecteur des écrivains voyageurs français à Constantinople au XIX^e siècle », HAL-SHS, mis en ligne le 01/09/2009, <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00415857/>, page consultée le 25 juin 2012.

⁶ Pamuk, *AC*, p. 608-609.

syphilis, qu'il a contractée à Beyrouth. Mais il a la nostalgie de Rouen, de sa chambre de travail et de sa mère. Il est lassé des réalités orientales, « cette ville n'était pas l'Orient qu'il recherchait¹ ». Pamuk reprend certains passages d'une lettre à Louis Bouilhet dans laquelle Flaubert distingue son Orient de celui de lord Byron. Contrairement à ce dernier, amateur de « l'Orient turc », Flaubert aime mieux « "l'Orient cuit du Bédouin et du désert, les profondeurs vermeilles de l'Afrique, le crocodile, le chameau et la girafe"² ». Mais ce qui inspire à Pamuk une réflexion sur les relations entre Orient et Occident, c'est la question du « phallus de Flaubert³ ». Pamuk mentionne des extraits d'une lettre à Louis Bouilhet, écrite le deuxième jour de son arrivée à Istanbul, dans laquelle il lui parle de son « malheureux vi⁴ » sur lequel sont apparus sept chancres, regroupés ensuite en un seul. Pamuk commente l'interrogation flaubertienne :

Il pense d'abord que cette maladie lui a été transmise par une Maronite, « mais, ironise-t-il, c'est peut-être une petite Turque. Est-ce la Turque ou la chrétienne, qui des deux ? problème ? pensée !!! voilà un des côtés de la question d'Orient que ne soupçonne pas *La Revue des Deux Mondes*⁵

Cela ne l'empêche pas, comme tous les voyageurs occidentaux en visite à Istanbul, de se rendre au bordel. Pamuk raconte la scène décrite par Flaubert : dans un bordel « sale » et « immonde », Flaubert accepte la fille de la patronne, une jeune adolescente qui lui plaît beaucoup. Mais la jeune fille lui demande de lui montrer son membre pour vérifier qu'il n'est pas malade : Flaubert, pour s'y soustraire, joue les monsieurs outragés. Cette scène fait pendant, selon Pamuk, à « la scène de l'hôpital du Caire », où, non encore atteint par la maladie, Flaubert examine les plaies de la syphilis sur les membres des patients, qu'il considère alors comme une maladie exotique et orientale. Pamuk fait remarquer que, « tout comme les voyageurs occidentaux, les nationalistes turcs [...] avaient attribué cette maladie à d'autres civilisations, et c'est pour cette raison qu'ils l'avaient appelée *frenji* (venant des Francs, de l'Europe). » Le romancier turc ajoute que « [dans] le premier dictionnaire de langue turque imprimé à Istanbul cinquante ans

¹ Pamuk, *ISV*, p. 343.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 347.

⁴ Gustave Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, t.1, p. 706, cité par Pamuk, *ibid.*

⁵ Pamuk, *ibid.*, p. 347.

après la venue de Flaubert, Şemsettin Sami [...] précise que la syphilis (*frengi*) « nous est arrivée d'Europe. »¹ » Mettant en parallèle les épisodes flaubertiens, l'incorporation de la syphilis comme maladie prétendument orientale par Flaubert, et la perception turque de la maladie, Pamuk renvoie dos à dos la représentation européenne orientaliste et la représentation nationaliste turque, souscrivant à la définition flaubertienne du *Dictionnaire des idées reçues*. A l'entrée « syphilis », Flaubert note : « Plus ou moins tout le monde en est affecté. » La modalisation approximative rend vaine la recherche de l'origine de cette maladie contagieuse. Sarga Moussa commente ainsi le commentaire pamukien de l'épisode stambouliote de Flaubert :

Pamuk cite ce texte parce qu'il est drôle, bien sûr, mais aussi, avec un sens évident de la provocation, parce qu'il lui paraît exemplaire de la circulation des hommes, donc de l'hybridité fondamentale, au moins depuis le XIX^e siècle, d'une ville comme Constantinople, au carrefour des mondes².

Le voyage flaubertien à Istanbul et ses mésaventures vénériennes soutiennent donc chez Pamuk un discours qui relativise les constructions de l'Orient et de l'Occident, transformant ce voyage en une parabole ironique sur l'interculturalité entre Est et Ouest et sur « le caractère illusoire [...] de l'idée de pureté³ ».

« Monsieur Flaubert, c'est moi⁴ ! » ou l'éthique moderniste du romancier

Le discours de Rouen reprend le thème du voyage de Flaubert à Istanbul. S'il en rappelle les circonstances, il traite moins, cette fois, de l'interrogation flaubertienne sur l'origine de la syphilis, que sur « les éléments qui allaient constituer la légende Flaubert : un homme qui ne prend au sérieux rien d'autre que son art, qui déteste le quotidien des bourgeois, le mariage et le monde des affaires⁵. » Pamuk prend pour point de départ à son analyse la lettre de Flaubert à sa mère, envoyée de Constantinople le 15 décembre 1850⁶, qu'il avait déjà citée

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Sarga Moussa, *art.cit.*

⁴ Pamuk, « Monsieur Flaubert, c'est moi ! » conférence citée.

⁵ Pamuk, *AC*, p. 344.

⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance I*, édition établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de

dans *Istanbul*. Sa mère venait de l'informer du mariage d'un de ses camarades et lui demandait quand il se déciderait à faire de même. Cette lettre fonctionne, pour le jeune Pamuk qui « [rêvait] de devenir écrivain » comme une « munition », pour reprendre le mot de Montaigne :

Quand plus jeune je rêvais de devenir écrivain moi-même, je relisais souvent cette lettre du 15 décembre 1850, écrite de Constantinople, et je m'efforçais de puiser dans ce texte remarquable la force d'âme nécessaire pour continuer, pour rester ferme face aux difficultés que rencontre un écrivain, en Turquie¹.

Dans cette lettre dont il fait une lecture linéaire précise en citant les principaux passages, Pamuk voit la première formulation d'une « éthique littéraire moderniste » dont les deux traits principaux sont, pour lui, « la nécessité de se tenir à l'écart de la vie bourgeoise et de ses leurrex » (« “Je me fous du monde, de l'avenir, du qu'en-dira-t-on, d'un établissement quelconque, et même de la renommée littéraire, qui m'a jadis fait passer tant de nuits blanches à la rêver.” ») et « l'identification aux grands auteurs, qui ont su appliquer ce principe quasi-sacerdotal avec sincérité. » (« “[...] je suis résigné à vivre comme j'ai vécu, seul, avec ma foule de grands hommes qui me tiennent lieu de cercle, avec ma peau d'ours, étant un ours moi-même.” ») Lorsqu'il vit seul avec sa mère à Istanbul et qu'il tente de faire publier son premier roman, Pamuk « [s'efforçait] de le prendre pour modèle, comme lui-même l'avait fait avec ses « “grands hommes” ». Cette « morale littéraire moderniste », selon laquelle « [l]'écrivain doit se tenir à l'écart de la vie, fuir toutes les institutions, l'État, toute vie familiale ordinaire, regarder la réussite et la gloire littéraire avec suspicion », définissent « les principes absolus de la vocation de ce nouveau clergé séculier », et pose les bases de « la pensée moderne sur la relation entre la vie et l'art » développées plus tard par Nietzsche et Thomas Mann : « “Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition [...] que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou. [...] Mêlé à la vie, on la voit mal, on en souffre ou [on] en jouit trop.” » écrit Pamuk, citant la célèbre lettre de l'ermite de Croisset.

Cette éthique moderniste de l'écriture fonctionne, aux yeux de Pamuk,

la Pléiade, 1980, p. 719-724.

¹ Pamuk, « Monsieur Flaubert, c'est moi ! », conférence citée pour cette citation et les suivantes de ce développement.

comme un recours pour tous les écrivains contre le mercantilisme littéraire, ainsi que pour tous les jeunes écrivains issus des pays non occidentaux « où la culture moderne du roman et de la littérature, et l'habitude de lire, ne sont pas enracinées ». L'appui sur le modèle flaubertien est alors un acte de résistance et d'affirmation, et l'identification à Flaubert est un recours. Ainsi, Pamuk s'inscrit dans la filiation flaubertienne ; « Joyce, Proust, Kafka, Pessoa, Walter Benjamin et Borges font partie de ma généalogie », dit-il. Pour lui, Flaubert était « un saint autant qu'un ermite : le premier à vrai dire de ces saints ermites de la littérature moderne qui ont tourné le dos à la vie et au succès superficiel ».

L'analyse de Pamuk se porte ensuite sur l'importance de Flaubert dans l'histoire littéraire et le resitue dans l'histoire mondiale ; il vient en tête, selon lui, « des auteurs vénérés par d'autres écrivains. » Maupassant, Tolstoï, Henry James, Nabokov, Conrad, Mario Vargas Llosa, se seraient « éperdument épris de Flaubert [...], nourrissant pour lui une passion tantôt affichée, tantôt secrète, et s'identifiant à lui ouvertement ou tacitement. »¹ Mais il distingue deux catégories d'admirateurs ; la première génération est constituée par les contemporains de Flaubert, qui admirent ses romans, tandis que les générations suivantes admirent l'homme. Ce déplacement a été rendu possible par la qualité de l'édition française qui a publié sa correspondance, et qui a permis le rayonnement mondial de Flaubert.

Il esquisse alors rapidement une cartographie de la diffusion mondiale de *Mme Bovary* : adaptée en Russie par Tolstoï dans *Anna Karénine*, le roman est aussi le modèle de Théodore Fontane pour *Effi Briest* (1894) en Allemagne, pour le roman *O primo Bazilio* (1878) d'Eça de Queiros au Portugal. *Amour interdit* (1900) de Halit Ziya est « l'équivalent turc de *Madame Bovary* ». Mais c'est aussi la technique flaubertienne et la voix narrative particulière qui s'est diffusée dans le monde entier, et qui consiste en le « style indirect libre » :

Ce procédé, qu'il n'inventa pas lui-même mais qu'il développa, consiste à ne pas dissocier les pensées des personnages du milieu et des

¹ Dans la lignée des fervents admirateurs de Flaubert, Pamuk cite aussi Perec, qui a réutilisé treize phrases de *L'Education sentimentale* dans *Les Choses* ; Sartre qui, selon lui, aurait écrit sa célèbre biographie *L'Idiot de la famille* pour combattre son désir d'être Flaubert ; ou « Julian Barnes [qui] a écrit son génial roman *Le Perroquet de Flaubert* pour aller au bout de son désir d'« être Flaubert » ».

événements qui les entourent et qui leur sont familiers. À tout moment, la langue colle aux pensées et aux inquiétudes du personnage en employant ses propres mots, ses façons de parler, et aucun narrateur ne nous en avertit par des « pensa-t-il » ou des « se dit-elle ».

Pour Pamuk, le style indirect libre a été déterminant, dans les pays périphérique et dans les Etats-nations émergents, la fois pour la formation de l'art du roman, « mais aussi pour l'émergence et l'adoption de langues nationales par le truchement de la littérature et tout particulièrement du roman [...] ».

Enfin, Pamuk distingue deux catégories de flaubertiens, les admirateurs de la colère, tantôt irritée et tantôt ironique qu'il « fait tonner contre la banalité, la médiocrité de la vie bourgeoise, sa superficialité et sa bêtise », et les admirateurs de la capacité d'identification de Flaubert avec ses personnages, jusque dans leurs contradictions et dans leur souffrance : « seul un écrivain capable de cette compréhension, de cette profonde tendresse envers les personnages que réclame l'art du roman pouvait déclarer : “Madame Bovary c'est moi !”¹ ». Or, ces deux Flaubert, « le Flaubert ironique et désobligeant » et « le Flaubert sentimental » ne sont que les « deux moitiés d'un seul cœur ». C'est précisément à ce cœur double, à l'ironiste en colère et à l'écrivain profondément *empathique*, que Pamuk s'identifie :

Et quant à moi, j'ai toujours voulu, comme bien d'autres écrivains, m'identifier à la fois à l'écrivain en colère, profondément irrité contre l'humanité, et à celui qui, nourrissant une telle tendresse pour ses semblables, les comprend mieux que quiconque. Si bien qu'à chaque fois que je le relis, je m'entends dire : « Monsieur Flaubert, c'est moi ! »

A travers ce commentaire de la lettre de Flaubert, Pamuk se donne comme un écrivain lettré et érudit, et renforce son ethos de grand lecteur de la bibliothèque européenne et française en particulier. Pamuk fait de cette lettre le cœur innervant de l'œuvre flaubertienne. Lisant Flaubert comme on lit une hagiographie de saints, sa lecture s'inscrit dans la réception des auteurs modernes à la périphérie de l'Occident, c'est-à-dire dans des « rituels traditionnels de

¹ Pamuk ajoute : « [...] si nous avons pu lire dans cette lettre de jeunesse à sa mère [celle du 15 décembre 1850] toute la colère qu'il éprouve face au mariage et à l'entrée en bourgeoisie de son ami, la lecture de *L'Éducation sentimentale* nous donne à admirer avec quelle profondeur et quelle tendresse il est aussi capable de comprendre et de raconter les « bêtises » et les incohérences de ce même ami de jeunesse. Or c'est ce qui constitue la principale force de Flaubert en tant que romancier. » Pamuk, « Monsieur Flaubert, c'est moi ! » Conférence citée.

dévotion » à l'égard des auteurs occidentaux. Mais cette identification à Flaubert est un recours nécessaire à l'écrivain excentrique, issu d'une petite nation littéraire ; elle lui permet de « tenir le coup », en quelque sorte, de maintenir sa foi en la littérature, dans un milieu hostile à la création littéraire et à l'art romanesque. S'inscrivant dans la prestigieuse filiation flaubertienne, rejoignant la cohorte de ses admirateurs, Pamuk élabore un ethos d'auteur moderne sur les principes de l'éthique littéraire de Flaubert, et, coup de force littéraire, se pose comme l'héritier (turc) du grand auteur français, tout en contribuant à autonomiser le champ littéraire turc.

La tradition du roman français

La dernière ligne de force de la bibliothèque pamukienne est celle de la tradition du roman français. Dans *D'Autres couleurs*, il cite Rabelais (*Gargantua* (212-213, 286), *Pantagruel* (212-213)), Diderot (259), Rousseau (252, 338), Stendhal, *La Chartreuse* (185-189), *Les Chroniques italiennes* (186, 407), Flaubert (179, 213, 239, 240, 248, 373, 390, 609), Hugo *Quatrevingt-treize* (217-218), Zola (218, 337), Proust (182, 246, 255, 267-268, 580, 588, 610), Henry Bataille (278), Gide *Les Nourritures terrestres*, (340), Louis Aragon (271), Sarraute (276), Céline (271), *La Nausée* de Sartre (226), Michel Butor (276), Robbe-Grillet (276) ; en outre, dans le discours sur Flaubert, il convoque aussi, comme nous venons de le voir, Perec.

Si certains auteurs assimilés à la littérature patrimoniale par les responsables du Bureau de la traduction ont été bien traduits dès les années 1940 (Balzac, Stendhal, Molière, Rousseau, Voltaire, Hugo...), d'autres auteurs ont fait une entrée beaucoup plus tardive dans la langue turque. Rabelais, par exemple, n'a été traduit qu'au début des années 2010. Ce sont les éditions Say qui ouvrent le bal avec la parution, en 2010, de *Gargantua* dans une collection consacrée aux utopies « *Ütopya Dizisi* » et traduit par İsmail Yerguz¹. Les éditions Everest

¹ La collection contient aussi, outre *Gargantua* qui est le premier livre de la collection, *Ütopya* de Thomas More, *Geçmişe Bakış* d'Edward Bellamy, *Hiçbir Yerden Haberler* de William Morris, *Geleceğin Tarihinden Alıntılar* de Gabriel de Tarde et *Güneş Ülkesi* de Tommaso Campanella. Voir la page de la collection sur le site de l'éditeur : URL :

prennent le relais avec la parution, en 2012, de la traduction de *Pantagruel* et d'une nouvelle traduction de *Gargantua* par Birsal Uzma¹. L'étude de Mikhail Bakhtine sur François Rabelais (*Rabelais ve dünyası*)², avait été traduite en 2005 par les éditions Ayrıntı par Çiçek Öztekin. Toutefois, il faut mentionner l'édition de *Gargantua* datant de 1973 réalisée par les éditions İş Bankası Kültür. La traduction d'Azra Erhat, Sebahattin Eyübođlu et Vedat Günyol paraît dans la collection « Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi » ; la traduction est rééditée en 2000 et en 2006³.

Pamuk consacre deux chapitres de *D'Autres couleurs* à deux grands romanciers français du XIX^e siècle, Stendhal et Hugo, traduits en turc dès les années 1940. Quelle lecture fait-il de ces deux grands auteurs de la tradition française ?

Pour Pamuk, Hugo incarne un romancier et une figure de grand écrivain qui a eu une influence mondiale. Il le place dans la catégorie des auteurs qui ont occupé une place dans l'Histoire. « Tous les intellectuels engagés, écrit-il, d'Emile Zola à Sartre, ont une dette envers Hugo et sa passion de la grandeur ; son idéal du grand écrivain engagé et champion de la vérité et de la justice a exercé une profonde influence sur la littérature mondiale⁴. » Au moment où la littérature française « avait été la première à expérimenter tous les grands changements historiques », « si nationalistes qu'ils fussent, les grands écrivains français parlaient non seulement à la France mais au monde entier⁵. » En outre, Hugo a influencé Dostoïevski par « sa vision mélodramatique, peignant les villes comme un lieu glauque et sombre où se rassemblaient les pauvres et les opprimés⁶. » Mais Pamuk est vite agacé par le ton grandiloquent, l'affectation pompeuse et emphatique de l'auteur des *Misérables*. Sa rhétorique de l'émotion et de la dramatisation, visant l'effet de grandeur, dérange le jeune Pamuk autant qu'elle

<http://www.saykitap.com/BSWeb/UrunKategori.aspx?catID=1980>, page consultée le 12 juin 2014.

¹ Voir le site de l'éditeur : <http://www.everestyayinlari.com/tr/kitap.asp?id=1151>, page consultée le 12 juin 2014.

² Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1982.

³ Voir la page de garde du livre sur le site : http://www.idefix.com/kitap/gargantua-hasan-ali-yucel-klasikleri-francois-rabelais/kitap_oku.asp, page consultée le 12 juin 2014.

⁴ Orhan Pamuk, « Victor Hugo », *AC*, p. 218.

⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁶ *Ibid.*, p. 217.

l'impressionne, et pour lui, sa grandeur devient artificielle. Dès lors, « l'attachement de la France à cet étrange et grand écrivain se teinte de nostalgie pour les jours de gloire révolus de la littérature française¹. »

En revanche, Stendhal n'est pas, pour Pamuk, un écrivain du passé. Le chapitre intitulé « Le plaisir de la lecture » se présente comme un journal de lecture de *La Chartreuse de Parme*, dans lequel l'écrivain turc essaie d'analyser le bonheur hyperbolique que suscite en lui cette lecture, et se fixe la gageure de décrire les effets que la lecture produit sur lui sans évoquer le contenu du roman. Si la lecture de Stendhal provoque un tel bonheur chez Pamuk, c'est pour plusieurs raisons : elle provoque en lui des émotions intenses, et il vit par procuration les expériences du jeunes héros. Mais, « [à] la différence du héros proustien, [il] ne [s'identifiait] pas aux personnages ou aux événements au point de [se] confondre avec eux². » La lecture lui donne aussi l'illusion d'une communication intime et privilégiée, d'une conversation secrète avec l'auteur ; il se reconnaît dans certains détails de la vie de l'écrivain et ressent des « affinités³ » avec lui. En outre, la relecture du roman le met en communication avec le lecteur de vingt ans qu'il était en 1972 ; elle le met en relation avec un autre moi : « [...] j'éprouvais de l'affection pour le jeune homme qui avait fait l'effort de lire ce livre avec une telle attention [...]⁴. » « Ainsi, poursuit-il, chaque fois que je plongeais dans ma lecture, nous étions foule : moi à l'âge de dix-huit ans, l'écrivain dont j'avais fait mon confident [...], ses personnages et moi-même. J'aimais cette foule⁵. » Le livre devient alors le médiateur du moi passé, un trait d'union intime entre les différents moi pamukiens ; mieux la lecture devient le lieu d'une rencontre fictive, fantasmatique, entre les moi du passé, l'auteur, et les personnages romanesques. Si le livre est emporté partout comme un « talisman porte-bonheur⁶ », le bonheur de la lecture se confond avec la jouissance matérielle de l'objet et sa sensualité, si bien que « le contact de la couverture et des pages

¹ *Ibid.*, p. 219.

² Orhan Pamuk, « Le plaisir de la lecture », *AC.*, p. 187.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 188.

suffisait à [son] bonheur¹ ». La lecture du roman réconcilie le lecteur avec le monde, et se donne comme le support d'un eudémonisme de la lecture. En effet, l'intense bonheur lié à la lecture donne accès au sens de la vie. Les grands romans sont précieux, explique Pamuk, parce qu'ils compensent le « bonheur que la vie ne nous donne pas » par « la joie de découvrir quelque chose ayant trait à son sens² ». Prétexte à un éloge de la lecture, et célébration des pouvoirs de la littérature, la lecture de Stendhal est l'occasion pour Pamuk d'énoncer sa théorie de la lecture des grands romans comme expérience eudémoniste de l'épiphanie du sens. De manière opposée à la lecture d'Hugo, la lecture de Stendhal permet de réaffirmer les pouvoirs de la littérature et du roman, de les relier à des enjeux majeurs de l'existence humaine, ceux de la recherche du sens de la vie. Ainsi, la lecture enthousiaste de Stendhal et les commentaires sur le rôle du roman dans l'existence dessinent en creux une esthétique pamukienne.

En plus de la figure de lecteur aux « affinités électives » que Pamuk met en place dans *D'Autres couleurs*, il se construit, dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, une posture d'auteur professorale, reposant sur un ethos savant et lettré. Dans cette série de conférences, il esquisse en effet une théorie du roman français à partir des objets et des choses. Analysant la place de la culture matérielle dans le roman, il décrit d'abord l'accroissement des richesses matérielles en Occident à partir de la moitié du XIX^e siècle³. La profusion, l'excès d'objets conduit progressivement à une perte du sens de l'ensemble. Selon lui, Balzac serait le premier à « intégrer ces objets et le bric-à-brac dans ses romans⁴ ». Dans *Le Père Goriot*, le portrait de Mme Vauquer passe par les objets qui sont le prolongement de sa personnalité⁵. Mais Pamuk juge Flaubert plus subtil dans *L'Education sentimentale* publiée trente-cinq ans après la rédaction du *Père Goriot*. Si, chez Balzac, « les choses matérielles révèlent le statut social du héros⁶ », chez Flaubert, elles manifesteraient des « caractéristiques plus subtiles,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 189.

³ Pamuk, *RNRS*, p. 94.

⁴ *Ibid.*

⁵ Pamuk est impliqué dans la deuxième édition du *Père Goriot* (*Gorio Baba*) aux éditions İletişim. Voir le site du livre sur le site d'İletişim : <http://www.iletisim.com.tr/kitap/goriot-baba/8346#.U5d6hSjmpTk>. Le livre est publié avec une préface de Peter Brooks et une postface de Marcel Proust.

⁶ *Ibid.*, p. 97.

comme les goûts et le caractère de la personne¹ ». Les objets changeraient de statut chez Zola et serviraient une « démonstration d'objectivité de la part de l'auteur² ». Pour l'auteur turc, l'objet fonctionne chez Proust comme « un déclencheur qui fait ressurgir les souvenirs du passé » ; chez Sartre, ces objets deviennent les « symptômes de la nausée de l'existence³ », tandis qu'ils sont, chez Robbe-Grillet, « des entités mystérieuses et joueuses indépendantes des êtres humains⁴ ». Enfin, chez Perec, « les objets sont des produits de consommation sans relief dont la poésie ne devient perceptible que s'ils sont associés à leur marque et énumérés par séries ou dans des listes⁵. » Pamuk construit donc ainsi un discours d'expert de la littérature française, complémentaire de l'image de lecteur plus personnelle esquissée dans *D'Autres couleurs*.

Quoiqu'il en soit, ce portrait de l'auteur en lecteur et en spécialiste de la littérature française nous paraît en partie relever de l'hommage rendu à une ancienne puissance littéraire, dont Hugo serait, en quelque sorte le représentant. Sacrifiant au rituel de dévotion traditionnel qui caractérise le rapport des écrivains turcs à la France, Pamuk l'américain n'en signale pas moins au passage les « jours de gloire révolus de la littérature française⁶ ».

Le domaine russe : recours et munition : les Russes contre les Français ?

Le domaine russe occupe une place fondamentale dans la bibliothèque pamukienne. Comme nous l'avons déjà vu, la littérature russe fait partie des classiques mondiaux très bien traduits par le Bureau de la traduction dans les années 1940. Dostoïevski et Tolstoï font partie des premières listes d'œuvres à traduire émises par le Bureau de la traduction. Pamuk a donc accès à la fois à des traductions turques de qualité, mais il dit aussi avoir lu Dostoïevski dans les traductions anglaises de Constance Garnett (1861-1946)⁷, qui, par ses traductions de Dostoïevski, Tolstoï, Chekhov dans les années 1940, apporte une contribution

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Pamuk, AC, p. 219.

⁷ *Ibid.*, p. 237.

majeure à la diffusion de la littérature russe auprès du public anglais. Ses traductions, quoique discutées et parfois amendées, restent des références de la traduction des auteurs russes en anglais et sont toujours rééditées. Pamuk a donc accès à la littérature russe par l'anglais ou par le turc.

La bibliothèque russe d'Orhan Pamuk contient trois de ses grands maîtres déclarés : Tolstoï, Dostoïevski, les deux grands classiques du roman russe, et Nabokov, le grand maître moderne, qu'il fréquente régulièrement et assidûment, et dont il a un « besoin impérieux¹ ». Mais cette bibliothèque contient aussi Tourgueniev (223, 235, 482) *Pères et fils* (236), Pouchkine (252), Anton Tchekhov (249, 662), Maxime Gorki (580) et Victor Chklovsky (1893-1984), le fondateur du groupe des formalistes russes de Saint-Pétersbourg. Il nous semble que Pamuk utilise la littérature russe comme une ressource tactique contre l'hégémonie française ; dans l'œuvre romanesque et critique de Pamuk, elle concurrence sérieusement, voire détrône, la prééminence de la littérature française.

Tolstoï

Tolstoï est le deuxième des grands maîtres russes de Pamuk. Son nom revient systématiquement dans le quatuor des auteurs les plus marquants pour le romancier turc, il est cité douze fois dans le recueil d'essais². Les œuvres qui sont citées sont *Anna Karénine* (330, 372), « un des romans les plus achevés qui ait jamais été conçu³ » selon Pamuk, *Enfance, adolescence, jeunesse* (252), et *Guerre et paix* (112, 211). Il est aussi cité à de nombreuses reprises dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*.

Mais la recherche d'une lecture pamukienne de Tolstoï est quelque peu décevante ; les mentions de son œuvre sont toujours extrêmement elliptiques, allusives, ou peu développées. Il est mentionné dans son essai sur Thomas

¹ *Ibid.*, p. 246-247.

² p. 15, 112, 244, 252, 267, 268, 330, 372, 373, 379, 395, 444, 588, 608.

³ Pamuk, *RNRS*, p. 76.

Bernhard¹, mis en parallèle avec Dostoïevski, étant avec lui « le plus grand auteur russe vivant² », puis avec Nabokov dans une opposition sur le thème de la culpabilité, qui dégage les rapports entre les deux romanciers russes : « [bien] qu'influencé par le Tolstoï d'*Enfance, adolescence, jeunesse*, Nabokov ne s'intéresse nullement au genre de culpabilité que Tolstoï a héritée de Rousseau³. » Pamuk met aussi en relation Tolstoï et Flaubert, le premier s'appuyant sur *Madame Bovary* pour peindre « les tourments d'une femme qu'une passion coupable amènera à détruire un mariage malheureux⁴ ». De plus, quand il le cite, il cite l'incipit canonique d'*Anna Karénine*⁵. En quelque sorte, Pamuk ne « s'arrête jamais » sur Tolstoï ; il le mentionne toujours de manière oblique ou entendue, comme une sorte de fondement de sa culture de lecteur.

Toutefois, on constate que l'auteur russe représente un étalon de l'art romanesque et un modèle littéraire à l'aune duquel sont évaluées d'autres œuvres. Dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, Pamuk compare l'art du premier roman turc, *Un amour en calèche (Araba sevdasi)* de Recaizade Mahmut Ekrem, à l'art de Tolstoï :

Le centre secret – qu'un côté de notre esprit recherche avec obstination et attention quand nous lisons Tolstoï, George Eliot et Thomas Mann (ou, pour les dernières décennies, les meilleures œuvres de V. S. Naïpaul, Milan Kundera, J. M. Coetzee et Peter Handke) – n'attise jamais notre curiosité chez Ekrem⁶.

En revanche, même s'il y a un décalage entre le centre que Tolstoï a pensé construire dans *Guerre et Paix* et le centre qu'on y lit, ce dernier existe bien et témoigne de « la fragilité de la vie humaine, [de] l'immensité du monde et [de] notre place dans l'univers⁷ ». Ainsi, Tolstoï, entre autres, sert d'étalon, d'instrument de mesure de la valeur littéraire des textes.

¹ Pamuk, AC., p. 267 et p. 268.

² *Ibid.*, p. 244.

³ *Ibid.*, p. 252.

⁴ *Ibid.*, p. 373.

⁵ *Ibid.*, p. 330.

⁶ Pamuk, RNRS, p. 139.

⁷ *Ibid.*

Nabokov ou « l'immense enchanteur¹ »

Nabokov est traduit pour la première fois en turc dans les années 1970² ; il semblerait que la maison İletişim ait entrepris la (ré)édition de ses œuvres complètes dans les années 2000. Pamuk a donc pu lire Nabokov en turc et en anglais, en version originale, éprouvant sans doute plus d'une affinité avec le rejeton d'une grande famille aristocratique déchue, et avec la trajectoire d'un auteur cosmopolite parfait angliciste, et qui élit pour patrie les Etats-Unis.

Nabokov fait partie des auteurs nécessaires, indispensables, qui accompagnent Pamuk partout et « dont [il] ne saurait [se] passer³. » Lorsqu'il part en voyage, il emporte obligatoirement « [ses] exemplaires tout écornés de *Lolita*, de *Feu pâle* ou d'*Autre Rivages* [...] telle une indispensable boîte de médicaments⁴ ». Nabokov, ou bien l'une de ses œuvres⁵ sont cités à de nombreuses reprises dans le recueil. L'importance de cet auteur, outre par les déclarations de Pamuk et sa présence dans *D'Autres couleurs*, est aussi attestée par un chapitre consacré à la critique d'*Ada* et *Lolita*. Ce chapitre s'intitule « Cruauté, beauté et temps : *Ada* et *Lolita* de Nabokov⁶ ». L'essai est en quelque sorte une investigation de « l'étrange sentiment de culpabilité » que ressent le jeune Pamuk, âgé d'une vingtaine d'années lorsqu'il découvre l'auteur russe. La prose de ce dernier est d'une beauté parfaite ; une beauté qui est liée à la faculté, dont Nabokov s'ennorgueillit, de saisir la vérité de l'existence avec un « flair infailible » pour le « mot juste », écrit Pamuk citant Flaubert. Sa précision et sa justesse étourdissent le lecteur ; Pamuk s'émerveille de la manière dont il reconstitue, dans *Lolita*, « l'échoppe d'un barbier de province », et la scène entre Humbert et le barbier peu avant que Lolita ne l'abandonne. Mais cette beauté, est, en vérité, « la rançon de la cruauté » ; véritable « pacte faustien avec le diable ». Le romancier turc analyse la scène du barbier comme une scène de cruauté ;

¹ Pamuk, AC, p. 254.

² *Ibid.*, p. 255.

³ *Ibid.*, p. 247.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ada*, (246, 248, 253, 256), *Autres rivages* (247, 252), *Feu pâle* (247, 250), *Lolita* (246-248, 250-251, 251-254, 256, 367)

⁶ *Ibid.*, p. 246. Toutes les références qui suivent sont extraites de ce chapitre.

indifférent aux malheurs de ce dernier, Humbert se rend compte au dernier moment que le fils du barbier, dont celui-ci ne cesse de parler depuis le début, est mort depuis trente ans. Or,

[...] comme nous sommes entraînés dans les tourments amoureux d'Humbert, nous savons d'emblée que nous ne nous affligerons pas plus du sort du fils du barbier disparu trente ans auparavant que ne le fait le narrateur. Et c'est ainsi que nous, lecteurs, nous retrouvons complices de cette cruauté, rançon de la beauté.

Pamuk met en relation la cruauté de Nabokov avec la cruauté de la vie vis-à-vis du romancier russe. Ainsi, ses romans donnent accès à une « vérité implacable », celle de l'indifférence parfaite de la vie, des autres, du monde, « à nos problèmes et à nos souffrances ». Dès lors, dans ce naufrage, la seule chose à laquelle se raccrocher est le monde de la beauté et de la prose de Nabokov.

La seconde qualité de la prose de Nabokov, c'est la culpabilité, qui est liée, pour Pamuk, au cynisme et à la cruauté. La culpabilité, de même que l'aversion de Nabokov pour Freud, naissent de la célébration de l'âge d'or de l'enfance. Dans une démarche qu'il distingue nettement de la démarche proustienne, Pamuk présente le temps et la mémoire chez Nabokov comme des moyens de faire coexister simultanément le passé et le présent, et de « transporter avec nous notre enfance ». Il ne s'agit pas d'opérer un retour à l'enfance, mais « de transplanter l'enfance dans la vieillesse » : la passion de Van et d'Ada leur permet de « préserver leur état d'enfance jusqu'à la mort ». La peinture de cette passion enchantée, « paradis exempt de péchés et de culpabilité » – on croit que les deux amants sont cousins germains, avant de découvrir qu'ils sont frères et sœurs – provoque « l'émerveillement » du lecteur.

Dans le climat de la Turquie des années 1970 et des années 1980, où l'écrivain est pressé de s'engager pour des causes morales et politiques, où « les personnages d'Ada et des autres romans de Nabokov parus dans les années 1970 avaient l'air de fantaisies tout droit sorties d'un monde irréel et coupé du présent », Nabokov fournit à Pamuk, en quelque sorte, un modèle de « retranchement », et il utilise l'« altière posture nabokovienne » comme une « cuirasse » :

Comme je craignais que les exigences morales de cet affreux et impitoyable milieu social n'étouffent les livres que je projetais d'écrire, le

seul impératif moral qui comptait à mes yeux était d'assimiler non seulement *Lolita*, mais aussi des livres comme *Ada*, où Nabokov poussait à leurs limites ses obsessions, ses fantasmes sexuels, son imagination, ses jeux littéraires, ses jeux de miroirs et de références, son érudition et son goût pour la satire¹.

Nabokov autorise, d'une certaine manière, une posture en rupture avec le milieu littéraire turc hétéronome des années 1970, et Pamuk modèle son ethos d'auteur sur l'« altièrè posture » ; en termes « casanoviens », il est utilisé comme une ressource pour l'autonomisation du champ par Pamuk ; car ce dernier revendique, à travers ses lectures des romans de Nabokov, l'autonomie, l'autotélicité de la création littéraire. En d'autres termes, c'est un ethos d'auteur moderne en pleine hégémonie du réalisme social et de l'hétéronomie littéraire que permet le romancier russe.

Mais le grand auteur russo-américain est aussi le maître en littérature russe de Pamuk ; ce dernier lit les grands romans russes à travers les lectures de Nabokov ; celui-ci se présente à la fois comme un modèle de littérateur, de lecteur et un modèle de professeur. Dans *Le romancier naïf*, dans une discussion sur le temps subjectif des personnages et le temps objectif et linéaire d'Aristote, Pamuk fait référence à Nabokov qui a montré les incohérences et les « nombreuses inexactitudes chronologiques² » dans le temps objectif d'*Anna Karénine*. Toutefois, il convient de signaler les limites du « prisme » nabokovien, qui ne s'applique pas à Dostoïevski ; Nabokov, dans ses cours, donne une vision simplifiée de son prédécesseur pour lequel il ne cache pas sa détestation. Or, Pamuk, comme on va le voir, ne suit pas du tout Nabokov dans son jugement sur l'auteur des *Démons*.

¹ *Ibid.*, p. 256

² Pamuk, *RNRS*, p. 76.

Dostoïevski

Dostoïevski se donne comme un auteur fondamental pour Pamuk, auprès de qui il « [revient] toujours¹ » ; il semble occuper le plus haut degré de l'échelle des affinités littéraires pamukiennes. Pour cette raison, nous consacrerons un chapitre de notre travail à la comparaison entre le romancier turc et l'auteur russe.

Les essais de Pamuk ne cessent de renouveler son admiration pour l'auteur russe. *Les Démons* est, à ses yeux, « parmi les sept ou huit monuments de la littérature », « le plus grand roman politique de tous les temps² », et les *Frères Karamazov*, le meilleur roman du millénaire. Les termes hyperboliques saturent le discours de Pamuk sur Dostoïevski. Dans la comparaison des auteurs les plus importants pour lui, c'est Dostoïevski qui semble encore se placer le plus haut. Dans le chapitre sur *Les Frères Karamazov*, il distingue deux catégories d'écrivains, ceux pour qui « le monde est un espace ayant parachevé son évolution, un univers à l'état fini » dont font partie Flaubert ou Nabokov (« L'écrivain nous paraît moins concerné par les règles régissant la vie et le monde que par sa surface et sa texture³ »), et ceux pour qui « le monde est un lieu en devenir, il n'est pas achevé mais incomplet. Il ressemble à notre propre monde, lui aussi en devenir [...]⁴. » Or, Dostoïevski est, pour Pamuk, « le seul de cette catégorie⁵ ». Notons d'emblée que si M. Bakhtine n'a été traduit en turc qu'au début des années 2000⁶, Pamuk a sans doute eu accès au livre sur la poétique de Dostoïevski dans la traduction anglaise, qui paraît en 1984⁷.

Dans le recueil d'essais, Dostoïevski est l'auteur occidental le plus cité⁸ et une partie importante de ses œuvres est mentionnée : *Crime et châtiment* (221,

¹ Pamuk, AC, p. 246.

² *Ibid.*, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 240.

⁴ *Ibid.*, p. 240.

⁵ *Ibid.*

⁶ M. Bakhtin, *Karnavaldan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazıları*, trad. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları / İnceleme Dizisi, 2001 ; *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, trad. Cem Soydemir, Metis Yayınları - Yerli Romanlar / Eleştiri Dizisi, 2004. Ces deux éditions turques sont traduites de l'anglais, comme le révèle la personne du traducteur (Cem Soydemir est un traducteur anglophone) mais aussi la présence de la présentation de Wayne Booth et du traducteur anglais de Bakhtine, Caryl Emerson.

⁷ M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's poetics* [1963] trad. C. Emerson, Minneapolis, MN University of Minnesota Press, 1984.

⁸ p. 15, 217, 220-246, 257, 270, 311-312, 334, 340-341, 361, 374, 377, 379, 395, 406, 481, 484, 504, 588, 664.

227), *Les Démons* (231-236, 243), *L'éternel mari* (233), *Les Frères Karamazov* (225, 237-245), *L'Idiot* (223, 233, 241, 243), *Le Joueur* (223), *Journal d'un écrivain* (244, 340), *Notes d'hiver sur impressions d'été* (226), *La Vie d'un grand pécheur* (233), *Le Double* (406). *Que faire ?* de Tchernychevski est évoqué en rapport avec *Les Démons* (224-225, 227-228). De plus, il occupe trois des seize chapitres qui composent la section « Les livres et la lecture ». Ces chapitres sont des préfaces aux éditions turques des romans correspondants : « *Les Carnets du sous-sol* de Dostoïevski : les joies de l'avilissement¹ », « L'épouvante des *Démons* de Dostoïevski² », et « Les Frères Karamazov³ ». Dostoïevski est également cité dans le recueil des conférences Norton où il vient illustrer une démonstration de Pamuk sur l'existence d'un centre secret dans les grands romans⁴. Dostoïevski est à fois lu et étudié pour lui-même, mais il est aussi intégré à un discours théorique sur la littérature et l'art du roman. Ecrire sur Dostoïevski, écrire son expérience de lecture de Dostoïevski inscrit Orhan Pamuk, en quelque sorte, dans la lignée des grands auteurs fascinés par Dostoïevski, ou qui ont écrit sur son oeuvre : Freud, Proust, Gide, Troyat, Suarès, René Girard, Nabokov, Camus, Kundera. Ainsi, comment Pamuk lit-il Dostoïevski, quel lecteur est-il du grand romancier russe, outre un lecteur dévot ?

Le premier « Dostoïevski » lu est *Les Frères Karamazov*, traduit en anglais par Constance Garnett, et lu en turc dans une traduction publiée dans les années 1940. Ce dernier se trouvait dans la bibliothèque paternelle. Pamuk le lit à dix-huit ans :

Pendant que je découvrais avec plaisir tout ce que l'histoire me dévoilait peu à peu, j'avais l'impression de retrouver mes propres pensées dans les

¹ Pamuk, AC, p. 220.

² *Ibid.*, p. 231.

³ *Ibid.*, p. 237.

⁴ Pamuk, RNRS, p. 135 : « Tout en construisant son roman et en se demandant où réside son centre, le romancier commence à percevoir que l'œuvre pourrait bien avoir un sens d'ensemble en contradiction complète avec ses intentions de départ. Nous en avons un exemple chez Dostoïevski. En juillet 1870, un an après avoir débuté la composition et la rédaction des *Démons*, Dostoïevski a eu une série de crises d'épilepsie. Il a décrit les conséquences de ces crises dans une lettre adressée le mois suivant à sa nièce, Sofia Ivanovna : « Il y a deux semaines, m'étant remis à l'œuvre, je vis soudain ce qui clochait, où était l'erreur, et spontanément, dans un élan d'inspiration, surgit un nouveau plan, parfaitement harmonieux. Il fallait tout changer. Alors, sans hésiter, je supprimai tout ce que j'avais écrit (jusqu'à 15 feuilles d'impression, environ 250 pages) et recommençai à partir de la première page. Le travail de toute une année était anéanti. » Pour la traduction de Dostoïevski : *Correspondance*, traduction Nina Gourfinkel, Calmann-Lévy.

réflexions qui m'ébranlaient ; les scènes et les images fantasmagoriques qui m'affectaient le plus semblaient issues de mes propres souvenirs, comme si je les avais moi-même vécues¹.

L'expérience de la première lecture de Dostoïevski est l'expérience troublante d'une reconnaissance : l'autre se donne, étonnamment, comme un double du moi. La lecture des *Frères Karamazov* tient à la fois de la reconnaissance de soi dans l'autre et de l'autre comme soi-même ; c'est donc une expérience fondamentalement spéculaire. Sa vie paraît profondément bouleversée par le roman (« je sentais le livre frémir en moi. Je savais que, désormais, la vie ne serait plus jamais la même [...] ») et ce dernier l'isole de ses camarades de l'Université technique d'Istanbul, le voue à la solitude et à la peur de l'inconnu². La première lecture de Dostoïevski s'apparente, en somme à « la perte de l'innocence ».

Les trois frères Karamazov apparaissent comme « des frères spirituels » qui correspondent à différentes étapes de développement du moi pamukien, et même à différents mois pamukiens. Adolescent, il se sent plus proche d'Aliocha : « Sa pureté de cœur, son désir de vouloir le bien de tous et sa volonté de comprendre tout le monde parlaient au moraliste en moi. » Le « côté absolu, passionné par les concepts et les livres » lui permet de comprendre Ivan ; mais ce sont « [tous] les jeunes hommes vivants dans un pays pauvre non occidental, en colère, moralistes, et férus de livres et de concepts, [qui] avaient quelque chose d'Ivan et de son impitoyable sang-froid. » Ivan incarne le type de « conspirateurs politiques que Dostoïevski a analysés dans *Les Démons* et qui prirent les rêves de la Russie après la Révolution bolchévique, et prêts à toutes les extrémités et les cruautés au nom d'un grand idéal³. » Dimitri, plus réel que ses frères », traite de la « rivalité avec son géniteur ». Quant à Smerdyakov, « [il] ne réveille pas seulement l'idée effrayante que notre père puisse avoir une autre vie, mais aussi les peurs que nourrit la classe moyenne envers les pauvres : l'angoisse d'être rejeté, jugé et condamné par eux. ». Il illustre aussi la manière dont « un

¹ Pamuk, AC, p. 237. Les citations suivantes sont extraites du même chapitre « Les Frères Karamazov ».

² « J'avais envie de dire : « Je suis en train de lire un livre qui me bouleverse profondément et transforme tout mon univers, c'est pourquoi j'ai peur. » *Ibid.*

³ Pamuk conclut ce portrait d'Ivan en précisant : « Mais il reste un Karamazov : malgré sa colère, ses passions et ses excès, il est blessé par un sentiment de compassion et une soif d'amour que Dostoïevski se plaît à souligner avec art et finesse. » *Ibid.*, p. 243.

personnage marginal peut parfois, en usant de son intelligence et de son intuition, devenir dominant. » Pour Pamuk, *Les Frères Karamazov* synthétisent toutes les questions auxquelles Dostoïevski s'est intéressé tout au long de sa vie : « la place de la foi dans la vie », « les conséquences morales de la religion et la croyance en Dieu », « les dimensions métaphysiques de la foi absolue, et les difficultés pour concilier cette religion et les questions métaphysiques avec le quotidien et la vie sociale ». C'est pourquoi ce roman est « un texte fondamental à lire lorsqu'on est jeune ». S'il représente « une expérience choc pour les jeunes lecteurs », c'est que « ce livre reflète les peurs et les désirs secrets qui sont pour nous une profonde source de souffrance au début de l'existence. » Pamuk souscrit à la lecture freudienne et l'invoque pour montrer que c'est le thème du parricide qui donne à ces histoires cette dimension fondamentale¹.

La lecture des *Carnets du sous-sol* renouvellent le choc de la lecture comme expérience de la reconnaissance d'un semblable, d'un autre moi. Les lectures de Dostoïevski par Pamuk sont fondamentalement empathiques, elles cèdent entièrement au plaisir de la lecture, contre certaines traditions critiques qui condamnent l'identification, la fusion affective du lecteur avec le héros. Pamuk est très fortement marqué par les *Carnets* : « ce livre faisait écho à ma propre vie à Istanbul et exprimait ouvertement beaucoup de choses que je ressentais, pensais et savais déjà, sans savoir que je les savais² » ; Dostoïevski fonctionne en quelque sorte comme l'inconscient du sujet, qui apprend à celui-ci ce qu'il sait sans savoir qu'il le savait. L'identification entre le jeune Pamuk et l'homme du souterrain joue à plein :

Jeune homme, je me suis aisément et immédiatement identifié à ce héros qui fuyait la société. Je lui ressemblais par maints aspects : je me retrouvais dans sa façon de dire que « vivre au-delà de quarante ans est une honte » [...] d'être coupé de son pays parce qu'il avait l'esprit intoxiqué par la littérature occidentale ; de penser qu'une conscience trop aiguisée [...] est une sorte de maladie [...]³.

La lecture des *Démons* est, elle aussi, une expérience fondamentale pour le

¹ « Dans son célèbre essai sur Dostoïevski, où il souligne la grandeur et l'importance des *Frères Karamazov*, Freud établit des parallèles avec Sophocle (*Oedipe*) et Shakespeare (*Hamlet*), et montre que c'est le thème du parricide qui donne à ces histoires autant d'impact. » *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 220.

³ *Ibid.*, p. 221.

l'auteur turc. Il lit ce roman pour la première fois à vingt ans, et le livre provoque en lui un bouleversement complet, une puissante expérience intellectuelle, affective, émotionnelle : « [...] j'ai été ébranlé, stupéfié, convaincu et effrayé¹. » L'expérience de la lecture des *Démons* est hyperbolique et incomparable pour le jeune lecteur : « Jamais encore un roman ne m'avait aussi profondément affecté, jamais aucune histoire ne m'avait apporté d'éclairage aussi troublant sur l'âme humaine. » Il permet, rien que par la lecture, un immense gain de savoir ; il rend possible de comprendre, rien que par la lecture, la diversité, la richesse et l'immensité de l'expérience humaine² :

Le choc, pour moi, fut de prendre toute la mesure de l'étendue des passions humaines et la coexistence simultanée de toutes ces dimensions, de vivre la diversité de ces émotions à travers un récit chargé de violence, où mort, politique et mystification étaient inextricablement mêlées. J'étais ébahi et admiratif devant la vitesse à laquelle le roman me transmettait cette somme d'expériences et de connaissances. Cette rapidité est peut-être la principale vertu de la littérature [...]³.

Vie par procuration, la lecture des grands romans offre une expérience précoce de la vie non vécue ; une compréhension profonde des passions humaines ; pour reprendre les mots de Rousseau, le jeune Pamuk « sent » toute l'étendue de l'expérience humaine, avant que de « penser » ; « c'est le sort commun de l'humanité⁴ ». Pamuk réécrit là un topos de l'enfance de l'écrivain et de ses premières lectures.

Cette expérience de la lecture comme opportunité d'une compréhension totale fonde alors une conception du roman, voire même une éthique du roman. Si « depuis des siècles, ce sont encore les romans qui ont donné à l'imagination – en tant que capacité à comprendre les autres, qui est le plus grand talent de l'humanité – sa plus authentique et sa meilleure expression⁵ », alors la tâche du romancier est de « s'identifier à tous ses personnages, notamment aux mauvais⁶. »

¹ Pamuk, *AC*, p. 231.

² « La soif de pouvoir et la force du pardon, la capacité à se leurrer soi-même et à duper les autres, l'aspiration à embrasser une croyance, la puissance de l'amour et de la haine, les attachements les plus sacrés et les plus viles passions... » *Ibid.*, p. 231.

³ *Ibid.*

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Livre 1 : « Je sentis avant de penser : c'est le sort commun de l'humanité. »

⁵ Pamuk, *AC*, p. 385.

⁶ *Ibid.*, p. 297.

Or, c'est à ses yeux ce que fait Dostoïevski : « Ce qui me troublait et m'effrayait chez Dostoïevski, c'est qu'il ne nous présente pas sa "sagesse de la vie" de manière abstraite, mais incarne ces vérités dans des personnages à trois dimensions, qui nous donnent l'impression d'être réels¹. » Il est possible de déceler, dans cette remarque, les traces de la lecture bakhtinienne, et de l'idée de l'incarnation dialectique, dans les personnages dostoïevskiens, de positions idéologiques soumises aux distorsions, aux contradictions d'une idéologie à hauteur d'homme.

C'est justement et précisément cette compréhension des romans de Dostoïevski qui fonde l'ethos, et l'éthique du romancier pamukien. « Le roman est en effet l'art de se raconter comme si nous étions un autre² » écrit le romancier turc ; ou encore « [il] raconte notre propre vie comme si c'était celle d'un autre et nous offre la possibilité d'écrire la vie d'autres personnes comme s'il s'agissait de la nôtre³. » L'art du roman semble donc avoir d'abord un substrat éthique, et non esthétique ; il répond à une impulsion éthique, le besoin de comprendre l'autre par l'imagination romanesque, et qui passe par l'empathie, le décentrement, une permutation fictive dans le monde d'un autre, le temps d'une lecture. Dès lors, l'histoire du roman apparaît comme l'expérience de l'altérité, de l'*altération* de soi dans l'expérience altérante de la lecture : « L'histoire du roman pourrait être relue comme une histoire de libération et de transformation de nous-mêmes, grâce à notre capacité à nous mettre à la place des autres par la force de notre imagination⁴. » Cette éthique va même jusqu'à fonder une politique de l'auteur turc. Pour Pamuk, « [...] un romancier turc qui négligerait de parler des Kurdes, d'autres minorités, des points obscurs et des non-dits de l'Histoire, produirait également une œuvre tronquée. »⁵ Si bien que « l'engagement politique d'un romancier » n'est pas lié à des activités politiques et partisanes, mais

découle de son imagination et de sa capacité à se mettre à la place des autres. Cette force fait de lui non seulement un pionnier de la découverte de faits humains jusque-là insoupçonnés, mais aussi le porte-parole de

¹ *Ibid.*, p. 239.

² *Ibid.*, p. 371.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 371-372.

ceux qui n'ont pas voix au chapitre et ne peuvent faire entendre leur colère, le héraut des mots réprimés et réduits au silence¹.

Les mots clefs de l'expérience pamukienne de la lecture de Dostoïevski sont donc le bouleversement et l'identification : les héros de l'auteur russe sont en quelque sorte des doubles romanesques du moi, des miroirs fictionnels qui révèlent au sujet une vérité fondamentale, sue à son insu, si l'on veut. Mais la lecture pamukienne de l'auteur russe engage aussi une conception de la création romanesque reposant sur l'empathie et la *compassion*. Pamuk transmue, en quelque sorte, le « socialisme chrétien à la française² » de Dostoïevski, sa compassion pour les pauvres gens, les humiliés et les offensés, en une éthique à la sensibilité postcoloniale ; Dostoïevski délivre à Pamuk, autrement dit, une leçon d'éthique postcoloniale : « L'art du roman m'a appris que c'est en partageant avec les autres les hontes que nous voudrions taire et dissimuler que nous sommes capables de nous en libérer³ » ; c'est aussi fondamentalement la « honte » qui, comme nous l'avons vu plus haut, scelle la communauté de destin et la communauté affective entre Pamuk et Dostoïevski. En ce sens, l'art du roman, reposant sur le dévoilement de l'indicible honteux, de l'intime inavouable, engage une conception maïeutique, cathartique, et donc thérapeutique, du roman. Dès lors, on peut se demander si Pamuk n'assigne pas au roman contemporain l'antique fonction de la tragédie, celle de la purgation des passions et de la régénération, en quelque sorte, du sujet. Dostoïevski est donc, pour l'auteur turc, le premier des modèles ; un modèle à la fois littéraire et éthique, objet d'une véritable ferveur.

¹ *Ibid.*, p. 373.

² Alain Besançon, « Dostoïevski », communication prononcée à l'Académie des sciences morales et politiques le 10 février 2003, URL : <http://www.canalacademie.com/ida83-Dostoievski.html>.

³ Pamuk, *AC*, p. 377.

Le domaine anglophone, voie d'accès à la littérature occidentale

Pamuk, grâce à sa familiarité avec l'anglais – une familiarité qui le rapproche des écrivains cosmopolites Borges et Nabokov, même s'il n'a pas la même aisance et la même intimité que ces derniers avec la langue anglaise – a pu avoir un accès privilégié à cette littérature dans les années 1970 et lire les œuvres originales d'auteurs de langue anglaise non encore traduits en turc, ou partiellement traduits, comme les auteurs modernes Virginia Woolf ou William Faulkner. A partir des années 1940 et 1950, les littératures anglaise et américaine inondent le marché turc et dépassent le français comme littérature source et littérature de référence. Mais le truchement de l'anglais a aussi ouvert à Pamuk le champ de la littérature étrangère non anglophone peu, partiellement ou non traduite en turc dans les années 1970 et 80, comme Proust ou Borges, par exemple. De même que l'auteur contrôle ses traductions étrangères via l'anglais, qui est la traduction étrangère de référence pour lui, la langue anglaise représente une plate-forme, et la bibliothèque de langue anglaise un accès médiatisé à la littérature mondiale à un moment où la sphère éditoriale n'a pas encore connu l'effervescence des années 1990 et le « boom » des années 2000. Le tropisme anglais est donc d'autant plus important chez Pamuk, que certains auteurs modernes dont il se revendique ne sont pas traduits en turc au moment où il commence à écrire. Il semblerait qu' *Ulysse* n'ait été traduit en turc qu'en 1996¹. Ce sont les éditions Yapı Kredi qui le publient dans une traduction de Nevzat Erkmen et dans la collection « Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar » qui publie aussi, entre autres, Céline et Montaigne². Actuellement disponible en turc aux éditions İletişim, l'œuvre de Virginia Woolf ne l'était sans doute pas dans les années 1980. Relevant de la collection « Dünya Edebiyatı » (« Littérature mondiale »), *Mrs Dalloway* serait publiée pour la première fois en turc en 1999. En ce qui concerne Faulkner, c'est Yapı Kredi Yayınları qui publie ses œuvres à partir des années 2000 en turc. Par exemple, *Les Palmiers sauvages* (*Çılgın Palmiyeler*) paraissent en 2011. Mais d'autres traductions turques étaient disponibles dans les années

¹ Voir le site de l'éditeur : URL : <http://www.ykykultur.com.tr/kitap/ulysses>, page consultée le 11 juin 2014.

² Voir le site de cette collection sur le site de la maison d'édition : URL : <http://www.ykykultur.com.tr/kitap/kazim-taskent-klasik-yapitlar>, page consultée le 11 juin 2014.

1980. Dans l'interview avec *The Paris Review*, Pamuk confie qu'il a lu à 31 ou 32 ans *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner. Il l'achète dans l'édition Penguin, mais le livre étant « très difficile à comprendre, surtout avec [son] pauvre anglais¹ », dit-il, il en fait une lecture bilingue juxtaposée, car « il en existait une superbe traduction en turc² ». « J'ai donc pris l'habitude de mettre les deux livres, en turc en anglais, sur la table et d'en lire un paragraphe en chaque langue en passant de l'un à l'autre³. »

La littérature anglaise et irlandaise

En ce qui concerne le domaine britannique et irlandais, la bibliothèque de Pamuk contient des noms d'auteurs associés au roman ou à la prose (*Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton (212), Samuel Johnson (211), Laurence Sterne (200-205, 210, 213, 216), De Quincey (194), Virginia Woolf (10, 580, 588), Joseph Conrad (1857-1924) (389), Daniel Defoe (1660-1731) *Robinson Crusoe* (372), Charles Dickens (242, 395), John Galsworthy, *La Saga des Forsythe* (587), G. K. Chesterton (479), Stevenson *Dr Jekyll* (406), Rushdie (605) *Les Enfants de Minuit* (286) (« Salman Rushdie : *Les Versets sataniques* et la liberté de l'écrivain »), E. M. Forster (319), James Joyce (213, 255, 278, 466), *Ulysse* (213), Doris Lessing (278), Naipaul (391, 476-477). Naipaul est aussi mentionné dans les conférences Norton. Lecteur de son œuvre autobiographique *Finding the Centre* (« Trouver le centre »), Pamuk rapporte les difficultés de Naipaul et l'enlisement de son récit qui ne trouve pas de « centre⁴ ». La bibliothèque dramatique contient, entre autres, Beckett (270, 276, 482, 520), Shakespeare (207, 218, 229, 241) *Hamlet* (241), Harold Pinter (293-295, 298, 300), et la bibliothèque poétique, Coleridge.

¹ Pamuk, « Interview avec The Paris Review », AC, p. 588.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Pamuk, *RNRS*, p. 136.

Laurence Sterne

D'Autres couleurs consacre un chapitre à Laurence Sterne¹ ; il s'agit de la préface de Pamuk à la première traduction turque de *Tristram Shandy* ; elle est intitulée « *Tristram Shandy* : tout le monde devrait avoir un tel oncle » (« *Tristram Shandy* : Herkesin Böyle Bir Amcası Olmalı »). En effet, *Tristram Shandy* paraît pour la première fois en turc en 1999, dans une traduction de Nuran Yavuz (*Tristram Shandy - Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* : « Vies et opinions de Monsieur Tristram Shandy ») ; cette publication est l'œuvre des éditions Yapı Kredi qui insèrent Sterne dans la collection « Kâzım Taşkent Klasik Yapıtlar² ». Pamuk préface donc une édition qui a une valeur historique dans le champ romanesque turc, en le modernisant et en l'autonomisant. En effet, Pamuk lit dans *Tristram Shandy* une défense du « plaisir du récit³ » « dans une société tout juste en train d'opérer son passage à la modernité⁴ ». Un des effets de la réception turque et de la lecture pamukienne de Sterne, c'est peut-être la présence de stratégies particulières pour attirer un lectorat rare en Turquie et peu *habitué* à la lecture « plaisir » ; autrement dit un lectorat « novice », en quelque sorte, de la lecture littéraire. Ces stratégies consistent en le rapprochement entre l'univers quotidien et l'univers de la fiction, apte à accompagner le lecteur, à lui montrer une image *familière* de l'univers fictionnel ; elles consistent aussi en la démonstration du bénéfice qu'offre le roman en matière de connaissances et de savoir. Il y a même peut-être un certain didactisme dans la manière de montrer au lecteur dans sa prose – la prose d'un écrivain turc, plus familier au lecteur – les procédés littéraires (la digression, l'apostrophe familière au lecteur, la communication narrative entre le narrateur et le narrataire) à l'œuvre dans le roman anglais du XVIII^e siècle qu'il est en train de présenter. Le texte de cette préface est donc d'abord marqué par cette dimension pédagogique et s'inscrit fondamentalement dans le contexte de réception turc ; Pamuk y apparaît comme un agent important de l'importation de la littérature moderne dans l'espace turc.

¹ Orhan Pamuk, « *Tristram Shandy* : Herkesin Böyle Bir Amcası Olmalı », *OR*, p. 204.

² Voir le site de l'éditeur : URL : <http://www.ykykultur.com.tr/kitap/tristram-shandy-beyefendinin-hayati-ve-gorusleri>, page consultée le 11 juin 2014.

³ Pamuk, *AC*, p. 205.

⁴ *Ibid.*

Coleridge

Coleridge est cité à plusieurs reprises ; il l'est trois fois dans *D'Autres couleurs* (21, 194, 318) et plusieurs fois dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*. Dans « L'auteur implicite », Pamuk file la métaphore de la navigation pour expliquer la création romanesque. Le romancier est un « capitaine de navire »¹ qui s'abandonne à « ces vents mystérieux », mais l'abandon est guidé par une sourde intuition ; si le marin « [choisit] les ports où le navire fera escale, la cargaison à charger ou celle dont il devra se délester », s'il « évalue chapitre par chapitre la durée du voyage et balise sa course sur [sa] carte », il ne s'oppose pas « aux vents contraires » qui le font changer de cap, car il tient moins à maintenir une direction qu'à rechercher la « plénitude ». Si le vent retombe, les « eaux calmes et brumeuses » sont aussi favorables à l'avancée du roman. Cette imaginaire romanesque paraît très coleridgien, et typique du romantisme anglais ; la métaphore filée se résout dans une mention de Coleridge et de son poème « Kubla Khan » qui représente pour Pamuk un modèle d'inspiration poétique :

Ce à quoi j'aspire le plus est cette inspiration poétique que j'ai décrite dans *Neige*. Une forme d'inspiration proche de celle que Coleridge dit avoir vécue en écrivant son poème *Kubla Khan*. Je rêve de voir certaines scènes et situations romanesques s'imposer à moi avec toute leur force dramatique (comme le font les poèmes pour Coleridge ou pour Ka, le héros de *Neige*). Si j'attends avec patience et admiration, cela se réalise. Ecrire un roman, c'est rester ouvert aux mobiles dont j'ai parlé, aux vents, aux instants d'inspiration, aux zones obscures de la pensée et à ses moments de brouillard et d'immobilité².

Pamuk fait ici référence à la Préface du poème, publiée en 1816, qui explique son origine³. Plongé dans un profond sommeil suscité par l'opium, le poète rêve de Xanadu, le palais d'été de l'empereur de Chine Kubla Khan, sur lesquelles il vient de lire quelques lignes dans le livre de voyage de Samuel Purchas, ecclésiastique et géographe (*Purchas, his Pilgrimage, or Relations of the World and Religions Observed in All Ages and Places Discovered, from the Creation to the Present*), datant de 1613. A son réveil, il compose les vers issus de

¹ Cette citation et les suivantes sont extraites de : Orhan Pamuk, *AC*, p. 21.

² Pamuk, *AC*, p. 21-22.

³ Samuel Taylor Coleridge, *Christabel, Kubla Khan, and the Pains of Sleep* [1816], dans *The Complete Poems*, Penguin Books, 2004.

son rêve, mais il est interrompu par une personne de Porlock et ne parvient pas, ensuite, à terminer le poème selon le plan entrevu en rêve.

Pamuk convoque ensuite Coleridge dans une argumentation sur deux catégories d'écrivains, ceux à l'imagination verbale et ceux à l'imagination visuelle¹. Pour lui, le poète anglais relève des deux catégories. « La Ballade du Vieux Marin », tout comme « Kubla Khan », seraient écrits avec une imagination visuelle tout en étant analysés avec une imagination verbale. Dessinant ensuite une filiation de Coleridge à Poe, il invoque l'essai de l'auteur américain *La Philosophie de la composition*, dans lequel ce dernier explique la genèse de son poème « Le Corbeau » ; dans celui-ci, il se serait adressé à l'imagination textuelle du lecteur. Cette discussion critique aboutit à la formulation d'une conception poétique pamukienne. Selon ses mots, l'auteur turc pense fondamentalement en images plus qu'en mots ; dès lors, écrire, pour lui, revient à visualiser, et « les romans sont fondamentalement des fictions littéraires d'ordre visuel² ». Ainsi, on constate que Pamuk mobilise de sa lecture de Coleridge la question de l'inspiration ; il est un modèle de création littéraire – une création inspirée, enthousiaste, d'origine transcendante –, et il représente un type d'imagination créatrice, une imagination visuelle, à laquelle il s'affilie en tant qu'auteur.

Le domaine américain

Dans la bibliothèque américaine, il faut citer Edgar Poe (194, 260, 406), Melville (373), Henry James mentionné dans les conférences Norton (99), Faulkner (218, 246, 278, 373, 580, 588), Dos Passos (278), Hemingway (246, 260, 266, 278), Steinbeck (580), Edmund Wilson (250), Tennessee Williams (319), Arthur Miller (293-295, 298, 300), Paul Bowles (319), Nabokov, Philip Larkin (283)³ Patricia Highsmith⁴ mentionnée dans *Le romancier naïf...*, Pynchon

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 80-81.

² *Ibid.*, p. 82.

³ Le chapitre qui lui est consacré dans *Öteki Renkler*, « Philip Larkin : Doğuştan Hayatı Kaymış », n'est pas repris dans l'édition européenne. Orhan Pamuk, « Philip Larkin : Doğuştan Hayatı Kaymış », *OR*, p. 224.

⁴ Même remarque que pour Philip Larkin, voir Orhan Pamuk, « Patricia Highsmith : Polisiye Dünyası », *OR*, p. 227.

(281), Paul Auster (395), Julian Barnes dans *Le romancier naïf...* Cette bibliothèque américaine, telle qu'elle nous est donnée par les œuvres critiques de Pamuk, est principalement narrative et romanesque. Elle comprend en outre le nom de quelques critiques, Harold Bloom (608) et Frederic Jameson (274). Si un certain nombre d'auteurs américains comme Faulkner et Hemingway ont beaucoup compté pour le jeune Pamuk, il considère qu'ils appartiennent désormais « irrémédiablement »¹ au passé.

Toutefois, Pamuk se dit « énormément marqué² » par *Le Bruit et la Fureur* qu'il lit, comme nous l'avons déjà vu, à l'âge de trente-deux ans en juxtaposant la traduction turque et l'édition américaine Penguin. Il le considère comme « un livre très important pour [lui]³. » Il lui aurait fourni un modèle littéraire : « La voix que j'ai développée en porte la trace. J'ai rapidement commencé à écrire à la première personne du singulier. La plupart du temps, je me sens mieux quand je peux incarner quelqu'un d'autre que lorsque j'écris à la troisième personne⁴. » Le passage de la narration pamukienne de la troisième à la première personne entre *Cevdet Bey* et *La Maison du silence*, l'éclatement de la voix narrative dans *La Maison du silence* ou dans *Mon Nom est Rouge* portent l'empreinte faulknérienne. Dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, l'auteur turc mentionne : « John Updike a écrit quelque part qu'il n'arrivait pas à comprendre pourquoi tous les écrivains du tiers-monde étaient à ce point influencés par Faulkner⁵ ». Or, Pascale Casanova explique bien que la révolution faulknérienne, comme la révolution naturaliste ou la révolution joycienne, permet précisément aux écrivains excentriques une formidable accélération temporelle et un « rattrapage » du retard de l'espace littéraire. S'il est bien

celui qui a opéré une des plus grandes révolutions jamais produites dans l'univers littéraire, comparable, par l'étendue du bouleversement qu'elle a introduit dans le roman, à la révolution naturaliste [...] Faulkner appartient désormais, plus qu'aucun autre, au “répertoire” explicite des

¹ *Ibid.*, p. 246 : « Les rares fois où je les relis, je ne m'attends nullement à ce qu'ils m'inoculent une force nouvelle, je souhaite simplement me *rappeler* à quel point ils m'ont influencé et ont contribué à forger mon âme. »

² Orhan Pamuk, *AC.*, p. 588.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Pamuk, *RNRS*, p. 142.

écrivains internationaux des espaces littéraires dominés [...]¹.

Comme l'explique encore l'auteure de *La République mondiale des lettres* :

Il est une formidable « machine à accélérer le temps », puisqu'il fait cesser la malédiction du retard des périphéries en offrant aux romanciers des pays les plus démunis la possibilité de donner une forme esthétique acceptable aux réalités les plus décriées des marges du monde².

Ainsi apparaît-il que Pamuk a également une connaissance très extensive de la littérature américaine, ce qui est cohérent avec sa trajectoire « américaine » et son éducation au Robert College, mais aussi avec le nouveau contexte culturel qui émerge à partir des années 1950. C'est Faulkner qui se dégage de ce panorama de la littérature américaine ; il semble avoir donné au jeune auteur excentrique Orhan Pamuk des atouts littéraires décisifs, dans la Turquie des années 1970 et 1980, pour entrer dans le jeu, et avoir ainsi marqué sa technique de romancier.

Le domaine germanophone

Pamuk ne lisant pas l'allemand, le domaine lui est accessible en traduction turque ou anglaise. Dans *D'Autres couleurs*, il convoque un certain nombre de grands auteurs de langue allemande, principalement des romanciers ou auteurs de prose narrative : E.T.A. Hoffmann, dont il connaît bien les contes sur le thème du double³, Thomas Mann qu'il évoque à huit reprises dans le recueil (15, 319, 350, 370, 379, 585, 587-588, 608), et Franz Kafka (255, 270, 287, 368, 372, 379), qu'il place parmi les romanciers qui sont vénérés par son père aux côtés de Thomas Mann, Tolstoï et Dostoïevski⁴. La liste contient aussi Günter Grass (282, 286) et Thomas Bernhard. La deuxième série d'auteurs allemands de la bibliothèque pamukienne est celle de la philosophie et de la tradition critique de langue allemande. Il évoque Nietzsche (222), Freud à plusieurs reprises (241, 252, 254, 475, 595), Carl Gustav Jung (433), et, dans un autre registre, Wolfgang Iser (27).

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 467.

² *Ibid.*, p. 468.

³ Pamuk, *AC.*, p. 405.

⁴ *Ibid.*, p. 379.

Thomas Mann

Peu commenté dans *D'Autres couleurs* et dans *Le romancier naïf, le romancier sentimental*, Thomas Mann est pourtant un auteur dont Pamuk ne cesse de marteler l'importance et qui fait partie pour lui des plus grands romanciers¹. Dans l'Interview avec *The Paris Review*, il affirme qu'il est l'un de ses modèles². De fait, la lecture de Thomas Mann pour le jeune Pamuk est une expérience fondamentale.

Le roman *Les Buddenbrook* est publié en turc en deux volumes en 1969 et 1970 ; la traduction est l'œuvre de Burhan Arpad, elle est éditée chez Altin Kitaplar³. Lorsqu'il lit *Les Buddenbrook* à l'âge de vingt ans, il est « frappé à la fois par les stupéfiantes similitudes et les étonnantes différences entre les repas de famille de la bourgeoisie montante allemande décrite dans ce roman et ceux qui avaient lieu dans la maison de ma grand-mère⁴. » Les us et coutumes de la bourgeoisie, qu'ils soient turcs ou allemands, du XIX^e ou du XX^e siècle, se ressemblent étrangement. La lecture des *Buddenbrooks* révèle et renouvelle l'expérience fondamentale de la lecture de la littérature européenne pour Pamuk : l'expérience ontologique d'une reconnaissance spéculaire : « [...] lorsqu'à dix sept ans je tournais les pages de ce livre, je l'ai lu non pas comme l'histoire de la famille de Thomas Mann – sur lequel je savais très peu de chose à l'époque – mais comme la chronique d'une famille à laquelle je pouvais facilement m'identifier⁵ » écrit-il encore. La lecture du romancier allemand ne se dit pas comme l'expérience de l'altérité, de l'étranger, mais comme l'épreuve du même et du familier, tout comme la lecture de Dostoïevski. La découverte de la communauté d'expérience est un engagement à écrire : « Voir que d'autres auteurs ont vécu des expériences semblables aux nôtres nous encourage à lire mais aussi à écrire, et surtout, à explorer les différences⁶. »

Thomas Mann n'est pas seulement lié à cette expérience pour Pamuk ; il est également associé aux auteurs de l'Europe du Nord qui révèlent aux

¹ Pamuk, AC., p. 15.

² *Ibid.*, p. 585, p. 588, p. 608.

³ Nous remercions Timour Muhidine de nous avoir transmis ces informations.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 370.

⁶ *Ibid.*, p. 350.

Méditerranéens l'idée méditerranéenne : « Ce sont d'abord les auteurs d'Europe du Nord qui ont appris aux Méditerranéens qu'ils l'étaient¹ » écrit-il. Il renchérit en affirmant que « ce rêve d'une entité méditerranéenne homogène – le plus souvent véhiculé par l'imaginaire littéraire – a toujours été élaboré par le Nord. [...] » Ainsi, la codification littéraire du « tempérament méditerranéen » commencerait davantage avec Goethe, Stendhal, leurs écrits de voyage en Italie, qu'avec Homère ou Ibn Khaldûn. Mais c'est un personnage de Thomas Mann, Gustav von Aschenbach, de *La Mort à Venise*, qui permet la découverte de la « sensibilité méditerranéenne et de son « potentiel littéraire érotique ».

S'il est peu présent dans les essais critiques, T. Mann est un auteur que Pamuk range au sommet de son panthéon personnel ; comme Dostoïevski, sa lecture est l'occasion d'une étonnante expérience spéculaire. Nous aborderons la comparaison entre Pamuk et Mann dans notre prochain chapitre.

« L'univers romanesque de Thomas Bernhard »

Pamuk consacre deux chapitres à l'écrivain et dramaturge autrichien Thomas Bernhard (262-273) : « Lire Thomas Bernhard dans un moment de déprime »² et « Le monde romanesque de Thomas Bernhard »³. Seul ce dernier texte est présent dans *Öteki Renkler* ; il s'agit de la préface à l'édition turque du roman *Le Neveu de Wittgenstein*⁴, *Wittgenstein'in Yeğeni, Bir Dostluk*, paru pour la première fois en 1989 aux éditions Metiskitap, dans la collection « Metis Edebiyat » ; une collection qui publie aussi Georges Perec et Henri Bauchau⁵.

Dans le premier texte, Pamuk raconte que la lecture de l'auteur autrichien agit comme un « baume⁶ » sur la tristesse et l'abattement dans lesquels il est

¹ *Ibid.*, p. 390 pour cette citation et les suivantes.

² Orhan Pamuk, « Lire Thomas Bernhard dans un moment de déprime », *AC*, p. 262.

³ Orhan Pamuk, « Le monde romanesque de Thomas Bernhard », *AC*, p. 266.

⁴ Orhan Pamuk, « Thomas Bernhard'in Roman Dünyası », *OR*, p. 218 : « Thomas Bernhard'in Türkçe'de ilk yayımlana kitabı, *Wittgenstein'in Yeğeni*'ne önsöz olarak yazıldı. »

⁵ Voir la présentation de la collection sur le site de l'éditeur : URL : <http://www.metiskitap.com/catalog/series/615>, page consultée le 12 juin 2014. Le texte entier de la préface de Pamuk est disponible sur le site : URL : <http://www.metiskitap.com/catalog/text/62594>, page consultée le 12 juin 2014.

⁶ Orhan Pamuk, *AC*, p. 262-265 pour cette citation et les suivantes.

plongé à cette époque. Sans pouvoir bien l'expliquer – car l'œuvre de Thomas Bernhard n'est pas écrite dans cette intention –, cette lecture a sur lui un « effet thérapeutique ». Le renoncement, la colère de l'écrivain autrichien apaisent le lecteur turc, sans que cela soit lié à son propos. Dans le second essai qu'il lui consacre, Pamuk analyse « le monde romanesque de Thomas Bernhard » à partir de *La Plâtrière* (*Das Kalkwerk* traduit en turc par *Kireç Ocağı*), *Corrections* (*Korrektur*, traduit en turc par *Düzeltili*), et *Des arbres à abattre* (*Holzfällen* traduit en turc par *Ağaç Kesmek*). On remarque, sans trop d'étonnement, que le romancier turc choisit de commenter l'œuvre romanesque, et non l'œuvre dramatique de l'écrivain autrichien. Il commence par noter que, contrairement au concept d'économie d'écriture qui se développe dans l'entre-deux-guerres et qui s'incarne, à ses yeux, chez Fitzgerald et Hemingway, Bernhard choisit la répétition, le martèlement obsessionnel des mêmes phrases et des mêmes idées, dans un ton rageur et énergique. Les attaques de Konrad, le héros de *La Plâtrière*, sont dirigées contre le monde entier : Autrichiens, Hollandais, médecins, artistes, scientifiques, musiciens, riches, pauvres, les intellectuels : « [...] l'unique passion des humains est de se détruire, de s'anéantir, de se nuire et de se tromper les uns les autres. » Ces obsessions sont « les piliers porteurs de l'univers de Bernhard ». Pour Pamuk, le génie romanesque de Bernhard est d'avoir « [élevé] au rang de grand art » les haines, les obsessions et les attaques de ses personnages.

Mais ce flot d'« attaques » et de « vitupérations » est à relier à la condition du sujet bernhardien dans le monde. La colère est pour eux un moyen de se protéger de la misère, du vice et de la bêtise ; de se prémunir contre la ruine qui les menace. En somme, elle n'est que « l'énergie du désespoir » de marionnettes humaines condamnées :

Face à l'imbécilité ambiante, à la ruine et à la misère qui menacent, la première chose à faire pour résister, endurer, supporter et tenir bon (pour reprendre des termes récurrents chez Bernhard) sera de se livrer sans retenue à l'agression verbale et, en second lieu, de s'engager corps et âme dans une passion, une entreprise « profonde », « philosophique », « signifiante », ou du moins s'enfermer dans une obsession. Ces stratégies de survie deviennent en soi tout un monde¹.

¹ *Ibid.*, p. 269.

Reprenant une idée de Valéry sans en citer la source, selon laquelle ce qui nous répugne nous concerne intimement, il voit dans les héros de Bernhard des amoureux, au fond, de leur objet de haine et d'aversion, qui « retournent sans cesse vers ce qu'ils abominent le plus », et « recherchent toutes les situations susceptibles de leur échauffer la bile ». En fait, ce sont des haineux dépendants et passionnément attachés à leur hargne, tout comme, avance Pamuk, le héros des *Carnets du sous-sol*. Selon lui, Bernhard peut davantage être rapproché de Dostoïevski dont les obsessions des héros sont « le masque d'un effort désespéré pour se défendre contre l'absurde », que de Beckett, auquel il est fréquemment comparé, mais dont les personnages, ne sont pas, selon lui, « perméables au monde extérieur » et « se retirent dans leur carapace ».

C'est sans doute avec Céline que la comparaison, selon Pamuk, serait la plus pertinente : issus tous deux de famille pauvres, élevés dans une très grande précarité, ayant souffert de privations pendant la guerre, leurs romans « retracent la bataille perpétuelle, les constants obstacles, les ressentiments et les défaites de ces années-là. » De fait, « [à] la souffrance de leur enfer intérieur, Bernhard comme Céline opposent l'énergie de leur fulmination verbale. » Cependant, les deux écrivains choisissent des voies stylistiques différentes ; tandis que Céline mise sur la brièveté de la phrase, Bernhard adopte l'allongement et les circonvolutions phrastiques.

Enfin, les romans de Bernhard sont moins des histoires qui progressent de manière ordonnée qu'un « magma d'impressions faites de colère, de haine et de violence », qui se résout en une « accumulation de petites histoires », en « considérations féroces », « ragots » et « critiques acerbes à l'encontre notamment des pseudo artistes et intellectuels ». Pamuk compare alors son propre univers romanesque et celui de Bernhard : « l'univers romanesque de Bernhard est parfois proche du nôtre, non seulement par la forme mais aussi par l'esprit. » Ainsi, une fois de plus, la lecture d'un auteur étranger et en l'occurrence européen, autrichien, est l'occasion d'un rapprochement avec l'univers romanesque de Pamuk, et l'auteur européen apparaît comme un double possible. On peut peut-être lire dans le portrait de cet auteur fondamentalement en guerre avec la société, et avec une société littéraire qu'il conspuait, une manière, pour

Pamuk, d'exorciser, ou de mettre à distance, ses propres « mauvaises » relations avec le public et les critiques turcs et les malentendus qui les accompagnent.

Le domaine hispanophone : une affinité avec les lettres latino-américaines

Si l'on s'en tient à *D'Autres couleurs*, à l'exclusion de Cervantès (212, 406-408, *Don Quichotte* : 212, 214, 372, 406), le domaine hispanophone relève, dans la bibliothèque pamukienne, des lettres hispano-américaines. Cette dernière contient les œuvres de Borges (77, 238, 257, 260, 274, 593), du romancier colombien Gabriel Garcia Marquez *Cent ans de solitude* (519) (286, 395) et du péruvien-espagnol Mario Vargas Llosa dont sont citées le plus grand nombre d'œuvres : *Lituma dans les Andes* (279-282, 283), *La Maison verte* (281), *Pantaléon et les visiteuses* (282), *Qui a tué Palomino Molero ?* (281), *Tante Julia et le scribouillard* (281), *La Ville et les Chiens* (282). Julio Cortazar est évoqué dans *Le romancier...* (144). Le chapitre consacré à l'auteur cubain Cabrera Infante (« Cabrera Infante'nin *Kapanda Üç Kaplan'ı* »), n'est pas repris dans *D'Autres couleurs* ; il s'agit probablement de la recension de l'édition turque de *Trois Tristes tigres* (*Kapanda Üç Kaplan*), parue en 1991 chez Ayrıntı, et traduite par Seniha Akar. On remarque que cette bibliothèque relève en majorité de la prose narrative et du roman, et en particulier du roman du réalisme magique.

« Mario Vargas Llosa et la littérature du Tiers Monde¹ »

Dans le chapitre « Mario Vargas Llosa et la littérature du Tiers Monde » consacré au récipiendaire du prix Nobel de littérature de 2010, soit quatre ans après Pamuk, l'auteur turc exprime, comme nous l'avons déjà évoqué, sa communauté d'expérience avec la situation de l'écrivain péruvien. Occupant une position excentrique dans le champ de la littérature mondiale, l'écrivain péruvien subit la lourde fatalité de l'appartenance à un pays du Tiers Monde. Dès lors, il

¹ Ces citations et les suivantes sont tirées de : Orhan Pamuk, « Mario Vargas Llosa et la littérature du Tiers Monde », *AC*, p. 274-284.

peut être légitime de se demander, comme le fait Frédéric Jameson¹, s'il existe une littérature du Tiers Monde. Celui-ci répond de manière assez nette : si l'utilisation qu'en fait Edward Saïd « éclaire la diversité et la richesse des littératures excentrées, aide à comprendre leur identité non occidentale et leurs rapports avec le nationalisme », en revanche, Pamuk reproche à Jameson et à son célèbre article de figer les littératures du Tiers Monde dans la notion d'« allégories nationales ». Pamuk y voit le nouveau visage de l'orientalisme occidental vis-à-vis des littératures des marges. Il invoque le cas de Borges, qui, écrivant son œuvre dans l'Argentine des années trente, autrement dit un pays du Tiers Monde, a produit une œuvre relevant incontestablement de la littérature mondiale, Pamuk employant le terme ici dans le sens du « canon ».

Toutefois, il existe pour le romancier turc, « une narration spécifique à la nouvelle et au roman des pays dits du Tiers Monde. » Mais le trait distinctif de cette littérature n'est « ni la pauvreté, ni la violence, ni le chaos politique, ni les troubles sociaux des pays émergents, mais plutôt le fait que l'auteur sait qu'il se trouve loin des centres où l'histoire de son art, l'art du roman, s'est développée et a été décrite, et qu'il tient compte de cette distance dans son travail. » Par conséquent, il y aurait une sorte de poétique de l'écrivain du Tiers-monde, informée par la situation d'« exilé » de l'écrivain non occidental « du centre littéraire mondial »². L'avantage de cette position, c'est qu'il n'a pas de rival dans le traitement des problèmes sociaux et historiques de son pays, et l'appropriation littéraire de ces thèmes « octroie d'emblée à son écriture une originalité et une authenticité. »

On se rend bien compte ici, que lorsque Pamuk écrit sur Mario Vargas Llosa, c'est de lui-même qu'il parle, et le détour par l'écrivain péruvien-espagnol sert en fait, une fois de plus, l'autoportrait oblique du romancier. Cette hypothèse

¹ Frédéric Jameson, « La littérature du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational », Pascale Casanova (dir.) *Des littératures combattives : l'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011. « Est-il possible d'établir, sans tomber dans les pièges de l'étroitesse d'esprit, du préjugé et de la grossière approximation, les caractéristiques fondamentales des littératures des pays dits du Tiers Monde ? » interroge Pamuk, AC, *op.cit.*

² De plus, l'écrivain a beau s'exiler et rejoindre un des centres pour écrire, l'exil demeure car c'est un exil intérieur et moral : « [...] pour un écrivain du Tiers Monde, le statut d'exilé relève moins d'une situation géographique que d'un état moral, d'un sentiment d'exclusion et d'être un perpétuel étranger. » Pamuk, AC, *ibid.*

se vérifie lorsqu'il aborde la question des influences littéraires de Vargas Llosa, très similaires à celles de Pamuk. Subissant la puissance de l'ascendant sartrien, Llosa s'en détourne pourtant au profit de Camus, notamment à cause des déclarations de Sartre sur le Biafra et sur le caractère luxueux de la littérature dans un pays où les enfants meurent de faim ; mais l'ethos sartrien sur le sérieux du travail littéraire arme toutefois le jeune Vargas Llosa et lui permet de « trouver sa voie ». Mais c'est à Camus, une des « figures tutélaires » de Vargas Llosa, que va la préférence de ce dernier. « De nombreuses années plus tard, précise Pamuk, lorsque Vargas Llosa fut touché par une attaque terroriste dans Lima, il lut *L'Homme révolté*, ce long essai sur l'histoire et la violence, et constata alors qu'il préférait Camus à Sartre. » Cependant, Pamuk remarque que c'est Faulkner qui fait l'objet de son admiration la plus profonde, et que toutes ses analyses de l'art de Faulkner, leur composition, leur changements temporels, s'appliquent à ses propres romans.

D'ailleurs, lorsqu'il écrit que dans *Sanctuaire* les scènes se suivent moins – comme dans le roman classique – qu'elles ne s'interpénètrent et se fondent les unes dans les autres, cette idée est celle qui décrit le plus justement les romans de Vargas Llosa. Cette façon de couper sans états d'âme la continuité des voix, des histoires et des commentaires, il en use avec insistance et maestria notamment dans *Lituma dans les Andes*¹.

Enfin, ce sont peut-être des affinités politiques qui pourraient justifier le rapprochement entre Pamuk et Vargas Llosa. « Varga Llosa préfère toujours les réalités raisonnables et une tempérance ironique aux passions de l'utopie radicale et aux excès des fanatiques », écrit Pamuk : le propos s'applique aussi à lui-même. Les deux auteurs évoluent également du communisme de leur jeunesse – des milieux marxistes, du moins, pour Pamuk – au libéralisme – s'il n'est économique pour Pamuk, il est au demeurant politique. Dans cette lecture de Vargas Llosa, Pamuk met à nouveau en valeur le principe proustien, selon lequel « chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même », et Llosa, lisant, lui aussi Faulkner, entre autres, n'est à son tour que le propre lecteur de lui-même, et ainsi de suite. Un vertige spéculaire qui nous conduit, tout naturellement, à Borges.

¹ *Ibid.*, p. 278-279.

Sous le signe de Borges

Un Borges turc... américain

La traduction de Borges en turc connaît plusieurs âges¹. Elle est d'abord entreprise de manière simultanée par plusieurs maisons d'édition au début des années 1980 (Ada Yayınları, Can Yayınları, İletişim Yayınları, Logos Yayınları, Mitos Yayınları, Metis Yayınları). Le premier texte de Borges disponible en turc est la nouvelle « La mort et la boussole² » publié en 1982 ; il est suivi, en 1985, par *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*³, en 1988 par *Le Livre de sable*⁴, *Le rapport de Broglie*⁵ en 1990, la même année que *L'Histoire universelle de l'infâmie*⁶. *L'Eloge de l'ombre*⁷ et *Le livre des êtres imaginaires*⁸ paraissent en 1992. *Six énigmes d'Isidro Parodi* paraît en 1994. La même année, les éditions İletişim commencent la réédition de certains œuvres, « La mort et la boussole⁹ » en 1994 et *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*¹⁰ en 1995.

Mais c'est à la fin des années 1990 que commence la seconde période de la réception turque de Borges lorsqu'İletişim entreprend l'édition des œuvres complètes de l'auteur en quatorze tomes. Les deux premiers tomes, qui sont les premières éditions de *Fictions*¹¹ et de *L'Aleph*¹² en turc, paraissent en 1998 ; viennent ensuite *Le rapport de Broglie*¹³, une réédition de l' *Histoire universelle de l'infâmie*¹⁴ dans une nouvelle traduction de Cêlal Üster, *Le Livre de sable*¹,

¹ Pour l'histoire détaillée de la traduction de Borges en turc, nous renvoyons au numéro 127 de la revue « Kitap-lık » de mai 2009 consacré à la question.

² Jorge Luis Borges, *Ölüm ve Pusula*, trad. Tomris Uyar, İstanbul, Ada Yayınları, 1982, Nisan 1989.

³ Jorge Luis Borges, *Yolları Çatallanan Bahçe*, trad. Fatih Özgüven, İstanbul, Can Yayınları, 1985, 1988.

⁴ Jorge Luis Borges, *Kum Kitabı*, trad. Münir H. Göle, İstanbul, İletişim Yayınları, 1988.

⁵ Jorge Luis Borges, *Brodie Raporu*, trad. Münir H. Göle, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990.

⁶ Jorge Luis Borges, *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, trad. Zeynep Çağlayan, İstanbul, Logos Yayınları, 1990.

⁷ Jorge Luis Borges, *Gölgeye Övgü*, trad. Münir H. Göle, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 1992, Ağustos 1992.

⁸ Jorge Luis Borges, *Düşsel Varlıklar Kitabı*, trad. Bora Komçez, İstanbul, Mitos Yayınları, Kasım 1992, Nisan 1996.

⁹ Jorge Luis Borges, *Ölüm ve Pusula*, trad. Tomris Uyar (İletişim Yayınları, İstanbul, Ocak 1994)

¹⁰ Jorge Luis Borges, *Yolları Çatallanan Bahçe*, trad. Fatih Özgüven (İletişim Yayınları, İstanbul, Ocak 1995)

¹¹ Jorge Luis Borges, *Ficciones. Hayaller ve Hikâyeler*, Toplu Eserleri 1, trad. Fatih Özgüven, Tomris Uyar (İletişim Yayınları, İstanbul, Ocak 1998)

¹² Jorge Luis Borges, *Alef*, Toplu Eserleri 2, trad.. Tomris Uyar, Fatih Özgüven, Fatma Akerson, Peral Bayaz, İstanbul, İletişim Yayınları, Ocak 1998.

¹³ Jorge Luis Borges, *Brodie Raporu*, Toplu Eserleri 3, trad. Yıldız Ersoy Canpolat, İstanbul, İletişim Yayınları, Ocak 1999.

¹⁴ Jorge Luis Borges, *Alçaklığın Evrensel Tarihi*, Toplu Eserleri 4, trad. Celal Üster, İstanbul, İletişim

Sept nuits en 1999, *Essais sur Dante*, *La Mémoire de Shakespeare*² en 1999, *La Rose profonde*³ en 2001, *Evaristo Carriego*⁴ en 2002, *Autres Inquisitions*⁵ en 2005. Depuis, les œuvres de Borges sont très régulièrement rééditées, ce qui témoigne d'un très vif intérêt du public turc pour l'œuvre de l'écrivain argentin. Pour la dernière réédition des œuvres, l'éditeur a choisi d'illustrer les couvertures par des détails de l'œuvre de Jérôme Bosch⁶. Lorsque Pamuk lit Borges, dans les années 1980 et 1990, *L'Aleph* et *Fictions* n'ont pas encore été traduits en turc ; il a donc très certainement lu ces deux recueils dans des éditions anglaises et américaines.

Mais il convient de noter une particularité remarquable en ce qui concerne le contexte de réception turc de Borges : la plupart des traducteurs de cet auteur traduisent de l'anglais⁷. L'écrivaine et traductrice Tomris Uyar (1941-2003), Fatih Özgüven (né en 1957), Celal Üster, le traducteur principal de la réédition chez İletişim, sont des anglicistes et non des hispanisants, spécialistes de littérature américaine. Fatih Özgüven, s'il a traduit Virginia Woolf en turc, traduit aussi, de l'anglais, Borges, mais aussi Nabokov, Thomas Mann, et Kundera. C'est donc un Borges très américain, très anglophone que celui qui est importé dans le champ turc ; l'anglais confirme son hégémonie dans le milieu littéraire, ainsi que son rôle de plaque tournante ; cela traduit aussi l'américanisation très poussée des intellectuels turcs. Lire Borges à la périphérie turque des années 1970 et 1980, ou dans la Turquie intégrée à l'économie mondiale des années 1990 et 2000, c'est lire un Borges anglophone, américain, trait distinctif fondamental de la lecture d'un grand auteur de la littérature européenne dans le contexte du champ littéraire turc. Cela traduit également le déséquilibre et les rapports de pouvoir entre les langues

Yayınları, Ocak 1999.

¹ Jorge Luis Borges, *Kum Kitabı*, Toplu Eserleri 5, trad. Yıldız Ersoy Canpolat, İstanbul, İletişim Yayınları, Ocak 1999.

² Jorge Luis Borges, *Shakespeare'in Belleği (Dantevari Denemeler ~ Shakespeare'in Belleği içinde)*, Toplu Eserleri 7, trad. Peral Bayaz Charum, İstanbul, (İletişim Yayınları, Ocak 1999.

³ Jorge Luis Borges, *Sonsuz Gül*, Toplu Eserleri 8, trad. Ayşe Nihal Akbulut, trad. Çapan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.

⁴ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Toplu Eserleri 9, trad. Peral Bayaz Charum, İstanbul, İletişim Yayınları, Ocak 2002.

⁵ Jorge Luis Borges, *Öteki Soruşturmalar*, Toplu Eserleri 10, trad. Peral Bayaz Charum, İstanbul, Türker Armaner, İletişim Yayınları, Ocak 2005.

⁶ Consulter le site de l'éditeur : URL : <http://www.iletisim.com.tr/kisi/jorge-luis-borges/4805#.U5nHW7HmpTn>, page consultée le 12 juin 2014.

⁷ Nous remercions Timour Muhidine d'avoir attiré notre attention sur ce point.

européennes à la périphérie : si les jours de gloire du français sont, à la périphérie turque mondialisée, révolus, comme Pamuk le dit au sujet de Hugo, l'anglais assied son hégémonie, tandis que l'espagnol paraît n'avoir qu'un relativement faible impact sur le champ intellectuel turc ; l'anglais est la nouvelle langue de culture de l'intelligentsia, toujours en rivalité toutefois avec l'ancienne puissance française déclinante.

« Borges et moi »

Le 31 mars 1989 paraît dans *Cumhuriyet* la recension, par Pamuk, de *Borges ve Ben*, un recueil de textes de Borges paru en février de la même année aux éditions Afa, dans une traduction (de l'anglais, donc) de Celâl Üster¹. L'article de Pamuk s'intitule « Jorge Luis Borges'ten Yeni Bir Kitap : Borges ve Ben - Bizzat Borges » (« Le nouveau livre de Jorge Luis Borges : *Borges et moi* – Borges en personne² »). Le recueil *Borges ve Ben* comprend l'*Essai autobiographique* (*Bir Özyaşamöyküsü Denemesi*) écrit par Borges et Thomas di Giovanni, paru en 1970 dans le *New Yorker*³, *Le Livre de sable* (*Kum Kitabı*), et *Histoire universelle de l'infâmie* (*Rezilliğin Evrensel Tarihi*⁴). Le titre du recueil, comme le titre de l'article de Pamuk, fait référence au célèbre texte de Borges, « Borges et moi » publié pour la première fois en 1957 et paru dans *L'Auteur*⁵. De même que le succès de cette page a valu à Borges la publication en allemand d'une anthologie sous le titre *Borges und ich*⁶, c'est probablement le même esprit

¹ Jorge Luis Borges, *Borges ve Ben*, trad. Celal Üster, İstanbul, Afa Yayınları, 1989.

² Orhan Pamuk, « Jorge Luis Borges'ten Yeni Bir Kitap : Borges ve Ben - Bizzat Borges », *Cumhuriyet*, 31 Mars 1989.

³ « Orhan Pamuk, « Borges'in Ben'i », *ÖR*, p. 216 : « Yetmiş yaşında, uluslararası üne kavuştuğu 1960'ların sonunda Amerika'nın ünlü *New Yorker* dergisi gelenekselleşmiş "Profile" köşesi için ondan bir yazı isteyince, eski hikâyelerinin çevirisi için üç yıldır birlikte çalıştığı Norman Thomas Di Giovanni ile birlikte Borges, "Bir Özyaşamöyküsü Denemesi" ni yazar. ».

⁴ La seconde édition du livre paraît en 1995 chez Can Yayınları. Voir la présentation de cette édition par Celal Üster : URL : <http://www.kitapyurdu.com/kitap/default.asp?id=14626>, page consultée le 10 juin 2014.

⁵ Jorge Luis Borges, « Borges et moi », dans *L'Auteur [El Hacedor]*, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 28.

⁶ Jean-Pierre Bernès cite un extrait des entretiens de Borges avec Antonio Carrizo au sujet de cette page : « Cette page a connu un grand succès, tant et si bien qu'on a publié en Allemagne une anthologie de moi qui s'intitule *Borges und ich* (Borges et moi) [...]. » *Ibid.*

qui a présidé à la publication de *Borges ve Ben*¹.

La recension de Pamuk, renommée en « Borges'in Ben'i », (« Le Moi de Borges ») figure dans *Öteki Renkler* ; en revanche, elle n' pas été retenue pour l'édition européenne. Dans cet article, Pamuk se présente en lecteur, et surtout en admirateur (*hayran*²) de Borges. Il est à la fois touché par le je de l'autobiographie qui cherche sa voie entre Hamlet et Raskolnikov et qui éprouve un complexe d'infériorité lorsqu'il travaille à la bibliothèque de Buenos Aires, mais il éprouve aussi de l'admiration pour l'homme de lettres qui a consacré sa vie à la littérature et qui a produit les nouvelles.

Si Pamuk revendique Borges comme un de ses maîtres³, et l'inclut dans la liste des auteurs fondamentaux pour lui⁴ ce dernier affiche pourtant une présence particulièrement discrète dans la production essayiste de l'auteur turc. Il est mentionné à six reprises dans le recueil, mais c'est à chaque fois de manière très indirecte : d'abord dans un texte autobiographique sur Ruya, sa fille, intitulé « Quand Ruya est triste », dans lequel Borges est convoqué sous forme de mention et de citation pour souligner la découverte, par l'enfant, du « goût de la mélancolie⁵ ». La deuxième fois que son nom apparaît, Borges est convoqué dans la lecture de Dostoïevski : « Comme le dit Borges quelque part, la découverte de Dostoïevski est comme la découverte de l'amour ou de la mer – c'est un moment à marquer d'une pierre blanche dans une existence⁶. » Dans le chapitre sur Camus, il est mentionné comme le représentant de la tradition de la nouvelle philosophique avec Poe⁷. Puis, dans le cadre de la discussion portant sur la pertinence du concept de « littérature du Tiers-monde », que nous avons déjà analysée, Pamuk rappelle que « Borges a écrit ses nouvelles et ses essais dans l'Argentine des années 1930 – dans un pays du Tiers monde au sens plein du

¹ Pamuk, « Borges'in Ben'i », *ÖR*, p. 218.

² *Ibid.*

³ Par exemple, voir l'interview avec *The Paris Review*, Pamuk, *AC*, p. 594.

⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁵ *Ibid.*, p. 77 « Peut-être découvre-t-elle tout simplement le goût de la mélancolie. Laisse-la donc savourer sa tristesse, et s'enfourer dans sa solitude et sa propre odeur. Savoir être malheureux quand tout le monde autour de soi est heureux est une condition de base de l'intelligence. C'est ce que je pensais avant. Borges l'a très bien exprimé : "Il est clair que, comme tous les jeunes, je fais de mon mieux pour être malheureux." »

⁶ *Ibid.*, p. 238.

⁷ *Ibid.*, p. 260.

terme – mais [qu’] aujourd’hui la place tout à fait centrale qu’il occupe dans la littérature mondiale est incontestable¹. » La dernière mention de Borges se trouve dans l’interview accordée à *The Paris Review* dans laquelle Pamuk commente l’importance de Borges et de Calvino pour l’écriture du *Livre noir*. Dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*, Pamuk, se faisant historien du « roman mondial », note que des innovations postmodernistes apparaissent « dans le sillage d’écrivains comme Jorge Luis Borges et Italo Calvino, qui étaient avant tout des métaphysiciens de la fiction, plutôt que des romanciers au sens strict². » Il relève aussi, un peu plus loin dans ses conférences, l’importance du Borges traducteur et passeur entre les langues et les littératures. Pour lui, « [la] traduction des *Palmiers sauvages* en espagnol par Borges a influencé une génération entière d’écrivains latino-américains³. » Où l’on voit, une fois de plus, en passant, la confirmation de la thèse de Casanova sur l’importance majeure de Faulkner dans les anciens pays du Tiers-monde.

Borges n’apparaît jamais de manière analytique dans le recueil ; il est toujours convoqué dans le cadre d’un discours portant sur un autre sujet que celui de ses œuvres, dans un contexte littéraire ou non littéraire. Mais c’est peut-être cet effacement relatif qui est symptomatique de son importance pour Pamuk ; ce retrait serait le signe, au contraire, que l’ethos pamukien est tout entier sous le signe de Borges, que l’œuvre de Borges irrigue, de manière souterraine et réticulaire, à la fois l’œuvre, comme nous le verrons dans le dernier chapitre de notre travail, mais aussi l’ethos du lecteur et de l’auteur turc.

« Vies parallèles »

Les vies de Borges et de Pamuk présentent plus d’une similitude. Tous deux issus de la bourgeoisie occidentalisée et ouverte sur l’Europe des pays de la périphérie européenne, ils incorporent l’ethos de la bourgeoisie non occidentale des pays du Tiers-monde ainsi que ses différentes déclinaisons : le désir de l’Europe, l’admiration pour la littérature européenne, l’appartenance à un milieu

¹ *Ibid.*, p. 274.

² Pamuk, *RNRS*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 144-145.

bourgeois, aisé, érudit, l'éducation cosmopolite, les séjours en Europe, la fatalité du français¹, la double polarisation culturelle, locale et mondiale-occidentale : Borges est à la fois lecteur des œuvres de la littérature argentine (Ascasubi, *Martin Fierro*...) et de la littérature française, anglaise, allemande. Le tropisme anglophone est également très présent chez les deux auteurs ; chez Borges, par la grand-mère Fanny Haslam. Tous deux apprennent à lire dans le cadre familial avec la grand-mère, Borges en 1903 à l'âge de quatre ans, Pamuk à peu près au même âge avec sa grand-mère paternelle Pakize, institutrice de formation. La bibliothèque paternelle joue un rôle comparable dans la formation intellectuelle et littéraire de chacun. D'ailleurs, dans son article « Borges'in Ben'i » où il commente la parution en turc de *L'essai autobiographique* dans le recueil *Borges ve Ben*, Pamuk cite, entre autres, la phrase de Borges sur la bibliothèque paternelle : « *Hayatımdaki en önemli şeyin ne olduğunu sorsalar, babamın kütüphanesi derim*². » (Si on me demandait ce qui a compté le plus dans ma vie, je répondrais : la bibliothèque de mon père³) En outre, tous deux peuvent s'ennorgueillir de leur ascendance ; Borges a parmi ses ancêtres les principaux acteurs de la conquête espagnole du Rio de la Plata, et Mustafa Şevket Pamuk, le grand-père de Pamuk, ingénieur de formation, fait fortune dans les années 1920 dans la construction des voies de chemin de fer, mettant ainsi théoriquement à l'abri du besoin ses descendants pour plusieurs générations. Mais les deux familles connaissent une période de déclin ; Borges, pendant longtemps libre de se consacrer à la littérature par l'aisance de sa famille, doit chercher un emploi pour participer aux dépenses du foyer et décroche un emploi subalterne à la bibliothèque municipale d'un quartier pauvre et triste de Buenos Aires en 1937. La famille Pamuk, appauvrie par les malheureux placements de Gündüz et de son frère Aydın, est contrainte de déménager dans des logements plus petits et Pamuk, lorsqu'il fait ses études au Robert college, apparaît comme quelqu'un de relativement « déclassé » par rapport à ses très riches camarades. Issus d'espaces excentriques, tous deux parvenus au faîte de la gloire littéraire et au centre du

¹ « Dans mon enfance, ignorer le français c'était presque être un analphabète. Au fil des années, nous sommes passés du français à l'anglais et de l'anglais à l'ignorance, y compris même celle du castillan. » J. L. Borges, « Préface des préfaces », *Préfaces avec une préface aux préfaces*, *op.cit.*, p. 302.

² Pamuk, « Borges'in Ben'i », *ÖR*, p. 217.

³ J. L. Borges, *Essai d'autobiographie*, *op.cit.*, p. 217.

système mondial, les deux écrivains seront l'un et l'autre invités aux conférences Norton à Harvard ; Borges en 1967-68, Pamuk en 2009-2010.

Borges médiateur de Pamuk

Mais le rapport entre ces deux écrivains ne se pense pas uniquement en termes de parallèle, mais aussi de filiation et de médiation : Pamuk est un lecteur de la bibliothèque universelle *via* Borges. Borges est le médiateur du désir pamukien de la « bibliothèque de Babel ». Dans le sixième chapitre de *Le romancier naïf et le romancier sentimental* intitulé « Le centre », Pamuk convoque Borges au service de son argumentation sur la présence d'un centre dans les grands romans. Leur lecture a pour but de découvrir ce centre caché qui recèle une profonde intuition sur la vie¹. Il étaye alors son argument en recourant à la lecture borgésienne de *Bartelby le scribe* de Melville. « Pour donner un exemple, voici comment, dans une préface qu'il a écrite pour *Bartelby le scribe* de Melville², Borges analyse la façon dont le lecteur atteint progressivement le cœur de *Moby Dick*³ » écrit-il. Il rend compte alors des trois moments que Borges distingue dans la lecture du roman en citant à chaque fois un extrait de la préface : « « Au début, le lecteur peut supposer que le sujet en est la vie misérable des chasseurs de baleines. »⁴ » cite-t-il d'abord, avant d'étayer : « En effet, les premiers chapitres de *Moby Dick* ressemblent à un roman de critique sociale, ou même à un reportage journalistique, truffé de détails sur la chasse à la baleine et la vie des harponneurs⁵. » Mais cette première conviction fait place à une seconde hypothèse de lecture et le lecteur croit ensuite que « « le thème en est la folie du capitaine Achab, dont l'idée fixe est d'attaquer et de tuer la Baleine blanche »⁶ » cite encore Pamuk. A nouveau, il développe le propos de Borges : « Et de fait, les chapitres centraux de *Moby Dick* ressemblent à un roman psychologique, où est

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 131 : « « Le centre d'un roman est une opinion ou une intuition profonde sur la vie, un noyau de mystère enfoui à l'intérieur, réel ou imaginé. C'est pour explorer ce lieu, en découvrir les implications, que les romanciers écrivent, et c'est dans cet esprit aussi qu'on lit des romans. »

² Jorge Luis Borges, « Herman Melville, *Bartelby* », *Préfaces avec une préface aux préfaces, Œuvres complètes II, op.cit.*

³ Pamuk, *RNRS*, p. 134.

⁴ Pamuk citant Borges, *ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Pamuk citant Borges, *ibid.*

analysé le caractère singulier d'un homme puissant obsédé par une rage féroce. » Il en arrive alors au troisième temps de l'élaboration d'hypothèses au cours de la lecture : « Pour finir, Borges nous rappelle que le véritable sujet et centre du roman de Melville est tout autre chose : “Page après page le récit s'agrandit jusqu'à usurper les mesures du cosmos.”¹ » Cette fois-ci, Pamuk ne cite pas le troisième temps de la préface borgésienne (« il réalise enfin que la baleine et Achab et cette poursuite qui n'en finit pas sur les océans de la planète sont des symboles et des miroirs de l'Univers² »), mais extrait cette phrase du tout début de la préface (« Page après page le récit s'agrandit jusqu'à usurper les mesures du cosmos [...] »³. ») Cette analyse permet de dresser un portrait de Pamuk en commentateur des commentaires borgésiens ; Pamuk réécrit le commentaire de Borges, fait de sa préface un palimpseste ; et, clerc scrupuleux, il développe, explique, déploie la concision de la phrase borgésienne⁴. L'écrivain argentin est *in fine* un modèle de lecture des romans modernes : « Dans le roman moderne, l'énigme ne consiste pas à deviner qui est l'assassin, mais à découvrir exactement le véritable sujet du roman, comme l'a fait Borges en lisant *Moby Dick*⁵. » Une leçon borgésienne mise en pratique dans *Le Livre noir*, un anti-roman policier dans lequel la recherche de l'assassin est précisément reléguée à l'arrière-plan de la quête principale du personnage, qui est une quête sémiotique parmi les signes proliférants d'Istanbul, métaphore de la quête métapoétique du lecteur pour s'orienter dans le labyrinthe du roman.

Bibliothèques

De plus, la bibliothèque pamukienne offre de troublantes similitudes avec la bibliothèque borgésienne, sans que cela nous soit possible, en l'état actuel de nos connaissances, de l'attribuer à la lecture intensive et extensive des œuvres de

¹ *Ibid.*

² J. L. Borges, « Herman Melville, *Bartelby* », *op.cit.*, p. 403.

³ *Ibid.*

⁴ Borges est plus concis et moins explicatif. Si l'on ne retient que les trois moments de la compréhension de *Bartelby*, on lit : « [...] au début le lecteur peut supposer que le sujet en est la vie misérable des chasseurs de baleine ; puis il croit que le thème en est la folie du capitaine Achab, dont l'idée fixe est d'attaquer et de tuer la Baleine blanche ; et il réalise enfin que la baleine et Achab et cette poursuite qui n'en finit pas sur les océans de la planète sont des symboles et des miroirs de l'Univers. » *Ibid.*

⁵ Pamuk, *RNRS*, p. 146.

Borges, aux points communs entre leur milieu d'origine et leur éducation, ou à des modalités « excentriques » de construction de la bibliothèque occidentale. Toujours est-il que l'ethos du lecteur pamukien offre des miroitements particulièrement borgésiens. Des auteurs phares de la bibliothèque de l'auteur argentin se trouvent être également des points nodaux de la bibliothèque du romancier turc.

Flaubert

Nous avons déjà vu l'importance de Flaubert pour Pamuk ; or Borges y consacre deux textes de *Discussion* : « Défense de *Bouvard et Pécuchet*¹ », et « Flaubert et son destin exemplaire² ». Le premier discute l'interprétation de l'œuvre : Bouvard et Pécuchet seraient deux imbéciles qui lisent sans comprendre toute une bibliothèque, des héros faustiens mis en échec par leur idiotie ; mais Borges suggère que ces deux protagonistes sont peut-être des simples d'esprit par lesquels sont exprimées des vérités fondamentales. Dans le second texte, Borges réfute la distinction entre « le Flaubert qui s'exténua à produire une œuvre rare et précieuse » et « le Flaubert de la légende ». Mais il considère que le Flaubert « de l'histoire » « est plus important que l'importante littérature qu'il prémédita et réalisa – Flaubert, premier Adam d'une espèce nouvelle : celle de l'homme de lettres comme prêtre, comme ascète et comme martyr³. » C'est très précisément le propos de Pamuk qui disait que Flaubert était le point de départ d'une nouvelle éthique littéraire moderniste, celle du sacerdoce de l'écrivain, et de son retrait du monde : « [...] la même volonté d'être ignoré et la même célébrité [que Lao-tseu] marquent le destin de Flaubert⁴ » écrit Borges. Il termine en évoquant la postérité du « destin exemplaire » de Flaubert, qu'il fait passer par Mallarmé « dont l'épigramme « le monde est fait pour aboutir à un beau livre » exprime une conviction de Flaubert⁵ », par Moore, Henry James et par James Joyce.

¹ J. L. Borges, « Défense de Bouvard et Pécuchet », *Discussion, Œuvres complètes, I, op.cit.*, p. 260.

² J. L. Borges, « Flaubert et son destin exemplaire », *ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 265.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ *Ibid.*, p. 268.

Coleridge

Autre point de contact entre bibliothèque bourgeoise et bibliothèque pamukienne, Coleridge, évoqué, comme nous l'avons vu, chez l'écrivain turc, dans *D'Autres couleurs* comme dans *Le romancier naïf et le romancier sentimental*. Nous avons déjà vu que Pamuk est un lecteur des grands poèmes de Coleridge, ainsi que des *Biographia literaria*¹. Il cite également ses conférences sur Shakespeare². L'inspiration décrite dans *Kubla Khan* est, comme nous l'avons vu, un modèle d'inspiration que Pamuk réutilisera dans son roman *Neige*. Or, Borges est aussi l'auteur d'un commentaire sur *Kubla Khan* intitulé « Le rêve de Coleridge³ ». Après avoir rappelé les circonstances de la création du poème, il rapproche cet exemple d'autres types de « travail cérébral inconscient », notamment de celui du « premier poète sacré de la nation anglaise », le « rude berger » Caedmon. Mais, dans cette série, l'histoire du rêve de Coleridge est remarquable : Borges rapporte que vingt ans après la parution du poème, est publiée la première traduction occidentale de l'*Histoire générale* de Rashid-ed Din qui date du XIV^e siècle. On y lit que Koublaï Khan avait érigé son palais « “d'après un plan qu'il avait vu en songe et qu'il gardait en mémoire.”⁴ » Enchâssement merveilleux, vertigineuse symétrie bourgeoise : le rêve de Coleridge intègre l'univers fantastique de Borges : « Le premier rêve ajouta à la réalité un palais ; le second, qui eut lieu cinq siècles plus tard, un poème [...] suggéré par le palais ; l'analogie des deux rêves laisse entrevoir un dessein ; l'énorme intervalle de temps révèle un artisan surhumain⁵. » Dès lors, « [si] le schéma se vérifie au cours d'une nuit dont les siècles nous séparent, quelqu'un rêvera le même rêve, sans soupçonner que d'autres l'ont déjà rêvé, et il lui donnera la forme d'un marbre ou d'une musique⁶. » A moins, suggère Borges pour clore cette série d'hypothèses, qu'« un archétype non encore révélé aux hommes, un objet éternel [...] ne pénètre [...] lentement dans le monde [...]. Sa première manifestation fut le palais ; la seconde, le poème. Qui les aurait comparés aurait

¹ Pamuk renvoie au quatrième chapitre des *Biographia literaria* dans *RNRS*, p. 81.

² *Ibid.*, p. 68.

³ J. L. Borges, « Le rêve de Coleridge », *Autres inquisitions, Œuvres complètes, I, op.cit.*, p. 682.

⁴ *Ibid.*, p. 684.

⁵ *Ibid.*, p. 685.

⁶ *Ibid.*

vu qu'ils étaient essentiellement identiques¹. » On retrouvera, comme on le verra dans le chapitre VII de notre travail, l'importance de ce Coleridge borgésien pour Pamuk.

Les Mille et Une Nuits

Le dernier point de contact entre la bibliothèque pamukienne et la bibliothèque borgésienne que nous étudierons sera celui des *Mille et Une Nuits*. Dans le chapitre intitulé « Lire ou ne pas lire *Les Mille et Une Nuits*² », Pamuk commente le « monument le plus populaire de la littérature arabe³ », et fait référence à la lecture borgésienne : « Dès sa première enfance, Borges a pratiqué *Les Mille et Une Nuits* découvertes dans la version anglaise d'Edward Lane [...] puis relues dans la traduction de R. Burton⁴ » écrit-il. Quel lecteur Pamuk est-il des *Mille et Une Nuits* et quelle place Borges tient-il dans sa lecture ?

Borges commente le classique de la littérature orientale dans le texte « Les Traducteurs des “Mille et Une Nuits” » (1935) publié dans *Histoire de l'éternité*⁵ ainsi que dans « Les Mille et Une nuits », la troisième conférence entrant dans la composition de *Sept nuits*⁶ (1977). Dans cette dernière, Borges évoque le « monument de la littérature arabe » dans le cadre d'une discussion sur la découverte de l'Orient par l'Occident. Ainsi, les Occidentaux auraient construit l'Orient à partir des *Mille et Une nuits*. Après une tentative de définition de l'Orient et de l'Occident aboutissant à l'idée selon laquelle personne ne se sent oriental et que ces deux notions sont des généralisations⁷, il retrace l'histoire du livre et de ses traductions, commentant au passage la beauté du titre (l'infini et une nuit), la coutume des hommes de la nuit diseurs de contes. Le début du mouvement romantique en France daterait de la traduction de Galland en 1704. Sur le sujet de la postérité de ces contes chez Stevenson, Chesterton, De Quincey,

¹ *Ibid.*

² Pamuk, AC, p. 192.

³ Jean-Pierre Bernès, « Notes et variantes », *Œuvres complètes, I, op.cit.*, p. 1531.

⁴ Pamuk, AC, p. 192.

⁵ J. L. Borges, « Les Traducteurs des “Mille et Une Nuits” », *Histoire de l'éternité, Œuvres complètes, tome I, op.cit.*, p. 413.

⁶ J. L. Borges, « Les Mille et Une Nuits », *Sept nuits, Œuvres complètes II, op.cit.*, p. 668.

⁷ *Ibid.*, p. 675.

Lewis Carroll, il juge que les contes « continuent à croître ou à se recréer », dans une sorte d'existence indépendante du « livre infini »¹. Quant au texte érudit « Les traducteurs des *Mille et Une Nuits*, Borges compare dans le détail les traductions de Galland (1704-1717), de Lane (1841), de Robert Burton (1885), de Mardrus (1899). Borges évoque encore les contes dans son *Essai d'autobiographie*, au moment où il évoque ses lectures d'enfance :

Le livre de Burton, rempli de ce qu'on considérait alors comme des obscénités, nous était interdit et j'ai dû le lire alors en cachette sur le toit. Mais à l'époque j'étais tellement transporté par la magie de ce livre que je ne prêtai aucune attention aux passages scabreux, lisant ces contes sans me douter qu'ils pouvaient avoir quelque autre signification².

Or, c'est précisément par l'évocation de ses lectures d'enfance que Pamuk commence le chapitre sur *Les Mille et Une Nuits* :

J'ai lu mes premiers extraits des contes des *Mille et Une Nuits* à l'âge de sept ans. Je venais de terminer ma première année de primaire, et mon frère et moi étions allés passer les vacances d'été à Genève, en Suisse, où le travail de mon père avait conduit mes parents à s'installer quelques temps. Parmi les livres pour enfants que ma tante nous avait donnés avant notre départ pour que nous puissions nous exercer à la lecture pendant les vacances se trouvait une sélection des *Mille et Une Nuits*. C'était un gros livre imprimé sur du papier de qualité, et je me souviens de l'avoir lu au moins quatre ou cinq fois durant l'été³.

C'est donc, comme pour Borges, une lecture d'enfance, associée à la période d'apprentissage de la lecture et à une édition abrégée pour enfants. Mais l'évocation des après-midi de lecture fait alors écho aux pages proustiennes sur les « lectures faites au temps des vacances⁴ ». L'auteur turc se souvient :

Lorsqu'il faisait très chaud, après le déjeuner, j'allais m'allonger dans ma chambre où je lisais et relisais les mêmes histoires. Notre appartement était à une rue des berges du lac Léman, et tandis que par la fenêtre ouverte une brise légère soufflait et transportait les notes d'accordéon des mendiants qui jouaient dans la cour arrière de notre maison, je me plongeais à nouveau dans l'histoire d' « Aladin et la lampe

¹ *Ibid.*

² J. L. Borges, *Essai d'autobiographie*, *op.cit.*, p. 276.

³ Pamuk, *AC*, p. 192.

⁴ « Qui ne se souvient comme moi de ces lectures faites au temps des vacances qu'on allait cacher successivement dans toutes celles des heures du jour qui étaient assez paisibles et assez inviolables pour pouvoir leur donner asile. » Marcel Proust, « Sur la lecture », *op.cit.*, p. 40.

merveilleuse », et d' « Ali Baba et les quarante voleurs »¹.

Plusieurs traits de l'évocation de ce souvenir d'enfance rappellent Proust : les chaudes après-midi de lecture dérobées à la vie familiale et sociale, le cadre intimiste de la lecture, la valeur itérative du rituel, la circulation musicale de l'espace extérieur à l'espace intérieur, autant de traits qui évoquent le narrateur proustien². Mais pour l'auteur turc comme pour l'auteur argentin, *Les Mille et Une Nuits* représentent la possibilité de l'évasion imaginaire. : « On a envie de se perdre dans *Les Mille et Une Nuits* ; on sait qu'en entrant dans ce livre on pourra oublier sa pauvre destinée humaine ; qu'on pourra pénétrer dans un monde, un monde fait d'un certain nombre de figures-archétypes et aussi d'individus³ » écrit Borges. Le lecteur pamukien s'interroge aussi sur « le pays dans lequel [il] [s']évadait » : « [...] ces contrées étaient lointaines et étrangères, appartenant à un monde plus primitif que le nôtre mais enchanté⁴. » Le texte produit sur le jeune lecteur un effet à la fois de proximité (les noms des personnages sont familiers) et de distance. La première lecture des *Mille et Une Nuits* de Pamuk est celle d' « un petit Européen découvrant les histoires merveilleuses de l'Orient⁵. » Cette impression confirme le jugement de Borges selon lequel à la lecture des *Mille et Une Nuits*, « nous nous sentons dans un pays lointain⁶ ». Mais ce sentiment est dû, chez Pamuk, au fait qu'il est un Oriental, un stambouliote qui s'ignore : « J'ignorais alors que ces histoires étaient entrées dans notre culture par l'Inde, l'Iran et l'Arabie ; que ma ville natale d'Istanbul, avec son chaos et son mystère, témoignait par bien des aspects de l'atmosphère de ce livre grandiose et étonnant [...]⁷. » Ceci va dans le sens de Borges, qui avance qu' « aucun individu ne se sent oriental⁸ » : Pamuk découvre, en quelque sorte, qu'il est un Oriental dans les *Mille et Une Nuits* ; la conscience de l'Orient, pour lui comme pour l'Occident,

¹ Pamuk, AC, *op.cit.*

² Voir encore Marcel Proust, « Sur la lecture », *op.cit.*, p. 45 : « Après le déjeuner, ma lecture reprenait tout de suite; surtout si la journée était un peu chaude, on montait « se retirer dans sa chambre », ce qui me permettait, par le petit escalier aux marches rapprochées, de gagner tout de suite la mienne [...]. J'allais fermer ma fenêtre [...] »

³ J. L. Borges, « Les Mille et Une Nuits », *Sept nuits, op.cit.*, p. 675.

⁴ Pamuk, AC, p. 193.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. L. Borges, « Les Mille et Une Nuits », *Sept nuits, op.cit.*, p. 674.

⁷ Pamuk, AC, p. 193.

⁸ J. L. Borges, « Les Mille et Une Nuits », *Sept nuits, op.cit.*

viendrait de la lecture des *Nuits arabes*. Pamuk n'interprète pas cette ignorance de la même manière : pour lui, s'il lit enfant *Les Mille et Une Nuits* comme un Européen s'étonnant des merveilles de l'Orient, c'est que la culture turque a été « coupée de son propre héritage culturel, oublieuse de ce qu'elle doit à l'Inde et à l'Iran, et ayant succombé à la phénoménale influence de la littérature occidentale » ; pour cette raison, explique-t-il, « ce sont les Européens qui nous ont fait découvrir cette œuvre¹. » Pamuk évoquant ensuite l'importance de la traduction de Galland (« Cette anthologie de Galland a exercé une puissante et prolix influence sur les grands écrivains occidentaux de cette époque et des siècles suivants² »), abonde dans le sens de Borges :

Il est un autre fait indéniable : les plus célèbres et les mieux venus des éloges des *Mille et Une Nuits* – ceux de Thomas de Quincey, de Stendhal, de Tennyson, d'Edgar Allan Poe, de Newman – proviennent des lecteurs de la traduction de Galland³.

Pamuk paraît alors très proche de Borges, voire même le paraphraser : « On peut déceler le souffle des contes des *Mille et Une Nuits* dans les pages de Stendhal, de Coleridge, de De Quincey et de Poe⁴ » écrit-il. Il remarque ensuite :

[...] lorsqu'on entreprend de lire cette anthologie d'un bout à l'autre, on s'aperçoit combien cette influence reste circonscrite à certains motifs, au « côté mystérieux de l'Orient », pourrait-on dire ; les histoires abondent en miracles, et événements étranges et surnaturels, en scènes effrayantes...⁵

Borges, lui, parle des « splendeurs » et « féeries d'Antoine Galland » ; et, évoquant le sujet de la postérité et de l'influence de cette version des contes, il écrit : « Ceux qui la fréquentèrent connurent l'éblouissement et la félicité. Son orientalisme, qui nous paraît, à présent, simpliste, grisa tous ceux qui prisait du tabac et ourdissaient une tragédie en cinq actes⁶. » Pamuk évoque ensuite sa deuxième lecture. Il relit le livre à l'âge de vingt ans dans une traduction en turc

¹ Pamuk, AC, p. 194.

² *Ibid.*

³ J. L. Borges, « Les traducteurs des Mille et Une Nuits », *Histoire de l'éternité, Œuvres complètes, I*, *op.cit.*, p. 417.

⁴ Pamuk, AC, p. 194.

⁵ *Ibid.*

⁶ J. L. Borges, « Les traducteurs des Mille et Une Nuits », *Histoire de l'éternité, Œuvres complètes, I*, *op.cit.*, p. 418.

de Raif Karadağ parue dans les années 1950. Mais cette fois, loin d'être émerveillé comme à la première lecture, il en tire au contraire de la colère et du ressentiment ; avec le recul, il les analyse comme les produits de la vision sexiste et gynophobique qui imprègne l'imaginaire de la culture arabe :

Cette vision de la femme [liée à la ruse, à la tromperie, à la duplicité] qui irrigue l'ensemble du récit reflète à l'évidence les peurs les plus profondément ancrées chez les hommes appartenant à cette sphère culturelle et à l'imaginaire qui a produit ce récit. Que l'arme de prédilection des femmes pour tendre des pièges et mener leurs intrigues soit leurs attraits sexuels ne fait que renforcer ces angoisses. Dans ce sens, les contes des *Mille et Une Nuits* expriment la peur viscérale de la gent masculine vivant dans cette ère géographique : celle de se voir délaissé, abandonné, et cocufié¹.

L'histoire de la lecture des *Mille et Une Nuits* par Pamuk est très ambivalente : à l'enthousiasme et à l'émerveillement de la première lecture intimiste de l'enfance succède la lecture anthropologique qui mène au rejet de la représentation des relations entre hommes et femmes que le jeune turc occidentalisé juge typiquement orientale. Mais il estime ensuite qu'il lui « manquait une clef pour entrer dans cette littérature dans une perspective moderne, mais qui nous permette encore d'apprécier ses arabesques, son sens de l'humour et sa grande beauté² ». C'est à la troisième lecture que Pamuk se réconcilie avec le texte. Il le relit vers trente-cinq ans, avec l'aide de commentaires et d'éditions annotés *en anglais* ; il comprend alors « ce qui avait fasciné les écrivains occidentaux et valu à cette œuvre un tel retentissement », sensible à « l'aspect littéraire » du texte, à ses « jeux de logique et aux paradoxes », « déguisements, échanges d'identité » et à « tous ces jeux de cache-cache³ ». Finalement, immergé dans « cet océan de narration », il apprend à le considérer comme un « trésor⁴ ». Si Borges mettait davantage l'accent sur l'histoire des traductions, Pamuk propose, dans une optique plus proustienne, une histoire de ses lectures des *Mille et Une Nuits*, et se rattache donc à la veine plus subjective de *L'Essai d'autobiographie*. Mais la présentation du texte reste marquée par différents moments successifs qui offrent chaque fois un livre

¹ Pamuk, AC, p. 197.

² *Ibid.*, p. 196-197.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

nouveau, tout comme l'histoire de ses traductions, et tous deux relaient la légende selon laquelle « personne ne peut lire *Les Mille et Une Nuits* jusqu'à la fin¹ ». Pamuk mentionne aussi cette légende au sujet de ce livre : « On dit souvent deux choses à propos des *Mille et Une Nuits*. La première est que personne ne les a jamais lus du début à la fin². » La seconde légende qui circule explique en quelque sorte la première : « La seconde, c'est que celui qui lirait cet ouvrage du début à la fin mourrait³. » Il apparaît donc que les textes de Borges sont un hypotexte de la préface de Pamuk ; à certains moments, il semble reprendre certaines remarques de l'auteur argentin ; comme pour Flaubert et Coleridge, Pamuk semble commenter *Les Mille et Une Nuits sur*, ou à partir des textes de Borges. En outre, Pamuk transforme la préface érudite borgésienne en une préface intimiste, centrée sur les lectures du sujet pamukien à différents âges, et sur la fluctuation de ses sentiments vis-à-vis de l'œuvre. Il déplace, en quelque sorte, le texte borgésien en terrain proustien.

Il est encore de nombreux autres auteurs qui requièrent l'attention, l'intérêt ou l'admiration de Borges et de Pamuk, et il ne nous est pas possible, dans l'espace qui nous est imparti, de les commenter tous : Kafka auquel Borges consacre une préface⁴ ; Dante présent dans *Neuf Essais sur Dante*⁵ (1982) dans *Sept nuits*⁶, la série de conférences prononcées par Borges en 1977 à Buenos Aires, et dans « La Rencontre en rêve⁷ ». Borges a souvent raconté sa rencontre avec Dante, qu'il aborde lorsqu'il est employé d'une bibliothèque. La fréquentation de *La Divine Comédie* représente pour lui « l'une des expériences les plus durables et les plus intenses de sa vie, toute consacrée à la littérature⁸. » Il déclare, dans une série d'entretiens avec Fernando Sorrentino : « [...] je fus ébloui

¹ J. L. Borges, « Les Mille et Une Nuits », *Sept nuits, Oeuvres complètes II, op.cit.*, p. 675.

² Pamuk, *AC.*, p. 198.

³ *Ibid.*

⁴ J. L. Borges, « Franz Kafka, La Métamorphose », *Préfaces avec une préface aux préfaces, op.cit.*, p. 398.

⁵ J. L. Borges, *Neuf essais sur Dante, Œuvres complètes II, op.cit.*, p. 827.

⁶ J. L. Borges, « La Divine Comédie », *Sept nuits, Œuvres complètes, II, op.cit.*, p. 637. « Borges prétend que par-delà notre lignage [*sic*] *La Divine Comédie* est l'œuvre capitale de toutes les littératures. Il pense également que sa lecture présente certaines difficultés pour le lecteur contemporain. Il expose ces difficultés et analyse un fragment de cette œuvre. » Jean-Pierre Bernès, *Notice, Œuvres complètes, II, op.cit.*, p. 1384.

⁷ J. L. Borges, « La Rencontre en rêve », En marge de *Autres Inquisitions, Œuvres complètes, I, op.cit.*, p. 821.

⁸ Jean-Pierre Bernès, « Notice », *Œuvres complètes II, op.cit.*, p. 1416.

par ce livre, à tel point que tout le reste de la littérature me semblait l'œuvre du hasard, me semblait fait de dons du hasard, alors que dans *La Divine Comédie* tout me paraît être – et est sans doute – prémédité par l'auteur¹. » Si Pamuk ne dit mot sur Dante dans ses essais, en revanche sa poétique romanesque montre qu'il a très bien assimilé – via Borges ? – Dante, ainsi que son importance pour la littérature européenne ; nous consacrerons notamment une partie de notre chapitre VII à l'analyse des réécritures de l'auteur de la *Divine Comédie* dans le roman pamukien. Pour revenir aux lectures communes de Borges et Pamuk, Kafka², Lewis Carroll³, Hawthorne⁴, Cervantès et *Don Quichotte*⁵, De Quincey⁶, James Joyce⁷, Attar⁸, sont aussi, entre autres, des références partagées.

En fait, tout se passe comme si l'ethos du lecteur pamukien transitait par l'ethos du lecteur borgésien ; comme s'il se construisait dans le reflet, dans le réfléchissement de cette figure d'auteur qui se confond avec une figure de lecteur encyclopédique, habitant la bibliothèque totale du savoir, de la littérature et du monde. Avatar de ce désir de totalité, la bibliothèque pamukienne est déterminée par une prédilection pour les œuvres-sommes ; une prédilection non étrangère à la rêverie mallarméenne d'écrire le livre qui contiendrait tout l'univers, résumé du monde, *liber mundi*, objet de désir de tant d'écrivains. Ce résumé du monde et de la littérature dans le livre et dans la bibliothèque, la concentration du monde et de la littérature dans la matérialité d'un espace clos, livre ou bibliothèque, nous paraît fondamentalement borgésien. Il nous semble que la taille, l'ampleur, le volume des romans pamukiens transposent cet appétit du monde et de la totalité dans le

¹ Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 2^e éd. 1996, p. 142-143.

² J. L. Borges, « Franz Kafka, La Métamorphose », *Préfaces avec une préface aux préfaces Œuvres complètes II*, op.cit., p. 398.

³ J. L. Borges, « Lewis Carroll, œuvres », *Préfaces avec une préface aux préfaces*, *ibid.*, p. 334.

⁴ J. L. Borges, « Nathaniel Hawthorne », *Autres Inquisitions, Œuvres complètes, I*, op.cit., p. 709.

⁵ J. L. Borges, « La conduite romanesque de Cervantes », *Articles non recueillis, Œuvres complètes, I*, *ibid.*, p. 1243. Dans AC, les références à Cervantès et *Don Quichotte* se trouvent p. 212, 214, 372, 406-408.

⁶ Pamuk, AC, p. 194.

⁷ J. L. Borges, « L'«Ulysse» de Joyce », *Œuvres complètes, tome I*, *ibid.*, p. 871-874, et la « Biographie synthétique » de James Joyce, p. 1038-1039. Pamuk écrit, dans *RNRS* : « Certains romanciers écrivant pour ériger un monument que les lecteurs trouveront grandiose (dans un de ses premiers essais, une critique d'*Ulysse*, Borges compare le livre de Joyce à une cathédrale ; et Proust avait envisagé de donner comme titres aux tomes de son oeuvre le nom des diverses parties d'une cathédrale). » Pamuk, *RNRS*, p. 125.

⁸ J. L. Borges, « L'approche d'Almotasim », *Histoire de l'éternité, Œuvres complètes I*, op.cit., p. 436.

roman-somme, miniature métonymique de la totalité. Nous développerons dans le prochain chapitre le rapport de Pamuk au roman comme forme de la totalité.

« L'homme invisible » entre Pamuk et la bibliothèque européenne : A. H. Tanpınar (1901-1962)

Mais ce parcours dans la bibliothèque européenne d'Orhan Pamuk resterait incomplet sans la mention d'un auteur capital pour la construction de l'ethos du lecteur pamukien ; un auteur non pas européen, mais un écrivain turc, soigneusement effacé de la figure de l'auteur pamukien : Ahmet Hami Tanpınar.

L'historien de la Turquie Paul Dumont insiste sur le caractère exceptionnel de la figure de Tanpınar. « [Par] son art, ses goûts et sa pensée, il se situe à l'extérieur des grands courants qui ont marqué les lettres turque républicaines¹ » écrit-il dans la préface à *Cinq Villes* de Tanpınar. Né pendant l'Empire ottoman, en 1902, formé aux lettres ottomanes, ce dernier a une excellente connaissance aussi bien de la littérature orientale, persane et ottomane, que de la littérature occidentale ; homme amoureux du passé et de l'histoire, il est aussi proche des intellectuels humanistes, Yücel, Ataç, et du socialisme humaniste de la révolution culturelle. Si Pamuk n'est issu ni de la même culture ni du même milieu, fait remarquer Faruk Bilici, celui-ci est bien l'héritier de cette « âme ottomane² » tanpınarienne. Condamné au purgatoire de la littérature turque pendant plusieurs années parce qu'il était identifié par l'intelligentsia et par la gauche républicaine comme un traditionaliste conservateur³, A. H. Tanpınar fait aujourd'hui l'objet d'une redécouverte et d'un véritable engouement. Ses œuvres romanesques et poétiques font l'objet de nouvelles éditions savantes ; ses interviews, ses articles, ses cours sont recueillis dans de nouvelles publications. Azade Seyhan parle d'une véritable « renaissance » de l'œuvre tanpınarienne⁴.

L'effacement du maître moderne d'Orhan Pamuk est inversement

¹ Paul Dumont, « Cinq Villes, un autoportrait », dans Ahmet Hamdi Tanpınar, *Cinq Villes, Istanbul, Bursa, Konya, Erzurum, Ankara* [1946], trad. Paul Dumont, Publisud, 1995, p. 12.

² Faruk Bilici, *art.cit.*

³ Paul Dumont, « Cinq Villes, un autoportrait », *op.cit.* p. 24.

⁴ Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 9.

proportionnelle à son importance. Absent de *D'Autres couleurs*, Pamuk a consacré à Tanpınar plusieurs articles, dont deux sont publiés dans *Öteki Renkler*¹. Il est également l'auteur d'un article sur Tanpınar et le modernisme turc, paru dans la revue *Defter* en 1995². Dans l'ordre de la généalogie littéraire, Tanpınar est le père moderniste de Pamuk postmoderne³. Dans *D'Autres couleurs*, Pamuk l'évoque *en passant* dans le chapitre sur Gide ; il représente, pour lui, le plus grand auteur turc du XX^e siècle⁴. De fait, Tanpınar est véritablement le grand prédécesseur de Pamuk, le maître turc passé sous silence. Il incarne dans la littérature turque, un modèle d'hommes de lettres à l'immense érudition, la figure du grand intellectuel turc occidentalisé. Disciple de Yahya Kemal tout autant que de Valéry et de Mallarmé, amoureux de culture européenne et de littérature française (il lit Baudelaire, Mallarmé, Nerval et Valéry, le maître absolu), Tanpınar est un esthète raffiné qui développe une esthétique du rêve et de la prose musicale. Mais c'est aussi un moderne. Nourri du romantisme et du symbolisme français, il a assimilé le surréalisme, lu Freud et Jung, Bachelard, et lit des polars américains⁵. Il est, lui aussi, dans une certaine mesure, « américanisé » : Berkiz Berksoy rapporte qu'il était surnommé, par ses étudiants, « Al Capon », pour son allure occidentale (chapeau et imperméable). Il est en outre le premier à importer les auteurs modernes en Turquie, le premier écrivain à avoir une préoccupation d'auteur moderne : il lit Gide, Dostoïevski, Huxley. Il mentionne *Ulysse* de Joyce comme son livre de chevet, il est lecteur de Thomas Mann et de Proust. Il lit aussi les romantiques allemands, Hoffmann, Novalis, mais aussi Châteaubriand et Hugo⁶. On se rappelle également qu'il est très préoccupé par la question du développement d'une littérature nationale, comme nous l'avons vu à la fin du deuxième chapitre. Il est en somme le grand auteur turc qui, avant Pamuk, assimile les chefs d'œuvre de la littérature européenne (Shakespeare, Goethe, admirateur du mythe de Faust) et projette un roman moderne turc capable de rivaliser avec les modèles étrangers.

¹ Pamuk, *ÖR*, p. 168.

² Pamuk, « Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi », Istanbul, *Defter*, 23, 1995.

³ Erdag Gökınar, *op.cit.*, note 46 p. 260.

⁴ Pamuk, *AC*, p. 334.

⁵ Voir Paul Dumont, « Cinq Villes, un autoportrait », *op.cit.*

⁶ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 253.

Bien que Pamuk construise, pour le lecteur occidental, la fiction d'un auteur turc *en prise directe* avec la littérature européenne, et se présente, l'ignorance de la littérature turque en Occident et en Europe « aidant », si l'on peut dire, comme le premier écrivain turc cosmopolite et ouvert à la vie internationale, A. H. Tanpınar est en réalité le modèle pamukien d'auteur turc entre deux traditions culturelles et littéraires, la littérature européenne occidentale et la littérature ottomane, turque et orientale, ainsi que le modèle pamukien de romancier turc en rapport intime avec la littérature occidentale et le roman européen¹. Pardessus occidental, chapeau mou, Tanpınar n'incarne peut-être pas tant Al Capon, pour l'ethos pamukien, que l'« homme invisible ».

Pour conclure sur la bibliothèque européenne de Pamuk, plusieurs points sont à noter. Au terme de ce parcours de lecture, il est légitime de se demander quels sont les effets de la réception interculturelle de la littérature européenne – au sens de littérature écrite dans les langues européennes, incluant donc les littératures américaines – chez l'auteur turc. Un des premiers effets serait peut-être la place de la langue européenne médiatrice pour le lecteur turc occidentalisé – voire américanisé – : l'anglais. Les lectures d'Orhan Pamuk, son rapport à la littérature européenne sont déterminés par l'histoire de l'importation de la littérature européenne occidentale en Turquie. La rareté de ces ressources dans les années 1970, 1980 et 1990 conduit Pamuk à passer par l'anglais, voie d'accès à la bibliothèque occidentale. De plus, la littérature étrangère traduite en Turquie l'est très souvent de l'anglais. Mais il y a aussi une spécificité de l'édition turque : à l'opposé de l'édition américaine, le marché turc du livre est constitué très majoritairement d'importations (72,5% contre 2,6% signale Sevinç Türkkan²). L'économie littéraire turque, à l'opposé de l'économie littéraire états-unienne, est profondément importatrice. Dans les années 1980, 1990, Pamuk a pu jouer un rôle, par ses préfaces, ses recensions et articles parus dans *Cumhuriyet*, *Radikal* ou *Öküz* ; un rôle d'intermédiaire, de médiateur, d'agent importateur de la littérature

¹ Il représente, peut-être aussi, un modèle éthique : Tanpınar est, comme on s'en souvient, le premier professeur de littérature turque moderne ; la chaire est créée en 1939 pour le centenaire des Tanzimat.

² Sevinç Türkkan, « Pamuk's *Kara Kitap* », dans Mehnaz M. Afridi et David M. Buyze (dir), *Global perspectives on Orhan Pamuk, existentialism and politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

européenne occidentale auprès du public turc. Pamuk n'est pas si lointain, finalement, des premiers intellectuels, déplorant le manque d'instruction des Turcs, leur faible goût et intérêt pour la lecture, enjoignant les lecteurs à lire les chefs d'œuvre de la littérature européenne occidentale, et développant pour ce faire des stratégies littéraires particulières, endossant pour cela l'habit du pédagogue ; mais c'est un pédagogue qui prône non plus l'utilité sociale de la littérature, mais tout au contraire, sa souveraine liberté, et le plaisir pur de la littérature. De ce point de vue, il incarne quelque chose de tout à fait nouveau dans le champ turc : il est le premier auteur à jouer un rôle éditorial en tant que conseiller et directeur de la collection « Littérature mondiale » chez İletişim¹, assumant le rôle d'intermédiaire de référence et d'importateur de la littérature occidentale en Turquie.

La bibliothèque du roman européen est d'abord pour Pamuk le lieu d'une expérience spéculaire de la reconnaissance ontologique, et la lecture de Dostoïevski, Camus, Mario Vargas Llosa, mais aussi Thomas Mann, entre autres, tend un miroir au jeune lecteur turc. Dostoïevski, Vargas Llosa sont des frères d'angoisse et d'excentricité face à l'Occident ; Thomas Mann tend un miroir à la bourgeoisie turque, Pamuk prend Flaubert comme « modèle » et construit son désir d'écrivain sur « la vocation de ce nouveau clergé séculier² ». De plus, la lecture des romans européens prend corps chez Pamuk dans le cadre d'une éthique de la création littéraire, et le roman est pensé comme un moyen de connaissance et d'exploration de l'altérité. Découvrir l'autre comme un autre soi-même, ou se découvrir en l'autre, telle est l'expérience de la lecture pamukienne, introduisant deux motifs centraux de sa poétique romanesque : le miroir et le double, ressaisis dans le cadre du rapport ambivalent à l'Europe.

Dès lors, la lecture de la littérature européenne mène à la découverte de soi comme auteur et à la révélation du désir d'être écrivain, elle inspire un désir mimétique. D'une part, l'ethos pamukien se construit dans le culte de la bibliothèque et de la chambre dédiée à la lecture et au travail littéraire ; en cela, Pamuk s'inscrit dans la filiation de Montaigne, Flaubert et Borges. La fondation

¹ Nous remercions Timour Muhidine d'avoir attiré notre attention sur ce point.

² Pamuk, « Monsieur Flaubert, c'est moi! », discours cité.

de la littérature dans la bibliothèque s'accompagne aussi de la revendication d'un ethos d'auteur moderne qui s'incarne pour lui en Flaubert. Mais ce dernier n'est pas le seul, finalement, à représenter cette leçon moderniste pour Pamuk ; Nabokov est aussi un exemple d'autonomie de l'art, tout comme Proust. L'éthique proustienne est un modèle d'autotélicité de l'œuvre d'art : l'artiste se fait artiste non en voulant servir une cause extérieure au champ esthétique, (« l'art populaire », « l'art patriotique »), mais « à condition [...] de ne pas penser à autre chose qu'à la vérité qui est devant lui¹ », la vérité de son art. Pamuk reprend à son compte cette idée selon laquelle la seule finalité de l'œuvre d'art réside dans sa vérité et sa nécessité internes. En évoquant *Istanbul* et les ennuis que le livre a créés avec son frère et sa mère, il revendique cet ethos proustien de la nécessité et de la beauté internes de l'œuvre qui priment, de manière peut-être parfois quelque peu cruelle, sur les ménagements particuliers.

D'autre part, le journal du lecteur se fait miroir d'une poétique, et les engouements du lecteur signalent les points d'une poétique romanesque, si chaque lecteur est bien, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. La monumentalité hugolienne, la passion de la totalité et de l'infini borgésienne, la digression de Sterne, la posture flaubertienne mi-ironique mi-empathique, la question de l'inspiration chez Coleridge, la capacité du roman sternien à transformer n'importe quel matériau en matière romanesque, la passion stendhalienne, la colère bernhardienne, la rage de l'homme du souterrain, le questionnement métaphysique des frères Karamazov, éclairent l'œuvre romanesque de Pamuk.

Mais l'ethos du grand auteur moderne rejoint aussi celui de l'« auteur-professeur », voyageant à travers le monde, dispensant des conférences et des discours dans les institutions universitaires et culturelles du monde occidental, publiant ses préfaces, discours et articles en recueils, rédigeant des essais d'autobiographie sur la genèse de l'écrivain.

En fait, tout se passe comme si Pamuk mimait un ethos de grand auteur lettré, bibliophilique, érudit, sur le modèle de Kundera, Borges, ou Nabokov. La convocation d'un panthéon d'auteurs canoniques, la revendication d'une filiation

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 888.

très prestigieuse, renseignent peut-être autant sur les lectures réelles d'Orhan Pamuk que sur son désir de se *distinguer* des autres auteurs turcs, de réparer le complexe d'« invisibilité » d'un auteur turc périphérique, qui n'ignore rien de son excentricité dans l'espace mondial, et d'émerger sur la scène littéraire internationale comme « le » grand auteurs turc, quitte à éclipser ses prédécesseurs et ses contemporains, et à passer sous silence sa dette à l'égard du roman turc. Pamuk se construit, en quelque sorte, une figure de grand auteur héroïque et solitaire, qui n'est pas tout à fait étrangère à la grandeur et à la démesure de la posture hugolienne qu'il met pourtant – justement ? – à distance. Dès lors, on peut dire que l'ethos pamukien repose fondamentalement sur une stratégie de la *distinction*, dans tous les sens du terme, et au sens bourdieusien de légitimation symbolique et de séparation.

L'héritage littéraire national d'Orhan Pamuk, son positionnement, ses stratégies et sa trajectoire dans la littérature mondiale déterminent, nous semble-t-il, son « usage » de la littérature européenne, et constituent des paramètres fondamentaux de sa poétique « intertextuelle ». Dès lors, la question qui se pose est celle-ci : de quelle manière Pamuk se met-il en rapport avec la littérature européenne dans le contexte de la domination de la littérature européenne sur les lettres turques ? Quel négociateur est-il, sur le plan poétique, de la dépendance de la littérature turque à la littérature européenne, et des spécificités de la réception européenne dans le champ turc ? C'est à ces questions que nous allons tenter de répondre dans les chapitres qui suivent.

Troisième partie : La fonction mimétique du « genre occidental¹ »

« J'écris pour que le monde entier sache quel genre de vie nous avons vécu, nous vivons moi, les autres, nous tous, à Istanbul, en Turquie². », Orhan Pamuk

Avant de soulever la question de l'intertextualité européenne et des modes de présence de la littérature étrangère dans le roman pamukien, le rapport d'Orhan Pamuk à la littérature européenne engage la question de la tradition, de la forme et du genre romanesque. En effet, le premier mode de mise en rapport du romancier turc avec la littérature européenne est celui, formel, générique et architextuel, du roman. Autrement dit, le medium romanesque même représente, pour l'auteur turc, une forme importée de la littérature occidentale, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents. Le roman, est pour la tradition littéraire orientale, une forme étrangère. Nous avons déjà vu que plus d'un siècle après l'introduction du roman en Turquie, le roman est toujours considéré comme un « genre occidental », d'usage parfois malaisé et souvent critiqué, à en croire Tanpınar qui ausculte la tradition romanesque turque, qu'il juge, dans les années 50, plutôt malingre et chétive. Dans une interview accordée au *Paris Review* et publiée dans *D'Autres Couleurs*, Pamuk réaffirme l'essence occidentale du roman moderne :

Le roman moderne, distinct de l'épopée, est par essence non oriental. Parce que le romancier est quelqu'un qui se tient à l'écart de la communauté, qui n'en partage pas les instincts de base, qui pense et juge avec une culture différente de celle dans laquelle il vit³.

Ainsi, dans cette troisième partie, nous conduirons notre enquête sur le rapport singulier entre Orhan Pamuk et le « genre occidental » du roman. Quel besoin a-t-il du genre occidental, et quel usage en fait-il ? Le premier usage, celui qui nous semble le plus fondamental, est l'usage référentiel ou mimétique. Pour dire le réel, pour raconter l'histoire de la modernité turque, le romancier a recours

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 127-128.

² Pamuk, *VP*.

³ Pamuk, « Interview avec The Paris Review », *AC*, p. 600.

aux formes romanesques occidentales de représentation du réel ; en d'autres termes, il emprunte à la littérature occidentale sa fonction mimétique. C'est sur le roman que se porte en particulier l'attention du romancier turc, en tant que mode de représentation de la totalité du réel, en tant que mise en intrigue temporelle dans la représentation. Le roman est donc privilégié pour les trois niveaux de ses propriétés : il est à la fois une forme mimétique, c'est-à-dire un mode de mise en forme narrative, mais il est aussi la forme de « l'excès », pour reprendre le terme employé par Tiphaine Samoyault¹ ; en tant que genre spécifique, il autorise des appropriations architextuelles. Ce qui relie entre eux tous ces niveaux d'analyse, c'est la rencontre entre le roman et le désir de l'auteur d'encoder la totalité du réel dans la fiction littéraire.

Notre investigation nous conduira à distinguer deux principaux niveaux d'analyse qui constitueront les deux chapitres de cette partie. Le cinquième chapitre sera consacré à l'étude du rapport de l'auteur turc au roman occidental envisagé, comme nous l'avons déjà dit, comme mode de représentation, comme forme de l'excès et comme genre de la totalité. Le sixième chapitre explorera le besoin et l'usage par Pamuk du roman dostoïevskien. Le roman russe en général, mais la lecture de Dostoïevski en particulier est un des moments fondamentaux de la genèse de l'œuvre pamukienne ; elle en est même, sous certains aspects, la condition d'existence.

¹ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

Chapitre 5 : Orhan Pamuk et le roman occidental : une représentation de la totalité

A. La mimesis dans la littérature et le roman turcs

L'apprentissage tardif de la mimesis réaliste occidentale

La référence à l'histoire passe inmanquablement par la rhétorique ; ou plutôt, la représentation historique est d'emblée rhétorique. C'est bien par la bibliothèque que l'individu a accès au « récit de l'aventure humaine¹ ». Dire, écrire le réel, c'est donc importer un régime de représentation littéraire (l'épistémè réaliste, le roman réaliste et le roman moderne) et une forme générique (le roman-monde). Autrement dit, l'importation des codes littéraires de la mimesis occidentale joue une fonction philosophique (l'épistémè réaliste du roman occidental), une fonction mimétique et générique (le roman *imago mundi*), une fonction architextuelle (importer des architextes pour écrire et structurer le roman pamukien). On peut considérer, depuis G. Genette, que la mimésis est la diégésis, le récit : les manières de représenter sont des manières de raconter le réel dans des formes littéraires².

Cette ambition mimétique de la littérature est occidentale. C'est grâce à la littérature occidentale, aux genres littéraires occidentaux importés au XIX^e siècle que la littérature turque découvre le réel, le concret de l'existence, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre. La Turquie moderne importe le roman comme institution littéraire du rapport au réel. Dans la tradition littéraire occidentale, il aura fallu des siècles d'élaboration de codes littéraires de représentation et des cadres de perception romanesques de la réalité ; des siècles d'histoire du roman pour élaborer l'effet de réel, pour codifier l'expérience

¹ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1977, pp. 159-160.

² Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Seuil, Points, 1969, p. 52-56.

individuelle de la réalité et de l'histoire, pour produire le roman réaliste, puis le roman moderne. La « pédagogie du concret » s'élabore sourdement dans l'histoire pour déboucher sur les théorisations de la fonction mimétique du roman du XIX^e siècle. Rendre compte de la situation humaine dans son historicité, représenter l'homme dans l'Histoire, tel est le projet du roman réaliste ; mais c'est un projet qui naît de l'histoire occidentale de la représentation de la réalité, qui est permis par les grandes mutations épistémologiques de l'humanisme, de la Renaissance et du rationalisme scientifique de la modernité, qui accouchent d'une vision anthropologique de l'homme comme sujet et objet de connaissance.

Comme le note Tanpinar, le roman turc s'intéresse dès ses débuts à la société, à la représentation du réel historique, de la réalité sociale. La fortune du réalisme et du naturalisme dans le roman turc que nous avons déjà analysée révèle la préoccupation mimétique des romanciers turcs. Mais l'importation de l'épistémè réaliste dans la littérature turque est très « tardive » ; il n'y a pas, auparavant, de tradition de représentation réaliste dans la littérature turque. Nous avons déjà commenté le problème de la « greffe » de la mimesis occidentale dans la culture ottomane turque, et le gouffre épistémique entre la culture historique qui produit le roman et la tradition culturelle islamique. Orhan Pamuk en est parfaitement conscient lorsqu'il écrit sous forme de litote : « [mon] identité [plonge] en partie ses racines dans une culture islamique qui n'entretient pas d'excellentes relations avec l'art de la représentation figurative¹ ». L'histoire du roman turc s'ouvre donc par le constat d'une inadéquation, d'une incompatibilité entre les présupposés épistémologiques et philosophiques du roman occidental, et l'univers mental de l'homme ottoman. Comme l'explique Daryush Shayegan, la civilisation ottomane est restée à l'écart de la « révolution prodigieuse² » de la modernité européenne qui par son ampleur, son universalité, l'importance de ses conséquences, bouleverse l'histoire occidentale. La philosophie de la représentation orientale et islamique est donc impropre à décrire la place de l'individu dans l'histoire ; elle n'a pas connu « l'âge scientifique et technique des

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 102.

² Daryush Shayegan, *op.cit.*, p. 113.

Lumières et l'aventure de l'Histoire¹ ».

Le romancier ottoman, malgré la réception du réalisme et du naturalisme à partir de 1880, peine à implanter le roman réaliste, avance A. O. Evin. Son rôle social de leader de l'intelligentsia entrave l'adoption des préceptes du romancier réaliste que sont le détachement et l'objectivité. Or, le romancier ottoman continue de relayer les valeurs de la communauté et applique à ses personnages des jugements moraux qui nuisent au développement du roman², à l'exception toutefois de Halit Ziya et Sami Pachade Sezai. Dans les années 1950, Tanpınar continue de déplorer la faiblesse de la tradition romanesque turque. A ses yeux, le roman turc n'est pas à même de rivaliser avec les grands romans étrangers, comme le rapporte Berkiz Berksoy dans son essai sur Tanpınar³. Il se plaint, comme nous l'avons déjà mentionné, de l'inexistence d'une vie littéraire turque : même s'il existait un roman turc de qualité, les intellectuels ne s'en rendraient pas compte, parce qu'ils ne lisent pas le roman et la littérature turques et n'en parlent pas, se lamente-t-il, toujours selon B. Berksoy⁴. Ils préfèrent, selon Tanpınar, la facilité de copier les œuvres occidentales « de seconde zone »⁵. De surcroît, le roman turc n'a pas été codifié selon les catégories esthétiques de l'histoire littéraire occidentale⁶. S'il n'y a pas de véritable exemple de roman turc dans les années 1950, c'est que la Turquie n'a pas connu les crises et les mutations épistémologiques qui ont ponctué et façonné la vie de l'esprit en Occident, ou même en Russie⁷. « Tanpınar pense que la prose, qui à ses yeux est « la vie elle-même », et « le miroir de l'esprit humain », ne peut naître que dans « des pays qui ont une vie relative à la pensée⁸ » écrit Berksoy. Dans son séminaire « La question des influences dans notre littérature », rapporte cette dernière, Tanpınar écrit que « le roman ne rentre pas dans la société comme s'il passait à la douane [...] Il ne reste pas non plus à la surface. Il apparaît en tant que résultat des événements dans la société ». Dès lors, le roman turc ne reflète pas la vie de l'esprit en Turquie ; les

¹ *Ibid.*, p. 223.

² Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 177.

³ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 221.

⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁶ *Ibid.*, p. 222.

⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁸ *Ibid.*

romanciers plantent le décor, mais l'homme manque ; ils n'ont pas réussi à saisir l'homme turc dans ses particularités et son universalité, à saisir le drame collectif du peuple turc. Or, pour Tanpınar, le roman est la forme littéraire de prédilection pour dire le réel, la forme mimétique par excellence ; il le considère comme le seul genre qui puisse dire la réalité.

Et de fait, ce dernier auteur turc est le père du roman moderne en Turquie, comme nous l'avons esquissé dans le chapitre sur la bibliothèque européenne d'Orhan Pamuk. Dans son article « La question du rapport Orient/Occident dans l'œuvre de Pamuk », Zeynep Bayramoğlu insiste sur la rupture opérée par Tanpınar dans le roman turc. Selon elle, le roman conserve son rôle éducateur et moraliste jusqu'à la publication du roman *Huzur (La Sérénité)*, en 1949. Tanpınar serait le premier romancier turc à traiter le sujet de l'occidentalisation sans porter de jugement moral ; le premier à avoir cherché une synthèse entre les cultures orientale et occidentale, à mettre en scène dans ses romans une classe bourgeoise qui commence à peine à voir le jour dans la Turquie de cette époque. L'enjeu de la génération d'Orhan Pamuk sera donc d'inventer le roman turc moderne, suivant l'impulsion donnée par Tanpınar dans cette direction. Pour Timour Muhidine, « [l]'enjeu n'est pas tant d'écrire des romans qu'un grand roman turc, capable de se mesurer aux titans de la production contemporaine, d'exprimer les multiples facettes de la vie turque, l'arrière-plan psychologique de la nation et son difficile rapport à l'Histoire¹. »

Or, Pamuk fait le pari du roman – une stratégie audacieuse dans la Turquie des années 1970² – et persiste dans cette voie, qui était loin d'être la voie littéraire royale de la Turquie des années 1970. Contrairement à la situation du roman en Occident, celui-ci est presque un genre mineur, peu prisé dans la Turquie littéraire de cette époque ; ce sont les poètes et les novellistes qui règnent sur le milieu littéraire. Il semblerait que Pamuk ait ouvert la voie du roman moderne et qu'il ait rendu possible la floraison actuelle de toute une nouvelle génération de romanciers turcs. Pour Mark Kirchner, Orhan Pamuk a ouvert une nouvelle voie

¹ Timour Muhidine, « La question du roman », dans Semih Vaner (dir.), *La Turquie*, Paris, Fayard / Ceri, 2005, p. 576-592.

² Il écrit son premier roman de 1974 à 1979. Il mettra trois ans à le publier : *Cevdet bey ve ogulları* paraît en 1982.

au roman turc, explorant, par ses innovations modernes et postmodernes, l'espace romanesque ouvert par les modernes¹. Selon Valérie Gay-Aksoy², c'est par lui et grâce à lui que le roman devient un genre majeur en Turquie ; Pamuk redore le blason du roman turc et lui confère du prestige, du capital symbolique. Timour Mouhidine considère, quant à lui, que Pamuk est un des principaux artisans de la (re)découverte de la tradition romanesque nationale, de la réhabilitation de Tanpınar et de son intronisation en père fondateur du roman moderne turc.

La représentation réaliste dans le roman turc

Cependant, en dépit des faibles réalisations de la littérature turque dans le domaine du roman jusqu'à une période avancée du XX^e siècle, et malgré la construction occidentale de Pamuk en grand auteur turc aux prises directes avec la littérature européenne, formé au contact des grands auteurs occidentaux, il y a, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre IV de notre travail, une généalogie littéraire entre Pamuk et les romanciers turcs. On aura même peut-être remarqué une proximité de ton entre le discours critique de Tanpınar et celui de Pamuk sur le roman turc, tous les deux sous le signe de la déploration.

Se réclamant de Halit Ziya, d'A. H. Tanpınar, de Kemal Tahir, de Yusuf Atilgan, et d'Oğuz Atay dans une interview accordée à *Varlık* datant de 1995³, Pamuk s'inscrit explicitement – pour le public et la critique turcs – dans la tradition nationale. Jale Parle souligne son excellente connaissance du roman turc et la façon dont il réemploie les thèmes du roman turc, que sont la maison, le père, l'histoire, la mémoire, l'identité, l'écriture et l'écrivain. Selon elle, la spécificité pamukienne est d'avoir transposé ces thèmes dans l'archétype narratif de la quête,

¹ Mark Kirchner, « Orhan Pamuk und die Türkische Postmoderne », dans Konrad Meisig (dir.), *Orientalische Erzähler der Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999, p. 50: « Mit seinem fünf Prosawerken hat Orhan Pamuk den poetischen Raum, der ihm von der türkischen Moderne zur Verfügung gestellt wurde, durchschritten, wobei er mit den beiden letzten Werken auf postmodernes Gebiet vorgedrungen ist und Neuland für die Literatur seines Landes gewonnen hat. »

² Propos recueillis lors d'un entretien avec Valérie Gay-Aksoy en novembre 2013.

³ Mark Kirchner, « Orhan Pamuk und die Türkische Postmoderne », *art.cit.*, p. 50.

propulsant ainsi la thématique romanesque turque du niveau local au niveau global¹. Azade Seyhan insiste également sur la continuité de Pamuk avec les écrivains de la première République (1923-1960). Pour elle, il n'y a pas de rupture entre les premiers romanciers républicains et les romans de Pamuk, de Bilge Karasu ou de Latife Tekin². De façon comparable à Halide Edib, Reşat Nuri Güntekin ou Yakup Kadri, İhsan Oktay, Ahmet Altan, et Orhan Pamuk reprennent à leur compte l'interrogation critique sur la modernisation et la sécularisation de la Turquie. Pour A. Seyhan, le roman turc se construit précisément sur la fracture historique de la Turquie moderne, sur les divisions au sein de la société turque, et sur le refoulement de son histoire ottomane³. Dans une forme de résilience narrative, les premiers romanciers de la République, comme ceux de la génération de Pamuk, restaurent, par la fiction littéraire, l'héritage culturel ottoman en le réintroduisant dans la vie moderne turque. C'est précisément la thèse développée par Göknaç : les romans de la modernité littéraire turque contestent le discours orientaliste de la conversion à la modernité en intégrant à leur création romanesque des formes culturelles réprimées⁴.

Ainsi, le roman turc affiche dès sa naissance son ambition référentielle et mimétique. Göknaç souligne l'importance, pour le roman turc, du roman épique en vers libres de Nâzım Hikmet, *Paysages humains*⁵. L'auteur incarne, dans la littérature turque, la figure iconique du changement social et de la révolution socialiste⁶. E. Göknaç relève que le poète est présent dans trois romans de Pamuk sous forme directe ou indirecte⁷. Publiée en 1965, l'œuvre d'Hikmet couvre à peu près la même période que *Cevdet Bey* de Pamuk : elle recouvre la fin de l'Empire et les débuts de la République (1908-1950). Selon Göknaç, Hikmet représente dans cette œuvre somme la révolution culturelle comme un projet inachevé qui n'a eu que peu d'influence sur la population rurale anatolienne. Les « paysages humains » sont les portraits et les descriptions cinématographiques d'individus et

¹ Jale Parla, « Foreword », dans Nilgün Anadolu-Okur (dir.), *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk*, *op.cit.*

² Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 5-6.

³ *Ibid.*

⁴ Erdağ Göknaç, *op.cit.*, p. 258.

⁵ Nâzım Hikmet, *Paysages humains*, [1973], trad. Münevver Andaç, Paris, Parangon, 2002.

⁶ Erdağ Göknaç, *op.cit.*, p. 67-71 et p. 268, notes 49 et 52.

⁷ Dans *Cevdet Bey et ses fils*, *Le Château blanc*, et *Mon Nom est Rouge*. Voir E. Göknaç, *op.cit.*, note 49 p. 268.

de leur histoire personnelle, et s'étend des pauvres aux puissants, des prostituées aux criminels et aux banquiers. L'ambition totalisante de l'œuvre d'Hikmet prend la forme d'un voyage en train d'Istanbul au cœur de l'Anatolie qui permet d'embrasser le tout diachronique et synchronique de la Turquie¹. Pour le spécialiste américain de Pamuk, il y a des affinités entre l'auteur de *Paysages Humains*, qui relève pourtant du réalisme social, et Pamuk, à travers le motif de la révolution, de l'historiographie de la transition de l'Empire à la république, de l'autorité littéraire et du mysticisme².

Un des modèles revendiqués de Pamuk, Halit Ziya, premier romancier turc à introduire des préoccupations littéraires et esthétiques dans le roman turc, fait la peinture des milieux bourgeois, de la haute bourgeoisie de l'Empire, de l'atmosphère fin de siècle dans la capitale cosmopolite, et contribue à codifier la figure du *züppe*. Kemal Tahir (1910-1973), un autre des maîtres turcs de Pamuk, est un romancier très prolifique, chroniqueur, traducteur de « Mike Hammer », auteur de *pulp fiction* et militant marxiste, qui passe treize années de sa vie en prison et qui adresse des lettres de prison à Nazim Hikmet. Son roman *Esir Şehrin İnsanları* [1956] (*Les hommes de la ville captive*) fictionnalise le passage de l'Empire à la République à travers un portrait d'Istanbul occupée par les Alliés après la défaite de la première guerre mondiale. Pour Gökner, le modèle du *bildungsroman*, le roman de la transition de l'Empire à la modernité républicaine est un grand modèle mimétique et générique du roman turc.

Mais là encore, c'est peut-être de Tanpınar que le projet romanesque pamukien s'inspire le plus. Le romancier et professeur de littérature moderne « essaie d'inventer la langue d'un roman classique turc³ » Pour lui, le roman doit représenter la conscience et la sensibilité collective, fournir des formes concrètes de la conscience sociale, cristalliser le drame du peuple turc⁴. Il cherche à créer une modernité romanesque turque en important les écrivains modernes dans le champ littéraire turc, comme nous l'avons déjà vu au quatrième chapitre. De

¹ Voir Elise Duclos, « L'histoire dans *Paysages humains* de Nâzim Hikmet : objet poétique, objet idéologique », dans Olivier Kachler (dir.), *Voix épiques, Akhmatova, Césaire, Hikmet, Neruda*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

² Erdağ Gökner, *op.cit.*, p. 67.

³ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 223.

⁴ *Ibid.*

surcroît, l'ambition romanesque de Tanpınar est de représenter la Turquie tout entière¹ ; ses romans dépeignent différents périodes de la modernité turque. « La Mélodie Mahur » [*Mahur Beste*, 1944] est, selon Paul Dumont, un « éloge du temps perdu² ». Son action se situe pendant les Tanzimat et sous le règne d'Abdülhamid (1876-1909). « Les personnages de l'arrière-scène » [1950] représentent l'époque de transition et les bouleversements socio-historiques et sociopolitiques du passage de l'Empire à la République ; « Sérénité » [*Huzur*, 1949] met en intrigue la jeune République et son ambition réformatrice jusqu'au seuil de la Deuxième Guerre mondiale à travers le portrait d'une famille cosmopolite confrontée aux crises de la Première République³. *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules* (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1961) représente la Turquie républicaine traversée par une crise des valeurs et par la pathologie du déracinement culturel⁴. T. Mouhidine y voit une critique amusée de quatre générations de Turcs depuis les Tanzimat jusque la première guerre mondiale, à travers les objets qui mesurent le temps⁵. Pour Gökınar, O. Pamuk et O. Atay s'inscrivent dans cette généalogie de parodie de la révolution kémaliste. *L'Institut* est une critique de l'occidentalisation. La pénétration de la vie moderne et de ses instruments rationalistes de mesure du temps ont introduit de la confusion dans le temps de la vie orientale et ont provoqué un dérèglement généralisé. D'ailleurs, le motif du temps et des instruments de mesure du temps est très présent chez Pamuk ; que ce soit dans *Cevdet bey*, dans *La vie nouvelle*, ou *Le Livre noir*.

Comme nous l'avons déjà dit, Yusuf Atilgan (1921-1989) et Oğuz Atay (1934-1977) incarnent la nouvelle voie moderne du roman turc. Dans leurs romans *L'homme désœuvré*, (*Aylak Adan*, [1959]) traduit en 2014, *L'hôtel de la mère patrie* (*Anayurt Oteli*, [1973]) traduit en 1992 et dans le roman *Tutunamayanlar* [1972], les deux romanciers racontent l'aliénation existentielle de

¹ *Ibid.*, p. 223.

² Paul Dumont, « Cinq Villes, un autoportrait », dans Ahmet Hamdi Tanpınar, *Cinq Villes, Istanbul, Bursa, Konya, Erzurum, Ankara*, *op.cit.*, p. 19.

³ Erdağ Gökınar, *op.cit.*, p. 117-118.

⁴ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 283.

⁵ Timour Muhidine, « Présentation de l'*Histoire de la littérature turque au XIXe siècle* à l'occasion de sa parution en français, conférence prononcée le 12 juillet 2012 au Centre National du Livre. « Saat » signifie « le temps » ; il n'y a qu'un seul mot, en turc, pour « pendule » et « montre ». Littéralement, le titre turc signifie : « L'Institut de réglage du temps ».

l'individu piégé dans l'héritage autoritaire de la révolution kémaliste, tel qu'il se manifeste dans le coup d'Etat¹.

Orhan Pamuk et la mimesis

Un intérêt prononcé pour la question de la représentation

Orhan Pamuk est passionné par la question de la mimesis et de la représentation : « Venant d'une société qui réprime l'art visuel, où la peinture est impossible, le sujet de la représentation me passionne. [...] »² déclare-t-il dans un entretien à l'occasion de la parution du *Musée de l'Innocence*. Dans *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, il fait en quelque sorte l'archéologie de son désir d'écrire ; dans la pulsion mimétique pamukienne, le medium pictural est premier, vient avant le medium littéraire. Mais c'est un même désir qui est à l'œuvre de l'un à l'autre, car « la littérature et la peinture sont sœurs et amies³ ». Ce même désir qui circule d'un art à l'autre est celui de représenter la Turquie, Istanbul, l'expérience historique vécue par les Turcs. « J'écris pour que le monde entier sache quel genre de vie nous avons vécu, nous vivons moi, les autres, nous tous, à Istanbul, en Turquie⁴ », confie-t-il dans le Discours de réception du prix Nobel. D'ailleurs, les cours qu'il dispense à l'Université Columbia, on s'en souvient, portent sur les rapports entre la représentation littéraire et la représentation picturale ; les conférences Norton réfléchissent également aux rapports entre l'imagination visuelle et l'imagination verbale des romanciers. Pamuk est sensible notamment au champ lexical très visuel utilisé par Henry James pour analyser *La Coupe d'or* dans sa préface :

¹ Erdağ Gökner, *op.cit.*, p. 258.

² Nelly Kapriélian, Entretien avec Orhan Pamuk, « L'amour est un read-made que chaque amant doit avaler », *Les Inrockuptibles*, paru le 19 avril 2011, URL : <http://www.lesinrocks.com/2011/04/19/livres/orhan-pamuk-lamour-est-devenu-un-ready-made-que-chaque-amant-doit-avaler-1116801/>, page consultée le 15 septembre 2014.

³ Pamuk, *AC*, p. 183.

⁴ Pamuk, *VP, BB* : « Ben, ötekiler, hepimiz, bizler İstanbul'da, Türkiye'de nasıl bir hayat yaşadık, yaşıyoruz, bütün dünya bilsin diye yazıyorum. »

Il utilise l'expression « voir mon histoire », puis il compare le narrateur à un « peintre », qui se tient à distance de l'action et ne se laisse pas entraîner dans ses dilemmes moraux. James est un écrivain pour qui être romancier signifie toujours peindre avec des mots. Dans ses préfaces et ses essais, il emploie constamment des termes comme « panorama », « tableau », et « peintre », dans leur sens littéral comme dans leur sens figuré¹.

Il relève également les affinités de l'œuvre proustienne avec l'imagination picturale, rappelant, à la fin de la *Recherche*, l'épisode de *La Prisonnière* auquel nous avons déjà fait référence et où Bergotte, malade, se rend compte qu'il aurait dû écrire de la même manière que Vermeer avait peint le petit pan de mur jaune dans sa *Vue de Delft*, et dresse un parallèle entre l'auteur proustien et le peintre Bergotte². Pamuk se rapproche des « romanciers qui ont pris plaisir à créer des tableaux » comme Hugo et Strinberg, et il signale que ce dernier écrit, dans son autobiographie *Le Fils de la Servante* qu'il était « indiciblement heureux » quand il peignait. De la même manière, pour Pamuk, la peinture comme l'écriture permettent d'« atteindre cet immense bonheur³ ».

Si Pamuk semble quitter la peinture pour aller vers le roman à l'âge de vingt-trois ans, en réalité l'intérêt pour la question de la représentation picturale, et pour la question mimétique, qui fait le fond de son intérêt pour les deux formes artistiques que sont la peinture et la littérature, ne l'a jamais quitté, comme on le voit dans les conférences qui datent de 2012. Mais il effectue également ce retour à la peinture dans *Mon Nom est Rouge*, un roman dans lequel il thématise son intérêt pour la représentation picturale. C'est d'abord un roman qui est centré autour d'un livre de miniatures et qui a pour principal sujet la peinture. Il traite de la confrontation, à la fin du XVI^e siècle dans l'Empire ottoman, entre deux traditions picturales antithétiques : la prestigieuse tradition des miniaturistes persans de l'Ecole de Hérat, dominée par la figure du grand maître Bizhad, et la peinture des maîtres vénitiens, qui introduit un tout autre mode de représentation du réel, jugé par les fondamentalistes comme sacrilège et impie. Le motif de l'articulation entre art pictural et art littéraire apparaît au chapitre 21 du roman, lorsque l'Oncle demande à Le Noir d'écrire les histoires en regard des miniatures

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 99.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 103.

pour le livre commandité par le Sultan : « [...] tu sauras dire aussitôt ce qui doit en être du texte. La poésie (*şiiir*) et le dessin (*resim*) sont frère et sœur, comme tu le sais, de même que les mots (*kelime*) et les couleurs (*renk*)¹. » A travers le personnage de Le Noir, l'hypostase de l'auteur dans le texte, le livre pour le Sultan devient une mise en abyme du roman pamukien, dans lequel le texte commente l'image, et qui se donne comme un livre de miniatures, évoquant de manière incessante des miniatures, l'art de la miniature, et construisant le récit comme un livre d'images, comme une succession de scènes et de vignettes centrées sur un personnage (c'est un personnage de l'histoire différent qui assume la narration à chaque chapitre). Le cadavre de Monsieur Délicat, narrateur du premier chapitre, problématise la question de la représentation en faisant justement de l'histoire des maîtres enlumineurs une histoire impossible tant à écrire qu'à peindre : « Ce qui nous arrive, laissez-moi vous le dire, même si l'on en faisait un récit pour l'écrire dans un livre, le plus talentueux des enlumineurs serait bien incapable de le représenter. [...] la force surprenante de ce livre viendrait de ne jamais pouvoir être mis en images². » De plus, l'histoire d'amour entre Ka et Shékuré s'écrit sur le modèle de l'histoire entre Khosrow et Shirine : puisque Shirine est, dans la légende, ravie par le portrait de Khosrow, Le Noir adresse à Shékuré un dessin de la scène légendaire pour favoriser l'*inamoramento*³. Les différentes apparitions de Shékuré à la fenêtre sont autant de répétitions narratives du portrait de Shirine. Les deux histoires, celles du livre blasphématoire, et celle de l'histoire d'amour entre Le Noir et Shékuré sont reliées par le motif du portrait. Si, d'un côté, le Sultan souhaite que soit exécuté un portrait de lui à la manière européenne, Le Noir regrette de ne pas avoir eu, lors de son exil de douze années, de portrait de Shékuré selon l'art des maîtres vénitiens pour se remémorer son image. Ainsi, *Mon Nom est Rouge* offre un concentré de la problématisation de la question de la représentation dans le roman pamukien. Le roman traite des limites, des possibilités et impossibilités de la représentation ; des risques politiques liés à la représentation, notamment le risque blasphématoire ; de

¹ Pamuk, *MNER*, p. 207 ; *BAK*, p. 130 : « “[...] yazısı ne olmalıdır hemen söyleyeceksin. Şiir ve resim, renk ve kelime, kardeşir bunlar, bilirsin.” »

² *Ibid.*, p. 19 ; *BAK*, p. 12 : « Başımıza gelenlerin, hikâye edilip bir kitapta yazılsa bile, en usta nakkaşlarca bile asla resimlenemeyeceğini de söyleyeyim size. [...] bu kitabın sarsıcı gücü asla resimlenemez oluşundan da gelir. »

³ Voir les chapitres 7, 8, 9, et 26.

l'entrelacement de la représentation picturale et de la représentation littéraire ; du rapport entre l'art et la vie. De fait, la question de la représentation ou ce qu'on pourrait appeler la « pulsion mimétique » est un leitmotiv du roman pamukien.

Un intérêt fictionnalisé dans les romans

Signe de l'importance de cette question, la pulsion mimétique est aussi encodée tous ses romans. Ceux-ci abondent de figures d'auteurs et d'écrivains manqués. Dans *Cevdet Bey*, le patriarche Cevdet veut écrire ses mémoires à la fin de sa vie, intitulés *Un demi-siècle de commerce*. Son fils Refik écrit un essai utopiste sur le développement anatolien : *Le Développement du village*, et tient aussi un journal dont le roman n'exhibe que quelques pages.

Quant à Farouk, l'historien de *La Maison du Silence*, il a perdu la foi dans la capacité de l'histoire à raconter et à ordonner le réel, et les versions historiographiques qu'il produit avec ses collègues chercheurs lui semblent un jeu vain, une façon illusoire de construire du sens. En revanche, ce sont les archives qui lui fournissent un nouveau modèle de représentation du réel, dans lequel les histoires se succèdent sans lien de causalité, et il se met à rêver de pouvoir représenter la nébuleuse du réel dans « une tentative sans fin (*sonsuz*) de "description" (*tasvir*)¹ ». Notons pour notre propos que le terme *tasvir* signifie aussi « représentation ». Faruk déconstruit en quelque sorte le grand récit historiographique de la modernité républicaine et dénonce son caractère artificiel. Mais il se rend compte qu'il ne peut se passer d'un minimum de mise en forme narrative : il lui faudrait bien choisir un début, et décider d'un ordre de succession pour représenter les faits². Pour Göknaç, Faruk ne peut éviter la tentation métanarrative de l'histoire comme médium de la causalité et de la mise en intrigue³. Dès lors, c'est le jeu de cartes qui lui paraît être le meilleur modèle formel pour réintégrer le hasard, pour raconter de multiples histoires, de manière aléatoire sans imposer de sens prédéterminé et factice au désordre de la vie⁴.

¹ Pamuk, *MS*, p. 228 ; *SE*, p. 162 : « sonsuz bir "tasvir" çabası »

² *Ibid.*

³ E. Göknaç, *op.cit.*, p. 78.

⁴ Pamuk, *MS*, p. 327.

Comme dans *Le Château des destins croisés* de Calvino, les cartes sont des histoires à assembler et à organiser¹.

Dans *Le Château blanc*, le narrateur – un Vénitien captif des ottomans pendant plusieurs années qui raconte son expérience à la première personne – remet en cause la représentation de son expérience qu’il fournit et le pacte autobiographique : il se pourrait qu’il ne raconte pas tout à fait ce qui lui est arrivé, mais qu’il affabule parfois, pour son plaisir, pour le plaisir de raconter. Il évoque par exemple la possibilité que son récit ne soit pas un témoignage, mais des « choses imaginées » (*hayâl edip [...] her şeyi*)². Le narrateur est en outre un biographe fantaisiste : il s’efforce de reconstituer le récit de la vie du Maître et de son propre passé, mais se laisse emporter par le « flot des détails qui [lui] plaisent³ » (*sevdiğim ayrıntılara kapılmak*). Sa crédibilité en tant que narrateur avait déjà été mise en doute lorsqu’il disait « [travailler] à [s’] inventer un passé⁴ » (*kendime bir geçmiş uydurmaya çalışırken*). La suspicion sur le narrateur et sur la crédibilité de son témoignage s’approfondit lorsque, fréquentant les milieux d’ambassade, il raconte inventer des histoires exotiques à destination des Européens, désignant ses histoires ainsi : le « fatras de mes paroles creuses⁵ » (*bu belirsiz söz yığınınından*). Même suspicion sur les histoires qu’il raconte au sultan :

Je lui débitais un tas de fantasmes (*hayâl*). Je ne saurais dire si ces histoires (*bu hayâllerin*), auxquelles je crois aujourd’hui à force de les avoir répétées (*tekrarlara tekrarlara*), sont des événements que j’ai vraiment vécus (*yaşadığım şeyler*) dans ma jeunesse ou des fables (*düşsel hikâyeler*) qui surgissent sous ma plume chaque fois que je m’installe à ma table pour rédiger ce livre (*kitabımı yazmak*). Il m’arrivait parfois d’improviser, de raconter des histoires amusantes qui m’étaient passées à l’instant même par la tête ; je disposais ainsi d’un répertoire d’anecdotes

¹ Gökner analyse les enjeux du leitmotiv de la représentation historiographique et littéraire dans *La Maison du silence*. A ses yeux, la disqualification par Faruk du modèle historiographique classique au profit d’un modèle narratif et littéraire est le signe que le roman pamukien, encore de forme historiographique (*Cevdet Bey* et *La Maison du silence* sont des romans de la transition de l’Empire à la République, de facture historiographique républicaine) est en train d’opérer sa transition vers un autre modèle littéraire reposant sur l’archive et sur le jeu de cartes, sur la distribution aléatoire des histoires. La crise de l’historiographie républicaine donnerait naissance à l’imagination littéraire pamukienne, et l’archive, source d’inspiration, deviendrait le site d’une nouvelle modernité littéraire, de la nouvelle esthétique narrative pamukienne, fragmentaire, multiperspectiviste, intertextuelle et métahistorique. E. Gökner, *op.cit.*, p. 79.

² Pamuk, *CB*, p. 74 ; *BK* p. 50.

³ *Ibid.*, p. 102 ; *BK*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 64 ; *BK*, p. 42 : « Şimdi, anılarımı toparlayıp kendime bir geçmiş uydurmaya çalışırken [...] »

⁵ *Ibid.*, p. 193 ; *BK* p. 135.

que j'inventais au fur et à mesure, et que j'enrichissais de détails nés de mon imagination. [...] Mais il y avait aussi de vrais souvenirs (*gerçek*) que je n'avais pas oubliés depuis vingt-cinq ans, des choses bien réelles¹.

Cette assertion remet totalement en cause le pacte noué autour du témoignage, et le je du narrateur est un je peu fiable, au discours entremêlé de réel et de fiction. Le réel devient indiscernable et disparaît sous les histoires. *In fine*, on ne sait même pas qui raconte, dans *Le Château blanc* : le captif vénitien et le maître ottoman se disputent tous deux le projet d'écrire ses Mémoires : le narrateur, quand aura pris la place du maître, écrirait ses mémoires, mais le maître le contredit et tient à ce que ce soit lui l'auteur du récit de témoignage².

En réalité, ce sont quasiment tous les romans pamukiens qui débouchent sur la fiction de la mise en forme littéraire du réel, de la fictionnalisation de l'expérience vécue. Dans *Le Livre noir*, le narrateur prétend écrire un livre intitulé *Galip et Ruya* et se met en scène comme auteur d'un « livre noir ». Le narrateur de *Neige* est un enquêteur compilateur qui rassemble des matériaux et des témoignages sur la vie du poète Ka pour écrire son histoire et notamment reconstituer son séjour à Kars. Le livre commandité par le Sultan de *Mon Nom est Rouge*, que l'oncle est chargé de confectionner, doit mettre en scène le faste et la pusissance du règne du Sultan à l'attention du Doge de Venise. De plus, à la fin du roman, le lecteur apprend que Shékuré a demandé à son deuxième fils Orhan, qui adore raconter des histoires, de mettre en mots leur histoire. On retrouve le motif de l'histoire impossible à peindre, le motif de la compilation de matériaux supports de la fiction littéraire, et le doute jeté sur la voix narrative, soupçonnée d'affabulation :

Dans l'espoir que, peut-être, il puisse mettre par écrit (*yazar*) cette histoire impossible à mettre en images (*resmedilemeyecek bu hikâyeyi*), je l'ai racontée à Orhan. Je lui ai confié, sans hésitation, les lettres reçues de Hassan et de Le Noir, ainsi que la feuille trouvée sur le corps du

¹ Pamuk, *CB*, p. 196 ; *BK* p. 137 : « Ona bir hayâl anlatırdım. Tekrarlaya tekrarlaya bugün çoğuna inandığım bu hayâllerin, gençliğimde gerçekten yaşadığım şeyler mi olduğunu, yoksa kitabımı yazmak için her masaya oturuşumda kalemimin ucuna geliveren düşsel hikâyeler mi olduğunu çıkaramıyorum şimdi : Kimi zaman, o sırada aklıma gelen bir iki eğlenceli yalanı atıveriyordum, uydura uydura geliştirdiğim bazı masallarım vardı, Padişah bu ayrıntıya merak ettiği için, hepsinin elbiselerinde çok sayıda düğme olduğunu hep tekrarlardım, ayrıntılarını anılarımdan mı, rüyalarımımdan mı çıkardığımı kestiremediğim hikâyeler de söyledim. Ama yirmi beş yılda hâlâ unutmadığım bir iki gerçek de vardı [...] »

² *Ibid.*, p. 135.

pauvre Monsieur Délicat [...]. Avec son tempérament emporté, sa mélancolie et son sale caractère, il n'a pas peur d'être injuste, surtout avec ceux qu'il n'aime pas. Il ne faudra donc pas vous fier à lui (*sakin inanmayın*) s'il peint Le Noir plus distrait que nature, Shevket plus vilain, notre vie plus pénible qu'elle n'est, et moi plus belle et effrontée que je ne suis en vrai. Car Orhan ne recule, pour enjoliver ses histoires (*hikâyesi güzel olsun*), et les rendre plus convaincantes (*inanalım diye*), devant aucun mensonge (*yalan*)¹.

Enfin, *Le Musée de l'Innocence* se donne lui aussi comme le témoignage d'une histoire racontée par un tiers personnage ; à la fin du roman, le héros de l'histoire Kemal engage l'écrivain Orhan Pamuk pour qu'il raconte son histoire et témoigne de son bonheur avec Füsün. Dans un entretien accordé aux *Inrockuptibles*, Pamuk met l'accent sur l'aspect construit de la représentation :

Par exemple, à la fin, quand Kemal demande à l'écrivain Orhan Pamuk d'écrire sa vie pour témoigner qu'il fut heureux, est-on si sûr de son bonheur ? Il organise la représentation de sa vie telle qu'il veut la montrer aux autres. [...] Tout le monde soigne sa propre représentation. Kemal projette de faire la chronique de sa vie, de portraiturer son amour².»

Le retour insistant de la fiction de la représentation littéraire, de la mise en forme de l'histoire dans un livre à la fin du roman est un motif structurant du roman pamukien et désigne l'importance de la question de la représentation, de la mise en intrigue, dans son œuvre.

¹ Pamuk, *MNER*, p. 736 ; *BAK*, p. 470 : « Resmedilemeyecek bu hikâneyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan [...] çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğundan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvrımayacağı yalan yoktur. »

² Entretien de Nelly Kapriélian avec Orhan Pamuk, *Les Inrockuptibles*, entretien cité.

B. Le roman imago mundi : « donner une forme à la totalité du monde¹ »

« La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre [...] Depuis que la science se défie des explications générales, comme des solutions autres que sectorielles et spécialisées, la littérature doit relever un grand défi et apprendre à nouer ensemble les divers savoirs, les divers codes, pour élaborer une vision du monde plurielle et complexe². » Italo Calvino

Bütünlük kaygısı : le « souci de la totalité³ » du roman pamukien

Importer le « genre occidental » du roman, c'est d'abord, pour Orhan Pamuk, se mettre en relation avec une forme qui a partie liée avec la totalité et qui est un instrument de connaissance. De ce point de vue, le roman pamukien n'est pas sans affinité avec le roman postcolonial. Pour Yves Clavaron, c'est une des ambitions de ce dernier que de « construire une vision totalisante du monde – d'un monde donné –, et de souder une communauté pour créer un corps social et une entité politique⁴. » Tiphaine Samoyault avance, dans *L'Excès du roman*, que :

Par rapport au concept de genre, la notion de forme permet de sortir de la poétique pour dessiner une ontologie du roman, pour dire l'étrangeté de son être. [...] la forme comme instrument de connaissance se trouve singulièrement plus significative: elle est à la fois son élément; elle est sa question et elle est en même temps sa réponse⁵.

La forme du roman, plus que le genre du roman, se rapporte à une ontologie du réel dont le roman est à la fois la « question » et la « réponse ». Et de fait, c'est d'abord comme forme que Pamuk investit le roman ; c'est une forme qui permet d'enclorre, d'englober la totalité du monde. Reprenons la lecture de Tiphaine Samoyault :

C'est un rêve de la littérature qui a quelque chose d'universel et quelque chose d'historique: le roman – mais est-ce encore le rêve des écrivains

¹ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op.cit.*, p. 13.

² Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, « Folio », 1992, cité par Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 179.

³ Pamuk, *CBF*, p. 723 ; *CBO*, p. 588.

⁴ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *op.cit.*, p. 10.

⁵ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, *op.cit.*, p. 11.

aujourd'hui? – remplirait une tâche que ne peut plus (ou ne peut pas) s'assigner la philosophie, dire un surplus du monde sur le savoir, relayer une défaite épistémique; Deleuze et Guattari l'exposent ainsi dans *Mille plateaux*: « le monde est devenu chaos, mais le livre reste image du monde, chasomos-radicelle au lieu de cosmos-racine ». [*Mille plateaux*, Minuit, 1980, p.12] Le roman est sans doute le contre-monde où peut se dire une exigence de totalité dont il faut mesurer le défi à l'aune de la temporalité. Cette mesure est formelle, tant il est vrai que la littérature s'installe dans cette tension: donner une forme à la totalité du monde¹.

Le succès des romans de Pamuk a sans aucun doute à voir avec la tâche exigeante de consigner le monde dans un livre, de « dire une exigence de totalité », qui prend les traits, chez l'auteur turc, d'une pulsion compilatrice, d'un désir de recensement, d'ordonnement obsessionnel. Et de fait, le roman pamukien est un roman-monde qui réunit, selon la définition de Samoyault, l'ensemble des qualités de l'excès : quantité, longueur, détours et expansion².

Il ne sera guère étonnant, dès lors, que Pamuk soit présenté comme un « titan » du roman, comme le propose Talat S. Halman, dans sa préface à l'ouvrage collectif *Essays interpreting the writing of novelist Orhan Pamuk* ; un terme qui suggère à lui seul les qualités de l'excès et de la totalité. Michael McGaha remarque une autre propriété du roman-monde pamukien ; il estime qu'un des principaux mérites de Pamuk est d'avoir apporté le principe architectural au roman turc³. L'auteur parle d'ailleurs davantage de « construire le roman » (*roman kurmak*) que d'« écrire le roman » (*roman yazmak*), fait remarquer Mark Kirchner. Lorsqu'il est interpellé sur le rapport entre la construction très savante et très méticuleuse de ses romans et sa formation en architecture, comme lors de la présentation de *Cevdet Bey* à la maison de la Poésie en mai 2014, Pamuk invoque plutôt sa famille d'ingénieurs et la propension scientifique à planifier dans le moindre détail un projet avant de l'entamer. Sa traductrice française Valérie Gay-Aksoy avalise cette réputation de bâtisseur et d'architecte de la fiction :

Celui qui fait l'éloge de la digression et du hors sujet dans sa préface à

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 179 : « *Romans-mondes* : « Le roman-monde serait celui qui réunirait l'ensemble des *qualités* de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et qui parviendrait ainsi à donner au monde une identité fictive. »

³ M. McGaha, *op.cit.*, p. 39-40.

Tristram Shandy est aussi, paradoxalement, un grand bâtisseur. Il fait un plan, divise en chapitres l'histoire qu'il veut raconter (il en connaît généralement le déroulement complet à l'avance) et navigue ensuite « au gré de sa fantaisie » dans un cadre balisé. L'aspect architectural de son écriture se reflète dans l'économie générale du récit mais aussi dans la phrase. L'imbrication des thèmes crée de longs développements, des incises pour opérer un lien, pointer une similitude entre des époques, des lieux ou des personnes, générant de très longues phrases que d'aucuns s'empressent de qualifier de proustiennes¹.

Répondant du même coup aux critiques « acerbes et exagérées » auxquelles Pamuk fait parfois face dans sa langue d'origine, qui se demandent si l'on peut être un bon romancier et un mauvais écrivain, ou encore si Orhan Pamuk doit le prix Nobel à ses traducteurs, elle avance que Pamuk est davantage un bâtisseur qu'un orfèvre ou un joaillier du style, et que l'image qui convient le mieux à son œuvre est « [celle] de la cathédrale ou d'une mosquée de Mimar Sinan². Un édifice où l'ensemble prime sur la partie. » Si la métaphore de la cathédrale est devenue un lieu commun de la critique moderne proustienne³, il est difficile de dire si Pamuk reprend cette métaphore ; toujours est-il qu'il consacre un texte, publié dans *D'Autres couleurs*, à la mosquée Selimiye. Or, il est fasciné par l'art de Sinan et dit s'être beaucoup intéressé « aux principes de construction des grands monuments ottomans⁴ ». Pendant ses études d'architecture, il se rend à Edirne pour voir la mosquée : « la mosquée m'impressionna par son gigantisme, la hauteur de son dôme, et son immense silhouette dominant la plaine et visible à des kilomètres à la ronde⁵. » L'auteur explique que dans cette mosquée, l'ambition de Sinan fut de remplacer la profusion de petits dômes et demi-dômes qui caractérisaient les mosquées de la première période de l'Empire ottoman, par un seul grand dôme ; Sinan se serait inspiré de Sainte-Sophie⁶ à Istanbul. La mosquée

¹ Valérie Gay-Aksoy, « Une Voix qui résiste à la joliesse », *Le Magazine littéraire*, n°534, Hors-série, Août 2013.

² Architecte ottoman des XV^e et XVI^e siècles d'origine arménienne, il a porté l'architecture ottomane classique à son apogée. Ses trois œuvres majeures sont les mosquées Şehzade Mehmet et Süleymaniye à Istanbul et la mosquée Selimiye d'Edirne, considérée comme son chef d'œuvre. Orhan Pamuk, qui a suivi des études d'architecture à l'Université Technique d'Istanbul au début des années 1970, lui consacre un texte publié sous le titre « La mosquée Selimiye », AC, p. 505.

³ Voir Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale – Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.

⁴ Pamuk, AC, p. 505.

⁵ *Ibid.*

⁶ La basilique Sainte-Sophie d'Istanbul est une ancienne église chrétienne construite au VI^e siècle sous l'Empire byzantin et transformée au XV^e siècle en mosquée par Mehmet II. Ce chef d'œuvre de l'architecture byzantine est dominé par un seul dôme.

est un équivalent de l'univers, et l'homme au sein de cette architecture non pas verticale mais circulaire, s'éprouve ainsi à sa juste place. L'auteur turc commente-t-il, par ce détour sur l'art architectural, sa propre conception de l'œuvre d'art ? Il écrit, au sujet de la conception architecturale de la forme et des principes qui animent cet ensemble gigantesque : « Les quatre minarets qui entourent le grand dôme de la Selimiye, qui restent les plus élevés du monde islamique, soulignent la double conception qui présida à l'édification de cette mosquée : la quête d'un centre et le désir de symétrie¹. » On se rappelle que, pour Pamuk, l'idée de la recherche du sens caché de l'œuvre est un des principes de la lecture des grands romans ; de plus, ses romans se présentent précisément comme de vastes architectures minutieusement construites, bâties selon des principes de symétrie. Par son gigantisme, par le caractère imposant de ses dimensions, par la symétrie et l'unité de son œuvre, le roman pamukien pourrait être rapproché de l'œuvre-monde, œuvre-somme, et « œuvre mosquée ». La mise en rapport de la totalité d'une œuvre romanesque architecturale et de l'architecture ottomane apparaît dans *Cevdet bey et ses fils* : Ilknur, la petite amie de l'artiste Ahmet fait une thèse en histoire de l'art intitulée : « Le souci de la totalité dans l'architecture ottomane² ». La formulation de cette préoccupation, *bütünlük Kaygısı*, « le souci de la totalité » désigne la fiction pamukienne comme roman de la totalité et comme projet romanesque total.

La dimension métafictionnelle du roman pamukien révèle l'ambition mimétique architecturale du romancier. Dans ses fictions, la passion du réel se décline à travers un ensemble de figures de la totalité, qui sont autant de mises en abyme de la quête de l'œuvre d'un modèle formel apte à retenir et à consigner la totalité. Ce sont les figures de l'archive, de la chronique, de l'encyclopédie, et celle du musée.

¹ *Ibid.*, p. 506.

² Pamuk, *CBF*, p. 723 ; *CBO*, p. 588 : « 'Osmanlı Mimarisinde Bütünlük Kaygısı' »

L'archive

« Les romans constituent également des archives riches et fortes – de sentiments humains communs, de notre perception des choses ordinaires, de nos gestes, de nos paroles et de nos attitudes¹. » Orhan Pamuk

L'archiviste est un double possible de l'auteur : « [...] mon travail d'écrivain s'est beaucoup nourri de la lecture de vieux journaux. J'ai passé des journées entières dans des bibliothèques désertes à lire de vieux papiers des récits d'accidents de voiture, des programmes de cinémas, des faits divers oubliés depuis longtemps, qui concentrent dans les marges l'âme d'une époque² » écrit Orhan Pamuk. Ce portrait de l'auteur en archiviste appelle celui de Faruk, l'historien du *Château blanc*. En effet, celui-ci passe ses journées plongé dans les archives de la période ottomane de la sous-préfecture de Gebze³ ; il y découvre un nouveau modèle de narration descriptive, énumérative, plus apte à retenir la multiplicité infinie du réel que le récit historiographique traditionnel. L'archive vaut comme modèle de l'infini retenu dans une forme souple, non contraignante qui privilégie l'addition, la succession ouverte et infinie plutôt que la forme narrative prédéterminée de l'historiographie. Orhan Pamuk reporte sur l'historien ses interrogations et son expérimentation littéraire du modèle de l'archive. A travers le personnage de Faruk, il négocie un rapport à la représentation de l'Histoire qui serait non plus historiographique, mais littéraire. L'historien de *La Maison du silence* délaisse le modèle historiographique de l'Histoire au profit du modèle du jeu de cartes et de l'ordonnancement aléatoire des histoires. L'archive devient alors, pour le romancier, un modèle d'écriture qu'il met en place dans les deux romans de la période ottomane : *Le château blanc* et *Mon Nom est Rouge*.

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 113.

² Pamuk, *AC*, p. 545.

³ C'est une ville du nord-ouest de la Turquie, située sur la rive de la mer de Marmara.

La chronique

Un autre double du romancier pamukien est le chroniqueur. Au chapitre soixante-cinq de *D'Autres couleurs*, Pamuk parle avec enthousiasme de « cette catégorie d'auteurs connus sous le nom de chroniqueurs, qui relèvent d'une tradition encore vivace non seulement en Turquie mais dans nombre de pays au climat similaire¹. » Il dresse alors le portrait du chroniqueur turc :

En Turquie, un chroniqueur digne de ce nom écrit quatre ou cinq jours par semaine. Il puise dans tous les aspects du quotidien, de la géographie, de l'histoire. Il recourt à toutes les méthodes et formes d'écriture, de la banale dépêche à l'essai philosophique, des Mémoires à l'observation sociologique. Rien n'est exclu de son champ d'intérêt et il fait feu de tout bois : des problèmes municipaux – l'éclairage public, par exemple – aux questions de civilisation – où l'on débat de la place de la Turquie entre Orient et Occident. (...) Réputés pour leurs polémiques, leur audace et leur franc-parler, ceux qui y réussissent le mieux sont les provocateurs les plus virulents. Un grand nombre d'entre eux ont passé une partie de leur vie sous les barreaux ou au tribunal à cause de leurs écrits².

Le chroniqueur est donc en quelque sorte un écrivain total, à la curiosité illimitée, s'abreuvant à toutes les sources, balayant l'ensemble des sujets de l'actualité, pratiquant tous les genres littéraires et tous les types d'écrits. Pamuk précise, qu'avec leur « aptitude à tout savoir et à parler de tout, à apporter des réponses à n'importe quel problème, et à river le clou à n'importe qui, à commencer par leurs ennemis politiques », ce sont des « « professeurs de tout » », capable de donner des conseils en matière d'amour, de produire des analyses politiques sur Clinton ou le pape, ou encore de « débattre avec la même aisance de la corruption d'un maire et des erreurs de Freud³ ». Haut placés dans la confiance et l'affection des lecteurs, les chroniqueurs journalistiques représentent la forme d'écriture la plus élevée et la plus prestigieuse pour les Turcs. En Turquie, rapporte Pamuk à travers une petite anecdote personnelle, l'écrivain est automatiquement assimilé à un chroniqueur. Or, ce modèle de l'écrivain « toutologue » se retrouve dans *Le Livre noir* sous les traits du chroniqueur Celâl

¹ Pamuk, « Meurtres non élucidés et romans policiers, le chroniqueur Çetin Altan et le cheykh ül-islâm Ebussuud Efendi », AC, p. 474.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Salik. Pamuk explique avoir veillé à ce que ce personnage ne soit pas assimilé à celui qu'il considère comme « le plus brillant chroniqueur des cinquante dernières années¹ », Çetin Altan. Journaliste très engagé, intellectuel socialiste en pleine guerre froide dans un pays qui se veut l'avant-poste de la lutte contre le communisme, député du Parti des travailleurs de Turquie, Altan critique inlassablement les dérives de l'Etat, les faiblesses de la culture turque dans le projet de modernisation, et essuie plus de trois cent procès intentés contre lui par l'Etat ainsi que plusieurs peines de prison. Il est « l'un des héros politiques et littéraires » de la jeunesse d'Orhan Pamuk, et on pourrait même aller jusqu'à dire un modèle littéraire, car « [le] *Livre noir* est en partie constitué de chroniques publiées dans *Milliyet*, l'un des journaux les plus lus de Turquie². »

Le personnage de l'historien de *La Maison du silence*, Faruk, tient même de Çetin Altan. Ce dernier, mentionne Pamuk dressait la liste des « désolants défauts » qui distinguent les Turcs de l'Occident : « cela va de la démocratie au capitalisme moderne, de l'art du roman à l'individualisme, en passant par le piano, la peinture et la prose, le chapeau, auquel Atatürk accordait tant d'importance, sans oublier la table³ ». Or, on retrouve « la liste de tout ce qui manque dans notre pays⁴ » dans *La Maison du silence* ; Faruk a retrouvé une liste établie par son grand-père « des principales lacunes de notre pays⁵ ». Elle contient « “La science, le chapeau, la peinture, le commerce, le sous-marin [...], la bourgeoisie, l'art pictural, la machine à vapeur, le jardin zoologique, le jeu d'échecs [...], les usines, les professeurs, la discipline [...], les mathématiques, les livres, les principes, et aussi les trottoirs [...] la peur de la mort et la conscience du néant [...] les conserves, la liberté”⁶ » Faruk suggère de rajouter à la liste « la société civile ».

Ainsi, le fantôme de Çetin Altan rôde dans le roman pamukien. Dans *Le Livre noir*, romancier et chroniqueur se disputent l'autorité littéraire sur le roman, de manière beaucoup plus accentuée que la confrontation dans *Le Château blanc* entre le romancier et l'archiviste. Pamuk confie, au sujet de l'écriture du *Livre*

¹ *Ibid.*, p. 475.

² *Ibid.*, p. 473.

³ *Ibid.*, p. 477.

⁴ Pamuk, *MS*, p. 337.

⁵ *Ibid.*, p. 337.

⁶ *Ibid.*, p. 337-338.

noir :

[...] je prenais un tel plaisir à écrire sous la plume d'un chroniqueur de mon invention, sur un ton alliant à merveille subtile bouffonnerie et fausse érudition, que les chroniques tendaient à s'allonger, à passer au premier plan et à rompre l'équilibre global du récit et de la composition¹.

Dans ce roman, les chroniques occupent la moitié de l'espace textuel, composé de l'alternance entre narration à la troisième personne centrée autour du personnage Galip, et les chroniques à la première personne de son cousin Celâl Salik. Ces dernières portent sur de nombreux sujets, et l'indistinction croissante entre les chroniques et l'histoire de Galip indique la contagion de l'écriture de la chronique à tout le roman. Ainsi, la chronique est elle aussi un mode d'écriture qui se caractérise sur le plan énonciatif par une communication familière entre le journaliste, l'écrivain des familles en quelque sorte, et le lecteur et par la très grande variété des sujets abordés, des plus frivoles au plus graves : le romancier est expert en tout, érudit un peu bouffon, et la chronique a une extraordinaire capacité plastique à accueillir n'importe quel sujet. C'est une forme très accueillante pour ce qui est l'infini, le désordre du monde, qui accueille aussi bien les objets que les savoirs. De plus, c'est un exercice d'écriture, un genre qui s'inscrit dans la série, et qui est régi par la variation dans la répétition ; de ce point de vue, elle se rapproche de la collection. Autant de raisons qui la désignent comme un modèle ou comme un penchant de l'écriture pamukienne.

L'encyclopédie

L'encyclopédie est une forme possible du roman-monde. Elle permet de recueillir le multiple et l'infini sans se constituer en système, explique Tiphaine Samoyault :

Le roman-monde prend souvent la forme de l'encyclopédie : faire tenir dans une forme la totalité réelle, ou la totalité virtuelle, des savoirs, sans pour autant se constituer en système : contenir la plus grande variété possible de langages, de connaissances et de discours ; par là, la multiplicité se lie aussi à l'infini et à la continuité puisqu'elle suscite des formes qui cherchent au moins à montrer toutes les directions du Savoir,

¹ Pamuk, AC, p. 473.

sans que la mise en ordre ou la systématisation prennent le pas sur ce Savoir¹.

Le chroniqueur et l'encyclopédiste sont des cousins germains du romancier ; ils partagent sa passion de la collection et du recueil. La figure de l'encyclopédiste est analysée par Pamuk dans *Istanbul, les souvenirs et la ville* ; le chapitre dix-huit est consacré à l'historien Reşat Ekrem Koçu (1905-1975). C'est, là encore, un des modèles de Faruk de *La Maison du silence*. Dans la préface du *Château blanc*, on apprend que Faruk a été licencié de l'Université au moment de la réforme, comme Koçu et son maître, le premier historien moderne et populaire d'Istanbul, Ahmet Refik, auteur de *La vie des Ottomans aux siècles passés*. Tout comme Faruk sombre dans l'alcoolisme et la solitude, Koçu et son maître sombrent dans la misère et à leur mort, leurs livres sont introuvables. Or, Koçu est l'auteur de l'*Encyclopédie d'Istanbul (İstanbul Ansiklopedisi)*, commencée en 1964 et interrompue en 1973 à la lettre G en raison de difficultés financières. Devenu un livre-culte, c'est une lecture d'enfance que Pamuk affectionnait beaucoup et qu'il parcourait régulièrement jusqu'à le connaître par cœur. Dans cette Encyclopédie, il s'agit de « proposer à un lectorat populaire [un] mélange inédit de récits insolites, de faits curieux, d'histoire et de connaissances encyclopédiques, illustrés de dessins en noir et blanc² ». L'histoire ottomane y apparaît comme

un défilé étrange, stupéfiant, effrayant, voire répugnant, de bizarreries, d'événements et de personnages insolites. De ce point de vue, le livre ressemblait aux *surname* ottomans décrivant les processions des différentes corporations de métiers, qui inventaient quantité d'extravagances pour divertir le sultan en défilant devant lui³.

Mais, selon Pamuk, en dépit des efforts de Koçu pour importer la forme occidentale de classification du savoir qu'est l'encyclopédie, sa somme sur Istanbul tient plus de la « collection de savoirs et de curiosités⁴ » au sujet de la ville que d'une encyclopédie véritable. Même s'il existait dans la tradition littéraire arabo-persane des formes approchant celle de l'encyclopédie comme les

¹ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman, op.cit.*, p. 156.

² Pamuk, *ISV*, p. 187-188.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

*şehrengiz*¹, ou comme le livre de Kazvinli Zekerya intitulé *Les Créatures merveilleuses*, Pamuk explique que cette tradition relève davantage de l'anthologie, du florilège, des miscellanées pourrait-on dire, que de l'encyclopédie, ce produit de l'épistémologie positiviste de l'Occident qui ordonne le savoir de manière scientifique et rationnelle. La manière orientale de rassembler le divers, de consigner la multiplicité des connaissances se distingue de la totalisation scientifique des savoirs de l'encyclopédie, selon Orhan Pamuk. Celui-ci explique que l'encyclopédie de Koçu ne contient aucune notion d'ordre ou de hiérarchie entre les informations :

Koçu ne semblait absolument pas effleuré par l'idée qu'entre toutes ces connaissances, ou ces « histoires » il était nécessaire d'établir un ordre, une relation de prépondérance et une hiérarchie logique servant de repère à la civilisation, et que c'était la raison pour laquelle, dans une encyclopédie, certains articles devaient être courts, certains longs et certains – toujours selon la même logique – n'avaient absolument pas lieu d'être. Pour toutes ces raisons, il ne pensait pas que c'était lui qui devait servir l'Histoire mais qu'en réalité c'était l'Histoire qui devait se mettre à son service².

Dans la collection comme dans l'encyclopédie ou dans le musée, analyse encore Pamuk, le « collectionneur » présente sa « collection » « selon un ordre disposant chaque chose par catégorie, établissant des liens entre elles, et leur donnant du sens selon une logique et un système précis³ ». De ce point de vue, le romancier considère que le livre de Koçu se rapproche davantage des « cabinets de curiosités à la mode notamment entre le XVI^e et le XVIII^e siècles chez les princes et les artistes européens⁴ » antérieurs aux musées qu'à une encyclopédie au sens occidental. T. Samoyault écrit que « [la] première conséquence de cette pulsion d'englobement est l'ordonnement systématique, imposé comme règle externe d'intelligibilité [...] Non ordonné, cela donne le “fatras encyclopédique”⁵ ». C'est bien d'un « fatras encyclopédique » qu'il s'agit, manifestement, dans la collection de Koçu. Si l'historien turc échoue à

¹ *Ibid.*, note 34 p. 443 : « Şehrengiz : œuvre de la littérature classique du divan vantant les beautés d'une ville et ses éphèbes. Ce genre littéraire, dont la tradition remonte au début du XVI^e siècle, s'est éteint au XVIII^e siècle. »

² Pamuk, *ISV*, p. 203.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ T. Samoyault, *Excès du roman, op.cit.*, p. 162.

« s'approprier au hasard et sans ordre un concept que la société occidentale avait mis des siècles à développer¹ », et à « appréhender la complexité chaotique d'Istanbul à travers les modes d'explication et de catégorisation “scientifiques” de la pensée occidentale² », en revanche, il est récupéré par Pamuk comme modèle littéraire – *Le Livre noir* par exemple peut donner une bonne idée de « fratras encyclopédique »³. En effet, l'encyclopédie se donne comme « une issue trouvée par le roman pour regagner le monde face à la dispersion de ses objets et à l'éclatement de ses représentations – ou pour que le désordre en désordre aboutisse à une forme d'ordre⁴ », pour reprendre la formule efficace de T. Samoyault.

De surcroît, le désir et l'amour de l'encyclopédie sont régulièrement représentés dans ses romans. Ceci n'est pas sans rappeler Borges et son *Encyclopédia Britannica* qui put elle aussi fonctionner comme un modèle d'écriture et qu'on retrouve également dans l'œuvre fictionnelle comme motif littéraire, par exemple dans la nouvelle *Tlön, uqbar orbis tertius* de *Fictions*. L'auteur turc fictionnalise et diffracte la pulsion encyclopédique de son œuvre dans *La Maison du Silence* : le docteur Sélahattin, un modernisateur occidentaliste, veut écrire une encyclopédie en vingt-huit tomes qui réunirait l'ensemble du savoir scientifique pour l'importer en Turquie et apporter les Lumières au peuple turc. Dans *Le Château blanc*, on retrouve le thème de la « translation » du savoir occidental à l'Orient : le Maître ottoman fait l'acquisition du vénitien, qui se prétend un homme de science, pour qu'il lui apprenne *tout ce qu'il sait*⁵. Le motif de la totalisation du savoir sous la forme de l'encyclopédie est aussi présent dans *Neige*. A la bibliothèque municipale de Kars, Ka feuillette l'encyclopédie de son enfance, *Hayat Ensiklopedisi*, celle-là même qui est évoquée dans *Istanbul*. Dans un accès de nostalgie, il recherche la planche représentant une mère et son bébé lové dans son ventre, une image qu'il affectionnait particulièrement lorsqu'il était enfant ; mais la troisième de

¹ Pamuk, *ISV*, p. 205.

² *Ibid.*

³ *Le Livre noir* est souvent interprété comme un roman-somme, une nouvelle encyclopédie d'Istanbul, encyclopédie du mysticisme musulman et de l'ésotérisme islamique.

⁴ T. Samoyault, *Excès du roman*, *op.cit.*, p. 188.

⁵ Pamuk, *CB*, p. 49, p. 57.

couverture du quatrième tome, l'emplacement de la planche, a été arrachée¹. Symbole du microcosme, du tout merveilleusement enclos dans une forme ronde parfaite, l'image du bébé dans le ventre de sa mère est pourtant manquant : représentation postmoderne de l'impossibilité de subsumer la totalité, de l'enclorre dans une forme.

La collection et le musée

Le film de Pelin Esmer, *Les collections de Mithat Bey (11'e 10 kala)* sorti en 2009, met en scène un personnage de collectionneur stambouliote, qui recueille dans son appartement toute la mémoire culturelle d'Istanbul à travers des objets, des journaux, des jouets, des horloges, des encyclopédies, des sons. Collectionneur de choses, c'est aussi un collectionneur de savoirs : il recherche le onzième tome de l'encyclopédie de Koçu, auquel le titre fait référence. Ce dernier signifie à la fois à « onze heures moins dix » et « le dixième avant le onzième », sous-entendu le onzième tome de l'encyclopédie de Koçu que Mithat Bey ne parvient pas à se procurer. Le portrait de ce vieux collectionneur paraît être un double, si ce n'est une référence directe, à l'historien des bizarreries d'Istanbul. Pamuk raconte qu'à la fin de sa vie, ce dernier rejoint la cohorte des « vieux collectionneurs [...] obsessionnels d'Istanbul » :

Comme tous les véritables collectionneurs d'Istanbul – obsessionnels, porteurs de l'histoire d'un passé douloureux et dont les objets accumulés au fil du temps ne prendront jamais place dans un musée –, Koçu entama lui aussi les dernières années de sa vie, une existence solitaire dans un appartement qu'il avait rempli de fond en comble avec les pièces de sa collection (c'est-à-dire avec une montagne de papiers et de photos)².

La collection constitue le dernier avatar pamukien de l'appétit de la totalité. Le glissement de la « collection de savoirs » à la « collection de choses³ » est aisé, comme on le voit avec Koçu, collectionneur de connaissances et collectionneur d'objets. Selon T. Samoyault, « [la] collection s'impose [...] comme une figure radicalement démultipliée du tout, à laquelle prétendent dans une

¹ Pamuk, *Neige*, p. 314-315.

² Pamuk, *ISV*, p. 198-199.

³ *Ibid.*, p. 197.

certaine mesure les romans-encyclopédies au XX^e siècle [...]»¹. » Mais elle est davantage, continue l'auteure de *Excès du roman*, du côté de la « somme des particularismes² » que du côté de l'universalité ; elle travaille d'abord sur les singularités.

La collection est une forme fondamentale pour le roman pamukien ; une forme avec laquelle il fait corps, notamment dans son dernier roman, *Le musée de l'Innocence*, qui désigne à la fois un roman et un musée réel, situé à Istanbul dans le quartier de Çukurçuma, et qui a donné lieu à la publication du catalogue du musée *L'Innocence des objets*. Ce dernier roman concentre et indique un horizon essentiel de la poétique pamukienne : la pulsion compilatrice se concentre sur les objets dans la forme de la collection personnelle et du musée.

Cet amour des objets personnels, désuets, inusités, obsolètes ou usagés, leit-motiv du roman pamukien, dénote une véritable passion muséologique. Ce rapport au passé qui se donne dans les objets est sans doute à mettre en relation avec l'éradication culturelle brutale de la période kémaliste, et traduit très probablement le désir de faire revivre le passé. Le retour sur les objets témoigne d'un désir archéologique d'exhumation des strates du passé à travers la culture matérielle d'une époque ; les objets sont les prismes kaléidoscopiques à travers lesquels se donne une époque tout entière ; ils sont les dépositaires du *zeitgeist*. « Ces objets et leurs usages agissent comme un prisme, ils révèlent un contexte au-delà de leur simple existence. Tous les détails sont révélateurs, c'est en passant par l'infime que l'on peut se faire une idée du tout³ », déclare l'auteur turc dans un entretien accordé au *Magazine littéraire* à l'occasion de la sortie de *Cevdet Bey* en France. La pulsion compilatrice est donc une manière d'atteindre la totalité par le détail, d'embrasser la multiplicité par l'objet singulier. Ce dernier représente une voie d'accès privilégiée à la compréhension globale d'une époque. « Derrière l'obsession de Kemal de garder tous les objets que Füsün a touchés, j'en profite pour dresser un portrait de la société turque [...]»⁴ déclare l'auteur.

¹ T. Samoyault, *Excès du roman*, *op.cit.*, p. 159.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Entretien avec Orhan Pamuk, « C'est en passant par l'infime que l'on peut se faire une idée du tout », *Le Magazine littéraire*, Juillet 2014.

⁴ Entretien de Nelly Kapriélian avec Orhan Pamuk, *Les Inrockuptibles*, entretien cité.

La collection d'objets désuets est donc une constante du roman pamukien qui va s'accroître. Dans *La vie nouvelle*, une association de concessionnaires désenchantés se réunit en congrès à Gündül pour exposer les objets désuets de l'économie turque, exclus du marché par la concurrence des sociétés américaines et occidentales. A la séance d'inauguration, ils exposent leurs inventions :

Parmi les inventions exposées dans le lycée Kena Evren, où la foule se pressait, nous pûmes voir la machine-qui-retainait-le-temps, une plaque de verre magique, qui transformait un poste de télévision noir et blanc et télévision en couleurs, le premier détecteur – *made in Turkey* – de viande de porc dans les divers produits alimentaires, une lotion after-shave sans parfum, une pince à découper instantanément les coupons dans les journaux, un radiateur s'allumant automatiquement dès que son propriétaire franchissait le seuil de la maison, et une horloge à coucou qui assurait des solutions catégoriques, économiques et modernes au dilemme : présence du muezzin, usage d'un haut-parleur, occidentalisation-islamisation¹.

La chronique de Celâl qui constitue le célèbre deuxième chapitre du *Livre noir*, morceau de bravoure qui figure parmi les plus belles pages du roman, décrit le détroit du Bosphore le « jour où les eaux se [seront retirées]² ». Le fond marin se révèle alors comme le réceptacle d'une somme d'objets, une liste comprenant des objets de la société de consommation, des restes archéologiques, et des déchets. Passons en revue tout ce que le narrateur trouve au fond du détroit, au milieu des carcasses de bateaux : des capsules de bouteille, des diamants, des boucles d'oreille, des bracelets en or, des squelettes de Celtes, de Lyciens, mais aussi des squelettes britanniques et des squelettes de galériens, lunettes, parapluies, des armures de chevaliers croisés, des trésors byzantin ou génois, des ampoules et des écrans de télévision³. Le fond marin, l'envers d'Istanbul est poétisé en un conservatoire, une décharge ou lun musée de l'histoire culturelle de la ville multiséculaire, faite de diverses strates historiques, de déchets de la société de consommation et d'objets canoniques de la culture populaire turque. La décharge se retourne alors en caverne au trésor, et dans le roman pamukien, le

¹ Pamuk, *VN*, p. 140 ; YH p. 87 : « Kenan Evren Lisesi'ndeki kalabalık içinde zamanı saklayan makineyi, siyah beyaz televizyonu renkliye çeviren sihirli camı, ilk Türk otomatik domuz eti dedektörünü, kokusuz tıraş losyonunu, gazeteden şıpmış kupon kesen makası, ev sahibi eve girer girmez kendi kendine yanan sobayı ve bir hamlede bütün bir minare, müezzin, hoparlör ve Batılılaşma-islamlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümlerle safdışı bırakan kurgulu saati gördük. »

² « Le jour où les eaux se retireront du Bosphore » est le titre du deuxième chapitre du *Livre noir*.

³ Pamuk, *LN*, p. 37-39.

déchet se fait relique¹, transformant la vallée boueuse en vallée des merveilles. L'amoncellement des mots, la liste des objets vaut comme compilation des choses, qui se retrouvent conservées dans le musée du roman. Les listes, les inventaires, l'accumulation des noms est au service de cette ambition de nommer toutes les choses du monde, de les recenser et de les consigner, transformant l'espace romanesque en conservatoire de la culture turque. Comme le dit justement T. Samoyault, « [la] pratique de la liste et de l'inventaire apparaît comme une seconde conséquence structurelle de la vocation du roman à la réunion du savoir. Dans certains textes, l'ordre horizontal de la narration est totalement perverti par l'ordre vertical de la liste². » Pamuk met en relation cet aspect stylistique avec l'histoire du roman et avec l'évolution de notre conception du monde et du réel. Dans le texte « La surprise de Şirin » recueilli dans *D'Autres couleurs*, il écrit :

La signification du livre, du réel et du grand roman du XIX^e siècle se confondait avec le sens du monde [...] Mais avec la disparition du roman du XIX^e siècle, le monde a lui aussi perdu son unité et sa signification. Pour écrire des romans, il ne nous reste plus qu'une infinité de fragments épars. Voilà qui peut nous offrir l'optimisme nécessaire pour embrasser la totalité du monde, de la culture et de l'existence sans avoir à opérer ni tri ni hiérarchie. [...] Mais le plus important est que désormais le voyage qu'entreprendront les personnages et l'écrivain en quête d'un centre du monde et de la signification ne sera plus vertical mais horizontal. Le voyage n'est plus une plongée dans les profondeurs de l'existence, mais une dérive dans son étendue³.

A ses yeux, la disparition de la philosophie du monde qui se reflétait dans l'esthétique réaliste est une libération, elle libère, en quelque sorte, de la mise en forme, de la contrainte narrative, au profit de la liste.

Le roman *Neige* est traversé par le désir de compiler, d'archiver et de conserver ce qui est voué à la disparition. Orhan, le romancier narrateur homodiégétique du roman, enquêtant sur la mort de son ami Ka, visite son appartement à Francfort pour essayer de retrouver son cahier de poèmes. Dans une

¹ Voir Elise Duclos, « La culture populaire dans les romans d'Orhan Pamuk et de Thomas Pynchon », *Société Française de Littérature Générale et Comparée*, URL : <http://vox-poetica.com/sflgc/actes/JE2011/duclos.html>, ainsi que : Elise Duclos, « Le fond marin comme discours sur la culture populaire dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk et *Vente à la criée du lot 49* de Thomas Pynchon », intervention du 3 mai 2011 dans le cadre des Journées doctorales de l'ENS de Lyon organisées par Henri Garric.

² T. Samoyault, *Excès du roman*, *op.cit.*, p. 163.

³ Pamuk, AC, p. 467-468.

véritable « passion muséologique¹ », il met dans son sac tout ce qu'il trouve dans l'appartement de Ka avant que le propriétaire ne le vide : cahiers, cendrier, paquets de cigarettes, ouvre-enveloppe, montre, veste, photo avec sa sœur, chaussettes sales, mouchoir inutilisé, fourchettes dans la cuisine, et un paquet de cigarettes sorti de la poubelle². Il y a, dans cette façon de nouer l'énumération et l'inventaire des objets, l'amoncèlement des déchets, et le thème de la disparition, quelque chose de très perecquien. Les objets témoignent des êtres, et en particulier les objets personnels, usités, et non les « beaux objets » destinés à être exposés.

Mais c'est dans *Le Musée de l'Innocence* que la passion du recensement du monde atteint un sommet et que la collection trouve un dénouement, en quelque sorte, formel. Le roman raconte l'amour contrarié de Kemal pour Füsün et la façon dont, en véritable fétichiste, il collecte tous les objets qui ont trait à elle. Après sa mort, l'idée de transformer sa collection personnelle, secret honteux et signe de pathologie, à ses yeux, en un musée prend forme progressivement³. Le chapitre 81 intitulé du même nom que le roman raconte les pérégrinations de Kemal d'abord à Paris puis dans d'autres villes du monde pour visiter des petits musées sans prétention à l'écart des grands circuits touristiques. Ainsi, il visite, à Paris : le musée Edith Piaf, le musée de la Préfecture de Police, le musée Jacquemart-André, le musée de la Poste, le micromusée du Service des objets trouvés, où il se rend compte que « tout ce qu' [il] avait accumulé et qui [lui] rappelait Füsün – par exemple le dentier de Tarik Bey, ses boîtes de médicaments et ses factures – était en fait digne d'être exposé⁴ », le musée Maurice Ravel. En visitant ces musées parisiens, la honte se transmue en fierté du collectionneur. Car l'exposition de la collection personnelle dans un musée permet de conférer du sens à l'expérience vécue⁵. C'est le musée Gustave Moreau qui fournit la clef à Kemal : de même que Gustave Moreau avait transformé sa demeure en musée, il transformerait l'ancien immeuble des Keskin en musée de son histoire avec

¹ Pamuk, *Neige*, p. 381 ; *Kar* p. 258 : « bir müzeci aşkıyla »

² *Ibid.*

³ Pamuk, *MI*, p. 756 : « Je comprenais à présent qu'il me fallait rassembler en un même endroit tous ces objets liés à Füsün, aussi bien ceux que j'avais entassés dès le début sans préméditation que ceux que je récupérais délibérément dans sa chambre, voire dans toute la maison ; mais où, je n'en savais rien. C'est seulement lorsque je commençai à voyager et à visiter les petits musées à travers le monde que je trouvai la réponse cette question. »

⁴ *Ibid.*, p. 760-761.

⁵ *Ibid.*, p. 761-762.

Füsün, en temple de leur amour¹. Déjà dans *La vie nouvelle*, le Docteur Lefin avait transformé la chambre de son fils Mehmet, disparu dans un accident de car, en musée à la mémoire de son fils². Mais « l'aventure muséale³ » du *Musée de l'Innocence* ne s'arrête pas là. Une nuit, alors qu'il a installé sa chambre sous les combles de l'immeuble de Çukurçuma, Kemal éprouve le besoin d' « établir un catalogue relatant en détail l'histoire de chacun des objets de [son] musée⁴. » Le catalogue du musée était même prévu par le roman ; il est en quelque sorte le fruit réel de la fiction romanesque. La constitution du catalogue entraîne aussi la nécessité du témoignage⁵, et c'est alors que Kemal demande au romancier Orhan Pamuk d'écrire l'histoire de sa vie à la première personne.

Le concentré de totalité du musée constitué sur la base de la collection personnelle informe le roman de plusieurs manières. D'une part, l'*excipit* en forme de constitution de musée et de catalogue révèle le devenir-musée du roman pamukien. Le roman, étiqueté, par son titre, comme un « musée », se dénoue dans cette forme de la compilation et de la représentation du réel. Bien plus, le roman semble tendre vers le catalogue de musée, exposant, classant, systématisant les objets recueillis ; la forme romanesque est un moyen pour Pamuk, de ranger et de classer les objets du réel. Le musée, la collection personnelle est donc un modèle littéraire pour le roman pamukien, sur les modèles des maisons d'écrivains transformées en musée. Il en découle, d'autre part, que la liste et l'inventaire travaillent formellement à transformer le roman en collection d'objets recueillis.

Mais la collection pamukienne tend vers l'infini et la totalité, dans une sorte de folie et d'ivresse de l'exhaustivité. Le chapitre soixante-huit est par exemple consacré aux « 4213 mégots » de cigarettes de marque Samsun fumés par Füsün lors des huit années que le narrateur passe en visite à sa famille. Ordonné de manière parfaitement symétrique au roman, le chapitre 68⁶ exhibe la vitrine des mégots fumés par Füsün sous lesquels le romancier Orhan recopie la note prise

¹ *Ibid.*, p. 771 et 778.

² Pamuk, *VN*, p. 181.

³ Pamuk, *MI*, p. 771.

⁴ *Ibid.*, p. 784.

⁵ *Ibid.* : « Ce qui conduirait forcément à faire le récit de mon amour pour Füsün et de la fascination qu'elle exerçait sur moi. »

⁶ *Ibid.*, p. 226-232.

par Kemal. De même, Kemal confie à Orhan avoir visité 1743 musées à travers le monde, dont il collectionne les billets d'entrée¹. Le chapitre « Le Musée de l'innocence » énumère les musées que Kemal a parcourus et se donne comme chapitre-catalogue de tous les musées du monde. Ainsi il désigne à nouveau le désir du roman pamukien par un autre moyen d'embrasser la totalité, de contenir la multiplicité du monde : en choisissant l'énumération de musées, qui sont déjà des formes de totalité, on peut espérer atteindre à un inventaire complet et exhaustif. L'ambition totalisante confine, dans *Le Musée de l'innocence*, à l'obsession, voire à la folie, et procède d'une véritable méthodologie maniaque, systématisante : le modèle des visites de musées à Paris est transposé dans toutes les villes du monde².

Autre signe du visage de monstre totalisant, dans ce final muséal qui place le roman du côté de la liste et l'histoire du côté du musée, la fiction absorbe le réel, en faisant entrer en scène le personnage du romancier Orhan Pamuk. On peut donc voir le roman pamukien comme une machine vorace et monstrueuse qui englobe, qui fictionnalise tout ce qui est en-dehors d'elle, qui absorbe le dehors de la fiction (le roman de la fabrication du roman par Kemal et Orhan Pamuk), et qui, dans un geste très bourgeois, fait exister une histoire romanesque, en implantant, en quelque sorte, dans le réel d'Istanbul, le musée projeté par Kemal à la fin du *Musée de l'Innocence*.

De ce point de vue, la comparaison entre *Le Musée de l'Innocence* et *La Vie mode d'emploi*, « une synthèse critique de ce que signifie le roman-monde pour notre temps³ », selon les mots de T. Samoyault, pourrait s'avérer féconde. Pamuk remplace l'encyclopédie et le mode d'emploi perecquien pour ordonner le désordre du réel dans le musée et la classification narrative et romanesque : chaque chapitre du roman n'équivaut plus à une case sur le jeu d'échecs, mais à une vitrine dans le musée. Si nous reprenons à notre compte l'analyse de Samoyault sur le roman de Perec, *Le Musée de l'Innocence* réalise « une

¹ *Ibid.*, p. 785.

² Sont énumérées Rio de Janeiro, Hambourg, Bakou, Kyoto, Lisbonne, Helsinki, Chazelles-sur-Lyon, Stuttgart, Grasse, Munich, Paris, Göteborg, Brevik, Trieste, Le Ceiba (Honduras), Hangzhou (Chine), Aix-en-Provence, Anvers, Vienne, Londres, Besançon, Madras, Vérone, Berlin, Florence, Barcelone, New York, Los Angeles, Smithfield, Nashville. *Ibid.*, p. 764-769.

³ T. Samoyault, *Excès du roman*, *op.cit.*, p. 187.

totalisation énumérative et inventorielle, horizontale et non hiérarchisée » et manifeste « la possibilité d'une totalisation unificatrice et systématique rappelant un geste totalisant plus traditionnel [...] »¹. » Mais ce sont le musée et le roman dont les chapitres sont autant de vitrines qui remplacent le système du « mode d'emploi ». Dès lors, contrairement à l'encyclopédie, explique Tiphaine Samoyault, « [l]'inventaire, le sommaire du monde [...] ne permettent pas de globaliser la réalité mais en signalent plutôt l'impossible globalisation² ».

Il ressort de cette analyse que Pamuk investit d'abord la forme romanesque comme la forme de l'excès, d'une totalité en excès, irreprésentable, et qui déborde sans cesse le roman. « Le roman est le monde de l'excès, l'excès est le domaine du roman³ », écrit Tiphaine Samoyault. L'archive, la chronique, l'encyclopédie ou la collection personnelle transformée en musée sont autant d'avatars de l'ambition désespérée de consigner la totalité, de retenir, dans l'espace romanesque transformé en espace d'exposition, en cabinet de curiosités, l'irreprésentable matière excédentaire du réel. Le geste romanesque est alors un geste de taxinomiste, de chineur collectionneur qui compile, ordonne, recueille, classe la matière du monde. Si la poétique romanesque pamukienne ressortit à l'ambition mallarméenne de réduire et d'enclorre le monde dans un livre, l'auteur turc emprunte une voie très pérecienne, dans l'assimilation du roman tantôt à un inventaire, tantôt à un catalogue de musée, ou à une encyclopédie culturelle et historique ; mais l'ordonnancement du désordre du réel aboutit à la forme du roman, le roman se donnant comme musée et le musée comme roman, comme les deux formes supérieures de l'organisation d'un réel morcelé, éparpillé et fragmenté.

Archiviste, chroniqueur, encyclopédiste, conservateur de musée et entomologiste, collectionneur maniaque et maladif des objets perdus, jetés, usités, l'auteur turc tente d'écrire la chronique de la vie, de la culture et de l'histoire turques à travers le médium de la totalité qu'est le roman.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 188.

³ *Ibid.* p. 7.

Cycle romanesque et retour des personnages : le modèle balzacien

L'encodage de la totalité de l'histoire dans la fiction littéraire passe par le choix d'une forme romanesque monumentale, qui fonctionne comme image du monde, comme substitut de la totalité du réel et de l'histoire. Dès lors, l'œuvre romanesque de Pamuk se présente comme une vaste saga, si l'on entend d'abord ce terme comme un cycle romanesque, un continuum narratif composé de plusieurs unités, mais qui tissent entre elles des relations. Il nous semble que le roman pamukien est travaillé par le modèle de *La Comédie humaine*, « tématologie devenant mythe fondateur du roman¹ », pour reprendre les mots de Tiphaine Samoyault.

L'œuvre pamukienne est tributaire de la passion balzacienne de l'organisation du tout du réel historique dans la forme romanesque ; comme dans *La Comédie humaine*, il y a chez Pamuk une architecture supra-romanesque, une cohérence organique qui rassemble les différents romans, et le roman a, lui aussi, quelque chose de tématologique. Les deux premiers romans, *Cevdet* et *La Maison du silence* ne sont pas seulement liés par le parallélisme de leur chronologie, comme nous l'avons vu plus haut, mais aussi par le retour de personnages de *Cevdet* dans le second roman. La contemporanéité des deux intrigues permet au romancier de faire évoluer les personnages des deux romans dans le même univers fictionnel. Lors d'une des visites à Cennethisar du commerçant juif qui vient acheter à Sélahattine des bijoux de famille, les deux hommes s'entretiennent de la manière d'importer l'ethos capitaliste des Occidentaux en Turquie ; les deux hommes font alors allusion à un certain « Cevdet le Lampiste », qui aurait gagné beaucoup d'argent pendant la guerre². Cevdet est le personnage central du roman éponyme de Pamuk, le fondateur de la lignée des Işıkci. Les personnages sont donc homodiégétiques dans l'ordre des univers fictionnels pamukiens. Plus loin dans le roman, toujours dans un chapitre écrit du point de vue de Fatma, le lecteur apprend que cette dernière est une amie d'enfance des filles de Şukru Paşa, un

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Pamuk, *MS*, p. 140.

groupe qui inclut Nigân, la femme de Cevdet¹. Fatma, la grand-mère aigrie de *La Maison du silence* est donc issue du même milieu social que Nigân, celui de l'aristocratie des hauts-dignitaires ottomans de l'Istanbul fin de siècle, qui dispense à ses enfants une éducation française et cosmopolite et qui fait des petites filles turques des jeunes filles de bonne famille. *Cevdet* et *La Maison du silence*, les deux romans de la téléologie de l'Etat-nation sont donc enracinés, ironiquement, dans le cosmopolitisme stambouliote et le raffinement de la culture aristocratique ottomane moderne.

Globalisant la multiplicité dans la forme romanesque, Pamuk tisse aussi des liens entre *La Maison du silence* et *Le Château blanc*. Nous retrouvons l'historien du premier roman dans la préface du second roman, dont il est l'auteur. Il y raconte qu'il a perdu son travail à l'université dans le contexte des purges des milieux intellectuels faisant suite au coup d'Etat de 1980. Il se recycle alors dans la profession de son grand-père, qui était encyclopédiste. Le Docteur Sélahattine, le grand-père encyclopédiste de *La Maison du silence*, apparaît lui aussi dans l'univers fictionnel du *Château blanc*. Ce dernier roman constitue une sorte de « suite » à *La Maison du silence*, tandis que *Cevdet bey* et *La Maison du silence* ne s'inscrivaient pas tant dans un rapport de succession historique que dans un rapport de synchronicité. Mais *Le château blanc* est aussi comme emboîté dans l'univers fictionnel de *La Maison du silence*, car le paratexte, préface et dédicace incluses, relèvent de l'univers fictionnel du précédent roman. En effet, *Le Château blanc*, qui se donne comme la traduction par Faruk d'un manuscrit ottoman du XVII^e siècle, est dédié par le frère à sa sœur Nilgün Darvinoğlu, celle-là même qui meurt assassinée par un militant fasciste dans le roman précédent. *La Maison du silence* est comme la matrice fictionnelle dont sort le roman « fictif » *Le château blanc*. De plus, certains thèmes de *La Maison du silence* sont repris et amplifiés dans *Le château blanc*, comme celui de la peste : alors qu'il est simplement mentionné dans le premier roman que Faruk fait des recherches sur une épidémie de peste, celle-ci devient un épisode narratif du *Château blanc* qui occupe les chapitres 6 et 7 du roman.

Par la suite, le lecteur de l'œuvre pamukienne découvre également que

¹ *Ibid.*, p. 203-204.

l'univers diégétique du *Livre noir* est identique à celui de *Cevdet Bey* : l'horloge de l'appartement de Cevdet est la même (*ayni*) que celle qui se trouvait chez Cevdet bey¹. Le thème de la mesure du temps, de l'instrument de mesure du temps apparaît au tout début du premier roman de Pamuk : prenant conscience du retard pris sur les activités de la journée, Cevdet consulte d'abord le ciel – symbole du rapport au temps islamique traditionnel – avant de consulter sa montre – le symbole de la mesure européenne, rationnelle du temps². Le retour des personnages, la circulation des personnages d'un roman à l'autre, dans l'ensemble romanesque qui construit un même et unique univers fictionnel, est inséparable de motifs qui font retour, qui sont tissés comme des leitmotiv dans une œuvre musicale. L'œuvre romanesque pamukienne fait fondamentalement système ; elle aspire à la synthèse non seulement au niveau de chaque roman, mais aussi au niveau « supraromanesque » de l'œuvre globale. Pour appuyer cette idée, mentionnons également que l'univers fictionnel de *La vie nouvelle* est homodiégétique de celui du *Livre noir* : à Güdül où les deux personnages principaux Osman et Canan assistent au congrès des concessionnaires sous des personnalités d'emprunt, ils rencontrent un certain « M. Hibou » (*Bay Baykuş*) désigné ainsi parce qu'il vient parler au narrateur très tard dans la nuit³. Cet homme mystérieux les entretient du Celâl Salik, le célèbre chroniqueur du *Livre noir*, qui est évoqué comme tel. M. Hibou offre même une interprétation originale du crime non élucidé du *Livre noir* : « Il nous est désormais impossible d'être nous-mêmes. Djélâl Salik, le célèbre éditorialiste, l'avait bien compris. Il a préféré se suicider... C'est quelqu'un d'autre qui écrit des chroniques aujourd'hui, sous son nom⁴. » Il se fait ainsi l'écho du dénouement du *Livre noir* dans lequel Galip se substitue à Celâl, l'auteur assassiné. On retrouve également Celâl Salik dans *Le Musée de l'innocence* : au cours d'une danse entre Kemal et Sibel lors de leur fête de fiançailles, le couple se retrouve à côté du chroniqueur qui révèle à Kemal bey le point commun entre une chronique et l'amour.

¹ Pamuk, *LN*, p. 381 ; *KK* p. 238.

² Pamuk, *CB*, p. 12.

³ Pamuk, *VN*, p. 150 ; *YH*, p. 93. On voit toutefois, au nom turc de « Monsieur Hibou », *Bay Baykuş*, que le jeu sur le signifiant est complètement perdu en français.

⁴ *Ibid.*, p. 151 ; p. 93 : « Artık kendimiz olmamıza imkân yok. Bunu ünlü köşe yazarı Celal Salik bile anlamış ve intihar etmiştir. Yazılarını onun yerine başkası yazıyor. »

En outre, *Le Livre noir* est lié au *Château blanc*. Sur les traces de son cousin disparu, Galip poursuit ses recherches dans l'appartement de ce dernier. Ayant mis la main sur un livre intitulé *Le secret des lettres et la disparition du secret*, un livre d'un certain F. M. Üçünçü consacré au houroufisme, une secte hérétique de l'Islam, Galip lit un passage dans lequel l'auteur illustre l'idée d'une « guerre gémeillaire incessante » entre Orient et Occident par plusieurs exemples historiques. Le dernier exemple fait référence aux « défaites subies par les Ottomans devant Venise et Doppio (le Château-Blanc)¹ » : c'est là l'argument narratif du *Château blanc*, qui s'ouvre par la défaite des Ottomans face à la flotte vénitienne, et qui se clôt sur la débâcle devant Doppio. *Le Livre noir* ne fait pas que référer au *Château blanc* ; il encode même l'histoire dans la diégèse. Au chapitre XV de la première partie, intitulé « Les histoires d'amour de la nuit sous la neige », chacun des personnages présents au *Gece Kübülü* raconte une histoire. Un des personnages présents raconte l'histoire d'un homme quitté par sa femme : « Avant le départ de sa femme, il avait écrit un livre que ses lecteurs avaient pris pour un roman historique, c'était l'histoire de deux hommes qui se ressemblaient étrangement et qui finissaient par se substituer l'un à l'autre². » Ce livre est de surcroît présenté comme une « vieille histoire de sosies³ » : l'allusion au *Château blanc* est ici limpide.

Le catalogue du *Musée de l'Innocence*, à travers la carte proposée à la vitrine 31, correspondant au chapitre 31 du roman intitulé « Les rues qui me la rappellent » est une carte littéraire de Nişantaşı. Elle indique les différents points fréquentés ou habités par le personnel romanesque de ses romans. On peut localiser le lieu de l'accident qui coûta la vie à Belkis en 1975 dans *Le musée de l'innocence*, le lieu d'emplacement de la maison de Cevdet Bey, juste à côté, sur l'avenue Teşvikiye, de l'emplacement du bureau secret de Celâl Salik le chroniqueur du *Livre noir* ; un peu plus loin, l'emplacement de la maison familiale de Ka, le poète de *Neige*, l'immeuble des Basmacı du héros du *Musée de l'innocence*, l'emplacement de la faculté d'architecture où le héros de *La vie*

¹ Pamuk, *LN*, p. 477 ; *KK* p. 296 : « Osmanlılar'ın önce Doppio (Beyaz Kale), sonra Venedik önünde yenilgiye uğramasına ».

² *Ibid.*, p. 263 ; p. 164 : « Karısı kendisini terketmeden önce, birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının 'tarihi' dediği bir kitap yazmışmış. »

³ *Ibid.* : « eski 'benzerler hikâyesi'ni ».

nouvelle rencontra Canan, le square où le chroniqueur du *Livre noir* fut assassiné – son assassinat est évoqué dans *Neige*, *La vie nouvelle* et *Le Musée de l'innocence*. On voit donc que, *in fine*, ce qui unit l'ensemble des personnages de la « comédie » pamukienne, c'est la topographie et la toponymie stambouliotes, et plus précisément le quartier de Nişantaşı, centré autour de l'avenue Teşvikiye, de l'immeuble Pamuk, de la boutique d'Alaâddine et de la mosquée¹ ; elle est le point de fuite et le point de convergence de tous ses romans.

Pamuk produit enfin un dernier effet pour unifier, pour rassembler ses romans dans une somme romanesque, dans une *comédie humaine* de l'histoire turque, constituée en un ensemble organique puissamment ramifié. *Neige* est raconté par un narrateur homodiégétique, un ami du poète turc Ka assassiné à Francfort. Le romancier stambouliote s'avère s'appeler « Orhan ». C'est lui qui reconstitue les derniers jours de la vie de son ami et qui livre le roman *Neige* au lecteur. Or, au chapitre 29 qui interrompt le récit de l'histoire de Ka pour se centrer sur le récit encadrant du narrateur, le lecteur apprend la chose suivante :

Lors d'une de nos dernières entrevues à Istanbul, Ka m'avait demandé quel serait mon prochain roman et je lui avais raconté l'histoire du *Musée de l'innocence*, que je gardais soigneusement cachée de tous².

Par la métafiction et par la mise en scène dans le roman d'un personnage d'auteur qui est l'homonyme de l'auteur réel, Pamuk effectue un puissant effet d'unification de son œuvre qui prend les allures d'une véritable saga. L'auteur mis en scène dans *Neige*, qui produit le roman, est donc l'auteur fictif du roman à venir de Pamuk. Mais le roman réserve une autre surprise. A la toute fin, l'auteur fictif de *Neige* et du *Musée de l'innocence* se révèle être aussi l'auteur du *Livre noir*, lorsqu'il dit : « Le beau bâtiment en pierre de la gare, avec cette structure caractéristique des débuts de la République dont je parle dans *Le Livre noir*, avait été détruit et remplacé par une horreur en béton³. » Le portrait de cette figure d'auteur homonyme d'Orhan Pamuk est un tout petit peu plus étoffée dans *Le*

¹ Pamuk, *IO*, p. 146.

² Pamuk, *Neige*, p. 381 ; *Kar*, p. 258 : « İstanbul'daki son görüşmelerimizden birinde Ka bana, bundan sonra yazacağım romanı sormuş, ben de *Masumiyet Müzesi*'nin herkesten dikkatle sakladığım hikâyesini anlatmışım. »

³ *Ibid.*, p. 622 ; p. 427 : « *Kara Kitap*'ta sözünü ettiğim erken cumhuriyet yapısı, taştan güzelim istasyon binası yıkılmış, yerine çirkin ve beton bir şey yapılmıştı. »

Musée de l'Innocence. A la fin du roman, le héros Kemal recrute le romancier Orhan Pamuk pour consigner son histoire, et ce personnage est aussi l'auteur fictif du catalogue *L'innocence des objets*. S'amusant de cette diffraction parfaitement identique, l'auteur turc – réel – va jusqu'à évoquer, à la fin de *Neige*, sa fille Ruya – le romancier fictif a une petite fille qui s'appelle Ruya. La somme romanesque pamukienne se distingue peut-être des sommes réalistes en ceci que c'est la métafiction qui semble chapeauter et surplomber l'ordonnement de la matière romanesque, dans une figure du double de l'auteur toute borgésienne.

L'œuvre romanesque pamukienne se donne donc comme une somme, une saga romanesque, organisée en cycles, non seulement parce que les personnages font retour, que les thèmes se développent et se transmettent d'un roman à un autre, mais aussi parce que les romans ne cessent de se réinterpréter les uns les autres dans un jeu infini d'échos : l'hypothèse que le romancier fictif « Orhan Pamuk » qui apparaît dans *Neige* et dans *Le Musée de l'innocence* soit également l'auteur fictif – mais complètement absent, cette fois – du *Livre noir* revient à remettre en cause l'hypothèse de lecture construite à partir de la *seule* lecture du roman ; elle complète, en quelque sorte, les hypothèses formulées par le lecteur au cours de la lecture d'un roman individuel. Ainsi, l'œuvre engage à une interprétation globale des romans qui dépasse le niveau de lecture local, travaillant ainsi à accentuer son homogénéité, sa cohérence, quand chacun des romans est à lui seul une somme romanesque engagée dans un duel, ou plutôt dans un corps à corps incertain avec la multiplicité et l'excès de la matière du monde. Il semblerait, dès lors, que la forme romanesque essaie de conjurer le risque de l'éclatement, du délitement de la forme sous la pression de l'excès, dans le souci obsessionnel de coaguler, de souder les romans entre eux, allant jusqu'à la fusion de leurs diégèses. L'œuvre romanesque pamukienne se fond alors dans un seul univers fictionnel, dominé par la figure borgésienne du double de l'auteur Orhan Pamuk, qui pourrait dire, reprenant la formule de Borges : « Orhan Pamuk ve ben¹ ».

¹ Nous faisons référence au texte de Pamuk déjà cité, Orhan Pamuk, « Jorge Luis Borges'ten Yeni Bir Kitap : Borges ve Ben - Bizzat Borges », *art.cit.*

La forme romanesque ou l'écriture de la totalité de l'Histoire

La forme romanesque, image et substitut de la totalité, est donc privilégiée par Pamuk. Le chroniqueur journaliste se fait alors chroniqueur historien. « [Le] romancier se rapproche du chroniqueur qui se contente d'enregistrer la vie que nous partageons au sein d'une même communauté, avec toutes ses expressions, ses images et ses objets¹ » écrit Pamuk. Le désir de totalité pamukien s'assigne la tâche d'écrire dans la forme romanesque la totalité de l'expérience vécue par les Turcs, la totalité de l'histoire et la société perçue comme un tout représentable. « [...] à travers mes livres, je parle de tout ce que j'ai vu et connu en Turquie² » déclare-t-il dans un entretien. Dans un entretien rapporté par Yıldız Ecevit, l'auteur turc se compare aux romanciers réalistes, et se dit engagé dans le réel d'une manière encore plus intime³.

De cette manière, le projet pamukien s'inscrit dans la filiation tanpınarienne et sa volonté de représenter le destin historique des Turcs et de la Turquie dans tous ses aspects et dans toutes ses contradictions. Pamuk reprend à son compte cette ambition mimétique totalisante. Dans *Neige*, il observe la société turque à partir de la politique ; dans *Mon Nom est Rouge*, depuis l'art pictural ; dans *Le Livre noir*, il décrit la société à travers Istanbul, dans *Le Musée de l'Innocence*, c'est par l'amour que Pamuk dresse un nouveau portrait de la société turque, observée depuis la classe supérieure, explique-t-il⁴. Pour le critique turc Talat S. Halman, l'œuvre de Pamuk tout entière représente la chronique fictionnalisée de la vie et de la culture turques partagée entre Orient et Occident, entre tradition et modernisation⁵.

¹ Pamuk, *RNRS*, p. 118.

² Entretien de Nelly Kapriélian avec Orhan Pamuk, *Les Inrockuptibles*, entretien cité.

³ Yıldız Ecevit, « Orhan Pamuk's concept of fiction », dans Nilgun Anadolu-Ökur, *Essays interpreting, op.cit.*

⁴ Pamuk cité par Talat S. Halman, « Foreword », dans Nilgun Anadolu-Okur, *Essays interpreting, op.cit.* : « "In *Snow*," he explained, "I looked at Turkish society from within politics ... in *My Name is Red*, from within the pictorial art ... in *The Black Book*, from inside Istanbul and, to some extent, as cultural history. [...] In *Masumiyet Müzesi*, the society we live in is viewed in terms of how we live love, but is a different kind of love I present through this novel." »

⁵ Talat S. Halman, « Foreword », *ibid.*

L'Empire ottoman et l'Occident : le temps du déclin

Le Château blanc et *Mon Nom est Rouge* sont les romans de l'histoire ottomane, des « romans ottomans » qui racontent le moment historique de la confrontation de l'Empire avec la modernité européenne. *Mon Nom est Rouge* se passe à la fin du XVI^e siècle, à l'hiver 1591 dans une Istanbul enneigée. Ce roman met en scène la tradition persane de la miniature à travers l'atelier impérial du sultan et des intrigues qui l'entourent. A l'occasion du millénaire de l'Hégire, le Sultan Murat III (1574-1595), pour célébrer le faste et la puissance de son règne, a commandité à Enishte Efendi (l'Oncle) un livre de miniatures qui contiendrait aussi son portrait à l'européenne¹. Le livre est destiné au Doge de Venise, en témoignage de la puissance du Calife de l'Islam². Akbar, le Grand Mongol des Indes (1556-1605) est aussi évoqué dans le roman : lui aussi serait en train de confectionner un livre fabuleux, miroir de sa suprématie sur les autres souverains de l'Asie. Mais l'angoisse et l'inquiétude liées au déclin sont un leit-motiv : l'art du miniaturiste est menacé par la pénétration dans l'Empire de l'art vénitien de la représentation, un art réaliste qui représente la réalité au « niveau de la rue » et non « du sommet d'un minaret », du point de vue de Dieu, comme dans la peinture persane³. L'adoption des codes de représentation réaliste constitue un blasphème, une trahison de la tradition de l'Islam et de la légendaire Ecole de Hérat, sommet de l'art de la miniature incarnée dans le maître Bizhat. Le roman est, dès lors, traversé par une imagination apocalyptique de fin du monde. Le prédicateur Husret Hodja attribue la décadence du temps de Mehmet III, en comparaison avec le temps de Mahomet, à l'influence délétère de l'Occident qui mène l'Empire à sa perte. T. S. Halman emploie le mot-valise « westoxication » pour désigner l'imaginaire de l'« intoxication », de la corruption de l'univers islamique ottoman par l'Occident. Finalement, le livre, qui restera inachevé en raison des meurtres d'un des miniaturistes et de l'Oncle même, n'inspirera pas

¹ Voir Elise Duclos, « Le motif du livre fatal dans le roman postmoderne : Orhan Pamuk, Umberto Eco, Thomas Pynchon », « Silène », Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=131, publié le 20 novembre 2012.

² Pamuk, *MNER*, p. 206.

³ *Ibid.*, p. 308.

« la terreur eu cœur des Vénitiens¹ » ; le miniaturiste Olive imagine plutôt que les Vénitiens se seraient moqués du caractère enfantin et du peu de maîtrise des Ottomans dans l'art du portrait :

Si nous persistions dans notre allégeance au Diable que nous trahissions résolument la manière et le style de notre peinture pour en singer une autre, ce serait un échec, parce qu'il nous manquerait toujours la technique, les connaissances des Européens, qui m'ont fait défaut, même à moi, quand j'ai essayé de faire mon portrait. L'aspect primitif, même pas ressemblant, de ce que j'ai dessiné, m'a fait comprendre qu'il nous faudrait des siècles pour parvenir à leur maîtrise, chose que nous savons obscurément. Que ce livre ait été achevé, puis envoyé à la cour du Doge, lui et les peintres de Venise en auraient fait des gorges chaudes, c'est clair. Ils auraient même conclu : « Ces Ottomans ont cessé d'être ce qu'ils étaient, ils ne sont donc plus à craindre.² »

Le roman se conclut sur la défaite de la tradition persane : la peinture réaliste européenne conduit à la désaffection de la peinture :

Les querelles entre les peintres, les débats à n'en plus finir suscités par l'affrontement entre le style de Hérat et les maîtres venus d'Europe n'ont jamais été tranchés. Car on a cessé de peindre et de dessiner, que ce soit à la mode occidentale, ou à la manière d'Orient³.

Le Château blanc met également en scène la défaite historique de l'Empire face à l'Europe. L'histoire se déroule à peu près un siècle plus tard, à la fin du XVII^e siècle. Elle se termine au moment de la défaite des troupes ottomanes devant Vienne en 1683, une date qui marque, comme nous l'avons vu, un tournant dans les rapports entre Européens et Ottomans. Mentionnons également que ce moment historique précède le début des Lumières ottomanes. Dans ce roman, le Maître ottoman, qui a fait l'acquisition d'un esclave vénitien qui a eu la vie sauve en se faisant passer, avec quelques succès, pour un homme de science, ne cesse de prophétiser le déclin de l'Empire dans un environnement sourd à ses mises en

¹ *Ibid.*, p. 410.

² *Ibid.*, p. 714 ; *BAK*, p. 454 : « Şeytana uyup, sonuna kadar gidip, bütün geçmişe ihanet edip, bir üslup ve Frenk tarzı bir kişilik edinmeye kalkışırsak da, benim şu kendi resmimi yapmaya hünerimin ve bilgimin yetmeyişi gibi, bir türlü başaramayacağız bunu. Yaptığım resmin ilkelliğinden, onu doğru dürüst kendime bile benzetememden, Frenk üstatlarının hünerinin asırlarla öğrenilecek bir şey olduğunu -zaten çoktan hepimizin önemsemeden bildiği bu şeyi- bir kere daha öğrendim. Enişte Efendi'nin kitabı da bitirilip onlara yollansaydı, Venedikli üstat ressamlar bizlere gülümser, onların gülümseyişi Venedik Doğu'na geçerdi, o kadar. Osmanlı Osmanlı olmaktan vazgeçiyor derlerdi, bizden korkmazlardı artık. »

³ *Ibid.*, p. 733-734 ; *BAK* p. 468 : « Nakkaşların aralarında kavgalara, bitip tükenmez sorulara yol açan Heratlı eski üstatlar ile Frenk üstatlarının üsülleri arasındaki çatışma bir sonuca ulaşmadı hiç. Çünkü resim bırakıldı ; ne Doğulular gibi resmedildi, ne de Batılılar gibi. »

garde. A ses yeux, les victoires de Mehmet pacha ne sont que les « derniers soubresauts (*son kıpırdanıřlar*) d'un infirme (*sakat*), qui disparaîtrait (*gömülecek*) bientôt englouti dans les marécages de la sottise (*ahmaklık*) et de l'incompétence (*beceriksizlik*)¹ », et il guette « l'approche d'un désastre² » (*bir kötülük bekliyordu*). Une fois parvenu à intégrer le cercle des conseillers du Sultan, et favori du Palais, il tente de sensibiliser le Sultan à « l'imminence de la chute (*yıkım*)³ » de l'Empire qui rend indispensable une « arme extraordinaire⁴ » (*inanılmaz silahlar*) qui seule pourrait changer le cours des choses. Le roman tout entier est tendu vers cette « apocalypse » historique, placée sous le signe de *yıkım*, qui signifie aussi bien la « catastrophe », que le « désastre » et la « ruine ». De plus, avec son acolyte vénitien, le Maître prépare un livre annonciateur des désastres à venir pour inquiéter le Sultan et l'inciter à emprunter la voie du progrès et de la science recommandée par le Hoja. Si le Sultan, peut être ému par la prophétie des cataclysmes, ordonne d'entreprendre l'arme projetée par le Maître, celle-ci semble plutôt précipiter la débâcle des troupes que l'empêcher : la machine de guerre qui demanda six années de fabrication, jugée maléfique par les hommes, ne fait que ralentir l'armée, et ses premiers essais se retournent contre le camp ottoman. Progressant vers le nord sur le flanc des Carpates, la machine conduit à l'ultime défaite de l'armée du Sultan face à la citadelle de Doppio en Pologne. Signe de la faillite de l'Empire, le roman évoque également la destruction de l'observatoire de Galata de l'astronome Takkyüddin en 1580 sous la pression du fanatisme religieux. T. S. Halman mentionne que ce savant, très avancé dans la recherche en astronomie, avait combiné les techniques les plus avancées de l'Orient et de l'Occident. Sa destruction marque un coup d'arrêt à la recherche scientifique dans l'Empire ottoman⁵. Pour le critique turc, le roman est une allégorie de la rencontre ratée entre Orient et Occident. La présomption de supériorité des Ottomans sur l'Europe chrétienne, leur peu d'attention au

¹ Pamuk, *CB*, p. 89-90 ; *BK*, p. 61 : « yakında ahmaklığın ve beceriksizliğin çamuruna gömülecek olan sakatın son kıpırdanıřlarıydı bunlar ». Pamuk semble reprendre à son compte la métaphore convenue de l'Empire ottoman comme « homme malade » de l'Europe.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 174 ; *BK*, p. 121.

⁴ *Ibid.*

⁵ Talât S. Halman, *The Turkish muse: views and reviews, 1960s-1990s*, Syracuse (NY), Syracuse University press, 2006, p. 216.

développement scientifique et technologique les aurait conduit à leur perte. Ce moment historique marque la fin de l'ouverture des grands sultans Mehmet II et Süleyman le magnifique dans la recherche d'une synthèse occidentale orientale dans le cadre de la civilisation ottomane.

Erdag Göknar fait remarquer que dans ces deux romans, Pamuk reprend à son compte le paradigme historiographique du déclin de l'Empire, situé entre la fin du règne de Süleyman (1566) jusqu'à l'établissement de la République (1923). Le critique américain estime que ce paradigme est le produit de l'orientalisme du nationalisme républicain : l'historiographie républicaine relègue l'histoire ottomane du côté de la « pré-modernité », de l'obscurantisme. Le nationalisme républicain, comme nous l'avons vu, s'affirme dans la négation et dans le dénigrement de son envers, la tradition ottomane et islamique. Göknar semble s'étonner que Pamuk, dont il lit le projet romanesque comme un projet « post-orientaliste » et « post-national », exploite la thèse décliniste alors que celle-ci serait contestée par une nouvelle école historiographique attentive aux effets de la modernité dans l'Empire, et préoccupée par une représentation de l'histoire centrée non plus sur la relation interculturelle à l'origine du déclin, mais sur la propre logique culturelle de l'Empire.

Or, Pamuk, s'il ambitionne de représenter l'histoire turque, moderne et « prémoderne », n'en restitue pas moins une histoire ottomane poétique et rêvée : le roman n'a tout de même pas de vocation historique ou documentaire : la conscience du déclin que le romancier turc insuffle aux personnages des deux romans ottomans est peut être anachronique, comme le note Göknar, mais la prétention mimétique n'est pas synonyme de projet historiographique, et le roman, en dépit de son aspiration référentielle, n'est pas un essai historique. Le mode d'écriture historiographique par lequel Pamuk dit quelque chose du rapport à l'Occident n'en est pas moins un effet de poétique romanesque. De plus, il ne faudrait pas que l'attention postcoloniale et déconstructiviste mène à une dénégation des rapports de force historiques qui ont pu mener à l'effondrement de l'Empire ottoman, car ce n'est pas servir les dominés que de nier la violence qui s'exerce contre eux.

En réalité, ces deux romans ne sont pas tant des romans historiques que

des métafictions historiographiques. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que la matière historique puisse paraître assez limitée par comparaison avec d'autres romans historiques. S. Halman rend compte du caractère « décevant » du *Château blanc*, reprochant à l'auteur de ne pas avoir suffisamment documenté, ou renseigné, l'arrière-fond historique du roman, de ne pas avoir suffisamment exploité la matière historique de la cour impériale du sultan. Pamuk ne donne pas d'aperçu des conflits qui traversent la culture ottomane, se plaint-il ; il n'exploite pas l'épisode de la peste, ni les intrigues du Palais dans une période que les historiens caractérisent par le pouvoir des femmes ; il ne donne pas d'aperçu des tensions internes au Palais, du conflit entre Islam conservateur et sectes hérétiques hétérodoxes¹. Gökнар répond, en quelque sorte, à cette objection. Pour lui, les romans ne sont pas tant des romans historiques que des métafictions historiographiques², mettant en cause, précisément, la représentation de l'histoire, comme nous l'avons vu plus haut, et problématisant la forme narrative comme construction idéologique qui modèle l'histoire et l'identité, analyse le traducteur de Pamuk³. Ces deux romans ottomans ne servent pas tant à écrire l'histoire ottomane – c'est là la tâche de l'historien et non du romancier, comme le dirait Orhan Pamuk –, mais à réintégrer dans l'historiographie républicaine du roman moderne l'archive ottomane, bannie de la cité républicaine depuis 1923. Pour Gökнар, la réincorporation de la matière historique ottomane, disqualifiée par les fondateurs de la modernité turque, représente la politique du roman pamukien qui s'écrit donc sur le mode de la dissidence. Réincorporer l'histoire ottomane au roman turc, le medium même de la construction nationale et de la modernité, est une façon de contester les limites historiographiques du roman républicain et de créer un nouveau site d'autorité littéraire transnationale et cosmopolite, basé à Istanbul⁴. Il ne faut pas oublier que c'est Orhan Pamuk qui, une fois de plus, ouvre la voie au romans historique situé sous l'Empire ottoman, et la parution de *Mon Nom est Rouge* en 1998 est, de ce point de vue, une date historique. Depuis ce roman, les romans historiques ayant pour fond l'Empire ottoman n'ont cessé de se

¹ *Ibid.*, p. 218.

² Linda Hutcheon, *A Poetics of postmodernism : history, theory, fiction*, New York, London, Routledge, 1988, p. 5.

³ Erdağ Gökнар, *op.cit.*, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 95 et p. 127.

multiplier ; les romans d'Ahmet Altan par exemple remportent beaucoup de succès. Dans *Mon Nom est Rouge*, les techniques modernes et postmodernes essayées dans les romans antérieurs se déploient pleinement. La mise en doute de la voix narrative dans *Le Château blanc* – on ne sait pas si c'est le maître ottoman ou l'esclave vénitien qui raconte et qui écrit ses mémoires – a son pendant dans l'éclatement narratif de *Mon Nom est Rouge* : la narration est assumée par douze narrateurs, animés ou inanimés (les dessins du conteur prennent aussi la parole : le chien, le cheval, l'arbre, l'argent, la mort, le diable). Les romans sont aussi métahistoriques – ils thématisent une réflexion sur la possibilité de la représentation de l'histoire – et métafictionnels : ils reflètent, à la fin de l'histoire, la fiction de leur propre naissance, comme nous l'avons déjà vu. Les romans ottomans pamukiens ne sont pas des romans réalistes et, d'une certaine façon, déjouent l'effet de réel tout en sollicitant du pacte de lecture l'illusion référentielle à travers le cadre historique qui est dépeint. Mais la réécriture poétique et romanesque de l'histoire ottomane par Pamuk vise moins la vérité historique que la réintégration poétique de l'archive ottomane dans le roman républicain.

La période républicaine : la modernité, entre coups d'Etat et violence politique

Pamuk poursuit son historiographie romanesque de la Turquie avec la représentation poétique de la période républicaine, prise entre coups d'Etat et violence politique. Gökner identifie le récit de la transition de l'Empire à la république comme le modèle formel du réalisme social, caractéristique de la modernité républicaine. De fait, ce patron narratif informe les deux premiers romans de Pamuk : *Cevdet Bey et ses fils* et *La Maison du Silence*.

Les deux romans se déroulent sur une période qui va de la fin de l'Empire aux années 1970. *Cevdet* se divise en trois grandes parties qui correspondent à trois périodes historiques différentes. La première partie ou prologue se situe en 1905, sous le règne despotique d'Abdülhamit, dans une atmosphère de fébrilité et de projets révolutionnaires. Se déroulant sur la journée du 24 juillet 1905, le roman fait référence à la tentative d'assassinat d'Abdülhamit par les

révolutionnaires arméniens, juste avant la révolte populaire de Diyarbakır au mois d'août¹. Le titre du premier chapitre, « le matin » a une valeur symbolique : il représente le nouveau jour qui est en train de se lever sur l'Empire. La deuxième partie constitue le cœur du roman. Elle est située dans les années 1936-1939, quinze ans après la création de la République, au beau milieu des réformes d'occidentalisation et de modernisation de l'Anatolie entreprises par l'élite kémaliste. La mort de Mustafa Kemal Atatürk en novembre 1938 est mentionnée dans le roman. En outre, l'actualité brûlante de cette époque concernant la région d'Alexandretta, peuplée majoritairement par des ethnies turques et annexée par les Français dans leur mandat sur la Syrie, est fictionnalisée : elle devient, pour le poète Muhittin tenté par le nationalisme turquiste, un enjeu de fierté nationale. L'épilogue du roman représente enfin la Turquie en 1970, plongée dans de violents conflits entre extrême-droite et extrême-gauche. Comme le rappelle Michael McGaha, l'économie est en ruines et le taux d'inflation atteint les 80%. Cette situation économique et sociale déclenche de violentes manifestations organisées par la gauche et les unions syndicales en juin 1970, suivies d'une grève générale et de l'imposition de la loi martiale à Istanbul. Devant l'incapacité du gouvernement à maintenir l'ordre et à assurer la sécurité, les militaires prennent le pouvoir en mars 1971. Ainsi, ce roman adopte tout à fait l'historiographie romanesque du réalisme social, qui vaut comme *bildungsroman* de la modernité, comme fiction de la conversion du cosmopolitanisme ottoman à la nation turque.

La Maison du silence balaie aussi un vaste empan historique qui va de la fin de l'Empire à l'année 1980. Il évoque l'atmosphère révolutionnaire et les turbulences de la fin de l'Empire : un des personnages du roman, le docteur Sélahattine, est exilé du comité Union et Progrès des Jeunes Ottomans en 1910. Fatma, dans un incessant monologue intérieur tourné vers les souvenirs du passé, évoque, huit ans plus tard, la chute des Unionistes et la défaite des Jeunes Turcs dans la première guerre mondiale.² La deuxième période historique évoquée dans le roman correspond à la période de la première république développée dans *Cevdet*, mais le roman se concentre principalement sur une semaine en juillet

¹ Voir Michael McGaha, *op.cit.*, p. 47.

² Pamuk, *MS*, p. 36.

1980. Les événements qui ont lieu dans la ville balnéaire fictive de *Cennethisar*, située dans le roman à cinquante kilomètres d'Istanbul, se déroulent dans un climat de tension qui se dénouera par le coup d'Etat de septembre 1980. La décennie 1970 est marquée, comme nous l'avons vu, par un climat de violence, de guerre civile, d'insécurité et de terrorisme jusqu'au coup d'Etat. Pamuk fictionnalise cette atmosphère dans *La Maison du silence* qui met en scène la violence politique qui conduit le pays au bord de la guerre civile, produisant des milliers de morts. Communistes et mouvance fascistes se disputent le contrôle des quartiers dans les villes, et celui des campus universitaires. Michael McGaha donne l'exemple d'une petite ville du bord de la Mer noire, Fatsa, proclamée un temps République Soviétique. En 1968, les violents affrontements qui opposent les milieux étudiants marxistes et la mouvance fasciste à Ankara font plus de quarante morts, et continuent de faire plusieurs milliers de victimes jusqu'en 1980. Ce climat de violence politique est fictionnalisé dans *La Maison du silence* : Hasan et ses deux camarades Serdar et Mustafa font partie d'une organisation fasciste, les « Foyers de l'Idéal¹ ». Ils taguent sur les murs des slogans anti-communistes et se livrent au racket et à l'intimidation des commerçants pour le contrôle de la ville : si le nord de la ville est contrôlé par les fascistes, le front de mer, Touzla, est aux mains des communistes². L'argument du roman repose sur la mise en intrigue du drame de la Turquie divisée en deux factions antagonistes, engagées dans une lutte à mort. Nilgün, la jeune intellectuelle communiste du roman, étudiante en première année de sociologie à l'université et lectrice de *Cumhuriyet*, le journal de la gauche intellectuelle turque, est assassinée par le militant fasciste Hasan. *La vie nouvelle* offre une peinture des milieux révolutionnaires étudiants, de l'intense climat de conspiration et de militantisme qui y règne dans les années 1970, lorsque Pamuk est étudiant. *Cevdet* comme *La Maison du silence* sont construits sur trois moments de l'histoire de la modernité turque : la fin de l'Empire ottoman, l'Etat républicain monopartite, et l'Etat républicain de la guerre froide, divisé en deux parties antagonistes.

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Ibid.*

Même si ce second roman continue de suivre le schéma narratif de la transition de l'Empire à la République, l'auteur se détache de l'esthétique du roman réaliste du XIX^e adoptée dans *Cevdet* pour une esthétique moins monologique. Avant l'éclatement de l'instance narrative omnisciente du roman réaliste et la multiplication des voix narratives de *Mon Nom est Rouge*, *La Maison du silence* fait entendre cinq voix qui construisent une réalité plurielle, dialogique des événements. Les cinq narrateurs sont Fatma Darvinoğlu, la veuve de quatre-vingt dix ans du docteur Celahattin, acariâtre et recroquevillée sur son passé, Recep, le domestique et homme à tout faire de Fatma, fils illégitime de son mari, Hasan, le neveu de dix-huit ans de Recep, Faruk, le petit-fils de Fatma, professeur d'histoire à l'université d'Istanbul, et Metin, son frère de dix-sept ans qui ne rêve que de partir aux Etats-Unis. Gökнар considère qu'à travers ces innovations esthétiques, Pamuk effectue une relecture dissidente du *bildungsroman* de la modernité républicaine : il abandonne l'esthétique du roman réaliste et sa narration à la troisième personne pour mettre en place des stratégies littéraires modernistes comme le multiperspectivisme, le *stream of consciousness*, le traitement subjectif de la temporalité. Ainsi, la linéarité téléologique de l'historiographie républicaine se trouve problématisée à travers de nouveaux dispositifs esthétiques, explique le spécialiste américain de Pamuk¹.

L'écriture de l'histoire républicaine passe par deux motifs principaux : celui du coup d'Etat et celui de la violence politique, particulièrement mis en valeur dans *Neige* et *La vie nouvelle*, tous deux situés pendant la troisième république turque (1980-2002). En réalité, le coup d'Etat est un motif structurant de la littérature turque moderne ; il est présent dans tous les romans « républicains » de Pamuk, et pour cause : quand paraît son premier roman *Cevdet bey* en 1982, il a déjà connu trois coups d'Etat : celui de 1960, celui de 1971 et celui de 1980. Gökнар voit dans le putsch militaire l'héritage et la métonymie de la révolution culturelle ; une manière de rejouer l'établissement paranoïaque de l'Etat-nation². C'est aussi, à ses yeux, le symptôme de la logique conspirationniste du nationalisme républicain, alimenté par une pensée paranoïaque qui voit dans la

¹ Erdağ Gökнар, *op.cit.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 166.

représentation politique kurde et islamique une menace pour l'Etat laïc et son intégrité territoriale¹ ; il est en quelque sorte l'élément définitionnel de la modernité républicaine. *Cevdet*, sans traiter directement du coup d'Etat, couvre une période historique qui va de la révolution constitutionnelle des Jeunes Turcs en 1908, au coup *Babı-Âli* de 1913, à l'abolition du sultanat et à l'établissement de la République en 1923, et aux deux premiers coups d'Etat de la guerre froide, celui de 1960 et celui de 1971. Pour Gökner, ce roman porte sur l'héritage des révolutions turques et met en scène plusieurs modèles de révolution culturelle : le nationalisme, l'autodétermination des peuples, le socialisme soviétique, l'orientalisme (du colonialisme anglais et français)². Si la première partie est sous le signe de la révolution française, la deuxième est centrée sur l'influence nationale et socialiste allemande, notamment sous les traits de l'ingénieur allemand Herr Rudolph, tandis que la troisième est informée par la révolution socialiste. Pamuk effectue un lien narratif et historique entre la « lumière³ » (*Işık*) de la révolution constitutionnelle de la première partie et la « lumière » du coup d'Etat d'extrême-gauche dans la troisième partie : Ziya, un des militaires impliqué dans la promesse d'un coup d'Etat qui renverserait la bourgeoisie, est le fils de Nusret, un Jeune Turc constitutionnaliste admirateur de la révolution française. Mais c'est la prise de pouvoir par la droite ultranationaliste qui remplace l'espoir de la révolution socialiste. *La Maison du Silence*, comme nous l'avons déjà dit, se passe quelques semaines avant le coup d'Etat de 1980. La temporalité du *Livre noir* également est encadrée par ce même coup d'Etat : l'action se déroule en janvier 1980, dans l'atmosphère d'intense conspiration et de paranoïa précédant le coup d'Etat de septembre ; ce dernier survient à la toute fin du roman, pendant l'épilogue, alors que le meurtre de Celâl n'a pas encore été élucidé. Le couvre-feu partage en deux la vie du pays, « comme coupée au couteau en noir ou en blanc ». C'est précisément l'auteur du coup de 1980, le général Kenan Evren, appelé parfois le « second Atatürk », qui donne son nom au lycée de *La vie nouvelle*, celui-là même qui sert de lieu d'exposition aux drôles d'inventions des

¹ *Ibid.*, p. 194.

² *Ibid.*, p. 57.

³ Le titre original de *Cevdet Bey* était *Karanlık ve Işık*, « L'ombre et la lumière ». Ce titre mettait l'accent sur la dialectique des Lumières européennes par opposition à l'« obscurantisme » de la tradition ottomane islamique. Voir E. Gökner, *op.cit.*, p. 9. Pamuk a sans doute voulu éviter un symbolisme appuyé trop didactique, mais l'antithèse est toutefois structurante de la poétique du roman.

concessionnaires désenchantés. *Le Château blanc* n'est pas qu'un roman ancré dans l'histoire ottomane ; la préface fictive, dont l'auteur n'est autre qu'un certain « Faruk Darvinoğlu », un des narrateurs de *La Maison du silence*, révèle que celui-ci a perdu son emploi à l'université suite aux purges gauchistes qui ont suivi le coup d'Etat de 1980. L'existence même du livre *Le Château blanc*, qui se donne comme la traduction, par Faruk, d'un manuscrit ottoman retrouvé dans les archives de Guebzé, apparaît comme une des conséquences explicites du putsch militaire. Enfin, *Neige* réécrit le motif récurrent de la modernité littéraire turque comme du roman pamukien de manière parodique. Cette fois, c'est le coup de 1997 qui est visé, autrement appelé le « coup d'Etat postmoderne » durant lequel les militaires forcent les islamistes à abandonner le pouvoir, dans le contexte de la montée de l'islam politique en Turquie dans le vide créé par le coup d'Etat de 1980. Dans la petite ville de Kars du nord-est de la Turquie, la rencontre fortuite entre un vieux comédien kémaliste qui a failli interpréter le rôle d'Atatürk, un colonel esseulé et un groupe de paramilitaires ultranationalistes, mais aussi les circonstances de la neige qui coupe la ville du reste du monde pendant trois jours, permettent à la bande des nostalgiques d'Atatürk de ranimer le souvenir de la révolution culturelle et de la faire revivre pour quelques heures.

Enfin, le thème de la violence politique est omniprésent dans les romans pamukiens, en particulier sous la forme de l'assassinat politique. L'écriture de la violence politique et du terrorisme d'Etat est un leitmotiv du roman moderne turc, comme en témoignent, par exemple, les œuvres du contemporain de Pamuk Nedim Gürsel ou le roman poétique de Bilge Karasu, *La nuit*, qui décrit de manière poétique la mécanique du coup, l'installation de la répression politique et d'un régime totalitaire. Mais, au centre de la littérature du réalisme social et des écrivains engagés, le motif passe, chez Pamuk, à l'arrière-plan. Le motif de la persécution de l'intellectuel par l'Etat républicain apparaît, comme nous l'avons relevé, dans la *préface* de *La Maison du Silence* ; dans l'épilogue du *Livre noir*, Galip est convoqué à un mystérieux château pour répondre aux questions d'enquêteurs devant des tribunaux militaires mis en place après le coup d'Etat. Les recherches sur le meurtre de Celâl semblent se confondre avec les purges des milieux de gauche. L'écriture romanesque de l'histoire passe également par la

mise en place du motif de la revue des visages maltraités, rossés ou torturés, présente dans *Le Livre noir* et amplifié dans *Neige*. Dans ce roman, dans la même situation que Galip chargé d'identifier les suspects du meurtre de Celâl, Ka est convoqué à la Direction de la sécurité, puis à l'Ecole vétérinaire où il est le spectateur de « choses épouvantables¹ » : la narration fait la revue, dans la galerie souterraine de l'Ecole vétérinaire, des hommes arrêtés, violentés et torturés par les auteurs du putsch ; la répétition litanique du même, des visages marqués par la terreur, contribue à déréaliser la scène dans une poétique de l'horreur. Le roman pamukien, d'une manière qui s'inscrit dans la tradition romanesque turque, met en place une poétique de la violence politique et de la terreur de l'appareil répressif de l'Etat républicain. Se croyant à l'abri de la torture par son statut d'intellectuel et de bourgeois occidentalisé, Ka est toutefois lui aussi objet de torture par les sections spéciales de Demirkol qui veulent lui extirper l'adresse du lieu où se cache le terroriste islamiste Lazuli². Dans *Neige*, les militaires ultranationalistes des Equipes spéciales (*Özel tim*) de Demirkol font régner la terreur dans la ville : répression, arrestations, assassinats, tortures se succèdent au chapitre vingt du roman. Comme dans le roman de Bilge Karasu, les exactions du terrorisme d'Etat ont lieu la nuit, que ce soit dans *Le Livre noir* ou dans *Neige*.

La figure de l'écrivain et de l'auteur est celle qui fait les frais de la violence politique. L'auteur est la victime de l'atmosphère de conspiration paranoïaque et du fanatisme idéologique³. Dans *La maison du silence*, la jeune Nilgün est assassinée par Hasan, membre d'une organisation fasciste ; Celâl du *Livre noir* est probablement tué par le colonel à la retraite Mehmet Üçünçü dont on apprend l'avis de décès dans l'épilogue du roman⁴. Admirateur hystérique de Célâl, qu'il prend pour le prophète d'une révolution sociale, sous la forme du coup d'Etat militaire, et d'une régénération du monde, sous la forme de l'apocalypse, il ne supporte pas de découvrir que tout cela n'est qu'une mystification ; et pour cette raison, il projette d'assassiner Celâl, comme il l'annonce au téléphone à Galip au chapitre XIII de la deuxième partie, le prenant pour son cousin : « Je

¹ Pamuk, *Neige*, p. 271 ; *Kar*, p. 184 : « korkunç işler »

² *Ibid.*, p. 517.

³ Erdağ Gökner, *op.cit.*, p. 194.

⁴ Pamuk, *LN*, p. 701.

vais te tuer.”¹ » *La vie nouvelle* contient aussi le motif de l’assassinat politique : l’oncle Rifki, l’auteur du mystérieux livre intitulé *La vie nouvelle* qui bouleverse la vie de milliers de jeunes gens en Turquie, dans les Balkans et dans tout le Moyen-Orient, est sans doute assassiné par les sbires du Dr Lefin qui voient dans l’influence du livre une conspiration ourdie par l’Occident pour détruire la Turquie. Toutefois, comme pour le meurtre de Celâl, le crime n’est pas élucidé : « On lui avait tiré dessus, un soir, alors qu’il se rendait au café. L’assassin n’avait pas été retrouvé, on avait bien parlé d’un drame de la jalousie, mais mon père n’y avait pas cru jusqu’à la fin de ses jours² ». Pamuk ne cesse d’encoder le motif de l’assassinat de l’auteur – qui l’a lui-même menacé, lorsqu’en 2006, à la suite de son procès avec l’Etat turc, il reçoit des menaces de mort de la part des milieux ultra-nationalistes. *Mon Nom est Rouge* raconte les meurtres de deux personnages, un des miniaturistes de l’atelier du Sultan, « Délicat », et l’homme chargé d’exécuter la commande du Sultan, l’Oncle. Leur meurtre à tous les deux est le produit du fanatisme idéologique : Délicat aurait été assassiné parce qu’il était sur le point de dénoncer aux fondamentalistes, représentés par le Nusret Hoja d’Erzurum³, le projet blasphématoire et impie des peintres de l’atelier impérial ; l’Oncle est assassiné parce que l’assassin craint d’avoir été démasqué. Dans *Neige*, le romancier turc inscrit à nouveau dans la fiction le motif de l’assassinat motivé par des raisons idéologiques : ce sont le directeur de l’Ecole normale et Ka qui sont victimes du fanatisme idéologique de l’Etat nationaliste ou des islamistes. Ka est tué à Francfort par des islamistes qui vengent ainsi l’exécution de Lazuli par les militaires à Kars – il avait révélé l’endroit de sa cachette à ces derniers. Le directeur de l’Ecole normale, quant à lui, est assassiné au début du roman par un membre de « la Justice des Combattants Islamiques⁴ » originaire de Tokat, et averti par la radio musulmane *Bayrak* (« drapeau »). Comme Hasan, membre de l’organisation fasciste des « Foyers de l’Idéal », il n’est qu’un exécutant, qu’une petite main de l’organisation. Dès lors, on ne sait pas si c’est l’Etat kémaliste ou bien les islamistes qui sont derrière ce crime : ce pourrait tout aussi bien être le

¹ *Ibid.* ; *KK*, p. 375 : « [...] öldüreceğim seni ben. »

² Pamuk, *VN*, p. 31 ; *YH* p. 18 : « [...] ama doğal bir ölüm değildi onunkisi. Bir gece kahveye giderken üzerine ateş edilip öldürülmüş, katil yakalanamamış, bir kıskançlık lafı çıkmış, babam da hayatının son bir yılında o lafa hiç inanmamıştı. »

³ Pamuk, *MNER*, p. 295.

⁴ Pamuk, *Neige*, p. 74 ; *Kar*, p. 49 : « İslamcı Mücahit Adaleti »

premier, qui aurait intérêt ainsi à discréditer les islamistes en leur attribuant le crime¹, que les islamistes, qui auraient perpétré le crime pour punir le directeur d'avoir empêché les jeunes filles à foulard d'assister aux cours, en vertu des principes laïcs de la République turque. *Neige* met en scène une nouvelle force idéologique qui n'apparaît pas dans les romans précédents : le fondamentalisme islamiste. Ils sont responsables d'une série d'assassinats d'intellectuels dont le poète Nurettin². Lorsqu'il écrit son poème « Mort par balle³ », c'est en fait une prémonition de sa propre mort que Ka écrit. Ainsi, le roman pamukien encode dans la fiction romanesque tous les types de violences politiques : la violence de l'Etat nationaliste kémaliste, la violence des factions d'extrême-droite, la violence des islamistes. La peinture nocturne de l'Etat répressif et du régime militaire, le motif de l'assassinat politique de l'auteur, sont des leitmotifs de ses romans. Tous ces romans dramatisent les tensions de la société turque entre la production artistique, picturale ou intellectuelle, et la constante menace des autorités religieuses ou laïques pour l'artiste turc.

Si les trois premiers romans (*Cevdet Bey*, *La maison du silence*, *Le château blanc*) traitent du coup d'Etat pour en montrer les conséquences sociales aliénantes, *Le Livre noir*, *La vie nouvelle* et *Neige* font du putsch un objet de parodie qui atteint son point culminant dans le « coup d'Etat d'opérette⁴ » de *Neige*, traité dans un registre mélodramatique, analyse E. Göknaç⁵, et le coup y devient une performance théâtrale de seconde zone dans le théâtre d'une province reculée⁶. Alors que les trois premiers romans sont modelés par la logique nationaliste du *bildungsroman* de la modernisation laïque, les trois romans suivants transforment le coup d'Etat, selon E. Göknaç, en un objet de parodie, et

¹ Les militaires font « porter le chapeau » à Lazuli. Demirkol dit à Ka : « Sunay a dû te dire, quand il avait encore tous ses esprits, que c'est lui, ton héros séduisant aux yeux bleu marine, qui a fait tuer sans pitié un présentateur de télévision vraiment pas malin qui avait osé insulter notre Prophète et que c'est aussi lui qui a monté l'assassinat du directeur de l'Ecole normale que tu as eu le plaisir insigne de voir de tes propres yeux. » (*Neige*, p. 522) Mais on peut douter de la sincérité de Demirkol, engagé dans une stratégie discursive pragmatique, visant à obtenir de Ka l'adresse de la cachette de Lazuli. A un autre moment du roman, Lazuli se plaint des manipulations de l'Etat qui cherche à diaboliser les islamistes en leur attribuant des crimes commis par ses services spéciaux.

² *Ibid.*, p. 438-439.

³ *Ibid.*, p. 440 ; *Neige* p. 299 : « “ Vurularak Ölmek ” »

⁴ *Ibid.*, p. 593 ; p. 408 : « tiyatro darbesi ».

⁵ E. Göknaç, *op.cit.*, p. 166.

⁶ *Ibid.*, p. 261.

font de la logique nationaliste des formes de paranoïa collective. Nous approfondirons cette analyse dans le prochain chapitre portant sur le roman dostoïevskien. Dans les premiers romans, la narration est informée par la logique nationaliste de l'auto-détermination, estime encore le chercheur américain, et cette logique laisse place à celle de la conspiration dans les romans ultérieurs¹.

Il apparaît donc que le roman pamukien ne cesse de refléter, de *dramatiser* l'engagement de la Turquie sur la voie de la modernité en mettant en place une poétique de la référentialité historique qui passe par le motif de la violence politique, de l'assassinat motivé par des raisons idéologiques, du coup d'Etat. Cependant, son mode d'écriture historiographique se modifie au cours de sa production, évoluant du réalisme social inscrivant dans la narration même la logique de l'autodétermination nationale, de l'émergence de l'Etat-nation moderne, à une esthétique plus moderne qui rétablit le pouvoir de l'autorité littéraire et de la narration.

Küresellesme : la globalisation

Producteur d'une œuvre romanesque contemporaine de la mondialisation de la Turquie, comme nous l'avons déjà analysé, Pamuk est aussi un romancier qui traite de la mondialisation, de l'intégration de la Turquie à l'économie globalisée. Dans un entretien au *Magazine littéraire*, l'auteur turc déclare :

« [...] n'opposez pas en vain l'Est et l'Ouest, l'islam et le christianisme ! Le problème n'est pas là. L'opposition qui fait sens se joue entre la globalisation et l'enracinement dans une tradition, un terroir, une culture, un passé, etc... Les Chinois par exemple ont jugé qu'à travers la Turquie de *Neige*, une pauvre campagne menée par ses démons et ses rêves, je parlais aussi d'eux, de leurs problèmes spécifiques : modernité et tradition, gens des villes et paysans, richesse et pauvreté². »

Si *Neige* a pu rencontrer un grand succès en Chine et apparaître là-bas comme une œuvre « lisible », c'est que la « mondialisation » de l'œuvre pamukienne passe en partie par le degré de généralisatoïn de l'expérience historique de la Turquie qu'elle met en place. La Turquie passe en une décennie

¹ *Ibid.*, p. 208.

² Entretien avec Orhan Pamuk, *Le Magazine littéraire*, n°466, juillet/août 2007.

du statut de pays du Tiers-monde à celui d'un Etat globalisé de l'économie transnationale, dans lequel les structures de l'Etat se dissolvent dans le néolibéralisme, entraînant des transformations géopolitiques, économiques, majeures, analyse Gökner¹, entraînant aussi la résurgence de l'islamisme. Ce n'est pas seulement du destin des Turcs dans la mondialisation dont il s'agit, c'est le destin de tous les peuples non-occidentaux dans la globalisation économique qui permet aux lecteurs chinois de se reconnaître dans la peinture de la Turquie des années 1990 et de construire le sens du roman. Pamuk déclare encore, dans le même entretien précité : « Je suis peut-être un écrivain voué à traiter de la globalisation ! » Il présente également *Mon Nom est Rouge* comme « un roman sur la globalisation des couleurs, des perspectives en peinture. » Le projet romanesque pamukien est donc en partie celui d'écrire une poétique du sujet « postcolonial » globalisé qui soit une anthropologie littéraire de la subjectivité moderne, de la décomposition du sujet dans le monde néocapitaliste.

Son roman *La vie nouvelle* met en place un semblable programme poétique. Ce roman se présente comme une parodie du programme de régénération nationale de l'ingénieur de la nation Ziya Gökalp, l'inventeur de la « vie nouvelle » nationale. Pamuk commente ainsi son roman :

Car ce qui donne aux villes d'Anatolie leur aspect provincial, ce ne sont plus « le gouverneur, le chef du cadastre, les notables, les propriétaires terriens, le professeur kémaliste et l'imam » comme dans les romans de Reşat Nuri Güntekin, mais les enseignes Arçelik, Aygaz, les kiosques de loterie et du Sport-toto, les panneaux en plexiglas, les téléviseurs de même marque, les pharmacies, les pâtisseries, les bureaux de poste et les hôpitaux misérables où les patients font la queue devant la porte [...] Ziya Gökalp, le théoricien et le promoteur du nationalisme turc, définit une nation par l'unité de sa culture, de sa langue, de son histoire et autres éléments semblables. En un sens, il tente de jeter les bases de la nation turque moderne unifiée que l'on souhaitait créer. Mais aujourd'hui, ce n'est pas la langue, l'histoire ni la culture qui unifient la Turquie, c'est plutôt les logos Aygaz et Arçelik, les enseignes du loto sportif, des PTT et des magasins de meubles Kelebek. ces établissements, dont les réseaux de distribution s'étendent et se ramifient à travers tout le pays, unifient plus sûrement le territoire national que les grands facteurs unificateurs dont parlait Ziya Gökalp².

¹ E. Gökner, *op.cit.*, p. 173.

² Pamuk, *AC*, p. 422-423.

Roman lui aussi assez politique, *La vie nouvelle* fictionnalise le thème de l'impérialisme économique américain qui disqualifie les produits de l'économie nationale et accule à la ruine les commerçants locaux. La disparition des caramels « la vie nouvelle », symbole de l'utopie nationale, selon Erdağ Gökna¹, emblématise l'effondrement de l'économie nationale et la transformation de l'économie nationale turque en marché transnational pour les biens internationaux. Gökna rappelle que la Turquie des années 1990 assiste à la réduction des politiques de développement nationale et à des privatisations massives². La recherche mystique de l'« Ange » (*Melek*) qui fait l'objet de l'odyssée du jeune Osman à travers l'Anatolie, se transforme en enquête sur les dommages du néolibéralisme. De manière symbolique, à Eskişehir (« la vieille ville ») les locaux de la société « Ange », une manufacture de confiseries et de chewing-gum, ont été transformés en un foyer d'étudiants de l'école islamique³. L'enquête sur la société Ange devient une allégorie de l'agonie de l'économie nationale : le narrateur apprend que la société a quitté la ville vingt-deux ans auparavant ; à Kutahya où elle s'était installée, Osman découvre que la S.A. avait mis fin à ses activités au bout de sept ans. Le fondateur de la confiserie, Sureyya bey, s'est retranché, dans cette guerre économique perdue d'avance, à Malatya. Osman retrace alors l'histoire de la confiserie :

A l'époque où les caramels « La vie nouvelle » s'étaient une fois de plus assuré une clientèle à Malatya et dans ses environs, un article paru dans le *Bulletin de la chambre de commerce* sur l'historique de la S.A. et de ses caramels consommés autrefois dans toute la Turquie ; telle une monnaie que fait frapper pour la dernière fois un Empire en pleine décadence, les caramels avaient été à une certaine époque utilisés en guise de petite monnaie dans les épiceries et les bureaux de tabac. [...] mais tout avait brusquement pris fin avec l'irruption sur le marché de produits aux parfums fruités, lancés avec beaucoup de publicité par les grandes compagnies internationales, et qu'une jolie starlette aux lèvres pleines savourait si joliment à la télé. A la lecture des journaux locaux, j'appris que les chaudrons, les machines et la marque déposés avaient été vendus. Je tentai d'apprendre, par des parents du gendre⁴, où était allé Sureyya bey, le producteur des caramels « La vie nouvelle », après avoir quitté Malatya. Mon enquête me mena encore plus à l'est, dans des villes

¹ E. Gökna, *op.cit.*, p. 173.

² *Ibid.*

³ Pamuk, *VN*, p. 407.

⁴ Sureyya Bey s'était installé à Malatya dans la ville natale de son gendre. P. 408

lointaines, des bourgades perdues, dont les noms ne figurent même pas dans les atlas scolaires. Tout comme ceux qui s'en allaient autrefois pour fuir la peste, Sureyya bey et sa famille avaient cherché refuge dans de lointaines villes-fantômes, avant de disparaître complètement, comme s'ils fuyaient, eux, les produits multicolores étrangers venus de l'Occident, qui, telle une épidémie, avaient envahi le pays avec l'appui de la publicité et de la télévision¹.

Ainsi, la disparition de la confiserie « Ange », et la retraite de plus en plus reculée de son producteur dans le fin fond de l'Anatolie, prend les dimensions d'une épopée mythique dans laquelle s'affrontent deux grandes puissances ; la loupe pamukienne se concentre sur l'épopée des vaincus. Pour Talat S. Halman, *La vie nouvelle* réécrit l'épopée de Nâzim Hikmet, *Paysages humains de mon pays*², mais le périple anatolien de l'injustice, de la souffrance du peuple anatolien est remplacé par le tableau d'un peuple piégé par les promesses de la révolution culturelle, la « vie nouvelle » de Ziya Gökalp promise par l'élite kémaliste, qui ne débouche que sur une « coca-colonisation³ » pour reprendre le terme de Salat T. Halman. Le roman ne cesse de dresser des tableaux désolés de petites villes anatoliennes saturées de signes du mercantilisme et de l'impérialisme technologique que la Turquie a absorbés de manière vorace, analyse Halman. Dès lors, pour le critique, la promesse de la « vie nouvelle » se réduit à une marque de caramel : une sucrerie qui est comme un palliatif ou une consolation, destinée à atténuer l'amertume d'une existence frustrante et lamentable.

Le motif de la marque turque, du produit de fabrication turque est aussi présent dans *Le Musée de l'Innocence*. Le chapitre VIII s'ouvre sur la célébration

¹ *Ibid.*, p. 408 ; p. 254 : « Tıprkı çökmekte olan bir imparatorluğun bastırıldığı son bir sikke gibi, Yeni Hayat karamelaları Malatya ve çevresinde son bir kere daha yaygınlık kazanınca, Ticaret Odası'nın "Haber Bülteni"nde bir zamanlar bütün Türkiye'de tüketilen karamelalarınve şirketin tarihi hakkında bir yazı yayımlanmış, Yeni Hayat karamelalarının bir zamanlar bakkallarda, tütüncülerde bozuk para yerine geçtiği hatırlanmış, [...] ve kullandığı bir şey olmak üzereyken, uluslararası büyük şirketlerin myve esanslı, bol reklamlı ürünleri ve televizyonda güzel dudaklı bir Amerikan yıldızının bunları çok hoş bir şekilde yemesiyle birlikte her şey sona ermişti. Kazanların, ambalaj makinelerinin ve şirketinin adının satıldığını yerel gazetelerden öğrendim. Damadın akrabalarından Yeni Hayat karamelalarının üreticisi Süreyya Bey'in Malatya'dan sonra nereye gittiğini çıkarmaya çalıştım. Araştırmalarım beni daha Doğu'ya, ücra şehirlere, ortaokul atlaslarında adları gözükmeyen kayıp kasabalara götürdü. Bir zamanlar vebadan ücra kasabalara kaçanlar gibi, Süreyya Bey ve ailesi de, reklamların ve televizyonların desteğiyle Batı'dan gelip bütün ülkeyi bulaşıcı ve ölümcül bir hastalık gibi saran yabancı adlı rengarenk tüketim maddelerinden kaçmak ister gibi, uzaklara, gölge şehirlere doğru kaçıp kaybolmuşlardır. »

² Talât S. Halman, *The Turkish muse, op.cit.*, p. 228-235.

³ *Ibid.*

de la sortie du premier soda aux fruits de fabrication turque, le soda Meltem¹. Le produit, le bien de consommation est un leit-motiv du roman qui se donne comme un conservatoire des produits de consommation des années 1970 en Turquie, mêlant produits de fabrication turque et produits américains ou occidentaux. On trouve, pêle-mêle : les cigarettes Samsun préférées par Füsün aux Marlboro américaines, la chevrolet modèle 56 du père², les magazines *Playboy*, *Elle*, ou *Vogue*³, les chewing-gums Zambo⁴. Dans une interview, Pamuk donne quelques indications concernant le roman sur lequel il travaille. Il confie vouloir aborder le sujet des flux migratoires entre le monde rural anatolien et la ville, de la migration des populations pauvres vers les centres urbains et du développement d'Istanbul : c'est un aspect important de la Turquie contemporaine, piégée entre logique développementaliste d'un pays du Tiers-monde et effets de l'intégration à l'économie globale. Il déclare :

Je pars encore une fois d'une histoire individuelle, celle d'un marchand de rue qui perd son job, pour aborder la Turquie des classes défavorisées, des petits métiers, de l'émigration. Quand je suis né, Istanbul comptait un million et demi d'habitants, aujourd'hui il y en a plus de dix millions. Beaucoup viennent de l'immigration. Ce livre sera le panorama du développement d'Istanbul⁵.

Pamuk opère donc, dans ses romans, une thématization des questions liées à la globalisation ; son ambition romanesque aspire à embrasser la totalité de l'histoire de la modernité turque, de ses prémices ottomanes à sa contemporanéité globalisée.

¹ Pamuk, *MI*, p. 49.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ Entretien avec Orhan Pamuk, *Les Inrocks*, *art.cit.*

C. Une chronique de la bourgeoisie turque

Écriture de l'histoire et sagas familiales

La saga familiale est un modèle littéraire canonique d'écriture de l'histoire à travers la temporalité de la chronique familiale, de l'histoire présentée sous la forme cyclique des générations ; elle est un mode de mise en forme narrative de l'expérience du temps à l'échelle de la vie humaine. Les personnages sont autant d'individus promontoires de leur époque ; ils sont les points d'observation d'une histoire économique, culturelle, politique, philosophique restituée dans son épaisseur historique par une série de coupes synchroniques ; ils deviennent les types, les signes psychologiques et sociaux d'une époque. La saga familiale se rattache à la tradition du grand roman réaliste ; ses plus illustres modèles sont, par exemple, pour le XX^e siècle, *Pères et fils* [1862] de Tourgueniev, *Les Buddenbrook* [1901] de Thomas Mann, *La Dynastie des Forsyte* [1906-1921] de John Galsworthy, ou, pour le XX^e siècle, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard [1920-1940].

Ce modèle est fondateur pour Orhan Pamuk au sens où c'est à travers lui que l'auteur turc fait son entrée en littérature. Son premier roman, *Cevdet bey*, est une réécriture des *Buddenbrook*, qui vaut comme « roman des origines » et « origine du roman » pamukien, pour reprendre les mots du titre du célèbre essai de Marthe Robert¹. Ce patron littéraire est repris plus lâchement dans *La Maison du silence*, récit de l'histoire de la modernisation turque sur plusieurs générations, mais le motif de l'ascension et du déclin des grandes familles bourgeoises ne cessera d'être fictionnalisé dans les romans suivants. De plus, son œuvre romanesque peut se lire comme une extension de la critique sociale de la bourgeoisie inaugurée dans *Cevdet*. Ses romans sont fondamentalement des romans de la bourgeoisie, de ses lieux, de ses us et coutumes, de ses habitudes, de ses aspirations.

¹ Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Gallimard, 2004.

Tout comme Thomas Mann dans *Les Buddenbrook*, Pamuk se fait chroniqueur de sa famille, de ce qu'il connaît le mieux pour l'avoir vécu, explique le grand germaniste André Gisselbrecht¹, et montre sa bourgeoisie, celle des patriciens des cités hanséatiques de l'Allemagne du nord. Quant à Pamuk, il est le romancier de la bourgeoisie turque et ses romans peuvent se lire comme des histoires de familles bourgeoises : les Işıkçı de *Cevdet bey*, les Darvinoğlu de *La Maison du silence* ; les Basmacı du *Musée de l'Innocence*, la famille du *Livre noir*, les riches familles dépeintes dans *La Maison du silence*.

Il dépeint, dans *Cevdet Bey*, la chronique de sa famille paternelle, l'odyssée de la lignée des Pamuk à travers le double romanesque des Işıkçı. Dans *La Maison du Silence*, c'est toujours le destin d'une famille sur trois générations qu'il représente, mais cette fois-ci du côté maternel, à travers la famille des Darvinoğlu. Michael McGaha a relevé cette polarisation des deux premiers romans de Pamuk : le premier relate la fondation de la lignée par le grand-père Mustafa Şevket Pamuk, un ingénieur ayant fait fortune dans la construction des voies de chemin de fer dans les années 1920. Le critique américain relève que dans le roman, Cevdet est commerçant, et non ingénieur comme Mustafa Şevket ; la vieille maison en pierre de Nişantaşı est la maison des grands-parents de Pamuk, et l'immeuble Işıkçı, construit à la place de l'ancienne demeure pour pouvoir héberger toute la famille, est l'immeuble Pamuk dans lequel l'écrivain passa son enfance ; l'appartement sous les combles dans lequel vit Ahmet² à la fin du roman est celui où vécut et vit encore l'écrivain. De plus, l'épisode où Refik rencontre Jean-Paul Sartre à Paris en 1951 est la transposition romanesque des histoires de Gündüz Pamuk et de la polémique sartrienne sur les écrivains du Tiers-monde et la littérature. McGaha stipule également que Pamuk, dans le roman, donne à son grand-père paternel le prénom de son grand-père maternel, Cevdet³. On peut ajouter que le personnage d'Ilknur dans le roman est un écho à son ex-femme Aylin Türegün. Comme Ahmet du roman, Pamuk suit Aylin aux Etats-Unis pour préparer sa thèse en histoire à l'université de Columbia à New

¹ André Gisselbrecht, *Thomas Mann et les «Buddenbrook»*, essai d'explication, Paris, Centre d'études et de recherches marxistes, 1965.

² Le nom du personnage Ahmet Işıkçı est une référence codée à l'illustrateur et ami d'Orhan Pamuk, Ahmet Işıkçı qui a illustré certaines des couvertures de ses romans.

³ Michael McGaha, *op.cit.*, p. 24.

York ; à la différence près qu'Ilknur prépare une thèse en histoire de l'art et qu'elle compte partir en Autriche.

La Maison du Silence est la transposition romanesque de l'histoire familiale maternelle. Le mariage malheureux de Sélahattine et de Fatma fait écho au mariage malheureux entre les parents de sa mère, Cevdet Ferit (1882-1953) et Nikfal. La tante de Pamuk, Türkan Rado, première femme professeur de droit à l'université d'Istanbul mariée au poète Şevket Rado, aurait raconté à l'écrivain que son grand-père paternel aurait envoyé à sa fiancée une dense correspondance, alors qu'il était étudiant en droit à Berlin, lui vantant les merveilles de la civilisation européenne, de la science et de la technologie, mais qu'il n'aurait récolté que l'indifférence et l'hostilité de sa future femme, comme dans le roman.

C'est donc à travers la chronique des Işıkçı et des Darvinoğlu que Pamuk raconte l'histoire de la bourgeoisie turque, en écrivant l'histoire de sa propre famille, paternelle puis maternelle. Comme Thomas Mann, Pamuk est un héritier, un produit du monde bourgeois. L'auteur turc dit, en parlant de Kemal, le héros du *Musée de l'innocence* :

Nous venons de la même classe sociale, la haute bourgeoisie turque, sa maison se situe dans le même quartier que la mienne, je connais ses conversations, les mariages au Hilton où il se rend, sa vie superficielle... Comme lui, j'ai rompu avec cette classe sociale : lui, il s'en sort en tombant amoureux de Füsün, moi par mon amour pour la littérature¹.

En explorant le mode de vie, les contradictions et les limites de l'existence bourgeoise en Turquie, Pamuk s'approprie le grand roman réaliste de la saga familiale, le roman de la bourgeoisie. Mais il faut bien noter qu'il est le premier à importer la saga familiale dans le roman turc moderne. Michael McGaha souligne que le roman turc ne proposait pas d'exemple, en 1974, lorsque Pamuk commence la rédaction de *Cevdet*, de roman familial. On peut, dès lors, se poser la question de la réception de ce modèle canonique de la tradition romanesque européenne et de tenter de cerner les effets de la réception de la saga familiale à la périphérie turque, presque un siècle après l'invention de ce modèle en Europe.

¹ Entretien de Nelly Kapriélian avec Orhan Pamuk, *Les Inrockuptibles*, entretien cité.

La saga des Buddenbrook et des Işıkçı

Pamuk écrit son premier roman après avoir lu *Les Buddenbrook* qui, on s'en rappelle, lui procure un puissant effet de miroir :

Lorsque j'ai lu *Les Buddenbrook* de Thomas Mann, à vingt ans, ce n'est pas un hasard si j'ai été frappé à la fois par les stupéfiantes similitudes et les étonnantes différences entre les repas de famille de la bourgeoisie montante allemande décrite dans ce roman et ceux qui avaient lieu dans la maison de ma grand-mère. C'est sous l'enthousiasme de cette découverte que j'ai écrit *Cevdet Bey et ses fils*, mon premier roman, sur une famille stambouliote¹.

Dès lors, le patron littéraire de la saga familiale de Thomas Mann est la forme idéale pour raconter l'histoire d'une famille stambouliote issue de la bourgeoisie. Il compare lui-même sa « chronique familiale² » à *La Saga des Forsyte* et aux *Buddenbrook*³, et explique avoir voulu raconter, à travers elle, « l'histoire de la République et celle de l'occidentalisation⁴ ». Le critique américain Michael McGaha et la chercheuse turque Gamze Nur Bayer, auteure d'un essai comparant *Les Buddenbrook* et *Cevdet Bey* en turc⁵, ont pointé les nombreuses similitudes entre les romans. Plus que des similitudes, *Cevdet Bey* est une réécriture turque du roman de Thomas Mann. Le roman de l'auteur allemand paraît pour la première fois en 1964 chez Türkiye Yayınevi dans une traduction de Sahire Sağman ; une nouvelle traduction de Burhan Arpad paraît en 1969 et 1970. Elle paraît sous le titre *Buddenbrook Ailesi*⁶, la traduction par *Buddenbrooklar: Bir Ailenin Çöküşü* chez Can Yayınları est plus tardive. Par conséquent, Pamuk avait accès au roman de Thomas Mann en turc au début des années 1970 lorsqu'il se met à l'écriture ; on peut faire l'hypothèse qu'il l'a probablement lu dans la traduction la plus récente à cette époque, celle de Burhan Arpad.

¹ Pamuk, AC, p. 350-351.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 588.

⁴ Pamuk, AC, p. 350-351.

⁵ Gamze Nur Bayer, « Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* ile Thomas Mann'ın *Buddenbrooks*, Adli Romanlarında Aile ve Toplum Eleştirisi [« *Cevdet Bey et ses fils* d'Orhan Pamuk et *Les Buddenbrook* de Thomas Mann, la critique de la famille et de la société »], Erzurum, Salkımsöğüt Yayınları, 2012.

⁶ Thomas Mann, *Buddenbrook Ailesi*, trad. Burhan Arpad, İstanbul, Can Yayınları Ltd. Şti, 1983.

Chroniques familiales

Les deux romans se donnent comme des histoires de familles bourgeoises sur plusieurs générations. Le titre même des deux romans signale une appartenance générique ; *Cevdet bey et ses fils* et *Les Buddenbrook* se donnent explicitement à lire comme des sagas familiales. Le roman allemand recouvre quarante ans d'histoire allemande au XIX^e siècle. La lignée des Buddenbrook est fondée par Johann et Antoinette Buddenbrook, des patriciens de Lübeck. La seconde génération est celle de Johann et Elisabeth Buddenbrook, les parents de la génération sur laquelle se porte l'attention du romancier. Ces derniers ont quatre enfants : Thomas, Christian, Tony et Clara. Thomas, l'aîné de la lignée et nouveau chef de famille épouse Gerda Arnoldsen avec qui il a Hanno, le dernier descendant de la lignée.

Pamuk dépeint, dans son roman, plusieurs générations de la famille Işıkçı ; toutefois, le nom de la famille n'est donné qu'en 1934 lorsqu' Atatürk impose aux Turcs de se donner un nom de famille. Le père de Cevdet bey est un petit fonctionnaire de province qui démissionne et vient à Istanbul pour soigner sa femme malade de la tuberculose : il est le premier de la lignée à se lancer dans le commerce, ouvrant un magasin de bois à Haseki. Son fils Cevdet hérite du magasin ; il est le fondateur de la fortune familiale. A vingt-cinq ans, il ouvre une petite quincaillerie, puis un magasin d'ampoules et de luminaires spécialisé dans l'import export. Lorsqu'il remporte les marchés publics de la ville et de la Société de transport maritime, il quadruple son chiffre d'affaires¹. Il est désormais surnommé « Cevdet bey l'éclairagiste ». Désireux d'associer à son capital économique le prestige d'une famille aristocratique, il épouse Nigân Hanim, la fille d'un pacha. Elle est le pendant turc d'Elisabeth Buddenbrook, la fille des riches Kröger². Cevdet et Nigân ont trois enfants, Osman, Refik et Ayşe. L'aîné épouse Nermin et donne naissance, à travers Lâle et Cemil, à la quatrième génération des commerçants Işıkçı, complétée par les enfants du couple formé par Refik et Perihan : Melek et Ahmet. L'ascension des Işıkçı représente la saga historique de la modernisation turque, saisie entre 1905 et 1970. La deuxième

¹ Pamuk, *CBF*, p. 22.

² Thomas Mann, *Les Buddenbrook*, trad. Geneviève Bianquis [1932], Paris, Fayard, 2010, II, 1.

partie, la plus importante, se déroule un siècle après la première stase historique des *Buddenbrook*. Chez Pamuk, la chronique de la famille se transforme en trois stases, trois coupes transversales de l'épaisseur historique. Les premières et troisièmes parties ne représentent qu'une journée respectivement dans la vie de Cevdet (le 24 juillet 1905) et dans la vie d'Ahmet son petit-fils (le 12 décembre 1970). La deuxième partie est la chronique de la vie familiale de 1936 à 1939. T. Mann consacre un chapitre¹ à la description d'une journée dans la vie d'Hanno, deux chapitres avant la fin du roman.

La vie familiale est rythmée par la chronique des naissances, des fiançailles et des morts qui scandent l'existence bourgeoise et ponctuent la narration. La saga des Buddenbrook tient le registre des naissances, des mariages et des décès. La mort de Cevdet² et ses obsèques³ font écho à celle du consul (Johann Buddenbrook père⁴, puis Johann Buddenbrook fils⁵) ; la mort de la grand-mère, Nigân, à la fin du roman (troisième partie) rappelle celle d'Elisabeth Buddenbrook vers la fin du roman⁶. Comme les naissances de Clara (II, 1) puis d'Erika (III, 1), et de sa fille Elisabeth (VIII, 2) les naissances de Melek, née dix jours après le décès de Cevdet (II, 19) et celle d'Ahmet (Perihan est enceinte à la fin de la deuxième partie) contribuent à rythmer le roman et à calquer le déroulement narratif sur les événements de la chronique familiale. De même, de nombreux mariages et fiançailles scandent les deux romans, que ce soit, pour Thomas Mann, les mariages de Tony avec Grünlich (III, 14), de Clara (V, 7), de Thomas avec Gerda Adrnoldsen, de Tony avec le marchand de houblon Permaneder (V), d'Erika avec Hugo Weinschenk, « bureaucrate de valeur, dur au travail, mais sans usage du monde⁷ », ou pour Orhan Pamuk, les fiançailles d'Ayşe avec Remzi, le fils de Fuat et de Layla (II, 8 et II, 61), ou celles d'Ömer et Nazli (II, 10, 13). Dans la troisième partie, le thème est repris car Ahmet fait à Ilknur, sa petite amie sur le point de partir faire son doctorat à l'étranger, une

¹ *Ibid.*, XI, 2.

² Pamuk, *CBF*, II, 17.

³ *Ibid.*, II, 18.

⁴ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, II, 4.

⁵ *Ibid.*, IV, 11.

⁶ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, IX, 1.

⁷ *Ibid.*, VIII, 1 ; *Buddenbrooks, Verfall einer Familie, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, band 1.1, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2002, p. 484 : « [...] diesem gesellschaftlich unerfahrenen Manne der harten Arbeit zu taktvoller Nachsicht bereit. »

demande en mariage ; mais, signe des temps, la demande est spontanée, individuelle, et n'a plus rien de l'affaire de famille qu'elle représentait dans la deuxième partie du roman. *Les Buddenbrook* souligne la dimension métanarrative du roman avec la présence, en creux, du motif du cahier de la lignée des Buddenbrook dans lequel sont consignés tous les événements ayant trait aux membres de la famille ; comme le roman, c'est une histoire de la famille à travers le registre des naissances, des mariages, et des décès. Tony y consigne la date de ses fiançailles avec Grünlich, le 22 septembre 1845 (III, 13). Dans le roman de Pamuk, c'est Cevdet, le fondateur de la fortune familiale, qui endosse le rôle de l'historien de la famille. A la fin de sa vie, il s'improvise auteur et projette d'écrire ses mémoires, intitulés *Ma vie, un demi-siècle de commerce*¹.

Les Buddenbrook et les Işıkçı sont en outre des familles de grands négociants. Le livre dans lequel s'inscrit la chronique familiale, qui atteste la continuité dynastique de la lignée est aussi celui du registre des comptes que Cevdet contrôle au début du roman avec son comptable Sadık². Dans le livre de comptes comme dans le livre de famille sont consignées les entrées et les sorties, les crédits et les dépenses. De ce point de vue, chez les Buddenbrook comme chez les Işıkçı, les mariages sont des opérations qui peuvent s'inscrire au registre des pertes ou à celui des profits, et l'enjeu en est toujours la conservation du rang familial, le renforcement de la dynastie. Tony doit épouser Grünlich, eu égard à la situation financière des Buddenbrook³ ; les filles subissent une pression sociale et doivent renoncer à leurs inclinations personnelles au nom de leurs obligations familiales. Comme Tony apprend à renoncer au jeune étudiant en médecine Morten, partisan d'idées socialistes et républicaines⁴, Ayşe est détournée de son flirt avec un musicien⁵ pour se fiancer à Remzi, le fils de Fuat Bey et Leyla Hanım du même rang social que les Işıkçı. Ce mariage est aussi « une chance pour leurs entreprises⁶ ». Elisabeth Kröger, en contractant le mariage avec Johann Buddenbrook fils, apporte un héritage considérable, les Kröger sont une très riche

¹ Pamuk, *CBF*, p. 246 ; *CBO* p. 201 : « Yarım Asırlık Ticaret Hayatım ». C'est aussi le titre du chapitre 17 de la deuxième partie.

² *Ibid.*, I, 1.

³ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, III, 4.

⁴ C'est l'intrigue principale de la troisième partie du roman.

⁵ Pamuk, *CBF*, p. 379-86.

⁶ *Ibid.*, p. 653.

famille. Si la situation financière de Şukru Paşa n'est pas très brillante, en revanche le mariage avec la fille d'un pacha représente un capital symbolique et culturel qui permet au simple marchand d'ennoblir son origine roturière et de se rehausser dans la haute société stambouliote de la fin de l'Empire.

Si le mariage des filles représente, dans la famille bourgeoise, un enjeu de maintien du rang social et de renforcement de la lignée, la question des fils est aussi décisive, car elle incarne la possibilité de la transmission et de la perpétuation de la lignée. Sur le modèle des familles de la noblesse, la dynastie des grands négociants a partie liée avec la question de l'héritage et de la fructification du patrimoine. La firme familiale se transmet de pères en fils. Dans la première partie des *Buddenbrook*, Johann Buddenbrook pères et fils sont associés¹, puis la société est transmise au fils dans la deuxième partie² : à ce moment-là, la génération suivante (Thomas Buddenbrook) fait son « entrée dans les affaires³ ». Dans la cinquième partie du roman, à la mort de son père, Thomas hérite de celui-ci et prend en main la société familiale⁴. Dans la dixième partie, Thomas essaie de former Hanno à sa fonction d'héritier et rédige son testament⁵. Le motif de la transmission de la société réapparaît imperturbablement au début de la onzième partie, à la mort de Thomas.

La question de l'héritage est aussi un leit-motiv du roman de Pamuk. Lorsque le lecteur le retrouve en 1936, Cevdet est un homme prématurément affaibli par ses responsabilités et sa vie d'homme d'affaires. Exclu des décisions importantes, il n'est plus consulté et décide de ne plus se rendre au travail⁶. La firme est passée sous la tutelle financière de son fils aîné, Osman, mais Cevdet reste très inquiet quant au maintien de l'empire commercial qu'il a fondé : « [...] je veux aller au bureau, c'est moi qui prendrai la direction des affaires. Osman n'y entend rien, il est idiot. Refik a la tête ailleurs. Qui va prendre les rênes de la société⁷ ? » En outre, *Cevdet bey* et *Les Buddenbrook* sont tous les deux des

¹ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, I, 3.

² *Ibid.*, II, 4.

³ *Ibid.*, II, 5 ; *Buddenbrooks*, *op.cit.*, p. 81 : « den Eintritt [...] ins Geschäft ».

⁴ *Ibid.*, V, 3.

⁵ *Ibid.*, X, 5.

⁶ Pamuk, *CBF*, p. 243.

⁷ *Ibid.*, p. 247 ; *CBO* p. 202 : « “Hayır, yazıhaneye gitmek istiyorum. Yazıhaneye gideğecim, bütün işleri

romans des affaires, de placements, d'investissements, d'opérations financières et commerciales.

Enfin, le motif de la maison de famille occupe une place centrale et structurante dans les deux romans. *Les Buddenbrook* s'ouvrent sur l'inauguration de l'hôtel de la Mengstrasse, symbole de la vitalité et de la fécondité de la lignée, en pleine ascension sociale. La demeure familiale est fondamentalement un symbole du faste et de la puissance de la lignée. La qualité de la table en particulier y est un autre signe de distinction, mais aussi la qualité des convives réunis. La table des Buddenbrooks est très réputée, et elle réunit la bonne société de Lübeck¹. La chronique familiale est aussi l'histoire des emménagements et des déménagements, des départs et des nouvelles installations successifs. Après leur mariage, Thomas et Gerda s'installent dans la maison de la Grand-Rue², mais c'est l'installation dans la vaste demeure de la Fischergrub qui couronne l'éclatant succès de la vie publique de Thomas à travers son élection comme sénateur³.

Dans *Cevdet*, la fondation de la lignée passe aussi par l'acquisition d'une demeure à la hauteur du rang social et du prestige du nom. Le personnage éponyme fait l'acquisition, au neuvième chapitre de la première partie, d'une belle demeure en pierre à Nişantaşı, le quartier de la haute aristocratie de l'Empire où se trouvaient les demeures des pachas. L'histoire de la famille Işıkcı est aussi celle de l'histoire de la demeure familiale fondée par le père. A la fin du roman, Osman détruit la maison de famille pour y construire, à sa place, un immeuble moderne dans lequel chaque famille disposerait d'un étage. Mais ses membres ont déserté l'immeuble, faute d'argent, et la grand-mère mourante et le petit-fils Ahmet, réfugié dans l'appartement sous les combles, sont les seuls à y vivre. Le faste de la vaste famille bourgeoise a laissé place à une famille décimée, avec une aïeule trop vieille et un descendant artiste. De même, à la fin des *Buddenbrook*, le luxueux hôtel de la Mengstrasse se détériore, et il faut se résoudre à le vendre⁴. La liquidation dans un cas ou la destruction de la maison paternelle dans l'autre,

ben yöneteceğim. Osman bir şeyden anlamıyor, aptal. Refik'in akli başka yerde ! Şirketi kim idare edecek ?" »

¹ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, I, 2.

² *Ibid.*, V, 9.

³ *Ibid.*, VII.

⁴ *Ibid.*, IX, 2.

signe de continuité de la dynastie et de rattachement des descendants aux générations antérieures, constitue un pendant dysphorique à l'inauguration de la maison qui constitue le seuil des deux romans. *Cevdet bey* comme *Les Buddenbrook* relatent l'histoire de deux maisons, au sens propre et au sens figuré ; la structure circulaire des deux romans accentue le déclin de ces deux grandes dynasties de commerçants. Dans la saga familiale, la maison est la métonymie de la famille, de la continuité générationnelle ; elle est le symbole d'un nom et d'une lignée, et un signe de puissance sociale. A la fin du roman, la dynastie déclinante des Buddenbrook est contrainte de vendre à son rival en pleine ascension. Signe extérieur de leur situation et de leur fortune de « tout premier rang¹ », les Hagenström achètent l'hôtel de la Mengstrasse ; c'est pour cette famille une « consécration historique² ». L'accroissement et la vitalité de la famille des Hagenström est un contrepoint au déperissement des Buddenbrook comme à celui des Işıkçı ; le dépeuplement et la liquidation de la demeure familiale, dans les deux cas, signe la décadence de ces deux maisons.

Les signes du déclin : histoire de la désagrégation d'une famille

Cevdet bey et ses fils, comme son patron mannien, est une histoire de décadence d'une famille : *Les Buddenbrook* est sous-titré « Déclin d'une famille » (*Verfall einer Familie*). La désagrégation de la famille bourgeoise se donne à lire à travers une composition symphonique de leitmotive qui s'amplifient tout au long du roman.

Chronique de la désagrégation, I : le parent importun

On retrouve dans *Cevdet bey* le motif du parent importun qui vient déranger le bonheur et la prospérité de la famille bourgeoise. Dès la première partie et l'inauguration de l'hôtel de la Mengstrasse, Gotthold, le demi-frère du consul fait son apparition, comme un spectre qui vient hanter la bonne conscience

¹ *Ibid.*, IX, 4, p. 606 ; *Buddenbrooks*, *op.cit.*, p. 660 : « den Ersten gleich »

² *Ibid.*, « die historische Weihe »

et la sérénité de la famille patricienne. Les réclamations de Gotthold sous forme de lettres ponctuent tout le roman, et sa descendance est une promesse d'ennuis pour les fils de Johann Buddenbrooks. De même, les réclamations de Ziya, le fils de Nusret, parasitent la tranquillité des Işıkçı. Ziya va jusqu'à adopter le nom de famille choisi par son oncle en 1934. Il incarne la mauvaise conscience de Cevdet qui n'a pas honoré la promesse faite à son frère de l'élever comme son propre fils ; au lieu de lui dispenser la meilleure éducation qui soit au lycée Galatasaray où il a envoyé Osman et Refik, Ziya n'a eu droit qu'à une éducation à l'École militaire¹. Il vient réclamer son dû, régulièrement, à Cevdet puis à Osman. Le parent importun symbolise en quelque sorte la fissure dans le parfait édifice familial construit par Cevdet et par Johann Buddenbrook ; à l'origine de la réussite se trouve une mésalliance qui fragilise et menace la bonne santé familiale.

Chronique de la désagrégation, II : querelles entre frères

La mésentente entre frères est aussi un signe du déclin. Les deux frères Christian et Thomas cristallisent l'opposition entre le sérieux de la vie bourgeoise, le devoir familial de maintenir le rang de la famille, et les plaisirs d'une vie dissolue entraînée sur la pente descendante des plaisirs et du jeu. L'aîné Thomas est le garant de la respectabilité de la famille. A la mort de leur père, Tony énonce son destin et son devoir familial : « Maintenant, c'est toi tout seul qui dois maintenir le rang (*den Platz behaupten*) des Buddenbrook...² » Christian, au contraire, mène une vie légère et dissolue, fréquente des comédiennes et des prostituées. Le motif des deux frères et l'opposition entre l'aîné et le cadet est un topos ; on le retrouve dans *Les Thibault*, un autre hypotexte probable de *Cevdet*, moins revendiqué pour des raisons, sans doute, de stratégie de légitimation symbolique. Tout oppose les deux fils d'Oscar Thibault, Antoine et Jacques. Comme dans *Cevdet*, le médecin Antoine incarne le sérieux de la vie bourgeoise et peine à comprendre son frère Jacques, militant socialiste ; il ne perçoit pas les grands enjeux historiques de son époque et notamment l'arrivée de la guerre de

¹ Pamuk, *CBF*, II, 23.

² T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, VI, 9, p. 395 ; *Buddenbrooks*, *op.cit.*, p. 428 : « Nun mußt du ganz allein zusehen, daß wir Buddenbrooks den Platz behaupten... Und Gott sei mit dir. » »

1914. Cevdet aussi est indifférent à l'histoire politique de son époque et se cantonne à ses préoccupations de commerçant, raison pour laquelle il est houspillé par son frère Nusret, le militant révolutionnaire.

L'opposition entre le bourgeois et l'artiste est transposée dans *Cevdet* à travers les personnages de Refik et Muhittin : tandis que Refik adopte le mode de vie bourgeois, se marie avec Perihan, son camarade d'université rêve de poésie, vit une vie de bohème et fréquente les prostituées. Christian des *Buddenbrook* incarne lui aussi ce personnage du jeune homme de bonne famille qui se débauche progressivement jusqu'à la déchéance. Dans la sixième partie du roman, il projette de se marier avec une femme divorcée et entretenue par plusieurs négociants de Hambourg, Alice Pluvogel¹. La compromission de l'honneur et de la réputation du nom des Buddenbrook par Christian donne lieu à de violentes disputes entre les deux frères. Mais Thomas lui-même a une relation avec une femme du peuple, la fleuriste Anna qu'il quitte avant son départ pour Amsterdam². Cevdet blâme également le mode de vie de son frère, aux antipodes de la norme bourgeoise ; il vit en concubinage avec une comédienne étrangère du nom de Mari³. Mais Osman, le chef de famille à la mort de Cevdet est aussi un double de Thomas. Il est le garant de la perpétuation dynastique, de la respectabilité du nom des Cevdet. Or, chef de maison, directeur de la société familiale et père de deux enfants, il a lui aussi une maîtresse du nom de Keriman⁴, qui lui permet de supporter les soucis de son existence de chef d'une dynastie familiale et commerciale⁵. Alors que Thomas Buddenbrook comme Osman Işıkcı tiennent leur sœur, respectivement Tony et Ayşe, à distance d'une mésalliance avec un homme du peuple qui viendrait corrompre la noblesse de cette dynastie bourgeoise, ils sont chacun engagés – Thomas pour un temps seulement – dans des « affaires » avec des femmes du peuple. Le chef de famille n'est donc pas un rempart parfaitement étanche contre la menace plébéienne. Celle-ci constitue également un motif de délabrement du monde des patriciens et des grands négociants ottomans et turcs.

¹ *Ibid.*, VI, 11.

² *Ibid.*, III, 15.

³ Pamuk, *CBF*, I, 5.

⁴ *Ibid.*, p. 375.

⁵ Le chapitre 32 est intitulé « Les soucis d'un commerçant », p. 374.

Chronique de la désagrégation, III : la menace plébéienne

En effet, l'existence bourgeoise allemande et turque est menacée par la plèbe, sous la forme de la compromission avec des femmes du peuple ou sous la forme des idées socialistes révolutionnaires. Celles-ci sont présentes dans les deux romans. Morten des *Buddenbrook* incarne à la fois le spectre du déclassement de Tony avec un homme du peuple, mais aussi celui de la disparition de la domination patricienne dans un monde démocratique¹. Si cette menace est tenue à distance dans le roman, certains signes donnent corps à cette inquiétude : le deuxième mariage de Tony se brise lorsqu'elle découvre que Permaneder la trompe avec la bonne Babett² ; à la mort de la grand-mère, le linge et les vêtements de Madame Buddenbrook sont spoliés par les domestiques : l'édifice social s'effrite et la domination patricienne se fragilise. Dans *Cevdet*, le fondateur de la firme se lamente de la disparition d'un monde : l'ancien régime de l'aristocratie ottomane se fissure³. L'ordre social est menacé, du début à la fin du roman, par les révolutionnaires, incarnés dans la figure de Nusret. De plus, l'histoire commence trois jours après la tentative d'assassinat du sultan par les révolutionnaires arméniens. A la fin du roman, Ahmet et Ziya incarnent les révolutionnaires décidés à détruire l'ancien monde, et en particulier Nişantaşı, le symbole de l'oligarchie ottomane puis turque à travers l'élite laïque républicaine.

Chronique de la désagrégation, IV : l'affaiblissement du vouloir-vivre

Mais ce ne sont pas les principales raisons du déclin des Buddenbrook ou des Işıkçı. Dans le roman mannien comme dans le roman pamukien, c'est la fragilité même des héritiers qui provoque la désagrégation. On voit chez Pamuk la volonté de tisser ces motifs, comme chez Mann, dans une composition musicale que Mann va chercher dans l'opéra wagnérien. Le motif apparaît sur le mode mineur chez le personnage de Cevdet, le fondateur même de la lignée. Il apparaît comme un personnage tendu, sujet à l'anxiété, d'une certaine vulnérabilité émotionnelle. Sa position marginale de commerçant musulman le fragilise et le

¹ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, III, 8.

² *Ibid.*, VI, 9.

³ Pamuk, *CBF*, I, 8.

fait douter ; se rendant dans un club très fermé avec son ami Fuat, lui aussi riche négociant, il redoute le regard des habitués et peine à s'y sentir à sa place. La deuxième partie confirme les signes de fatigue du commerçant ; son corps porte sur lui les traces d'une vie difficile et exigeante ; il souffre d'essoufflement, de douleurs à la hanche, et de défaillances de la mémoire. De même, dès la mort de son père, Thomas présente des signes de fragilité physique¹. Ainsi, les deux romans inscrivent la faiblesse et la fragilité au cœur de la puissance. André Gisselbrecht commente ainsi la construction dialectique du roman de Thomas Mann :

C'est au sommet de la puissance extérieure (l'élection sénatoriale) que se précipite le délabrement ; c'est alors qu'il est le plus représentatif et décoratif que Thomas est le moins efficient (en affaires) ; c'est au moment du renouveau extérieur (l'achat de la nouvelle maison) que la décadence s'accélère ; la fin est dans le début, et peut-être la fin renferme-t-elle tacitement un recommencement².

De plus, Cevdet est marginalisé au sein de la société des riches négociants d'Istanbul car il est le seul musulman dans un milieu du négoce et des affaires dominé par les Arméniens, les Juifs et les Grecs³ et souffre d'une solitude dont témoignent les monologues intérieurs du personnage. La solitude de Cevdet est renforcée par le milieu social dans lequel il vit : la société ottomane fin de siècle de 1905 n'a rien pour favoriser la libre entreprise et le libéralisme économique : Cevdet est un bourgeois isolé dans une culture pré-bourgeoise. Le monologue suivant témoigne de son état d'esprit sur cette question :

« Rien n'a changé. Ce mur, ces fenêtres à la peinture écaillée, ces tuiles couvertes de mousse... Rien ne change. Ici, les gens vivent exactement de la même façon qu'il y a deux cent ans... Gagner de l'argent, innover... ça ne les effleure pas ! Dans leur vie, il n'y a pas de... Oui, c'est ça, il n'y a pas d'ambition, ils manquent totalement d'ambition ! Regarde-moi cette crasse. Personne n'aurait l'idée d'enlever cette décharge de là. Non, ils traînent au café et ils observent les allées et venues⁴ ! »

¹ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, V, 1.

² André Gisselbrecht, *op.cit.*

³ Pamuk, *CBF*, I, 6.

⁴ *Ibid.*, p. 42 ; *CBO*, p. 34 : « Hiçbir şey değişmiyor. Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiçbir şey değişmiyor. Bunlar burada iki yüz yıl önce nasıl otururlarsa öyle oturuyorlar... Para kazanmak yok ! Yeni bir şeyler yok ! Hayatlarında şey yok, evet hırs yok, hırs ! Şu pisliğe bak. Şu mezbeleyi şuradan kaldırmak kimsenin aklına gelmez. İşte kahveye giriyorlar, oturuyorlar,

Thomas, contrairement à Johann Buddenbrook, est lui aussi différent ; il se distingue de la société bourgeoise de Lübeck par son mariage avec Gerda, la riche fille d'un commerçant de Hambourg, qui porte tous les signes du raffinement et de la décadence¹. Autre signe de dissociation avec son milieu des patriciens de Lübeck, sa mise témoigne d'un raffinement étrange, en inadéquation avec les normes et les besoins de son milieu bourgeois d'origine. De même, Cevdet dépareille au sein de la communauté des commerçants d'Istanbul, et il est raillé pour son élégance². Ainsi, Thomas affiche une petite différence qui est le signe d'une dissociation de plus en plus profonde avec la bourgeoisie dont il est issu. Musulman dans un milieu dominé par les chrétiens, entrepreneur bourgeois dans une culture traditionnelle étrangère à l'ethos libéral, Cevdet est lui aussi fondamentalement isolé.

La maladie de la vie bourgeoise se signale en outre, dans le roman de T. Mann, par la perte de l'insouciance et de la joie de vivre qui caractérisaient les réunions familiales à l'époque de Johann et Elisabeth Buddenbrook. Après la mort du consul, l'hôtel de la Mengstrasse s'enfonce dans la dévotion et les repas familiaux se déroulent dans une atmosphère plus sombre. Pour le Jubilé de la Maison Buddenbrook en 1868, Thomas est dans un état d'accablement et de vague tristesse. La veillée de Noël 1869 se déroule dans un silence lourd et angoissé – le mari d'Erika est inculpé pour délit financier³. Le temps de Cevdet est synonyme de joie de vivre et de vitalité ; Sait Bey le rappelle lorsque ce temps est révolu : « “Oui, Cevdet Bey a fondé une famille parfaite. [...] Un père qui connaît le succès, des enfants travailleurs, de bonnes et jolies mères, des petits-enfants en bonne santé...”⁴ » Le poète Muhittin, d'ailleurs, est agacé par « [l]’image de la joyeuse maisonnée des Işıkçı et de leur bruyante table⁵ ». Mais après la mort de Cevdet, l'atmosphère de la maisonnée subit des mutations. Lors de la fête du Sacrifice de 1937, Nigân ne supporte pas le silence qui règne à la

gelip geçenlere bakıyorlar !” »

¹ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, V, 8.

² Pamuk, *CBF*, I, 2.

³ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, VIII, 8.

⁴ Pamuk, *CBF*, p. 276 ; *CBO*, p. 225 : « “Evet, Cevdet Bey kusursuz bir aile kurdu. Belki gülünç bulacaksınız, ama sizin ailenize, Işıkçı ailesine hayranım : Başarılı bir baba, çalışkan çocuklar, güzel ve iyi anneler, sağlıklı torunlar...” »

⁵ *Ibid.*, p. 193 ; *CBO*, p. 157 : « “Işıkçı ailesinin mutlu evi, gürültülü, cıvıltılı yemek masası” »

table familiale ; pour y mettre un terme, elle demande à Ayşe de jouer du piano¹. De plus, Osman n'a pas le talent de Cevdet pour briser le silence et détendre l'atmosphère par des plaisanteries. Comme l'héritier de Johann Buddenbrook, l'héritier de Cevdet Işıkcı paraît privé du bonheur tranquille qui caractérisaient autrefois les repas familiaux, et de l'humanisme souriant des fondateurs de la lignée.

De fait, c'est que l'héritier est miné par un « affaiblissement du vouloir-vivre² », pour reprendre les termes d'André Gisselbrecht ; par une perte de vitalité qui est le noyau de la décadence bourgeoise. Au sommet de sa gloire, en plein triomphe, Thomas est écrasé par ses obligations privées et publiques³. La correction impeccable et la grande distinction de ses manières sont des signes de fatigue. La délicatesse de complexion de son fils Hanno vient redoubler en contrepoint l'épuisement de la lignée ; celui-ci souffre d'anxiété mélancolique⁴. La suite du roman n'est plus alors qu'un approfondissement de son angoisse et le journal de son affaiblissement. Dans la septième partie, affaibli par des pertes successives, miné par l'angoisse du déclin et le pressentiment de son impuissance⁵, Thomas épouse l'anxiété mélancolique de son fils. Dans la huitième partie, il ne cherche plus qu'à s'efforcer de masquer « le délabrement de son âme⁶ » et sa déchéance. La jalousie torturante qu'il éprouve pour le lieutenant René Maria de Throta achève ce qui restait en lui de force vitale.

Homme de la réflexion et de la spéculation autant que d'action, Thomas Buddenbrook s'interroge, dans des épisodes de monologue intérieur, sur sa véritable nature : « Thomas Buddenbrook était-il un homme d'affaires, un homme qui va droit à l'action, ou un songe-creux dévoré de scrupules⁷ ? » Et un peu plus loin : « Encore une fois, était-il un homme pratique (*ein praktischer Mensch*) ou un rêveur sentimental (*ein zärtlicher Träumer*)⁸ ? » Ses forces épuisées dans « la

¹ *Ibid.*, II, 23.

² André Gisselbrecht, *op.cit.*

³ T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, VII, 5.

⁴ *Ibid.*, VII, 5.

⁵ *Ibid.*, VII, 6.

⁶ *Ibid.*, X, 1, p. 621 ; *Buddenbrooks*, *op.cit.*, p. 677 : « Verödung seines Inneren »

⁷ *Ibid.*, p. 476 ; *Buddenbrooks*, *op.cit.*, p. 515 : « War Thomas Buddenbrook ein Geschäftsmann, ein Mann der unbefangenen That oder in skrupulöser Nachdenker ? »

⁸ *Ibid.*, p. 477 ; *Buddenbrooks*, *op.cit.*, p. 516 : « War er ein praktischer Mensch oder ein zärtlicher

cruelle brutalité de la vie des affaires¹ », il se rend compte, par la réflexion introspective, qu'il est habité par une dualité profonde, qu'il est à la fois un homme d'action et un sentimental, un introverti.

Thomas Buddenbrook est le modèle de Refik. Le déclin de ce personnage s'amorce là encore peu de temps après la mort de Cevdet. Alors que Perihan accouche de Melek, Refik est de plus en plus déprimé ; son existence lui devient tout à coup étrangère et inconfortable ; il lui semble que sa vie a « déraillé² » et qu'il a perdu son « équilibre³ » (*denge*). Lorsque Muhittin s'étonne et lui rappelle le confort de son existence⁴ – celle du parfait bourgeois, comme Thomas –, Refik lui explique :

En perdant mon équilibre, j'ai perdu mon ancienne harmonie. Je suis capable d'agir comme je le faisais par le passé mais entre le monde et moi, il n'y a plus d'harmonie. Je peux encore tenir quelque temps, mais viendra un moment où je n'arriverai plus à faire comme avant, où je ne supporterai plus ce quotidien⁵.

Comme pour ce dernier, c'est au faîte de la gloire et de la prospérité de l'entreprise familiale que Refik commence à afficher des signes de mal-être. Dans son journal du 7 novembre 1937, il rapporte que les bénéfices de l'année sont largement supérieurs à ceux de l'année passée, et que la firme est en pleine expansion : de nouveaux entrepôts sont construits et l'exportation se développe⁶. Mais l'acédie de Refik s'approfondit encore. Il consigne son découragement dans son journal, équivalent des monologues intérieurs de Thomas. Cette écriture de l'intériorité qui préfigure le *stream of consciousness* du roman moderne symbolise l'introversion de deux personnages destinés, socialement et historiquement, à l'action. Or, Refik ne veut plus se rendre à son bureau et délaisse peu à peu la direction des affaires à Osman qui se plaint de la désaffection de son frère. Il

Träumer ? »

¹ *Ibid.*, p. 477 ; p. 516 : « die grausame Brutalität des Geschäftslebens »

² *Ibid.*, p. 284 ; *CVO*, p. 232 : « “Hayatım rayından çıktı.” » (Littéralement : « Ma vie est sortie de son rail, a déraillé »)

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 285 : « “Ecoute, dit soudain Muhittin. Tu es marié. Tu as un enfant. Tu es ingénieur. Ton travail n'est pas trop dur et ne te coûte pas trop. Tu vis dans une maisonnée heureuse. Tu as tout... une gentille femme, des amis, un entourage, une petite vie tranquille... Est-ce à moi de te le rappeler ?” »

⁵ *Ibid.* ; *CVO* p. 233 : « “Eskiden dengem vardı. [...] Dengem kaybolunca eski uyumu bulamaz oldum. Aynı şeyleri, eskiden yaptığım şeyleri yapabiliyorum, ama dünya ile aramda uyum yok. Bir süre daha devam ederim sonunda eski yaptıklarımı da, şu günlük hayatı da sürdüremez olurum.” »

⁶ *Ibid.*, p. 290.

néglige aussi de plus en plus son rôle de père et de mari. Rejetant son destin d'héritier, il projette de vendre ses parts de la société à son frère, et d'entreprendre un vaste programme de lecture et d'écriture¹ : il se met à lire Voltaire, Rousseau, et commence l'écriture d'un journal. L'épisode de grippe qu'il traverse à la fin décembre 1937 est le symptôme physique de sa maladie, qui est la même que celle de Thomas Buddenbrook : la morbidité de la pensée et de la vie réflexive, le divorce entre la *vie* bourgeoise et la *culture* bourgeoise qui se manifeste dans l'ironie. Petit-fils de pacha, fils de grand commerçant, homme marié et père d'une petite fille, Refik est rongé par le même mal que l'aîné des Buddenbrook, l'ironie. A travers Refik, Pamuk réécrit le personnage de Thomas et importe dans la culture moderne turque des débuts de la République le mal-être de l'héritier de Lübeck : « Un jour, en regardant Muhittin, il [Refik] avait pensé que l'ironie était le signe d'un mal-être et d'un effondrement intérieur². » Refik et Thomas sont fondamentalement des hommes sentimentaux, au sens schillerien : ayant rompu avec le temps de l'union naïve entre les sens et la raison, l'intellectuel et le moral, ils sont déchirés, pour reprendre les mots d'André Gisselbrecht, entre « les affaires et le sérieux de la vie » et « la spéculation métaphysique et la contemplation esthétique³ ». La transposition, dans le roman pamukien, de la « maladie » de Thomas, de son tourment intérieur paraît toutefois quelque peu maladroite, « schématisée » et « simplifiée » par rapport au modèle mannien.

Thomas et Refik représentent le terme de la prospérité familiale et ouvrent la voie au dépérissement de la lignée. Refik a dilapidé la fortune léguée par son père dans des entreprises littéraires hasardeuses⁴ et son mariage est un échec. Il meurt en 1965, ruiné : il n'a plus rien à transmettre à son fils Ahmet. Tout comme l'hôtel de la Mengstrasse se délabre, le jardin de la maison à Nişantaşı trahit la décadence : ni la maison ni les parterres de fleurs ne sont aussi bien entretenus qu'au temps de Cevdet⁵. Chez Thomas Mann aussi, il n'y a pas de transmission de Thomas à Hanno. Au tout début de la onzième partie, après la mort de Thomas, le lecteur découvre le contenu du testament : la firme est liquidée, Thomas ayant

¹ *Ibid.*, p. 266.

² *Ibid.*, p. 269.

³ André Gisselbrecht, *op.cit.*

⁴ Pamuk, *CBF*, p. 732.

⁵ *Ibid.*, p. 384.

renoncé à la transmission familiale ; ceci entraîne une « nouvelle perte de prestige » pour la maison Buddenbrook.

Parallèlement à « l'ascension de la « Vie » triomphante mais banale et sans valeur, c'est-à-dire des Hagenström », écrit Gisselbrecht, se déroule le drame de la « perte chez Thomas du tonus mental et de la saine conscience de sa supériorité d'héritier ». Les Hagenström sont le contrepoint des décadents Buddenbrook. La fin du roman est encodée dans le début : les Buddenbrook achètent l'hôtel de la Mengstrasse à une ancienne famille très fortunée qui a fait faillite, la famille Ratenkamp ; de même, Cevdet rachète la belle demeure bourgeoise de Nişantaşı à un riche couple qui n'a pas eu d'enfant¹. Le thème de l'extinction de la lignée et de la décadence est présent en germe dans la prospérité de la famille.

Enfin, dans les *Buddenbrook* comme dans *Cevdet bey*, la vie bourgeoise, travaillée, chez Thomas Mann, par la « maladie pour la mort » tout autant nietzschéenne que schopenhauerienne et wagnérienne, produit un art décadent. Le petit héritier Hanno est un musicien, tandis qu'Ahmet, le petit-fils du grand négociant musulman Cevdet, est un peintre qui rêve d'être le « Goya turc ». De retour à Istanbul après avoir étudié à Paris pendant quatre ans, il gagne chichement sa vie en donnant des leçons de français et de dessin. Hanno manifeste très tôt des signes de maladie et de décadence ; les « ombres bleues² » sur le visage du nouveau-né, la pâleur de la mère et l'extrême péril de la naissance sont des présages funestes. L'héritier Buddenbrook se révèle captivé par les influences féminines, par l'influence morbide de la musique wagnérienne, principe de dissolution des valeurs bourgeoises et viriles qui animaient les fondateurs de la lignée. Il est dominé par une sensibilité malade qui se manifeste dans la débilité de sa complexion. Si Ahmet est aussi le fruit de la bourgeoisie décadente des Işıkçı, il n'y a pas, chez Pamuk, cet arrière-fond philosophique de la décadence nourri de Nietzsche, de Schopenhauer et de Wagner. Le conflit philosophique, simplifié chez Pamuk, se joue sur le terrain de l'opposition entre réalisme et idéalisme. Cevdet et Nusret incarnent ce couple pour la première génération, Refik et Osman pour la seconde. Tandis que Nusret désespère de

¹ *Ibid.*, I, 9.

² T. Mann, *Les Buddenbrook*, *op.cit.*, VII, 1, p. 403 ; *Buddenbrooks*, *op.cit.*, p. 435 : « bläulichem Schatten »

l'étroitesse des centres d'intérêt de son frère qui ne se soucie que de son commerce, Osman déplore les préoccupations idéalistes de son frère et son souci d'améliorer le sort de la condition paysanne au lieu de prendre sa part dans la direction des affaires.

L'auteur turc reprend tout de même à son compte, du moins sur le plan narratif, la productivité artistique de l'existence bourgeoise et reformule, à travers Ahmet, le topos du divorce entre l'artiste et le bourgeois. Pour André Gisselbrecht, la révolte du dernier de la lignée est parfaitement stérile, car « c'est une protestation contre le monde bourgeois au nom des valeurs impliquées dans sa décomposition¹ ». Il voit dans l'art musical de Hanno : « un art absolument non-créateur, de pure délectation morose, de pure introversion, un art non fraternel, un art sans public² ». Dès lors, la « maladie pour la mort » de la culture bourgeoise culminerait dans l'apolitisme d'Hanno, ce « refus de tout contact entre l'art et l'organisation de la cité³ ». Mais Pamuk cherche une issue plus favorable dans son roman à celle choisie par Thomas Mann.

Certes, Ahmet incarne lui aussi la révolte contre le monde bourgeois et ses valeurs : c'est un artiste révolutionnaire qui appelle de ses vœux la destruction de Nişantaşı par un putsch de gauche. La confrontation entre Hasan le révolutionnaire socialiste et Ahmet dans la troisième partie du roman réinstitue le procès de l'art et de son « apolitisme ». Hasan reproche à son ami de produire un art bourgeois, coupé du peuple, d'aucune utilité pour la révolution⁴. Ahmet serait-il un Hanno turc ? C'est le même reproche que fait Nusret, au début du roman, à la peinture de Tevfik Fikret⁵. Les natures mortes ne sont à ses yeux d'aucune utilité pour la révolution et ne sont qu'une perte de temps⁶. Mais Ahmet est davantage porteur d'espoir que Hanno car il n'est pas atteint de « wagnérisme » ; au contraire, révolutionnaire socialiste refusant l'implication militante de l'art au

¹ André Gisselbrecht, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Pamuk, *CBF*, p. 694.

⁵ (1867-1915). Poète majeur de la littérature turque, il passe pour avoir importé la littérature occidentale dans la poésie turque et pour avoir fondé la poésie turque moderne. Il est l'animateur de revues et de mouvements d'avant-garde qui, au tournant du siècle, traduisent la poésie des symbolistes français. Pur produit de l'élite francophile, il fut élève, professeur et proviseur du lycée Galatasaray.

⁶ *Ibid.*, p. 101.

service de la révolution, il cherche une voie praticable entre la subordination de l'art à la cause révolutionnaire et l'apolitisme d'un art sans contact avec la cité.

Erdağ Göknaç lit en parallèle la saga des Işıkcı dans *Cevdet bey et ses fils* et celle des Darvinođlu dans *La Maison du silence*. Tandis que le premier roman dépeindrait la saga historique de la modernisation, le second rendrait compte de ses dysfonctionnements et réécrirait le *bildungsroman* sur le mode parodique¹. L'histoire de la sécularisation ne peut produire que des romans de *déformation*, fait encore remarquer le spécialiste américain. Nous ne le suivons toutefois plus lorsqu'il cède, selon nous, à l'opposition rhétorique alors qu'il estime que Cevdet laisse une famille prospère à Nişantaşı, et Sélahattine une maison vide, dilapidée, la « maison du silence² » : l'héritage de la modernité républicaine dans *Cevdet bey* est *déjà* dilapidé à la troisième génération de citoyens de la République turque, celle qui a trente ans en 1970 ; l'immeuble moderne des Işıkcı a été construit sur la destruction de l'héritage de la maison ottomane, et, « maison du silence » avant l'heure, il n'est plus habité que par un membre mourant de la famille et le jeune artiste. A ce compte, le roman de Mann serait aussi un roman de *déformation*, un roman du désenchantement.

La chronique de la bourgeoisie turque à l'échelle de l'oeuvre

« Roman des origines » de la poétique pamukienne, l'histoire de la saga des Işıkcı semble essaimer dans toute l'oeuvre ; le modèle mannien de la saga familiale réapparaît dans la presque totalité des romans. Tout comme Balzac se faisait le romancier de la bourgeoisie française de la première moitié du XIX^e, T. Mann celui de la bourgeoisie patricienne de Lübeck dans la deuxième moitié, Proust celui de l'aristocratie française du début du XX^e siècle, Pamuk s'inscrit dans la tradition du roman réaliste et moderne en se présentant comme le romancier de la bourgeoisie turque. La poétique mise en place dans *Cevdet*, les

¹ Erdağ Göknaç, *op.cit.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 77 ; « sessiz ev », du nom du titre du deuxième roman de Pamuk.

motifs de la continuité générationnelle, de l'héritage ou de la banqueroute, de la grande famille bourgeoise, de l'ascension ou du déclin, de la maison familiale, sont diffractés dans toute l'œuvre.

Histoires d'entrepreneurs et de capitalistes turcs : de *Cevdet bey et ses fils* au *Musée de l'Innocence*

Même si l'œuvre romanesque n'est pas encore achevée – un autre roman est en cours sur le développement d'Istanbul et sur l'immigration des classes défavorisées dans la métropole –, elle témoigne déjà d'une profonde unité. Si *Cevdet bey et ses fils* et *La Maison du silence* recouvrent, comme nous l'avons vu, *grosso modo* la même période historique qui va de la fin de l'Empire ottoman aux années 1970 (pour *Cevdet*) et 1980 (pour *La Maison du silence*), le dernier roman publié, *Le Musée de l'Innocence*¹ paraît assurer la continuité de la fresque historique pamukienne de la modernité turque : le roman commence en 1975 et couvre une vingtaine d'années. Si le dernier roman s'inscrit dans la *Comédie humaine* pamukienne, il reprend également l'esthétique du premier roman, celle du roman réaliste du XIX^e siècle. Dans *Le Romancier naïf et le romancier sentimental*, Pamuk affirme avoir fait un retour, avec *Le Musée de l'innocence*, à l'univers fictionnel de *Cevdet bey et ses fils* par le décor, par l'intrigue, mais aussi par la forme².

Le Musée de l'Innocence raconte l'histoire de la riche famille d'entrepreneurs, les Basmacı. Ce nom signifie « fabricant ou marchand de tissu imprimé », comme l'indique la note du traducteur³. Le romancier fictif qui écrit l'histoire de Kemal Basmacı – Orhan Pamuk, comme nous l'avons vu –, raconte que la fortune de cette famille s'est bâtie sur trois générations dans le commerce

¹ Le roman raconte l'histoire de Kemal, le riche héritier de la famille des Basmacı, qui tombe amoureux, quelques semaines avant son mariage avec sa fiancée Sibel, issue comme lui de l'élite laïque occidentalisée, d'une pauvre cousine éloignée du nom de Füsün. La chercheuse İclal Vanwesenbeeck y lit une parodie des histoires sentimentales à l'eau de rose dans lesquelles une pauvre et fière jeune fille rencontre un bel et riche homme d'affaires. Comme Refik de *Cevdet bey*, déchiré entre ses obligations familiales et son amour pour sa cousine, il finit par renoncer à son destin d'héritier bourgeois pour se faire le chaste admirateur de la vie de Füsün, avant de devenir le conservateur du musée de son amour, à la mort de celle-ci dans un accident de voiture.

² Pamuk, *RNRS*, p. 157.

³ Pamuk, *MI*, p. 30.

du textile. Dans les années 1960 et 1970, l'essor de l'industrie textile, le développement de l'exportation, le triplement de la population d'Istanbul ont permis de multiplier par cinq le patrimoine familial. Le roman raconte l'histoire d'un riche héritier peu méritant mais propulsé, par son destin social et familial, à la tête d'une société :

J'étais rentré d'Amérique où j'avais étudié le management, j'avais fini mon service militaire ; mon père voulait que j'aie autant de responsabilités que mon frère aîné dans la direction de l'entreprise qui prenait de l'expansion et les nouvelles filiales, c'est pourquoi il m'avait nommé directeur général de la société de distribution et d'export Satsat, implantée à Harbiye. Satsat disposait d'un gros budget et dégageait beaucoup de bénéfices, mais c'était moins dû à ma gestion qu'à un jeu d'écritures comptables par lequel les profits des autres fabriques et sociétés étaient reversés sur les comptes de Satsat. Je passais mes journées à la jouer humble face au personnel à la tête duquel j'avais été propulsé parce que j'étais le fils du patron (*patronun oğlu*) [...]¹.

Tout comme Nigân Hanim, l'épouse de Cevdet, Sibel, la fiancée de Kemal, est issue d'une ancienne famille de hauts-dignitaires ottomans. Même si la situation financière de sa famille n'est pas aussi éclatante que celle des Basmacı , elle appartient à la haute société d'Istanbul en tant que descendante de l'aristocratie cosmopolite raffinée et européanisée² : le couple est un double, transposé dans les années 1970, de Cevdet et Nigân. *Le Musée de l'innocence* est aussi un roman portant sur l'ascension de la bourgeoisie commerçante, sur l'histoire du capitalisme turc et de ses héritiers.

L'histoire de l'ascension et de la décadence d'une famille est aussi à l'arrière-plan du *Livre noir*. Le roman se passe en janvier 1980, mais le premier chapitre opère une analepse, plongeant le lecteur dans l'intimité familiale d'une famille bourgeoise de commerçants d'Istanbul, trente-trois ans avant le présent de narration, en 1947³. Le roman familial, et notamment la rencontre de Galip et de

¹ *Ibid.*, p. 25; *MM*, p. 19 : « Amerkia'da iş idaresi okuyup dönmüş, askerliğimi bitirmiştım ; babam gittikçe büyüyen fabrikanın kurulan yeni şirketlerin yönetiminde, ağabeyim gibi benim de etkili olmamı istemiş, bu yüzden genç yaşta beni Harbiye'deki dağıtım ve ihracat şirketi Satsat'ın genel müdürü yapmıştı. Satsat büyük bütçeliydi, çok kâr ediyordu, ama bu benim sayemde değil, fabrikaların ve öteki şirketlerin kârları muhasebe oyunlarıyla Satsat'a aktarıldığı için oluyordu. Günlerim, patronun oğlu olduğum için başlarına müdür kesildiğim [...] »

² *Ibid.*, p. 30.

³ Galip a trente-trois ans au moment de la diégèse, comme on l'apprend au chapitre 3 de la première partie.

Ruya – les deux cousins –, se donne comme la matrice du roman. De plus, c'est à nouveau l'échelle générationnelle qui est pertinente pour aborder le présent de l'histoire de Galip. En 1947, l'immeuble familial abrite tous les membres de la famille : le grand-père et la grand-mère paternels, Galip et ses parents, l'oncle Melih et la mère de Célâl, puis l'oncle Mélih et sa seconde femme, la belle tante Suzan et leur fille Ruya, et enfin Vassif. Et c'est, à nouveau, l'histoire d'une famille de commerçants sur le déclin. Dans les années 1940, alors que la famille fait construire l'immeuble, les affaires vont mal, et la maison souffre de la concurrence avec les succursales et les *lokoums* de la maison Hadji Békir¹. Pour redresser l'entreprise, la famille a recours à plusieurs expédients : « [...] dans l'espoir de mieux vendre les bocaux de confitures de coings, de figues et de griottes, que la grand-mère alignait sur ses étagères, la famille avait transformé le magasin de Sirkeci en pâtisserie, puis en restaurant². » Ensuite, l'oncle Mélih est envoyé à l'étranger

afin d'y apprendre la confiserie occidentale, d'y passer commande de papier d'argent pour les marrons glacés, de s'associer avec des Français pour créer une manufacture de savons moussants de couleurs diverses, d'acheter à bon marché [...] des machines aux firmes qui faisaient alors faillite les unes après les autres en Europe et aux Etats-Unis, comme frappées d'une étrange épidémie [...]³.

Mélih passe les années de guerre en Europe et se remarie avec une jeune turque rencontrée à Marrakech. A partir de ce moment, il s'associe à son beau-père, commerçant en figues et en tabacs à Izmir, et gère ses affaires. Le chapitre III révèle la fin de l'histoire de la firme familiale après la première chronique de Celâl : l'oncle Mélih, après « avoir causé la faillite (*batırmak*) du commerce (*iş*) de figues sèches de son beau-père⁴ », reprend ses activités d'avocat, « la famille lui interdisant de se mêler de la confiserie et de la pharmacie, dans la crainte d'une autre faillite (*işlerini de batırmasın diye*)⁵ ». L'histoire – descendante – de la

¹ Pamuk, *LN*, p. 21.

² *Ibid.*; *KK* p. 16 : « incir ve vişne reçellerini raflarına dizdikleri kavanozlarda satabileceklerini bildikleri için, önce pastaneye, daha sonra lokantaya çevirdikleri Sirkeci'deki şekerçi dükkânından »

³ *Ibid.*, p. 22 ; *KK*, p. 16 : « Avrupa usulü şekerçiliği öğrenmek, kestane şekerini paketleyecek yaldızlı kâğıt sipariş etmek, Fransızlarla birlikte renkli ve balonlu bir banyo sabunu imalathanesi açmak ve Avrupa ve Amerika'da, o sıralarda bir salgına yakalanmış gibi ardarda iflâs eden fabrikaların makinelerini [...] için [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 42 ; *KK*, p. 29 : « izmir'deki kayınpederiyle giriştiği kuru incir işini batırdık »

⁵ *Ibid.*, p. 43 ; *KK* p. 29 : « ailenin işlerini de batırmasın diye şekerçi ve eczacı dükkânlarına »

firme familiale est associée à celle de la famille. La mère de Celâl quitte l'immeuble et retourne chez ses parents ; elle se remarie avec un avocat et meurt assez jeune d'une maladie non diagnostiquée. L'oncle Mélih revient s'installer dans l'immeuble avec sa nouvelle épouse, la belle tante Suzan, la mère de Ruya. Mais le déclin de la famille reflète celui de la firme, ou inversement ; la famille de Galip est contrainte de quitter l'immeuble « Le cœur de la Ville¹ » qui domine tout Nişantaşı, pour la « rue de derrière² » (*arka sokak*), où ils deviennent « locataires d'appartements minables³ » (*döküntü daireler*). Le jour du déménagement, le grand-père, Mehmet Sabit bey, s'exclame : « "Voilà que nous descendons de cheval (*at*) pour monter un âne (*eşek*), espérons que tout cela ne finira pas trop mal !" »⁴ » Au moment de la narration, les cousins Galip et Ruya sont mariés depuis dix-neuf ans et ont quitté l'immeuble familial pour un autre appartement dans Nişantaşı ; ils ne peuvent pas avoir d'enfants. *Le Livre noir* est donc, une fois de plus, l'histoire d'une lignée de commerçants dont Galip et Ruya sont tous les deux issus, qui fait faillite et qui s'éteint : Galip n'a décidément pas du tout les traits d'un Cevdet ou d'un industriel homme d'affaires. Déjà son aïeul, l'oncle Mélih sur qui repose la responsabilité de la régénération du commerce familial, tient plus de l'aventurier et du filou que de l'honnête entrepreneur. Le roman entretient aussi des liens, de ce point de vue, avec *La vie nouvelle* : on se souvient du personnage de Sureyya bey, le propriétaire de la société de confiserie « Ange », qui fait faillite au moment de l'arrivée sur les marchés turcs de la concurrence étrangère ; Osman suit l'interminable retranchement de la firme dans des villes de plus en plus petites et des provinces de plus en plus reculées. L'ascension, l'enrichissement et le déclin sont des motifs structurants de la poétique pamukienne. La poétique romanesque du *Livre noir* semble désigner, une fois de plus, l'histoire familiale, la saga d'une famille de commerçants sur le déclin comme matrice narrative et poétique.

Le roman *La Maison du silence*, même s'il ne se centre pas sur une famille précise, encode également le motif de l'émergence et de l'ascension du capitaliste

sokulmadıktan [sonra] »

¹ « Şehrikalp »

² *Ibid.*, p. 50 ; *KK*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 50 ; *KK* p. 33 : « döküntü kira daireler »

⁴ *Ibid.* , *KK* p. 34 : « "Haydi bakalım, attan inip eşeğe biniyoruz, hayırlı olsun !" »

turc. Le milieu de la bourgeoisie d'affaires est évoqué à travers le personnage de Metin, le jeune lycéen rageur qui rêve d'une brillante carrière de physicien aux Etats-Unis. Un des riches jeunes gens qu'il fréquente, Fikret, se vante auprès de ses amis d'avoir eu à reprendre, suite à la crise cardiaque de son père, la tête des affaires à dix-huit ans à peine ; il se targue d'avoir dirigé seul l'entreprise familiale jusqu'au retour de son frère aîné qui se trouvait en Allemagne¹. Comme l'oncle Mélih, les fils de la bourgeoisie d'affaires turque sont envoyés en formation en Europe.

Pamuk adopte de surcroît un autre des procédés mis en œuvre par Thomas Mann dans *Les Buddenbrook*. Comme le romancier allemand met en perspective l'histoire des Buddenbrook par d'autres histoires d'ascension et de déclin, l'histoire des Basmacı dans *Le Musée de l'innocence* est redoublée par celle du « célèbre industriel² » Turgay bey. Admirateur et prétendant de Füsün, cet homme marié, ami de la famille de Kemal, est un riche négociant en textile³. Il incarne, lui aussi, l'ethos idéal du bourgeois turc : il est décrit comme « travailleur, consciencieux, honnête et droit⁴ ». Il possède une voiture américaine, une Mustang, signe extérieur de richesse et de succès et symbole de l'américanisation de la société turque des années 1970. Parmi les nombreuses autres grandes familles bourgeoises du roman se distingue aussi celle des Kaptanoğlu, « une famille d'armateurs qui comptait parmi les plus riches d'Istanbul à l'époque⁵ ». Dans *Les Buddenbrook*, comme on l'a vu, ce sont les Hagenström qui fournissent le contrepoint aux décadents Buddenbrook. Dans le premier roman de Pamuk, Fuat, le seul ami commerçant de Cevdet, sa femme et leur fils incarnent une lignée d'entrepreneurs capitalistes plus vigoureuse⁶. Tout comme dans le roman de Thomas Mann, le motif de l'enrichissement est voisin de celui de l'origine crapuleuse des fortunes. Le constructeur de l'immeuble « Merhamet » du *Musée de l'innocence* a fait fortune dans le commerce du sucre sur le marché noir pendant la guerre. La transmission de l'immeuble est elle aussi véreuse :

¹ Pamuk, *MS*, p. 124.

² *Ibid.* p. 109.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*; *MI*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁶ Pamuk, *CBF*, p. 133.

Voyant que l'homme projetait de confier l'immeuble à une fondation et d'en distribuer les revenus aux pauvres, ses deux fils (l'une de ses filles était dans ma classe) s'étaient employés à prouver que leur père était sénile et, rapport médical à l'appui, l'avaient placé dans un asile avant de mettre la main sur cet immeuble dont ils conservèrent pourtant le drôle de nom¹.

« Drôle de nom », effectivement, que celui de « Merhamet », qui signifie « miséricorde », pour une lignée de commerçants enrichie sur le marché noir, et dans laquelle les fils défient la volonté paternelle, son projet de bonnes œuvres, et vont jusqu'à entreprendre des manoeuvres illégales et immorales pour « récupérer leur dû ». Le péché originel du fondateur de la lignée ne se rachète pas, par quelque bonne œuvre que ce soit, et la tare de l'aïeul se transmet aux descendants. La mère de Kemal fait l'acquisition de l'immeuble pour faire un investissement², mais il sert tout autant de dépôt et de débarras. Ce sera le lieu de l'amour coupable entre Kemal et Füsün. Retraçant la généalogie des grandes familles de la bourgeoisie capitaliste de la République, Pamuk se fait aussi le romancier du capitalisme et des grandes fortunes de négociants turcs.

***Pamuk Apt.*³ : le topos de la grande demeure bourgeoise dans le roman pamukien**

Le dernier morceau de ce puzzle poétique de la bourgeoisie turque est celui de la maison de famille, de la grande demeure bourgeoise. *Le Musée de l'Innocence*, là encore, prolonge *Cevdet bey et ses fils*. Au début du septième chapitre intitulé « L'Immeuble Merhamet », le narrateur s'autorise une digression de nature documentaire pour évoquer la coutume des riches familles consistant à donner leur nom à l'immeuble familial. Cette coutume serait un reliquat de la période ottomane pendant laquelle les membres des grandes familles habitaient tous ensemble dans un *konak* :

¹ Pamuk, *MI*, p. 41 ; *MM*, p. 29 : « Merhamet Apartmanı'nı, Birinci Dünya Savaşı sırasında şeker ticareti yapan karaborsacı yaşlı bir zengin, vicdan azabıyla yaptırma başlamıştı. Adamın apartmanını vakfedip gelirini fakirlere dağıtacağını anlayan iki oğlu (birinin kızı ilkokulda sınıf arkadaşımı), babalarının bunadığını doktor raporuyla kanıtlayıp onu düşkünler evine atmışlar, binaya el koymuşlar, ama çocukluğumda benim tuhaf bulduğum adını değiştirmemişlerdi. »

² *Ibid.*, p. 40.

³ Pamuk, *ISV*, p. 19.

En 1934, après qu'Atatürk eut imposé à toute la nation de prendre un patronyme, nombre d'immeubles de construction récente à Istanbul commencèrent à se voir attribuer des noms de famille. Une pratique justifiée quand on sait que l'appellation et la numérotation des rues n'étaient guère cohérentes à l'époque et que les membres des familles riches vivaient tous ensemble dans ces immeubles, comme au temps des grands *konak* de la période ottomane. (Les riches familles dont je parlerai dans mon histoire étaient nombreuses à posséder un immeuble portant leur nom.¹)

Dans cet extrait, *Le Musée de l'innocence* apparaît presque comme le métatexte, comme la glose explicative de *Cevdet bey*. L'immeuble de famille est un motif récurrent de la poétique pamukienne. Dans le quatrième chapitre de l'essai sur Istanbul intitulé « La tristesse des *konak* de pachas qu'on détruit : la découverte des rues² », l'auteur fait l'archéologie de l'immeuble familial du quartier de Nişantaşı. Il raconte la disparition des grands *konak* des pachas ; où l'on voit que ce thème est intimement lié à celui de « l'immeuble Pamuk » :

L'immeuble Pamuk a été construit à Nişantaşı, dans le coin d'un vaste terrain qui jadis avait été le jardin d'un grand *konak* de pacha. Le nom du quartier de Nişantaşı provenait des pierres [...] que les sultans réformistes et pro-occidentaux de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e (Selim III, Mahmut II) faisaient ériger pour signaler l'endroit qu'ils prenaient pour cible dans les collines vides et où leurs flèches s'étaient fichées [...]. Quittant le palais de Topkapı au nom du confort à l'occidentale [...], les sultans ottomans s'étaient installés dans les nouveaux palais qu'ils avaient fait édifier à Dolmabahçe ou à Yıldız ; de la sorte, les vizirs, les grands vizirs, les enfants de sultan avaient fait construire sur la colline de Nişantaşı, proche des nouveaux palais, de grands *konak* en bois³.

Comme dans *Cevdet bey* qui remonte aux sources de la bourgeoisie commerçante turque et à ses liens avec l'aristocratie des hauts-dignitaires de l'Empire ottoman, Pamuk, dans *Istanbul*, fait l'archéologie de l'immeuble moderne, au cours de laquelle il trouve les ruines des *konak* des pachas. Le quartier de l'élite occidentalisée était à l'origine la réserve de chasse des sultans modernisateurs et le lieu de résidence de l'aristocratie impériale. Expliquant le nom du lieu⁴, Pamuk indique le foyer originel d'une rêverie poétique, centrée sur

¹ Pamuk, *MI*, p. 40.

² Pamuk, *ISV*, p. 41.

³ *Ibid.*

⁴ Dans *Cevdet bey*, le début du chapitre 56 de la 2^{ème} partie est une allusion à l'origine étymologique du

Nişantaşı, qui anime la fantasmagorie du passé impérial, faisant du *konak* le fantôme ottoman de l'immeuble de la modernité républicaine. Dans un retour sur le passé empreint de nostalgie tanpınarienne, Pamuk raconte encore, dans le chapitre intitulé « Les photographies de la sombre maison-musée¹ », le déménagement de l'ancienne demeure à l'immeuble moderne, érigé à l'emplacement du jardin d'un ancien *konak* :

Ma mère, mon père, ma grand-mère paternelle, mes tantes, mes oncles et leurs épouses, nous vivions tous ensemble, répartis dans les cinq étages du même immeuble. Un an avant ma naissance, la grande résidence, construite en pierre, aux nombreuses pièces et divers espaces dans lesquels toute ma famille vivait, à la manière des grandes familles ottomanes, avait été abandonnée et donnée en location à une école primaire privée, et nous avons déménagé dans le « moderne » immeuble, construit en 1951 sur le terrain voisin, dont nous habitons le quatrième étage, et qui portait fièrement, comme cela était en vogue à l'époque, la mention *Pamuk Apt.* à l'entrée².

Originellement fictionnalisé dans *Cevdet* – l'histoire de la maison est celle de la famille ; le motif est à nouveau central dans *Le Livre noir* et fait retour dans *Le Musée de l'Innocence*. L'immeuble « Le Cœur de la ville » du *Livre noir* est situé à Nişantaşı et donne sur la mosquée Teşvikiye. L'immeuble des Basmacı du *Musée* paraît contigu du « Cœur de la Ville » du *Livre noir* : il donne également sur la mosquée. Comme Orhan Pamuk, comme Ahmet de *Cevdet*, le chroniqueur Celâl du *Livre noir* a un appartement sous les combles de l'immeuble familial. La quête de Galip, le héros de ce roman, ne le conduit pas ailleurs qu'à Nişantaşı, dans l'ancien immeuble de famille, *Şehrikalp* (« Le Cœur de la Ville »), dans lequel se trouverait le secret de la disparition de Ruya et de Galip. L'immeuble représente, pour reprendre les mots du roman, « le centre d'attraction de leur univers géographique, mais également de leur univers sentimental³ ». La quête de Galip a une dimension métapoétique. « Le Cœur de la ville » désigne métaphoriquement le cœur de la poétique et de l'imagination romanesque

nom « Nişantaşı ». Ömer repère dans le quartier une « pierre qui servait de cible ». La note de la traductrice précise l'étymologie du mot : « nişan » signifie « cibles », « taş » signifie « pierre ». Certains de ces cibles de chasse sont encore visibles de nos jours, et portent des inscriptions ottomanes. Pamuk, *CBF*, p. 596.

¹ Pamuk, *ISV*, p. 19.

² *Ibid.*

³ Pamuk, *LN*, p. 50 ; *KK*, p. 33 : « Yalnızca coğrafi dünyalarının değil, ruhsal dünyalarının da simetrisini »

pamukiennes, Istanbul et, plus précisément, « l'immeuble Pamuk », foyer du roman familial d'un écrivain turc attaché à réintroduire dans le moment de la sécularisation républicaine l'héritage impérial ottoman ; à convoquer dans le présent le souvenir spectral des anciens *konaks* de Nişantaşı.

La poétique pamukienne du roman de la bourgeoisie turque s'origine donc fondamentalement dans l'immeuble de famille, vestige du *konak* du temps des pachas. Le *konak* avait d'ailleurs déjà été fictionnalisé dans le roman turc moderne. Dans *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules* apparaît le personnage d'Abdüsselham, un vieux monsieur riche et raffiné, type même de l'aristocrate ottoman fin de siècle, qui mène grand train dans un *konak* avec toute sa famille. Mais après la proclamation de la Constitution, le *konak*, à l'image de l'Empire, se défait. Les membres quittent la demeure familiale en même temps que l'Empire perd certaines de ses provinces. Après la guerre, la maison est dans un état de pauvreté et de grand délabrement¹. Il paraît clairement que dans la tradition romanesque turque, la maison, le *konak* ou l'immeuble de famille est la métaphore de la nation ; auparavant grandes maisonnées cosmopolites et bigarrées, les *konak* des pachas incendiés et détruits lors du passage à la République sont remplacés par des immeubles modernes ; leur condition d'existence dépend même de la destruction des *konak*. Pamuk encode cette histoire dans ses romans, que ce soit dans *Cevdet bey*, dans *Le Livre noir* ou dans *Le Musée de l'innocence*, déployant une poétique de l'archéologie et de l'exhumation du passé ottoman.

Ainsi, à travers le motif du *konak*-immeuble de famille, Pamuk s'approprie un topos du roman familial, celui de la grande demeure bourgeoise, miroir du destin des familles, et reprend le récit de la décadence ; mais le motif est intégré dans une poétique singulière qui croise à la fois mythologie intimiste et histoire nationale, faisant de la maison familiale le lieu de la mémoire historique et culturelle de la Turquie.

¹ A. H. Tanpınar, *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules*, trad. T. Muhidine, Actes Sud, 2007, I, 6 et II, 1.

La peinture de la haute société d'Istanbul : une étude de mœurs de la bourgeoisie turque

Ambitionnant d'être le romancier de la bourgeoisie de la modernité républicaine, Pamuk s'inscrit dans la filiation européenne des romanciers peintres de la haute société, que ce soit *Effi Briest* [1894-95] de Fontane, *Anna Karénine* [1877], *A la Recherche du temps perdu* [1913-1927], *Les Buddenbrook*. La haute société de la fin de l'Empire avait déjà été représentée dans le roman turc, par des romanciers comme Halit Ziya dont nous avons parlé dans le deuxième chapitre, ou par les premiers romanciers de la République, Halide Edib (1884-1964). Dans ses *Mémoires*, celle-ci décrit le milieu aristocratique dont elle est issue et dresse le tableau de son mode de vie, à cheval entre l'ancien et le nouveau monde, de ses habitudes, de son quartier, des mœurs de ses contemporains. Mais il restait à faire le roman de la bourgeoisie républicaine, délaissée par le roman villageois. Dans un entretien accordé à l'occasion de la parution du *Musée de l'innocence*, Pamuk déclare :

Au milieu du *Musée de l'innocence*, je ralentis l'écriture du livre sur environ trois cents pages pour y déverser un océan de détails sur la vie quotidienne. La tombola du 31 décembre, les fêtes, les vacances d'été, le ski... Je voulais revisiter ces moments, en faire une chronique épique. Je suis un collectionneur de petits détails...¹

Dans ce roman, il « [approfondit ses] idées sur la représentation de la réalité sociale² » ; selon la critique İclal Vanwesenbeeck, auteure d'un article sur le dernier roman de Pamuk publié dans le *Journal of Turkish studies*, *Cevdet bey* comme *Le Musée de l'innocence* se veulent des tableaux panoramiques de la classe supérieure turque, observée à partir de ses mœurs, de son idéologie et de son comportement économique³. L'histoire d'amour « cliché » entre Kemal et Füsün sert la satire de la haute société d'Istanbul, et permet de radiographier ses habitudes de consommation, ses modes vestimentaires, sa conception de l'amour, de la sexualité et du mariage, analyse encore la chercheuse.

¹ Entretien de Nelly Kapriélian avec Orhan Pamuk, *Les Inrockuptibles*, entretien cité.

² Pamuk, *RNRS*, p. 158-159.

³ İclal Vanwesenbeeck, « Poverty, Class, and the Turkish Question in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence* », dans Talât Sait Halman, et Laurent Mignon (dir.), « Orhan Pamuk special issue » *Journal of Turkish literature*, *op.cit.*, pp. 59-71.

***Kurban Bayramı* ou la célébration familiale dans la poésie pamukienne**

La tradition romanesque de la peinture de la haute bourgeoisie contient, comme celle de la saga familiale, un certain nombre de *topoi* : la réception/le bal, la fête de famille, le tableau de l'intimité familiale, la maison et les intérieurs de la bourgeoisie, ses lieux de résidence et de villégiature, ses lieux de sortie.

Cevdet bey comme *Le Musée de l'Innocence* dépeignent tous deux un topos du roman de la haute bourgeoisie, celui des célébrations familiales. Contrairement au roman de la bourgeoisie européenne, le roman turc représente une bourgeoisie turque de culture musulmane. Même si la bourgeoisie républicaine est la plupart du temps laïque, comme dans la famille de Pamuk, la vie bourgeoise turque, dans les romans pamukiens, est ponctuée par les fêtes musulmanes. Tanpınar évoquait déjà, dans ses romans, les deux principales fêtes de l'Islam : *Kurban Bayramı* et *Ramazan Bayramı* ou *Şeker Bayramı*. *Kurban Bayramı* signifie la « Fête du Sacrifice », autrement appelée l'« Aïd » en France ; c'est la fête la plus importante de l'Islam qui commémore la soumission à Dieu d'Abraham lorsqu'il accepte de sacrifier son unique fils Ismaïl. Elle se traduit par le sacrifice du mouton qui rejoue la substitution par l'archange Gabriel d'Ismaïl par ce même animal. *Ramazan Bayramı* ou *Şeker Bayramı* est la fête de la fin du ramadan, autrement appelée « Fête du Sucre » en référence aux aliments sucrés que l'on y consomme.

Kurban Bayramı est un motif récurrent du roman pamukien ; plusieurs Fêtes du sacrifice ponctuent *Cevdet bey*, et le motif prend une place centrale dans la signification du *Musée de l'Innocence*. Passons en revue les réunions familiales et fêtes religieuses du roman. Elles sont concentrées dans la deuxième partie qui recouvre les années 1936 à 1939. Le deuxième et troisième chapitres de la deuxième partie met en scène la Fête du sacrifice de 1936 ; le chapitre 15 la cérémonie de fiançailles d'Ömer et Nazlı ; le chapitre 17, la fête turque d'origine pré-islamique Hidrellez¹, le chapitre 19 les obsèques de Cevdet, le chapitre 23 la Fête du Sacrifice de 1937 ; le chapitre 55 la fête de la circoncision du petit-fils, le chapitre 61 les fiançailles d'Ayse et Remzi. Le premier récit de *Kurban Bayramı*

¹ Cette fête célèbre l'arrivée du printemps et de la « saison chaude », par opposition à la « saison froide ».

paraît être une réécriture de la fête de famille qui ouvre les *Buddenbrook*. D'ailleurs, la fête du Sacrifice qui inaugure le seuil de la deuxième partie – la saga familiale proprement dite – est située très exactement un siècle après l'inauguration de l'hôtel de la Mengstrasse par la famille Buddenbrook à Lübeck, placée elle aussi au premier chapitre du roman, seuil narratif de la saga familiale de Thomas Mann. La fête familiale, introduit, sur le plan narratif et métanarratif, le lecteur dans le roman de la bourgeoisie. Par la vue synchronique de la célébration qui réunit toute la famille et en offre un panorama, par le récit de la fête, qui va de l'attente des convives, au dîner, à la description des plats, au joyeux brouhaha de la fin des repas et aux légères indigestions provoquées par un copieux repas, au départ des convives, jusqu'au motif des domestiques, cuisinier et gouvernante, le roman pamukien s'approprie le patron romanesque mannien du récit de la célébration familiale. Rien d'étonnant à cela si l'on se rappelle que c'est justement la scène des repas de famille de la bourgeoisie allemande qui frappe le jeune Pamuk par sa ressemblance avec les repas de famille de la bourgeoisie turque des années 1950.

Dans *Le Musée de l'innocence*, sorte de suite narrative à *Cevdet Bey*, le motif ne sert plus seulement la mise en place de la temporalité cyclique de la saga familiale à travers l'introduction d'une note de plus en plus dysphorique. En effet, *Kurban Bayramı* devient un élément de la signification de l'œuvre et une clef de lecture du roman ; son intégration à la diégèse est, en quelque sorte, complexifiée. La nuit du 26 mai 1975, Kemal, après avoir fait l'amour avec Füsün pour la première fois, est éveillé dans son lit ; le souvenir de la fête du sacrifice du 27 février 1969 lui revient en mémoire : Füsün avait douze ans et lui vingt-quatre ; ils avaient fait une sortie improvisée en voiture pour aller chercher des liqueurs pour l'oncle Süreyya. Une fois dans la rue, les deux personnages assistent à l'égorgeage du mouton par le cuisinier de la famille. S'en voulant d'avoir laissé assister à l'abattage une petite fille de douze ans, Kemal se met alors à lui expliquer la signification du sacrifice, mais Füsün est encore plus troublée à l'idée qu'Abraham ait pu consentir à sacrifier son unique fils. Il lui dit alors :

Naturellement, Abraham ne savait pas au départ qu'un bélier se substituerait à son fils [...] Mais sa foi et son amour de Dieu étaient si grands que, au fond, il pressentait que rien de mal ne pourrait venir de

Lui. Si on aime quelqu'un, si on l'aime au point de donner pour lui ce qu'on a de plus précieux, on sait qu'on n'a rien de mal à redouter de sa part. C'est cela, le sacrifice¹.

Or, Füsün prend, en quelque sorte, Kemal au pied de la lettre et effectue le programme narratif de cette parabole biblique : six ans plus tard, elle lui sacrifie sa virginité, « cela même qu'une femme a de plus précieux » dans la société turque des années 1970. De fait, la fête de famille de Kurban Bayramı est intégrée dans une réflexion que conduit ce roman, didactique par certains aspects, comme le note Michael McGaha, sur la place de la femme dans la société turque et sur les mœurs sexuelles de la haute bourgeoisie². De ce point de vue, le roman peut se lire comme un tableau à charge de l'hypocrisie et de la violence exercée sur les femmes par la société patriarcale turque des années 1970 et 1980. Les chapitres 14 et 15, analyse le critique américain dans son article paru dans le *Journal of Turkish Studies*, analysent les mœurs en matière de sexualité et décrivent les attouchements dont est victime Füsün, dès ses huit ans, de la part d'amis de son père, ou de la part d'hommes dans la rue ; elle comprend rapidement qu'il ne faut pas en parler pour « être une bonne fille³ ». En revanche, elle est sévèrement punie et humiliée par son père lors d'un innocent premier flirt. Au chapitre suivant, le récit proprement dit est interrompu par le narrateur – Kemal qui parle par la voix du romancier fictif Orhan Pamuk – , pour délivrer au lecteur des éléments de contexte sur l'état des mentalités concernant la sexualité des femmes dans la Turquie des années 1970 ; c'est en quelque sorte un chapitre d'histoire des mentalités précisément intitulé « Quelques déplaisantes réalités anthropologiques⁴ ». Le narrateur y explique la sacralisation de la virginité dans les sociétés musulmanes ; même si l'âge du mariage recule sous l'effet de la

¹ Pamuk, *MI*, p. 69 ; *MM*, p. 48 : « Hazreti İbrahim, koyunun oğlunun yerini alacağını başta tabii bilmiyor [...] Ama Allah'a kadar inanıyor ve onu o kadar çok seviyor ki, sonunda kendisine Allah'tan hiçbir kötülük gelmeyeceğini hissediyor...Birisini çok çok seversek, onun için en kıymetli şeyimizi verirsek, ondan bize bir kötülük gelmeyeceğini biliriz. Kurban budur. »

² « *The Museum of Innocence* is the closest thing to a didactic novel Orhan Pamuk has ever written. In the course of the novel, both Kemal and the reader receive a thorough indoctrination in what it meant to be a Turkish woman in the 1970s and 1980s (and there has unfortunately been little improvement since that time). It is significant that Pamuk dedicated this book to his seventeen-year-old daughter, Rüya. » Michael McGaha « Love Turkish Style: Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence* », dans Talât Sait Halman et Laurent Mignon (dir.), « Orhan Pamuk special issue », *Journal of Turkish literature, op.cit.*, p. 43-57.

³ Pamuk, *MI*, p. 96 ; *MM*, p. 67 : « [...] iyi bir kız olmanın [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 104 ; *MM*, p. 72 : « Bazi nahoş antropolojik gerçekler. »

modernisation, et même dans les milieux riches et occidentalisés, la sexualité avant le mariage est extrêmement tabou et la perte de la virginité hors mariage considérée comme un terrible déshonneur pour la famille. Faire l'amour hors mariage pour une jeune fille peut avoir différentes significations, détaille le narrateur. Soit ce sont des jeunes gens qui se sont engagés à se marier et sont engagés dans une relation sérieuse, dans ce cas cela peut être toléré ; si la relation n'est pas reconnue par la société, l'homme est dans l'obligation d'épouser la jeune fille « déshonorée » ; si l'homme se défile, le père de la jeune fille peut engager un procès, c'est le topos de la « fille séduite¹ » ; une fille qui se compromet de son plein gré constitue « le thème de la fille “salie” et dépouillée de son “précieux trésor”² » ; une fille qui brave les coutumes sociales n'est pas digne de confiance car elle est « incapable de résister à l'appel du plaisir³ ». Or, sur le modèle du sacrifice d'Abraham, Füsün sacrifie, dans ce contexte, sa virginité à Kemal ; dès lors, étant donné l'état des mentalités, Füsün ne peut que suivre le destin tragique de Belkıs dont l'histoire est un contrepoint de la sienne et lui tend un miroir prophétique : vers la fin des années 1950, la jeune fille issue d'une famille pauvre et le fils d'une des plus riches familles d'Istanbul vivent une histoire d'amour passionnée et enfreignent les interdits en matière de sexualité. Mais au bout de plusieurs années, la pression sociale et l'opposition de la famille ont raison du jeune couple. Belkıs se met alors à entretenir des liaisons avec des hommes de la bonne société d'Istanbul, mariés ou non ; elle est surnommée « la Putain de la consolation⁴ » (*Teselli Orospusu*). Kemal raconte son histoire alors qu'il vient d'apprendre sa mort dans un accident de la route. Il interprète cet accident comme une « délivrance », alors que sa beauté commençait à se fâner et qu'elle manquait de moyens de subsistance. Cette histoire qui figure dans le roman au chapitre 18, préfigure la fin de Füsün : la jeune fille pauvre qui offre spontanément sa virginité à l'homme qu'elle aime meurt dans un accident de voiture ; la tonalité mélodramatique est soulignée par la comparaison avec Grace Kelly au volant de sa voiture dans *La Main au collet*⁵. Le roman, aux accents presque féministes, est

¹ *Ibid.*, p. 106.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.* p. 131 ; *MM*, p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 747.

une sorte de portrait à charge de Kemal et de l'hypocrisie de la bourgeoisie turque des années 1970 et 1980 ; pour İclal Vanwesenbeeck, le roman donnerait à voir la ségrégation de la société turque entre classes défavorisées et les classes aisées. Avec sa charge satirique et sa portée documentaire et référentielle, ce roman s'inscrit dans une transivité particulière qui conduit souvent le roman aux limites de l'essai anthropologique sur les mœurs sexuelles et la condition féminine dans la Turquie des années 1970.

Tableaux de la *sosyete stambouliote*

Si *Le Musée* approfondit la représentation pamukienne de la réalité sociale, en revanche cette tendance est déjà présente dans les romans antérieurs, notamment dans *La Maison du silence*. Descendu avec sa famille à la station balnéaire Cennethisar, dans la maison de sa grand-mère Fatma pour y passer les vacances d'été, Metin, l'ambitieux jeune homme issu d'une famille déclassée fréquente les riches jeunes gens de la bourgeoisie en villégiature dans de luxueuses villas du bord de mer. La villa des parents de Ceylan dont Metin tombe amoureux, est calquée sur les villas des héros des films américains :

[...] par la porte restée ouverte du rez-de-chaussée, j'ai pu voir les meubles horribles qui s'y trouvaient. Dans les films américains, quand ils discutent à tue-tête de leurs problèmes de couple, les époux, aussi riches que malheureux, sont toujours installés dans des fauteuils de ce genre. Ce mobilier, tout comme l'atmosphère de richesse et de luxe qui régnait dans cette villa, avait l'air de me demander ce que je fichais là [...] ¹.

Les quatre chapitres du roman racontés du point de vue de Metin ² sont un roman, à l'intérieur du roman, des mœurs des enfants de la bourgeoisie capitaliste de la fin des années 1970. Le petit-fils Darvinoğlu se sent frustré par sa situation sociale, en comparaison de celle de ses riches camarades ; la vieille Anadol de son frère lui fait honte, c'est « la voiture du pauvre ³ » Le personnage de Metin, étranger à ce milieu et jaloux de la richesse et de l'insouciance de ses riches camarades, porte une critique sociale de la vanité de ce milieu bourgeois où les

¹ Pamuk, *MS*, p. 73.

² Les chapitres 5, 10, 15 et 21.

³ *Ibid.*, p. 188.

qualités d'une personne se réduisent à ses signes extérieurs de richesse : il méprise intérieurement Fikret qui parade crânement sur son hors-bord¹. Les chapitres suivants racontent de l'intérieur les dangereuses virées alcoolisées en voiture des riches jeunes gens ; Metin égrène les marques des luxueuses voitures engagées dans la course : l'Alfa Roméo de Fikret, la BMW de Touran². Les jeunes hommes s'amuse à harceler d'autres voitures, notamment celle d'un ouvrier ; le roman met en lumière les comportements irresponsables d'une jeunesse dorée saturée de biens matériels et américanisée dans ses codes entre alcool, cigarette et voiture.

Mais c'est dans *Le Musée de l'Innocence* que la peinture de la haute société est la plus ample. Michael McGaha voit des similitudes entre le roman et *Anna Karénine*. Il remarque d'abord que comme Tolstoï, Pamuk a une connaissance de première main du monde social qu'il décrit. L'oligarchie des années 1970 est encore extrêmement imprégnée de culture française, tout comme sa contrepartie russe de Moscou et Saint-Petersbourg. Alors qu'ils appartiennent à une culture islamique, analyse le critique américain, ils envoient leurs filles au lycée catholique Notre Dame de Sion, puis à Paris pour finir leurs études ; parlent français entre eux pour éviter d'être compris des domestiques. Ils s'habillent avec des articles importés d'Europe – la boutique dans laquelle travaille Füsün comme vendeuse est « la boutique Şanzelize³ » (*Şanzelize butik*). De même, « “la société” (*sosyete*), selon le terme consacré par les chroniqueurs mondain⁴ », a ses lieux de sortie et de résidence. Dans *Cevdet bey*, les riches hommes d'affaires Fuat bey et Cevdet bey se rendent au Moşe, un club très fermé, réservé aux hommes les plus riches de la bourgeoisie stambouliote⁵. La bourgeoisie a aussi ses lieux de villégiature ; au chapitre 36, Nigân hanım fait les préparatifs pour le départ de la famille dans leur résidence d'été à Heybeliada⁶. Si les riches familles se rendent dans leurs luxueuses villas sur la Mer noire à Cennethisar dans *La Maison du silence*, Sibel, après les révélations de Kemal sur sa relation avec Füsün, emmène

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 187.

³ Pamuk, *MI*, p. 16 ; *MM*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 28 ; *MM*, p. 21 : « gazetelerin dedikodu sütunlarının alaycı diliyle söylersek “sosyetenin” »

⁵ Pamuk, *CBF*, I, 6.

⁶ *Ibid.*, p. 411.

son fiancé dans le *yali* d'Anadolu Hisari¹ pour le guérir de son obsession². Le Fuaye, qui donne son nom au chapitre 5 du roman, est « l'un des restaurants de style européen (imitation française) le plus prisé par la poignée de riches Stambouliotes [...] résidant dans les quartiers de Beyoğlu, Şişli ou Nişantaşı³ ». Dans les restaurants aux noms français retranscrits avec l'alphabet turc, « Fuaye » (Foyer), « Escalier » ou « Kulis », les riches clients ont l'impression de se trouver dans une capitale européenne.

Le chapitre 24 consacré aux fiançailles de Kemal et Sibel est le plus long du roman, comme le remarque McGaha (il fait 59 pages dans l'édition française). C'est véritablement une « scène à faire » : nœud de la tension dramatique (Kemal se fiancera-t-il avec sa fiancée Sibel malgré son histoire d'amour passionnée avec Füsün ?), c'est aussi la réécriture d'un topos du roman de formation, la scène de la réception, mais aussi un morceau de bravoure de critique sociale, que l'on pense au roman proustien ou tolstoïen, entre autres. McGaha y voit la parade grotesque de la bonne société d'Istanbul, ridiculement parée, snob et superficielle, réunissant les riches épouses du monde économique, des hommes d'affaires richissimes, des politiciens corrompus, des militaires qui abusent de leur rang, de jeunes hommes rongés par l'ambition, et des jeunes femmes qui essaient de négocier leur virginité dans un mariage avec un riche héritier. Ainsi, *Le Musée de l'innocence* donne corps à la représentation de la bourgeoisie turque, véritable ligne de force du roman pamukien, dès *Cevdet bey*. Dans son état actuel, la production romanesque de l'auteur turc est encadrée par ces deux grands romans de la bourgeoisie qui se lisent comme la même saga de la bourgeoisie d'affaires stambouliote. Pamuk s'en fait le témoin et le chroniqueur satirique. En fictionnalisant dans la saga familiale ou dans le roman de formation l'histoire de la bourgeoisie et son contexte culturel turco-islamique, l'auteur encode l'histoire de cette classe sociale dans une poétique romanesque fortement structurée dans le temps et dans l'espace par les fêtes familiales, les célébrations religieuses, Kurban Bayramı en particulier, autant

¹ A la différence de Cennethisar, la station balnéaire fictive de *La Maison du silence*, Anadolu Hisari existe bien : c'est le nom d'un quartier situé sur la rive asiatique du Bosphore. Le quartier tire son nom de la forteresse Anadolu Hisari autour de laquelle il s'est construit.

² Pamuk, *MI*, p. 305.

³ *Ibid.*, p. 28 ; *MM*, p. 21 : « [...] kısa zamanda Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı gibi semtlerde yaşayan sınırlı sayıda zengin [...] en çok sevdiği Avrupa tarzı (Fransız taklidi) lokantalarından biri [...] »

de motifs d'une temporalité de la vie bourgeoise turque et d'un usage bourgeois des lieux et de l'espace.

Tout au long de cette partie, il est apparu qu'Orhan Pamuk entre d'abord et avant toute chose en rapport avec la littérature européenne, et avec l'Europe du roman en particulier, par ce qui est d'abord une forme avant d'être un genre. Il serait injuste de réduire le choix pamukien du roman à des calculs tactiques – le roman ne passe-t-il pas pour être le médium littéraire de la mondialisation ? – ; car ce choix procède surtout d'un appétit, immense et excessif, de représentation mimétique. Posant ses pas dans ceux de son grand prédécesseur A. H. Tanpınar, Pamuk reprend à son compte son ambition de codification narrative de l'ensemble de l'histoire et de la société turque, s'affiliant de cette manière au père du roman réaliste, le romancier français Balzac. Il y a chez Pamuk l'étoffe du grand auteur fondateur d'une somme romanesque qui englobe l'histoire et la société turques dans tous ses aspects. Le genre de la saga familiale et du roman de formation sont des sous-genres romanesques que l'auteur peut facilement investir pour raconter l'histoire mouvementée de la modernité turque et l'ascension d'une classe de commerçants et de bourgeois enracinée dans la modernité ottomane de la fin de l'Empire, comme il ne cesse de le réinscrire. Mais ces romans de formation de jeunes héros – Refik, Osman, Muhittin et Ömer de *Cevdet bey*, Hasan, Metin, Nilgün de *La Maison du silence*, Osman de *La vie nouvelle*, Kemal du *Musée de l'innocence*, sont tous des romans de *déformation* qui, au lieu d'assurer une maîtrise du héros sur le monde, approfondissent au contraire son désarroi ; qui égarent au lieu de former. Pour faire le diagnostic des errements et de l'égarement de la jeunesse turque dans la modernité républicaine, le roman dostoïevskien s'avère indispensable au romancier turc.

Chapitre 6 : Ecrire la complexité du rapport à l'Occident : le langage romanesque de Dostoïevski

A. Pamuk et Dostoïevski : la Turquie au miroir de la Russie

Russie impériale, Turquie ottomane : les « autres » de l'Occident ?

La place de Dostoïevski dans la formation intellectuelle et littéraire, dans la bibliothèque occidentale de Pamuk fait fond sur une histoire comparable du rapport à l'Europe de deux grands Empires : l'Empire des Tsars de confession orthodoxe, et l'Empire ottoman de confession islamique. Chacun de ces deux vastes ensembles culturels et civilisationnels aura incarné à la fois un double de l'Europe moderne (la Russie de Catherine II, l'Empire turc de Soliman le Magnifique) ou bien un repoussoir servant à cristalliser l'identité culturelle européenne dans l'expulsion symbolique de ses éléments négatifs, reléguant la Russie et la Turquie du côté de la barbarie. Le discours orientaliste sert l'élaboration d'un discours et d'un imaginaire européen défini par ses contraires : l'Europe moderne et historique contre l'atemporalité asiatique, l'action contre la contemplation, le temps contre l'éternité, la philosophie de l'Histoire contre les sagesse orientales, l'individu occidental contre la communauté orientale, les Lumières contre l'Obscurité, les valeurs viriles de l'action, du courage, de la force, contre la féminisation (et donc le relâchement) des mœurs, la lascivité et la sournoiserie contre la fermeté et la vertu, la volonté contre la séduction, la domination de la nature contre la nature. Dans l'ordre de l'imaginaire archétypal, la Russie elle aussi est liée à l'Orient et à l'Asie. Le séjour d'Hans Castorp sur la « montagne magique » représente, pour Philippe Zard, le destin de l'âme allemande, enjeu de possession entre la civilisation européenne latine, incarnée par Settembrini, et l'appel à la fusion et à l'anéantissement mystique, incarné par le jésuite Naphta et par la pensionnaire russe du sanatorium de Davos, la lascive

et désinvolte Claudia Chauchat¹. C'est ainsi que la civilisation européenne moderne et bourgeoise, construit ses autres dans un imaginaire et dans un discours binaire, fonctionnant par grandes paires archétypales. Il y aurait toute une étude imagologique à faire sur les similitudes entre les représentations imaginaires de la Russie et de la Turquie dans la littérature – au sens large – européenne.

Occupant des places analogues dans le fantasme occidental de l'Autre, la Russie et la Turquie connaissent toutes deux une période d'occidentalisation et de modernisation européenne. Lorsque l'Europe et sa révolution scientifique et industrielle convoque les cultures non occidentales au rendez-vous avec la modernité, l'Empire des Tsars comme l'Empire des Sultans doit faire face au défi de la modernisation de sociétés traditionnelles, à la question de la compatibilité de la structure politique impériale avec la modernité politique, à celle de la compatibilité de l'institution absolutiste avec le constitutionnalisme, avec la liberté d'expression et le développement d'une presse moderne, avec la naissance d'une intelligentsia occidentalisée dans le sillage des réformes. Sur un plan plus symbolique, les deux Empires sont aussi mis au défi de négocier la grandeur impériale pluriséculaire avec l'Histoire européenne, et sont confrontés à un impératif historique : se moderniser ou mourir. Les dirigeants de l'Empire des Tsars pourraient souscrire au mot d'Halil Pacha déjà cité : « Pour la survie de l'Empire ottoman, nous n'avons pas d'autre choix que d'imiter l'Europe. » On aurait presque envie de dire, « fatalement », cette situation historique fait naître des dilemmes et des contradictions entre l'allégeance au système traditionnel et celle à la modernisation. Il nous semble que le propos de Daryush Shayegan pourrait aussi convenir à la modernisation de la Russie et à la confrontation des sociétés traditionnelles à la modernité européenne et au rationalisme des Lumières.

¹ Voir : Philippe Zard, *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, coll. Littératures européennes, P.U.F., 1999.

Histoires de la modernisation occidentale

Le « temps des réformes » pour la Russie est antérieur à celui de l'Empire ottoman. Pierre le Grand (1672-1725) est un des principaux instigateurs de la modernisation de l'Empire. Tsar de Russie de 1682 à 1721, il devient Empereur de 1721 à 1725. Les réformes profondes qu'il met en oeuvre transforment la Russie en puissance européenne. Il entreprend, par exemple, la construction de Saint-Pétersbourg, ville nouvelle tournée vers l'Occident et la modernité européenne, à l'opposé de la traditionnelle Moscou. Saint-Pétersbourg sera la capitale de l'Empire russe de 1719 à 1917. Comme dans la Turquie kémaliste, les réformes touchent aussi le vêtement, qui apparaît comme un enjeu important de la modernisation. En 1704, le Tsar instaure un impôt spécial sur la barbe, jugée rétrograde, et le caftan est interdit au profit du costume occidental. On remarque la même intériorisation, par l'élite réformiste, du binarisme orientaliste entre tradition et modernité, entraînant une disqualification axiologique du passé, de la tradition, des coutumes et de la religion, au profit des valeurs occidentales européennes. Pierre le Grand, puis Catherine II de Russie (1729-1796), impératrice de 1762 à 1796, entreprennent des réformes, avec l'aide de conseillers étrangers, dans le domaine juridique, militaire, etc. Le régime se libéralise aussi progressivement ; l'esclavage est aboli sous Alexandre II, le service militaire est allégé, et l'on voit apparaître la création des *zemstvo*¹ (1864), sorte d'assemblées provinciales élues au suffrage censitaire, réunissant la noblesse locale et les riches artisans. Parallèlement, l'instruction se diffuse et une organisation judiciaire à l'européenne est mise en place.

La libéralisation du régime tsariste est obtenue, comme dans l'Empire ottoman, au prix d'une lutte contre l'absolutisme, menée par la nouvelle élite occidentalisée, issue des écoles militaires. Depuis Pierre le Grand, l'école militaire est le principal vecteur de l'eupéanisation, et Dostoïevski en est d'ailleurs issu : il intègre en 1838 l'Ecole Supérieure des Ingénieurs militaires de St Pétersbourg. Les milieux intellectuels progressistes discutent des auteurs de la pensée socialiste

¹ Le terme vient du russe « zemlia » qui signifie la « terre ».

française et y puisent leurs valeurs et leurs revendications politiques.

L'histoire des tentatives de libéralisation du régime et la contestation de l'autocratie par l'élite occidentalisée, la formation de l'opposition en sociétés secrètes, la révolte décabriste de 1825 et sa sévère répression rappellent l'histoire de la création et de la répression des Jeunes Turcs, l'histoire de la diffusion du constitutionnalisme. Comme sous l'Empire ottoman, activités littéraires et politiques sont intimement mêlées à travers la presse et les milieux intellectuels. Dostoïevski assiste, à St Pétersbourg, aux réunions du cercle fouriériste de Mikhaïl Petrachevski, il fréquente les milieux intellectuels progressistes. La liberté de la presse et la liberté d'expression des opposants au régime connaissent des vicissitudes similaires : la revue *Le Temps* que Dostoïevski fonde avec son frère en 1860 est interdite en 1863 ; Namik Kemal est contraint de publier de l'étranger des journaux d'opposition. La répression et la censure s'abattant sur les milieux intellectuels progressistes avec le sultan Abdul Hamid II est comparable au durcissement du régime par Nicolas Ier après l'insurrection décabriste. Toutefois, en Russie, le régime connaît une relative libéralisation avec Alexandre II à partir de 1855. L'esclavage est aboli et l'Empereur accorde des concessions aux réformistes.

Parallèlement à la lutte contre l'absolutisme du tsar, les idées nouvelles, le socialisme, le constitutionnalisme, les idées des Lumières et de la Révolution française se répandent au sein de l'élite intellectuelle et parmi les milieux progressistes. La mode européenne et française en particulier, des domaines intellectuels aux domaines de la décoration intérieure, de l'ameublement, de la toilette et des divertissements, établit son règne. La France, l'Allemagne, sont les modèles de l'intelligentsia russe, sa terre d'asile, voire sa patrie véritable, pour un écrivain comme Tourgueniev par exemple. Tout comme l'Empire ottoman au XIX^e siècle, la Russie du XIX^e siècle est confrontée à la réception des idées européennes et à ses effets sur la société. Les idées nationalistes se développent également. La revue fondée par Dostoïevski et son frère est nationaliste. Le « Discours sur Pouchkine », prononcé par Dostoïevski en 1880, marque en quelque sorte l'entrée de la littérature russe dans la compétition internationale, revendiquant et proclamant le génie littéraire russe, sa supériorité sur les autres

nations, sa vocation universelle. Il y développe une rhétorique caractéristique des littératures nationales émergentes. L'auteur russe conteste ainsi, en quelque sorte, le monopole de l'universalisme à la littérature française.

De la même manière que la prétention universaliste de la civilisation européenne fait naître le pan-ottomanisme ou le pan-islamisme en Turquie, on voit apparaître en Russie le mysticisme slave dont Dostoïevski est un des représentants. Il s'agit d'opposer, aux identités nationales européennes, l'idée d'un vaste ensemble culturel et civilisationnel reposant sur des valeurs morales et spirituelles propres, et supérieures aux valeurs décadentes des Européens. Le retard économique et historique est compensé, en quelque sorte, dans une revanche symbolique dans l'ordre des valeurs morales. Dans le « Discours sur Pouchkine », Dostoïevski, comparant la Russie et le Christ, fait de la pauvreté de la Russie le signe de sa vocation messianique : la pauvreté est en quelque sorte l'avèrs de la richesse spirituelle et vaut comme un immense capital symbolique.

Il apparaît donc que la Russie et la Turquie sont toutes deux convoquées au rendez-vous historique avec la modernité européenne ; qu'elles occupent la même position structurale – périphérique – dans la confrontation des sociétés traditionnelles avec la modernité, dans la diffusion des Lumières et du rationalisme européen au reste du monde. Les deux Empires, à la fin du XIX^e, font face à la question historique de la négociation de la culture et de la structure impériale traditionnelle avec la modernité politique, de la négociation de la grandeur et du prestige de l'histoire impériale dans les bouleversements induits par la réception de la modernité européenne. Marlène Laruelle, dans sa recension du livre de Lorraine de Meaux sur la Russie, intitulé *La Russie et la tentation de l'Orient*, rappelle les thèmes centraux des publications occidentales consacrées à la Russie. Ce sont la question de l'identité nationale, de « l'appartenance de Moscou au monde européen », du « rôle de jonction [de la Russie] avec l'Asie, de la « spécificité culturelle née du passé byzantin et de la foi orthodoxe¹ ». On est frappé de voir, une fois de plus, la similarité des questionnements concernant la Turquie : toutes ces problématiques pourraient être reprises une à une et appliquées à l'histoire de l'Empire ottoman.

¹ Marlène Laruelle, « L'orientalisme, version russe », *La vie des idées*, publié le 3 septembre 2010.

Dostoïevski pour Pamuk : le medium par excellence

« Ce que nous souhaitons avant tout d'un roman, c'est qu'il nous parle de gens qui nous ressemblent, et surtout de nous-mêmes¹. » Orhan Pamuk

Ce caractère très comparable de l'histoire russe et de l'histoire turque n'est évidemment pas sans intérêt pour la question qui nous occupe, ni sans rapport avec la puissante identification de Pamuk avec Dostoïevski. Nous avons déjà montré quel lecteur Pamuk était de Dostoïevski ; nous avons évoqué la base d'un ethos, d'une sympathie extra-occidentale qui lie l'auteur turc à l'auteur russe ; nous savons que la lecture de Dostoïevski a fait l'effet à Pamuk d'une bouleversante expérience de reconnaissance ontologique ; il est un maître duquel le romancier turc a beaucoup appris². Il s'agit à présent de pénétrer plus avant la complexité de son rapport à l'auteur russe, et de comprendre la place qu'il occupe dans la fabrication fantasmagorique et romanesque de l'œuvre du romancier turc. Pour Apollinaria Avrutina, traductrice russe d'Orhan Pamuk et spécialiste en littérature et culture turques, « [l']influence russe, l'influence de la littérature et de la culture russe sur l'œuvre d'Orhan Pamuk fait souvent l'objet de discussions en Russie ; mais il semble que c'est d'abord l'influence sur Orhan Pamuk lui-même, et ensuite, par ce medium, sur ses livres³. » Elle souligne également que Dostoïevski est l'auteur russe le plus important pour Pamuk : « En ce qui concerne les écrivains russes, on peut dire que la formation des œuvres de Pamuk se produit principalement sous l'emprise de Feodor Dostoïevski⁴. »

De fait, il se joue quelque chose de fondamental dans le rapport de Pamuk à Dostoïevski ; dans un entretien accordé à Charlie Rose, Pamuk déclare qu'il s'exprime à *travers* lui : « I try to express myself *through* him⁵. » Dostoïevski semble représenter, chez Pamuk, la possibilité de tout langage, la possibilité même

¹ Pamuk, *AC*, p. 370.

² Pamuk, « The art of the novel is antipolitical », *art.cit.*

³ « The Russian influence, the influence of Russian literature and culture on the Orhan Pamuk's works is often discussed in Russia, but it seems to be primarily the influence on Orhan Pamuk himself, and then, through the medium of that, on his books. » Avrutina, Apollinaria, « The Novels by Orhan Pamuk and Russian Literature », *Ceviribilim*, paru le 13 mai 2009, URL : <http://ceviribilim.com/?p=1882>.

⁴ « Mentioning Russian writers it is possible to say that the formation of Pamuk's works occurred mostly under the sway of Fyodor Dostoevsky. » *Ibid.*

⁵ Entretien de Charlie Rose avec Orhan Pamuk, entretien cité. C'est nous qui soulignons.

d'un langage romanesque ; de fait, il incarne le *medium* littéraire et romanesque à travers lequel, en dialogue avec lequel l'univers romanesque pamukien peut venir à l'existence et se déployer.

Si l'identification à Dostoïevski est aussi forte, c'est que la problématique fondamentale du rapport à l'Occident et du rapport au modèle occidental entre en résonance intime avec la problématique turque.

La révélation dostoïevskienne : l'intelligibilité des « démons » de la Turquie

Si le choc de la lecture de Dostoïevski est si fort, si l'identification est si complète, c'est que lire les romans de Dostoïevski est véritablement de l'ordre de la « révélation » ; cette lecture permet, dans une forme romanesque saisissante, de comprendre les « démons » de la Turquie ; elle offre une intelligibilité inédite de la problématique de la Turquie et de la douloureuse histoire de l'occidentalisation. Le roman *Les Démons* délivre en particulier au jeune Pamuk une clef de compréhension du radicalisme politique aux marges de l'Europe, comme il l'explique dans la préface à l'édition turque du roman que nous avons déjà citée :

Lorsque j'ai lu *Les Démons*, à l'heure de mes premiers engouements de jeune gauchiste, j'avais l'impression d'être en face d'une histoire qui parlait non pas de la Russie du siècle dernier mais de la Turquie, engluée dans un radicalisme politique profondément enraciné dans la violence. Dostoïevski semblait me murmurer à l'oreille le secret langage de l'âme, les ressorts cachés du désir exalté qui nous poussait à vouloir changer le monde, à rejoindre une organisation secrète, à nous engager corps et âme dans la révolution, ou du plaisir à enrôler et manipuler les autres au nom de cet idéal, à mépriser et condamner ceux qui ne tenaient pas le même discours ou ne partageaient pas la même vision¹.

Plusieurs choses sont à noter. Si le parallèle historique entre la Russie et la Turquie du XIX^e est pertinent, comme nous l'avons montré plus haut, Pamuk fait, à travers sa lecture du roman de Dostoïevski, de la Russie du XIX^e le miroir de la

¹ Pamuk, AC, p. 234.

Turquie des années 1970, celle de sa jeunesse, « engluée dans un radicalisme politique profondément enraciné dans la violence ». La vision romanesque dostoïevskienne de la violence politique des milieux révolutionnaires russes du XIX^e s'avère redoutablement appropriée pour le cas turc, et pour les milieux radicaux de la Turquie des années 1970. La lecture du roman permet d'abord ce décalage synchronique ; signe d'un grand roman, la justesse et la vérité de la peinture des milieux révolutionnaires dans les *Démons* rendent le roman valable, pertinent, lisible pour le contexte turc des années 1970. Dostoïevski dévoile, en quelque sorte, les ressorts invisibles, cachés, du désir de l'idéaliste et du révolutionnaire ; plus que les motifs de l'action révolutionnaire, il révèle au grand jour ses mobiles profonds.

Il convient à présent, pour une mieux comprendre le propos pamukien, de rappeler les circonstances de la création des *Démons* et le contexte historique des années 1860 en Russie.

A partir de ces années, le régime autoritaire entreprend de se réformer. Le camp des partisans du changement se scinde entre réformateurs et révolutionnaires, et une intelligentsia révolutionnaire apparaît, ainsi qu'un nouveau type d'homme : le « militant révolutionnaire idéologue », pour reprendre les mots de l'historien de la Russie Alain Besançon. Né de la crise, ce nouveau type se maintient jusqu'à Lénine et aux bolcheviks, affirme-t-il. Le premier de ce type d'hommes, ou le fondateur de la lignée, est Nicolas Gavrilovitch Tchernychevski, auteur du roman *Que Faire ? Les hommes nouveaux*¹, écrit lors de son incarcération à la forteresse Pierre-et-Paul à Saint Pétersbourg. Karen Haddad écrit que c'est ce roman « qui a porté une génération entière vers l'action politique » et que c'était « un des romans préférés, dit-on, de Lénine, qui donna le même titre à son essai politique de 1902². » Si A. Besançon juge la valeur littéraire de l'ouvrage « nulle » et sa « teneur intellectuelle indigente », il souligne

¹ [Nikolaï Tchernychevski](#), *Que faire ?* [1863], traduit du russe par Dimitri Sesemann, Paris, Éditions des Syrtes, 2000. « Lénine se déclara bouleversé et transformé par ce roman et Trotski, quand il écrit en 1939 son opuscule *Leur morale et la nôtre* se montrait rigoureusement fidèle à cette leçon » explique Alain Besançon dans sa communication sur Dostoïevski. Alain Besançon, « Dostoïevski », communication prononcée à l'Académie des sciences morales et politiques le 10 février 2003, URL : <http://www.canalacademie.com/ida83-Dostoievski.html>.

² Karen Haddad, « Les livres et les bombes. Transivité et intertextualité », dans Vincent Jouve (dir.), *La valeur littéraire en question*, Editions L'improviste, 2010, p. 117.

en revanche l'incroyable prospérité du roman :

[...] il fondait la morale du dévouement absolu à la cause et donnait la description de « l'homme nouveau », entraîné à cette morale des moyens et des fins révolutionnaires et donc capable de se détacher complètement de la morale commune, particulièrement dans sa version chrétienne¹.

Dostoïevski pressent le danger naissant : « [il] a compris en 1863, sur la base d'une agitation de quelques étudiants déclassés et d'un mauvais roman, que quelque chose de neuf et d'infiniment dangereux était apparu en Russie et à la surface de la terre », analyse A. Besançon. *Les Carnets du Sous-sol* se lisent comme une réponse à Tchernychevski et une satire de l'Homme nouveau. Pamuk explique ainsi la genèse du roman :

Il avait commencé à éprouver de la colère envers les intellectuels occidentaux qui regardaient de haut le peuple russe et les gens de sa sorte. Il était tiraillé entre son désir d'en découdre avec les partisans de l'occidentalisation et son éducation occidentale qui l'avait amené à s'exprimer par le biais d'un pur produit occidental, l'art du roman. *Les Carnets du sous-sol* résultent de l'envie d'écrire une histoire reflétant tous ces états d'esprit et de l'effort de créer un héros et un monde qui puissent embrasser toutes ces contradictions de façon convaincante².

Le roman résulte donc d'une tentative de résolution d'un inconfort, de tensions contradictoires. Dans celui-ci, Dostoïevski effectue de précieuses découvertes. Contrairement à la conception de l'être humain qui est celle de Tchernychevski, dans laquelle, éclairé par la science et la raison, l'homme est naturellement bon et concourt aux intérêts de la collectivité en poursuivant ses intérêts individuels, le romancier russe montre que les individus agissent en dépit du bon sens, contre leur intérêt, et peuvent éprouver de la jouissance dans l'avalissement³. Dostoïevski révèle, avant Freud, les puissantes logiques irrationnelles de l'inconscient. « L'homme du souterrain s'élève contre l'arme la plus puissante de la pensée occidentale, la logique scientifique [...] »⁴, écrit

¹ Alain Besançon, conférence citée.

² Pamuk, *AC*, p. 228.

³ *Ibid.*, p. 228 : « Ce qui fera apparaître la véritable personnalité du romancier, évidente dans ses œuvres ultérieures, ce sont les découvertes qu'il fait en construisant ce personnage : agir contre son propre intérêt, tirer du plaisir de la souffrance, prendre subitement le contre-pied des positions qu'on attendait de vous (c'est-à-dire aller à l'encontre du rationalisme européen, de la poursuite égoïste de ses propres intérêts, etc.). »

⁴ *Ibid.*, p. 227-228.

Pamuk. Ce dernier indique que le roman de Tchernychevski est publié en turc au milieu des années 1970, « accompagné d'une préface vivement critique envers Dostoïevski (traité de sombre petit bourgeois réactionnaire)¹ ». Devant le succès du texte dans les milieux communistes turcs, Pamuk s'identifie une nouvelle fois à Dostoïevski : « [...] comme ce texte répondait parfaitement aux candides illusions déterministes et utopiques des jeunes communistes prosoviétiques de Turquie, j'étais capable d'éprouver dans mon cœur ce qui provoquait l'ire de Dostoïevski contre Tchernychevski². » Ainsi, l'auteur turc, comme l'auteur russe, s'insurge contre la manière dont la pensée européenne est « érigée en absolu dans son pays³ », s'irrite de la « suffisance » des intellectuels occidentalistes, et sa vindicte se tourne non pas vers « le « déterminisme dialectique » simpliste, enfantin, et de seconde main que faisaient les jeunes Russes adeptes de Tchernychevski, que [vers] la facilité et le bonheur avec lesquels cette nouvelle philosophie était adoptée⁴ », « la prétention de ces derniers à voir triompher leurs idées et leur soif de réussite⁵ ». Il ne s'agit pas tant d'un « anti-occidentalisme foncier » – car tous deux ont reçu une éducation occidentale – mais d'une colère envers la morgue des occidentalistes. Il y a, une fois de plus, une empathie entre Pamuk et Dostoïevski, dans la colère contre les occidentalistes béats, contempteurs de la tradition et du peuple turcs.

Pour en revenir à la genèse des *Démons*, le nouveau climat intellectuel et idéologique russe des années 1960 s'illustre, s'emblématise dans un événement macabre, un fait divers qui fera l'argument des *Démons*. A l'Institut agronomique de Moscou se trouvait un cercle de révolutionnaires qui s'appelait « la Vindicte du Peuple », dirigé par un leader charismatique du nom de Nétchaev, qui subjuguait les membres du cercle. Pierre Pascal écrit que le « fanatisme radical » de ce chef, « niant à la fois la société et la morale », attire tout autant qu'il rebute ; en particulier Ivanov, « un des plus ardents et des plus intelligents » qui « était revenu à des idées plus saines ». En novembre 1869, Dostoïevski apprend par les journaux qu'Ivanov a été exécuté comme traître par les autres membres du

¹ *Ibid.*, p. 223.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 224.

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ *Ibid.*

groupe, et Nétchaev est arrêté¹. *Les Démons* sont composés entre décembre 1869 – Dostoïevski avait eu vent de l'existence du cercle par le frère de sa femme, étudiant moscovite – et l'automne 1872. Cet événement cristallise le projet romanesque des *Démons*, qui est en quelque sorte la transposition romanesque de l'épisode du cercle de Netchaev.

Le roman se donne en effet comme la « caricature féroce des idées libérales et surtout des idées et des organisation révolutionnaires² ». Dans sa lettre adressée au tsarévitch Alexandre Alexandrovitch qui devint plus tard Alexandre III, Dostoïevski faisant l'exégèse de son roman à l'intention du futur tsar, délivre son analyse des causes du mouvement révolutionnaire russe :

C'est presque une étude historique, par laquelle j'ai voulu expliquer la possibilité dans notre étrange société de phénomènes aussi monstrueux que le mouvement Nétchaïev. Mon opinion est que ce phénomène n'est pas fortuit ni isolé. Il est une conséquence directe de l'immense rupture entre toute notre formation intellectuelle et les fondements primitifs, originaux de la vie russe. Même les représentants les plus doués de notre civilisation pseudo-européenne sont depuis longtemps convaincus qu'il est absolument criminel pour nous, Russes, de songer à notre originalité. Le plus effroyable de tout est qu'ils ont absolument raison, car du moment qu'avec fierté nous nous sommes nommés des Européens, nous avons renoncé par là même à être des Russes. Troublés et épouvantés par la distance qui nous sépare de l'Europe dans notre développement intellectuel et scientifique, nous avons oublié que, dans le tréfonds et les aspirations de l'esprit russe, nous tenons inclus en nous, en tant que Russes, et à la condition que notre civilisation reste originale, la faculté d'apporter peut-être au monde une lumière nouvelle. Nous avons oublié, dans l'ivresse de notre humiliation, cette loi historique immuable, que sans l'orgueil de notre propre signification mondiale, en tant que nation, nous ne pourrions jamais être une grande nation ni laisser après nous le moindre apport original pour le profit de l'humanité. Nous avons oublié que toutes les grandes nations ont manifesté leurs immenses forces précisément parce qu'elles étaient si « orgueilleuses » d'elles-mêmes, et qu'elles ont servi le monde, qu'elles lui ont apporté chacune ne serait-ce qu'un rayon de lumière, précisément parce qu'elles restaient fièrement, inébranlablement, et toujours *avec orgueil*, elles-mêmes.

Avoir actuellement et exprimer de telles pensées signifie se condamner à un rôle de paria. Et pourtant les propagateurs les plus importants de notre non-originalité nationale, se sont, les premiers et avec horreur, détournés

¹ Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons*, » dans F. M. Dostoïevski, *Les Démons, Les Pauvres Gens*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

² *Ibid.*

de l'affaire Nétchaïev. Nos Belinsky et nos Granovsky ne croiraient pas, si on le leur disait, qu'ils sont les pères directs des Nétchaïevtsy. C'est cette parenté, cette permanence de l'idée qui se développe en passant des pères aux fils que j'ai voulu exprimer dans mon oeuvre¹.

Il est frappant de constater la similitude de problématiques entre la Russie et la Turquie confrontées à l'eupéanisation de l'intelligentsia et à travers elle, de la société. Rupture historique entre le passé et le présent, renoncement à la vie traditionnelle et dénigrement de celle-ci, adoption enthousiaste et radicale des idées européennes par une élite conquise et subjuguée, dilemme entre identité indigène et identité européenne, constat du retard et souffrance de l'écart avec l'Europe, « ivresse de l'humiliation », défi d'une construction nationale moderne dans l'ombre et dans l'imitation de l'Europe, oubli de soi : les termes des problématiques russe et turque paraissent identiques ; la réception de la modernité européenne s'exprime, à Moscou, Saint Pétersbourg ou Istanbul, en des termes étonnamment proches.

Ce que Dostoïevski veut donc exprimer dans *Les Démons*, c'est que la génération des intellectuels libéraux des années 1840 a engendré les monstres révolutionnaires et immoraux des années 1960) ; les pères spirituels des « démons » nihilistes sont les Belinsky (1811-1848) et les Granovsky. Ce serait les libéraux qui auraient ouvert les vannes de la destruction de la civilisation. Au Congrès de la Paix auquel Dostoïevski assiste en 1867 à Genève, rappelle Pierre Pascal, l'auteur est effrayé par la violence nihiliste des représentants de l'Internationale, anarchistes, socialistes ou libéraux, qui réclament la fin du vieux monde. Bakounine, rapporte P. Pascal, « souhaitait l'écrasement de la Russie dans quelque guerre et la désagrégation de l'Empire. » Dostoïevski est effaré du succès de ces tribuns de l'apocalypse. « Il avait eu l'impression d'une immense conspiration contre la Russie et contre le christianisme : “par le glaive et par le feu, tout anéantir, et alors, seulement, selon eux, la paix régnera”. “De ma vie, je n'ai vu ni entendu pareilles absurdités.”² »

Revenons maintenant à Orhan Pamuk et à la Turquie des années 1970.

¹ Lettre de F. M. Dostoïevski au grand-duc héritier au sujet des *Démons*, dans Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons* », *ibid.*

² *Ibid.*

Toujours dans la préface à l'édition turque des *Démons*, recueillie dans *D'Autres couleurs* sous le titre « L'épouvante des *Démons* de Dostoïevski », le romancier turc raconte, évoquant les années 1970 de sa jeunesse :

En ces années-là – presque un siècle après l'assassinat commis par Netchaïev et la publication des *Démons* – un meurtre similaire fut perpétré en Turquie, au Robert College. Les membres d'une cellule révolutionnaire, à laquelle appartenaient certains de mes camarades de classe, étaient parvenus à la conviction qu'un traître se trouvait dans leurs rangs (encouragés en cela par un « héros » à l'intelligence diabolique qui s'évapora par la suite) ; une nuit, ils le tuèrent en lui assénant de violents coups de gourdin sur la tête, chargèrent son cadavre dans une malle et furent arrêtés tandis qu'ils tentaient de traverser le Bosphore en barque¹.

Arrêtons-nous un instant dans cette lecture pour constater le troublant va-et-vient entre l'art et la vie ; Dostoïevski fictionnalise, dans *Les Démons*, le meurtre d'Ivanov par le cercle révolutionnaire de Netchaev, l'art imitant la vie ; mais ensuite c'est la vie qui se met à imiter l'art, sans le savoir ; la cellule révolutionnaire du Robert College imite le roman de Dostoïevski. Pamuk, se saisissant de cet épisode, le met à nouveau en forme dans son roman *Neige* – nous reviendrons sur cette affirmation –, à partir du modèle littéraire dostoïevskien. Cet exemple montre parfaitement comment la forme romanesque est un médium de représentation, de description de la réalité, et que le rapport à la réalité du romancier est fondamentalement médié, médiatisé par des modèles littéraires de description de la réalité, sorte de banque de codification littéraire du réel. Mais reprenons le fil de notre lecture :

C'est parce que j'avais lu *Les Démons* que je pus comprendre « du dedans » ce radicalisme des milieux révolutionnaires, cette méfiance paranoïaque pouvant aller jusqu'au meurtre et nourrie de l'idée que « l'ennemi le plus dangereux est le plus proche, c'est-à-dire celui des nôtres qui part le premier ». Des années plus tard, je demandai à un ami faisant partie de cette fraction s'il avait lu *Les Démons*, qu'ils imitaient sans s'en rendre compte, et il me répondit que ce roman ne l'intéressait absolument pas².

Le roman russe n'est pas seulement à la base d'une empathie entre Pamuk et Dostoïevski, d'une commune « épouvante » face aux « démons » ; il permet en

¹ Pamuk, AC, p. 235.

² *Ibid.*

outre la compréhension intime de la généalogie de la violence du radicalisme révolutionnaire : c'est fondamentalement la lecture du roman *Les Démons* qui rend le meurtre du Robert College intelligible, *lisible* ; qui permet de décoder la réalité turque et de saisir la logique secrète de la « pathologie » – il est question de « méfiance paranoïaque », de passage à l'acte et de levée des inhibitions dans le meurtre – de la logique révolutionnaire.

Le drame russe et le drame turc s'énoncent en des termes similaires. Il comporte plusieurs temps : l'occidentalisation ou l'expérience du dédoublement lors de la confrontation avec la modernité européenne ; l'apparition d'une maladie sociale et historique : une élite occidentalisée coupée du peuple ; le dénigrement du peuple qui s'ensuit ; la légitimation idéologique et philosophique de la violence politique sur le peuple, l'athéisme et son corollaire : l'affranchissement nihiliste de la morale ; la violence et la destruction ; la réaction anti-occidentale dans le mouvement slavophile, nationaliste, ou islamiste. Ce drame pourrait s'appeler, le drame de l'europanisation ou l'histoire de la violence politique. L'intelligibilité fournie par *Les Démons* est capitale pour l'ensemble du projet romanesque pamukien ; la leçon qu'il en retire informe toute son œuvre, ce que nous allons essayer de montrer dans ce chapitre.

Mais en quoi consiste, précisément, cette « leçon dostoïevskienne », pour Orhan Pamuk ? Celui-ci, lecteur effrayé et émerveillé de Dostoïevski, comprend que le rêve rationnel et scientifique de l'occidentalisation engendre des monstres : radicalité politique, destruction de l'ordre social, coupure pathologique entre le peuple et l'élite, usage autoritaire de l'Occident et de l'Europe comme concept émancipateur, violence politique, oppression néo-coloniale du peuple par l'élite. Le rêve humaniste occidental accouche, aux marges de l'Europe, de son double grimaçant et démonique. En somme, Pamuk comme Dostoïevski invite à ausculter les usages historiques de la modernité européenne en Turquie, et à examiner l'effrayante progéniture des Lumières à la périphérie turque.

Mais Pamuk a aussi compris ceci de la lecture de Dostoïevski : que l'homme idéal, rationnel, scientifique, civilisé, l'idéal de civilité fantasmé par la civilisation européenne n'existe pas, non plus que l'homme idéal postulé par les théories socialistes ; car l'être humain a dans son cœur des postulations auto-

destructrices, sataniques, et qu'il y a une jouissance de l'anéantissement et de la perte. Dostoïevski semble reprendre à son compte la double postulation baudelairienne de l'homme à l'ange et au démon qui ruine les idéaux socialistes ; le plaisir de la souffrance, de l'humiliation, « les joies de l'avilissement », pour reprendre le titre de la préface de Pamuk aux *Carnets du sous-sol*, sont le signe de la faillite des utopies sociales et des projets de fonctionnement politique vertueux. L'amour de l'homme pour la destruction, la dégradation, compromet fortement l'idéal progressiste, démocratique, des Lumières. En somme, Pamuk, dans les traces de Dostoïevski, et dans une logique de mise au jour freudienne, révèle la part d'ombre des Lumières, l'obscurité fondamentale des théories utopistes lorsqu'elles s'incarnent dans l'homme, ce mélange d'ange et de bête. Cette leçon dostoïevskienne engage une poétique du personnage romanesque comme lieu de tensions contradictoires.

Il est encore une autre manière de comprendre la leçon dostoïevskienne : l'incarnation de l'idéal, de l'idéologie dans l'homme débouche sur une farce, sur la répétition grotesque des grands récits idéalistes du progrès et de l'émancipation de l'homme. Dans la deuxième partie des *Démons*, juste après la révolte des Chpigouline, Stéphane Tropimovitch remarque, plein de sagesse, pour cette fois, au sujet du socialisme : « L'idée est grande, certes, mais ceux qui la professent sont loin d'être toujours des géants¹ » : en somme, les hommes ne sont pas à la hauteur de l'idéal. Si Dostoïevski est ainsi lu, la poétique pamukienne sera fondamentalement carnavalesque ; exhibant l'envers du décor idéaliste de la postulation occidentale comme une farce violente, bouffonne, et sinistre.

Si Pamuk met beaucoup l'accent sur le contenu politique de cette leçon, il ne faudrait pas réduire l'apport de Dostoïevski à une simple leçon d'analyse politique ; comme l'explique Karen Haddad, la « transitivité » des *Démons*, aux prises avec une actualité politique directe, ne doit pas éclipser la croyance dans la littérature et dans l'esthétique, et n'équivaut pas à une réduction de la littérature à un véhicule politique ; bien au contraire, Pamuk retient aussi et surtout de Dostoïevski sa foi intangible dans le roman et dans la littérature. Nous serons donc particulièrement attentifs à l'esthétique et à la poétique pamukienne dans

¹ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, deuxième partie, trad. André Markowicz, Actes Sud, 1995, p. 427.

notre investigation du rapport du romancier turc à l'auteur des *Démons*.

B. Pamuk, Dostoïevski, et... A. H. Tanpınar

Il apparaît de nos analyses précédentes que la forme romanesque dostoïevskienne, et le roman *Les Démons* en particulier, révèlent au romancier turc le *mythos* de la Turquie ; lui fournissent une « mise en intrigue » narrative, pour reprendre la traduction de Paul Ricoeur. L'auteur russe est donc le modèle littéraire, narratif et romanesque de la « fable » de la Turquie moderne, traversée par différentes tensions contradictoires. Dostoïevski révèle, en quelque sorte, le drame de la condition du sujet turc moderne. Tous les romans ne sont pas mobilisés au même degré dans cette analyse. Les plus présents seront *Neige* – le plus dostoïevskien du corpus – mais aussi *Cevdet Bey et ses fils*, *La Maison du Silence*, et *La vie nouvelle*. *Le Livre noir* et *Mon Nom est Rouge* seront également sollicités, mais dans une moindre mesure.

C'est précisément sur ces questions que s'articule la problématique romanesque d'Orhan Pamuk ; dans l'exploration de ces blessures, de l'héritage historique de la modernité européenne, de l'écart douloureux entre le modèle européen et la copie turque. Le roman pamukien se donne comme une exploration romanesque de la question d'Occident et de l'héritage révolutionnaire de la Turquie moderne. Mais cheminant sur la voie du rapport de Pamuk à l'auteur russe, nous faisons, une fois de plus, une rencontre inattendue, celle d'un auteur que nous avons déjà croisé sur notre route, et qui s'impose, s'interpose, dans le rapport de Pamuk à Dostoïevski ; il s'agit, bien entendu, d'Ahmet Hamdi Tanpınar.

A.H. Tanpınar, premier analyste de la crise de la modernité turque

En effet, A. H. Tanpınar s'avère être, d'une part, le précepteur turc de Pamuk sur la question de l'identité turque moderne, déchirée entre tradition et modernité, Orient et Occident ; d'autre part, Tanpınar est aussi, et Pamuk l'efface consciencieusement de son ethos de grand romancier turc offert à la lecture du public occidental, le premier « récepteur » de Dostoïevski dans le champ romanesque turc : Tanpınar a déjà fait usage du roman dostoïevskien pour essayer de mettre en intrigue le drame de la modernité turque.

Il est à la fois intéressant et paradoxal que ce soit Pamuk qui ait amorcé la redécouverte de Tanpınar, comme nous l'avons expliqué au quatrième chapitre, signant par là l'importance de son œuvre sur sa formation, et que, dans le même temps, il camoufle, ou du moins passe sous silence, pour le public occidental, l'importance de cette figure tutélaire pour son projet littéraire. Notons également que si Pamuk s'épanche volontiers sur le rapport à son père Gündüz Pamuk, comme il le dramatise dans son discours de réception du prix Nobel qui lui est dédié, en revanche, pour ce second père en littérature turque et en roman moderne, ni discours, ni reconnaissance de dette, du moins à l'égard du public occidental. Comme nous l'avons déjà dit dans le quatrième chapitre, Pamuk ne fait paraître aucun de ses articles sur Tanpınar dans la version occidentale d'*Öteki Renkler*. Occultant le médiateur, escamotant le probable rival, il construit la fiction d'un auteur turc sans prédécesseur, sans précédent romanesque turc, déraciné, en quelque sorte, de la tradition romanesque nationale, lecteur direct du roman réaliste et du roman moderne européen. Ce n'est que dans le chapitre sur André Gide de l'édition européenne, que nous avons déjà cité, qu'il rend hommage, de manière assez rapide toutefois, à A. H. Tanpınar.

Les spécialistes de littérature turque moderne comme Paul Dumont, Erdag Gökınar, ou encore Zeynep Baramođlu, auteure d'une thèse sur Pamuk et l'occidentalisation¹, s'accordent à reconnaître l'importance décisive de l'auteur

¹ Zeynep Baramođlu, *La problématique de l'occidentalisation dans l'oeuvre d'Orhan Pamuk*, Thèse de doctorat Langues, littératures et sociétés orientales Paris, INALCO, 2008.

turc moderne pour l'œuvre de son héritier postmoderne. « [...] il a été un des premiers intellectuels de la période républicaine à avoir clairement diagnostiqué, chez le peuple turc, une profonde crise d'identité », écrit Paul Dumont dans sa préface à *Cinq Villes*¹. Erdag Gökner considère, dans son étude sur Pamuk, que Tanpınar est un des premiers auteurs turcs à traiter de la crise de la modernité turque comme un paradoxe fécond pour la modernité littéraire ; à récupérer, en quelque sorte, le traumatisme historique dans une nouvelle productivité esthétique, et dans une forme de résilience narrative et littéraire. Il ajoute que sa politisation de la forme littéraire constitue un modèle pour Pamuk².

La crise est, pour Tanpınar, le maître mot du XX^e siècle. C'est une crise des mentalités, une crise économique, une crise culturelle et une crise des valeurs³. Les personnages des romans de Tanpınar sont perdus dans le temps et dans les changements historiques profonds qui ont accompagné l'occidentalisation de l'Empire et la création de la République turque⁴. Paul Dumont considère également que le roman tanpınarien porte sur la crise de la civilisation turque, et sur le « dédoublement mental » que fait naître cette crise⁵. En effet, la rupture historique entre l'Empire et la République ne dédouble pas seulement toutes les institutions sociales et politiques ; elle divise aussi profondément le sujet de la modernité turque⁶. Tanpınar répond, en quelque sorte, si l'on nous permet ce court-circuit temporel, à la question que Camille Dumoulié pose à Charles Melmann dans son introduction à la conférence de ce dernier : « qu'en est-il du sujet hors de l'Occident ? Comment le sujet se mondialise-t-il ? [...] Comment devient-on un sujet chinois, un sujet africain, sur le modèle occidental⁷ ? » Dans son article intitulé « Identité et changement de civilisation » (« Medeniyet Değiştirme ve İç İnsan⁸ »), publié en mars 1951 dans *Cumhuriyet*, Tanpınar

¹ Paul Dumont, « Cinq Villes, un autoportrait », dans Ahmet Hamdi Tanpınar, *Cinq Villes, Istanbul, Bursa, Konya, Erzurum, Ankara, op.cit.*, p. 27.

² Erdag Gökner, *op.cit.*, p. 112.

³ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 97.

⁴ E. Gökner, *op.cit.*, p. 264.

⁵ Paul Dumont, « Cinq Villes, un autoportrait », *op.cit.*, p. 13.

⁶ E. Gökner, *op.cit.*, p. 115.

⁷ Charles Melmann, « La poétique du sujet lacanien », conférence précédée d'une présentation générale de Camille Dumoulié, *Silène*, Centre de Recherche en Littérature et Poétique comparées, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, URL : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_46.pdf.

⁸ Tanpınar cité par B. Berksoy, *op.cit.*, p. 101. Plus littéralement, le titre de l'article pourrait se traduire par : « Changement de civilisation et changement intérieur de l'homme »

décrit la dualité consubstantielle de la culture turque et ottomane depuis les Tanzimat :

La raison de cette crise spirituelle est la dualité entraînée par le changement de civilisation [...] Cette dualité s'est d'abord manifestée dans la vie publique, puis elle a créé deux types de mentalité distincts dans notre société, et à la fin, s'approfondissant et se métamorphosant, elle s'est installée à l'intérieur des individus, à l'intérieur de nous-mêmes¹.

Dès lors pour l'intellectuel, comme pour chaque individu, se pose la question de savoir comment vivre dans un pays qui ne reconnaît pas son histoire culturelle et sa propre mémoire collective. Dans la suite de son article il poursuit son analyse du changement de civilisation et de ses effets sur l'individu. A ses yeux, le peuple et la nation turques ne doivent pas redouter ce changement, le transformant en seuil infranchissable, et verrouillant, en quelque sorte, le processus. Le professeur de littérature moderne turque plaide pour une libération de l'angoisse née de cette césure historique, et pour une mise à distance du doute, de la peur d'échouer, de se tromper. Les Turcs doivent réfléchir et essayer de comprendre cette anxiété pour éviter qu'elle ne se transmette aux générations futures. Pour lui, le peuple turc possède les ressources nécessaires pour trouver un dénouement à cette situation, et il plaide pour une vie authentique².

Ses romans révèlent la déchirure à l'œuvre dans la société et dans la conscience turque moderne. Ses personnages oscillent entre mélancolie (« *hüzün* »), et sérénité (« *huzur* »), mais ses romans radiographient une société turque dans laquelle la promesse utopique de la modernisation laïque a cédé la place à l'anxiété, à l'*hüzün* et à un sentiment de perte³. Tanpınar essaie d'exprimer cette ambivalence à travers un nouveau langage romanesque élaboré à partir des auteurs modernistes occidentaux. Nous avons déjà parlé de *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules* ; ce roman met en scène de manière humoristique les contradictions sociales absurdes, le mode de vie incohérent,

¹ Tanpınar cité par E. Gökınar : « The reason for this crisis [of mind] is the duality brought about by moving from one civilization to another [...]. This duality first began in public life, then it split our society in two in terms of mentality, and in the end, deepening and changing its progress, it settled within us as individuals » C'est nous qui traduisons.

² B. Berksoy, *op.cit.*, p. 101.

³ E. Gökınar, *op.cit.*, p. 118.

hybride et « dérégulé », de la République, et représente le chaos des mentalités de la Turquie des années 1950. Les habitués des cafés s'intéressent au bergsonisme, à l'histoire, à la logique aristotélicienne, à la poésie grecque, au spiritisme et à l'actualité politique. « L'Institut » dérisoire révèle le caractère futile des nouvelles institutions dans une sorte de fatras baroque.

Tout comme pour son maître Tanpınar, la crise de la modernité turque favorise les développements littéraires de Pamuk. Pour E. Gökner, ce dernier fonde sa modernité littéraire sur la modernité manquée du projet républicain¹. Nilgün Anadolu-Okur, dans son introduction à l'ouvrage collectif *Essays interpreting the writings of Orhan Pamuk*, décrit Pamuk comme un écrivain impliqué dans un effort renouvelé pour écrire le continuum de la conscience historique de la nation, la richesse de la mémoire culturelle turque et réparer, en quelque sorte, la déchirure de la conscience collective et du sujet individuel, à travers l'écriture littéraire et le roman.

Tanpınar ou la polyphonie dostoïevskienne dans le roman turc

Ce n'est sans doute pas un hasard si le premier analyste de la conscience déchirée de la Turquie a éprouvé, le premier, le besoin du roman dostoïevskien, la nécessité d'aller se pourvoir, en ressources et « munitions » romanesques, pour reprendre le mot de Montaigne, du côté de chez Dostoïevski. Tanpınar a cherché à renouveler le roman turc, à construire véritablement le roman turc moderne. Il semble que ce soit, pour Berkiz Berksoy, les mots de Bakhtine qui soient les plus adaptés à la description du projet romanesque tanpınarien. Selon la chercheuse turque, Tanpınar a voulu apporter « une vision et une représentation nouvelles de l'homme intérieur² », c'est-à-dire une vision de la dualité de l'âme turque, sommée de renier son histoire culturelle pour embrasser la civilisation européenne

¹ *Ibid.*, p. 113.

² M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Points Essais, 1988, p. 44, cité par B. Berksoy, *op.cit.*, p. 303.

occidentale. Tanpınar ambitionnait de fonder le roman turc sur la recréation de la vie intérieure de l'homme¹, par une approche dialogique qui briserait l'artificielle unité de l'homme telle qu'on la trouve dans l'épopée ou dans la poésie. Dans le domaine du roman, ses maîtres sont Dickens, Thomas Mann, Proust, Joyce, et Dostoïevski, entre autres ; mais il distingue tout particulièrement Proust et Dostoïevski, du moins dans l'extrait suivant :

C'est de Dostoïevski dont je me suis emparé ; il a réveillé en moi ce que j'avais abandonné en poésie ; je me suis embarqué dans le roman et la nouvelle. J'ai découvert en même temps Valéry et Rilke. [...] C'est Valéry qui m'a le plus influencé. Ensuite vient Proust. Du roman russe, j'ai appris à observer la réalité. Dans la prose, ce fut l'influence de Valéry et de Proust².

C'est à cette première phrase que semble faire allusion l'article de Pamuk publié dans *Öteki Renkler* (« Şiirde Aradı, Romanda Buldu³ »). Si le désir littéraire tanpınarien achoppe dans la poésie, il trouve son aboutissement dans le roman et la prose narrative. Le recueil de nouvelles *Pluie d'été* passe en effet pour mettre en scène des personnages particulièrement dostoïevskiens⁴. Pour Tanpınar, Dostoïevski est l'auteur d'innovations romanesques décisives pour l'histoire du roman ; cette généalogie romanesque passe, à ses yeux par Gide, Malraux et Sartre⁵. Avant que ne paraisse l'étude de Bakhtine sur Dostoïevski, Tanpınar reconnaît en l'auteur russe l'inventeur d'une nouvelle forme littéraire, le roman polyphonique. Berkiz Berksoy, dans son étude sur l'esthétique tanpınarienne, montre que l'auteur turc analyse le phénomène de polyphonie romanesque avant Bakhtine et l'importe dans le roman turc, en en faisant l'esthétique centrale de son univers poétique, la « forme-sens », selon le terme d'Henri Meschonnic, du dédoublement de la conscience turque. B. Berksoy qualifie cette esthétique d'« esthétique du contrepoint », notion qu'elle avait déjà développée dans deux articles précédant son ouvrage sur Tanpınar : « Les romans de Tanpınar comme champ de représentations des mentalités » et « Le Contrepoint : esthétique de la

¹ *Ibid.*

² Tanpınar cité par B. Berksoy, *op.cit.*, p. 265.

³ Pamuk, « Şiirde Aradı, Romanda Buldu », *ÖR*, p. 166. De manière littérale, ce titre signifie : « Cherché dans la poésie, trouvé dans le roman ».

⁴ B. Berksoy, *op.cit.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*, p. 264.

pensée critique comparative de Tanpınar¹ ». Dans ses écrits, Tanpınar emploie le terme français, le « contrepoint », qu'il tient de Valéry, et il en fait peu à peu l'élément essentiel de sa poétique. Il a également lu le roman *Contrepoint (Point Counter Point)* d'Adlous Huxley, paru en 1926. Il intègre alors Huxley et Dostoïevski dans une réflexion sur la possibilité, pour une œuvre musicale, de valoir comme modèle littéraire. Il ambitionne de transposer dans le roman la mélodie, le contrepoint et la fugue (« Nağme, contrepoint ve fugue² »). La spécialiste de Tanpınar reconnaît dans la pluralité de voix, de consciences et de visions du monde du roman tanpınarien, la polyphonie dostoïevskienne³. Les contradictions socio-historiques de la société turque, les paradoxes de l'identité turque moderne fournissent à Tanpınar la matière de ses romans polyphoniques ; pour Berksoy, ces conflits ont déterminé l'art de Tanpınar, et ce dernier les perçoit, comme Dostoïevski, comme un ensemble de forces objectives coexistant dans la société turque⁴ ; que ce soit dans *Sérénité* où il explore les contradictions psychologiques nées de la modernisation, dans *L'Institut et La femme sur la lune* où il explore le niveau social de ces contradictions, ou enfin dans *Mélodie Mahur* où ce sont les contradictions idéologiques qu'il prend pour objet d'analyse.

Dans ce roman (*Mahur Beste*) paru en 1975 de manière posthume, Tanpınar campe des personnages qui développent chacun une morale en contrepoint les unes des autres. Atat Mollah est un traditionaliste conservateur, nostalgique de l'ordre ancien. Son frère İsmail, quant à lui, est un modernisateur nationaliste. Les révolutionnaires nihilistes sont représentés par Behçet, le fils conservateur d'İsmail, qui devient révolutionnaire sous l'influence de sa femme Atiye et du radical Sabri Hoca. Mais la jalousie qu'il éprouve envers ce dernier, qui admire sa femme de manière un peu trop ostensible, le ramènera dans le camp conservateur⁵. Sabri Hoca incarne le révolutionnaire radical qui veut hâter l'effondrement de la civilisation orientale pour permettre la naissance d'un monde nouveau.

¹ *Ibid.*, p. 283.

² Tanpınar cité par B. Berksoy, *ibid.*, p. 273.

³ *Ibid.*, p. 279.

⁴ *Ibid.*, p. 304-305.

⁵ *Ibid.*

Pour Berksoy, Tanpınar emprunte également à Dostoïevski la structure en quatre parties de ses romans, comme c'est le cas dans *Sérénité (Huzur)*, ou *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules*, chaque partie se construisant en contrepoint d'une autre¹. La construction polyphonique de *Huzur* se trouve soulignée du fait que les quatre parties du roman portent les noms des quatre personnages principaux, engageant la lecture du roman comme dialogue à quatre voix, comme quatuor de consciences clivées. La première partie s'intitule « İhsan » (« guidé dans sa foi et son action »), la deuxième « Nuran » (« lumière mystique »), la troisième « Suad » (« bonheur ») et la quatrième « Mümtaz » (« l'élite »). Livré à lui-même et à son propre regard sur les logiques discursives en présence, le lecteur du roman polyphonique s'interroge, s'incline devant les émotions complexes et douloureuses, devant le dialogue des consciences, et c'est à lui d'effectuer la synthèse interprétative de sa lecture. On ne trouve pas, chez Tanpınar, de « signification parachevante » de l'œuvre, et les héros restent, comme chez Dostoïevski, aux dires de M. Bakhtine, « intérieurement inachevés² ».

Pourtant, Pamuk considère que Tanpınar n'a pas véritablement réussi à introduire la polyphonie dans le roman turc. Dans son article « Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi » paru en 1995 dans la revue *Deftir*, il estime que la voix narrative que développe Tanpınar n'est pas encore la voix de l'auteur moderne, mais qu'elle reste la voix stable de l'auteur monologique³. B. Berksoy conteste ce point de vue. Pour elle, Pamuk néglige le caractère polyphonique de l'œuvre romanesque de Tanpınar « où la conscience de l'auteur est omniprésente et permanente sans transformer les consciences de ses personnages, à côté et en face d'elles équipollentes, aussi ouvertes et inachevées qu'elle-même. » Selon elle, l'analyse bakhtinienne de la polyphonie dans les romans de Dostoïevski peut être réutilisée pour le roman tanpınarien⁴ ; il y a bien, chez lui, une coexistence de discours contraires et contradictoires qui n'est pas subsumée par la voix omnisciente de l'auteur qui, à ses yeux, laisse exister ses personnages comme des

¹ *Ibid.*, p. 278.

² M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*, p. 121, cite par B. Berksoy, *op.cit.*, p. 295.

³ B. Berksoy, *ibid.*, p. 297.

⁴ M. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, *op.cit.*, p. 114, cité par B. Berksoy, *Ibid.*

consciences égales à la sienne, aussi complexes qu'elle. La chercheuse établit *in fine* un parallèle entre le drame intérieur tanpınarien et celui de Goethe, chacun cherchant, dans la forme littéraire, un équilibre entre les éléments opposés en soi¹.

Dostoïevski représente donc, pour Tanpınar comme pour Pamuk, la possibilité de la mise en intrigue de la Turquie moderne dans la forme-sens du roman polyphonique. On peut entendre ce dernier, si l'on suit la définition de Kristeva, comme « un dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation². » Celle-ci permet de comprendre et d'analyser la complexité des « démons » de la Turquie, comme le théâtre idéologique de sa modernité. La forme polyphonique permet ainsi l'articulation d'un certain rapport entre roman et idéologie, faisant du roman l'espace de déploiement non censuré de discours idéologiques, et engageant une mise à l'épreuve de l'idéologie à travers la forme dialogique du roman, la plus à même de représenter la vérité contradictoire, dialogique, des êtres et du monde. Dostoïevski montre l'exemple d'une observation rigoureuse et minutieuse de l'incarnation de l'idéologie en l'homme. Aussi Pamuk passe-t-il par le *mythos* dostoïevskien pour dégager les traits du *mythos* pamukien : tableau de la condition du sujet non occidental aux marges de l'Europe, sa rage et son humiliation ; la rage devant l'inéluctabilité du destin historique de l'eupéanisation, l'humiliation et la honte engendrée par la comparaison avec l'Europe, produisant, à son tour, « humiliés » et « offensés » ; l'analyse des effets de l'occidentalisation sur la Turquie ; le diagnostic romanesque de la pathologie culturelle, psychique, d'un univers captif d'un entre-deux mondes ; les interrogations liées à la confrontation de sociétés traditionnelles avec le rationalisme et le matérialisme de la pensée européenne. Ainsi, nous nous attacherons, dans l'analyse qui suit, à dégager le drame turc, tel qu'il se noue dans le rapport au patron dostoïevskien.

¹ B. Berksoy, *ibid.*, p. 300.

² Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1988, p. 20.

C. Une lecture dostoïevskienne du roman pamukien : la condition du sujet non occidental et les « démons » de la Turquie

« Riche idée! quelque chose *Crime et Châtiment*, mais encore plus près de la réalité, et touchant directement la question la plus grave de ce temps¹. » F. M. Dostoïevski

Yıldız Ecevit va dans le sens de notre propos, lorsqu'elle écrit que les romans de Pamuk « reflètent les différentes cultures et les différentes perspectives de vie dans le contexte de l'opposition entre l'Orient et l'Occident, et du conflit entre idéalisme et rationalisme². » Elle ajoute que « Pamuk met en scène ces traits culturels à travers des personnages opposés³. » Elle prend alors l'exemple de *Cevdet Bey ve Oğulları*. A ses yeux, le roman émerge des principes d'opposition binaires, des tensions entre Orient et Occident, idéalisme et rationalisme, qui s'incarnent dans des couples de personnages antithétiques⁴.

L'appropriation par Pamuk de l'esthétique polyphonique du roman dostoïevskien est à relier à son éthique de romancier : celle de comprendre l'autre, et donc de faire *entendre* tous les discours, de les laisser se déployer dans leur logique propre, leurs excès, leur mélange de rationnel et d'irrationnel, pour, sinon les légitimer, du moins les donner à entendre « jusqu'au bout », en quelque sorte, et faire saisir l'irréductible complexité du monde. C'est l'œuvre pamukienne entière qui est marquée par cette esthétique, même si les romans diffèrent dans leur forme.

Aussi, ces derniers se présentent comme les théâtres idéologiques de la modernité républicaine, ou du moins, de l'occidentalisation en ce qui concerne les

¹ F. M. Dostoïevski cité par Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons* », *op.cit.*

² Y. Ecevit, « Orhan Pamuk's concept of fiction », *art.cit.*, p. 120 : « Another cluster of motifs seen in Pamuk's novels, which we classify under the common denominator of the world cultural, reflects the different cultures and life perspectives within the context of the East-West and idealism-rationalism oppositions. » C'est nous qui traduisons.

³ *Ibid.* : « Pamuk generally brings these cultural features to life through opposing characters. »

⁴ *Ibid.* : « The novel, which tells the story of three generations, feeds off the realist-idealist and conformist-nonconformist oppositions that come to life in the bodies of Cevdet-Nusret, Osman-Refik, and Cemil-Ahmet. »

romans situés pendant l'Empire ottoman, *Le Château blanc* et *Mon Nom est Rouge*. Inlassable historiographe de la modernité turque dans la fiction littéraire, Pamuk renseigne la question des limites de l'occidentalisation et de la modernité républicaine à travers les personnages qui en sont les représentants. Dans le roman à cinq voix de *La Maison du silence*, chaque personnage incarne une orientation idéologique. Le jeune Metin, un lycéen de dix-sept ans qui rêve de partir aux Etats-Unis, représente le néolibéralisme et la morale de la réussite individuelle ; Nilgün, la frêle étudiante de sociologie, incarne le socialisme et le communisme ; Faruk, l'historien alcoolique, le républicanisme laïc ; et enfin, Hasan, l'adolescent frustré socialement et sexuellement, et brimé par ses camarades, l'ultranationalisme et le fascisme. Quant au roman *Neige*, situé dans la petite ville de Kars du nord-est de l'Anatolie, il se donne comme un microcosme de la Turquie et des idéologies de la modernité, nationalisme, kémalisme et islamisme. Tableau de crise de la modernité turque, Kars représente, pour E. Göknar, à travers sa violence et sa pauvreté, les pires effets du nationalisme républicain¹.

Dans le théâtre idéologique du roman pamukien, le personnel romanesque est polarisé par la question de l'occidentalisation. Les personnages sont disposés sur un axe qui va du plus européenisé au moins européenisé. Erdağ Göknar fonde son analyse sur deux termes clefs, le *din* et le *devlet*, qui sont en effet essentiels à la compréhension du rapprochement entre Pamuk et Dostoïevski, et qui pourraient faire l'objet d'une application au cas russe. Le « *din* » renvoie, au sens large, à ce qui se trouve du côté de la religion, de la tradition, de la culture historique de l'Islam et du soufisme. C'est l'ensemble du domaine qui fait l'objet de la répression du *devlet* : signifiant l'Etat, le *devlet* renvoie, pour Göknar, à un complexe de valeurs et d'institutions situé du côté de l'Etat laïc et moderne, de la modernisation et de la sécularisation. Ces deux termes recourent toute une série d'oppositions : au *din* est associé l'Orient, l'Islam, le mysticisme, mais aussi le peuple, les traditions populaires. Au *devlet* est associé l'Occident, la raison matérialiste, la laïcité, les réformes de modernisation, la révolution, l'élite occidentalisée. Ces deux termes sont particulièrement pertinents pour désigner la polarisation du personnel romanesque pamukien – et pourrait aussi convenir, il

¹ *Ibid.*, p. 184.

nous semble, au personnel dostoïevskien. De fait, il est une ressaisie en termes discursifs, ou épistémologiques, de l'opposition mythique entre l'Orient et l'Occident. Si Pamuk construit le jeu des personnages en fonction de l'axe *din-devlet*, il a bien retenu la leçon de Dostoïevski : l'idéologie faite homme chez Pamuk produit des personnages dérisoires, contradictoires, et souvent grotesques.

Le personnel romanesque des occidentalistes

La condition de l'intellectuel turc occidentalisé

Les personnages occidentalisés sont très nombreux dans le personnel du roman pamukien. Cevdet et sa femme Nigân dans le roman éponyme, leur ami Fuat, le fils Refik et le petit-fils Ahmet ; le docteur Selahattin, Faruk et Nilgün de *La Maison du silence* ; les étudiants Osman, Mehmet et Canan de *La vie nouvelle* ; l'avocat Galip et sa famille dans *Le Livre noir* ; le poète Ka, Nuri Yilmaz, le directeur de l'Ecole normale, Kasim Bey, le directeur adjoint de la sécurité, Serdar Bey, le directeur de *La Gazette de la ville-frontière*, Turgut Bey, le patron de l'hôtel Karpalas, et Sunay le comédien kémaliste de *Neige* ; ou encore Kemal et sa famille dans *Le Musée de l'Innocence*.

La plupart d'entre eux sont des représentants du *devlet*, des professionnels de la modernité laïque, ingénieurs de la nation turque moderne : ils sont médecins, avocats, ingénieurs, architectes, professeurs, hommes d'affaires. Même le terroriste islamiste Lazuli de *Neige* est un ancien représentant du *devlet* ; il a été, par le passé, ingénieur et athée. Rifki Hat (« hat » signifiant le rail, le chemin de fer) de *La vie nouvelle* et Ömer de *Cevdet* travaillent tous deux à l'extension du réseau de chemin de fer¹ ; ils représentent l'idéalisme des intellectuels des débuts de la République. Ömer, le jeune Rastignac de *Cevdet bey*, a appris en Europe la morale de l'action et du destin individuels, le désir de réussir, opposés à la morale indolente de l'Orient².

Cevdet est le premier occidentaliste, avec son frère Nusret, du roman

¹ Ömer part travailler à Kemah sur chantiers de construction de chemin de fer pour connecter Sivas à Erzurum.

² Pamuk, *CBF*, II, 6.

pamukien. Il rêve de fonder une famille européenne, de conformer son mode de vie au modèle de la famille française, mais il désespère du peu d'éducation et du manque de manières des Turcs. Lorsque la République contraint les citoyens à adopter un nom de famille, il choisit le patronyme « Işıklı » (« L'homme éclairé »), dérivé du mot « lumière » (« Işık »). Mais, en 1936, il se rend compte que la famille française qu'il avait rêvée est devenue typiquement turque : « "Moi qui voulais fonder une famille *alla franga*... Au final, tout est devenu *alla turca!*" »¹ »

Ces personnages sont, pour beaucoup des intellectuels de la gauche laïque et progressiste : Refik de *Cevdet*, l'historien Faruk et l'étudiante en sociologie Nilgün dans *La Maison du silence*, l'auteur Rifki dans *La vie nouvelle*, les deux écrivains Galip et Celal du *Livre noir*, Ka le poète et Turgut de *Neige*. Ils sont nombreux à appartenir à l'élite intellectuelle laïque et à résider à Nişantaşı ; ce sont en quelque sorte des doubles romanesques de l'auteur. On peut compter, dans cette catégorie, Cevdet, qui fait l'acquisition d'une belle demeure aristocratique pour sa famille dans le quartier², Ka de *Neige*, Galip, Ruya et Celâl du *Livre noir*, Kemal du *Musée de l'Innocence*. Ce sont en outre des bourgeois occidentalisés. Ka, le héros de ce dernier roman, est un « bourgeois d'Istanbul³ » (*İstanbullu bir burjuvasın*) un lecteur de littérature occidentale, ayant grandi à Nişantaşı⁴. Lorsqu'il rencontre le cheik kurde à Kars, il lui explique : « J'ai grandi dans un milieu aisé à Nişantaşı, à Istanbul. Je voulais être comme les Européens (*Avrupalılar gibi*)⁵ » ; et lors de ses retrouvailles avec Ipek, son ancienne camarade d'université, ils se comportent « en vrais bourgeois stambouliotes bien occidentalisés⁶ » (*İstanbullu birer Batılılaşmış burjuva gibi*). Pour le traducteur et spécialiste américain de Pamuk E. Gökner, tous ces personnages sont autant d'incarnations différentes de l'*homo secularis*, que le critique définit comme le

¹ *Ibid.*, p. 134 ; *CBO*, p. 108 : « "Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda epsi alaturka oldu !" »

² Pamuk, *CBF*, le chapitre 9 de la première partie est intitulé : « Une maison en dur à Nişantaşı » / « Nişantaşı'nda Bir Kâgir Ev ».

³ Pamuk, *Neige*, p. 115 ; *Kar*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 146 ; *Kar*, p. 100 : « "İstanbul'da, Nişantaşı'nda sosyetik bir çevrede büyüdüm. Avrupalılar gibi olmak istiyordum." »

⁶ *Ibid.*, p. 40-41 ; *Kar*, p. 27.

sujet produit par les régimes discursifs du nationalisme laïque¹.

Mais le roman pamukien porte une analyse politique de la rupture entre cette intelligentsia stambouliote, laïque et occidentalisée, et le peuple turc.

Mal russe, mal turc : l'intellectuel coupé du peuple

« A rester comme ça à réfléchir et à disséquer... C'est ce qui vous rend malheureux (*mutsuz*). En Turquie, réfléchir de la sorte vous pousse hors de la société (*toplumun dışına*). Vous le savez aussi bien que moi... Ici, celui qui réfléchit (*düşünen*) se retrouve seul (*yalnız*)...² »

Tel est le discours que tient Mahir Altaylı, le professeur de littérature turquiste, à Muhittin, le poète raté de *Cevdet Bey*. C'est en fait la situation paradigmatique de l'intellectuel en Turquie qui est ainsi décrite. Or, c'est aussi l'analyse que fait Dostoïevski du « mal » russe : dans le « mot d'explication à propos du discours sur Pouchkine », il juge que l'introduction des réformes par Pierre le Grand a infligé une profonde blessure à la société, et que cette « plaie » est encore vive. Dès lors, la « société cultivée » se serait retrouvée coupée du peuple et de l'« âme populaire ». Pouchkine aurait le premier campé dans la littérature russe un « type d'homme négatif, l'homme tourmenté et inadapté, qui ne croit pas au sol natal et à ses forces natives, [...] qui ne veut pas œuvrer avec les autres, et qui en souffre sincèrement³. » L'occidentaliste de Pouchkine, appartenant à la société instruite, produit de l'eupéanisation de la Russie, aurait « laissé derrière lui » et « fui » loin de « l'esprit du peuple⁴ ». Pour le romancier russe, le mouvement révolutionnaire (le symptôme Netchaev) est « une conséquence directe de l'immense rupture entre toute notre formation intellectuelle et les fondements primitifs, originaux de la vie russe⁵ ». Mais Dostoïevski indique que Pouchkine, premier analyste de la crise d'identité de la

¹ E. Gökner, *op.cit.*, p. 208.

² Pamuk, *CBF*, p. 371 ; *CBO*, p. 301 : « “Böyle durup derinlemesine düşünmek... Bu insanı işte mutsuz yapar. Türkiye'de burada böyle düşünmek insanı toplumun dışına iter. Bunu benim kadar bilirsiniz. Burada düşünen yalnız kalır...” »

³ F. M. Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 1346.

⁴ *Ibid.*, p. 1353.

⁵ Lettre de F. M. Dostoïevski au grand-duc héritier au sujet des *Démons* [1873], citée par Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons* », *op.cit.*

Russie, est aussi le premier à avoir indiqué le remède : « la société russe pourra guérir, pourra se rénover et se régénérer si elle rallie la vérité du peuple¹ ». Tanpınar préconise le même traitement pour soigner le « mal » social provoqué par l'occidentalisation de la Turquie : c'est la solution nationaliste.

Le bourgeois occidentalisé des romans de Pamuk est lui aussi coupé du peuple, de la religion, de la foi populaire, en un mot, du *din*. « Tout au long de ma vie, confesse Ka au cheikh kurde dans *Neige*, je me suis senti coupable de ne pas croire (*inanmadığım*) dans le Dieu des pauvres auquel croyaient les gens sans éducation, les tatas voilées, les tontons à chapelet². » Il y a un complexe de l'intellectuel turc occidentalisé, isolé et déraciné, fait de honte et de culpabilité (*suçluluk*). Pour Galip, Ka ou Kemal, « Allah » est du côté des pauvres (*yoksullar*) et des personnes sans éducation (*eğitimsizlerin*). Thème fondamentalement dostoïevskien, l'intellectuel occidentalisé est marqué par l'orgueil : « Il y avait une part d'orgueil (*mağrur*) dans mon incroyance (*inançsızlık*)³ », ajoute Ka. Le cheikh lui rétorque que Dieu condamne les orgueilleux, invoquant l'exemple de Satan. De plus, après que Ka a déclaré son amour à Ipek, la fille de l'aubergiste Turgut Bey, il est assailli par la honte alors qu'il la voit faire le service dans la salle du restaurant du Karpalas ; c'est une « provinciale » (*taşralı*), et elle coupe le pain en gros morceaux, « comme chez les pauvres⁴ » (*yoksul evlerinde yapıldığı gibi*).

Dans *Cevdet Bey et ses fils*, la dissociation de l'intellectuel occidentalisé avec le peuple se traduit lors des obsèques de Cevdet Bey à la mosquée de Teşvikiye. Comme le remarque E. Gökner, Refik, dans l'espace de la mosquée, est désorienté ; il se pose des questions sur le fait d'enlever ses chaussures, oublie de faire ses ablutions avant de partir à la prière ; de plus, sa présence dans la mosquée lui paraît étrange, comme s'il y était « déplacé » : « Refik tourna la tête vers les rangs de derrière : les chaussettes aux pieds des jardiniers et des concierges ne faisaient pas le même effet, cela n'avait rien d'étrange. "Ils vont bien dans le

¹ F. M. Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, p. 1346.

² Pamuk, *Neige*, p. 147 ; *Kar*, p. 100-101 : « "Bütün hayatım boyunca eğitimsizlerin, başı örtülü teyzelerle eli tespihli amcaların inandığı yoksulların Allah'ına inanmadığım için suçluluk duydum." »

³ *Ibid.*, : « "İnançsızlığımın mağrur bir yanı vardı." »

⁴ *Ibid.*, p. 258 ; *Kar*, p. 176.

décor !” Puis le prêche commença¹. » Etranger aux rites du *din*, Refik ne sait plus comment effectuer les gestes du rituel, si bien qu’il imite l’homme devant lui :

« Mon père est mort », pensa Refik, et, les yeux sur la nuque de l’homme qui était devant lui, il calqua ses gestes sur les siens (*yaptıklarını tekrarlamaya*). Il ne trouvait guère cohérent de s’incliner, se relever, de faire tous ces mouvements, alors qu’il ne croyait pas (*inanmadığı*), puis, refusant d’y réfléchir davantage, il murmura en lui-même « Mon père est mort »².

Le rituel, vidé de son sens, se réduit alors à une pantomime, et le croyant se fait automate. Ka lui aussi, élevé à Istanbul dans une famille républicaine et laïque, est aliéné du peuple et de la religion. La mosquée n’a plus pour lui aucune signification religieuse et sacrée ; elle est liée, comme pour Refik, à la sociabilité des classes populaires et aux jeux de l’enfance, comme il l’explique à Ipek :

Dans mon enfance, la domestique m’emmenait à la mosquée de Teşvikiye, dit Ka, moins pour faire sa prière que pour rencontrer les autres domestiques et discuter avec elles. Celles-ci, attendant l’heure de la prière, se livraient à leurs commérages qui n’en finissaient pas, tandis que moi je jouais avec les enfants à faire des pirouettes sur les tapis. A l’école, j’apprenais par cœur toutes les prières pour être le favori du professeur [...]. J’ai appris tout ce qui s’enseignait à l’islam dans les écoles, mais j’ai tout oublié. Aujourd’hui, c’est comme ci tout ce que je sais de l’islam se résumait au film *L’Appel*, avec Anthony Quinn dans le rôle principal, dit Ka en souriant³.

L’intellectuel pamukien est fondamentalement exilé de la foi populaire et de la communauté ; le rituel religieux, la vie du croyant sont vidés de tout contenu spirituel et sont réduits à une sorte de comédie, de divertissement ou de curiosité anthropologique.

Lors d’une de leurs rencontres, l’islamiste Lazuli déclare au poète venu à

¹ Pamuk, *CBF*, p. 260 ; *CBO*, p. 212 : « Refik dönüp baktı : Arka sıralarda yer alan bahçıvanların, kapıcıların, çoraplı ayakları tuhaf değildi. “Onlar buraya yaklaşıyor !” diye düşündü. Sonra namaz başladı. »

² *Ibid.* ; *CBO* p. 212 : « Refik “Babam öldü,” diye düşündü ve önündeki adamın ensesine bakarak yaptıklarını tekrarlamaya başladı. İnanmadığı halde bu hareketleri yapmasının, yere eğilip kalkmasının doğru olmadığını düşündü, sonra düşünmek istemedi ve “Babam öldü !” diye mırıldandı. »

³ Pamuk, *Neige*, p. 141 ; *Kar*, p. 96 : « “Çocukluğumda hizmetçi kadın beni Teşvikiye Camii’ne götürürdü,” dedi Ka. “İbadet etmekten çok diğer hizmetçi kadınlara buluşup görüşmek için. Onlar namaz saatini bekleyip uzun uzun dedikodu ederken ben çocuklarla halıların üzerinde yuvarlanıp oynardım. Okulda, [...] hocanın gözüne girmek için bütün duaları çok iyi ezberledim. İslam hakkında okullarda öğretilen her şeyi öğrenmişim, ama hepsini unutmuşum. Bugün sanki İslam hakkında tek bildiğim şey, Anthony Quinn’in başrolünü oynadığı *Çağrı* adlı film”, dedi Ka gülümseyerek. »

Kars pour écrire un article sur les filles qui se suicident : « Ici, l'étranger (*yabancı*), c'est toi [...] »¹. Isolé de la communauté, en marge de la société, l'intellectuel pamukien est un *étranger*. Ce thème de l'intellectuel comme « étranger » est un topos de la littérature turque moderne ; il apparaît déjà dans les romans de Halide Edip et de Yakup Kadri². Ce dernier traite, dans *Yaban*, de l'opposition entre intellectuels laïcs, libéraux et occidentalisés, et le peuple turc ; Ferit Edgü, dans ses romans *Kimse* (« Personne », 1976) et *O* (« Lui », 1977), reprend ce motif en tentant de renouer la communication entre l'« étranger » et les paysans pauvres. Ali Semizoğlu, dans son article sur le roman turc contemporain, écrit que dans ce roman, « [l']intellectuel peut encore espérer occuper sa place dans la société où il se sent étranger. Pour cela, il lui suffirait d'assumer pleinement son devoir envers l'Autre et chercher à le comprendre³. » Si Pamuk réinvestit ce topos de la rupture entre l'élite intellectuelle et le peuple, il en fait néanmoins une lecture très dostoïevskienne.

Foi religieuse et athéisme

De fait, Pamuk annexe, d'abord, comme nous l'avons vu, le divorce entre l'élite et le peuple du côté de la « maladie » russe décrite par Dostoïevski ; en outre, il en fait une relecture très métaphysique qui l'inscrit, là encore, dans la filiation dostoïevskienne. En effet, ce qui sépare l'intellectuel occidentalisé et le paysan turc, ou l'homme du peuple, c'est la question de la foi et de la croyance religieuse. Comme on l'a vu pour tous les personnages que nous venons d'analyser, ils ne croient pas ; le verbe « croire », *inanmak*, est toujours employé à la forme négative, est toujours *nié*. Ce qui divise l'élite et le peuple, c'est donc, fondamentalement, la question de Dieu et de la foi (*din*). Comme le fait remarquer le jeune islamiste Necip à Ka, les « snobs d'Istanbul⁴ » (*İstanbul'da bir sosyetik*) « ne croient jamais en Dieu⁵ » (*hiçbir zaman Allah'a inanmazlar*). On croirait entendre Kirillov qui, dans *Les Démons*, a cette phrase : « les gens intelligents, ils

¹ *Ibid.*, p. 347 ; *Kar*, p. 235 : « “Aramızdaki yabancı sensin.” »

² Ali Semizoğlu, « Aspects du roman turc après 1960 », *Anka*, 1992.

³ *Ibid.*

⁴ Pamuk, *Neige*, p. 155 ; *Kar*, p. 106. Pamuk emploie ici le terme *sosyetik* probablement emprunté au français « société » et qui signifie « mondain » ou « à la mode ». Le mot « snob » peut être aussi exprimé par le terme *züppe*.

⁵ *Ibid.*

n'y croient pas, en Dieu¹ ». Pamuk semble emprunter à Dostoïevski cette obsession métaphysique, cette interrogation incessante sur l'existence de Dieu, sur ce qui sépare les croyants des athées, sur les conséquences de l'incroyance. On le sait, l'éternel sujet de Dostoïevski est celui de l'homme et de Dieu, le plan philosophique et métaphysique refoulant le « fait divers » au « plan inférieur », comme l'exprime Pierre Pascal dans son introduction aux *Démons*. Dans une lettre à son ami Maïkov datant de mars 1870, l'écrivain russe décrit la question de l'existence de Dieu comme « “le problème qui m'a tourmenté, consciemment ou inconsciemment, toute ma vie²” », rapporte encore P. Pascal.

Dans *Neige*, comme dans le roman dostoïevskien, l'athéisme inaugure le drame de la conscience athée. Ka souffre de son isolement, de sa solitude ; il confie cette souffrance de l'intellectuel athée et déraciné au cheik kurde : « Je veux être un citoyen de base (*basit bir vatandaş*, « un simple citoyen ») comme vous autres (*sizler gibi*), qui croit au Dieu auquel vous croyez, mais l'Occidental en moi m'en empêche (*içimdeki Batılı*)³. » L'occidentaliste athée est déchiré entre une nostalgie de la communauté religieuse, une aspiration à rejoindre la communauté des croyants, à être comme tout le monde, mais il est habité par le « démon » du rationalisme occidental. Pour le jeune islamiste Necip, l'athéisme est une expérience de la dérélition, la souffrance d'une solitude métaphysique insupportable. Être athée, c'est se retrouver « tout seul dans l'immensité du monde⁴ » (*bütün âlemde yapayalnız*), c'est faire l'expérience de celui qui est abandonné par Dieu. Necip en invoque une définition de l'athéisme : « “J'ai regardé dans une encyclopédie, le mot ‘athée’ viendrait du grec *athos*. Or ce mot désigne non pas une personne qui ne croit pas en Dieu (*inanmayan kiş*), mais plutôt une personne seule (*yalnız kiş*), abandonnée des dieux (*tanrılar tarafından terk*)⁵.” » Le dialogisme du roman définit donc l'athéisme, par la voix des jeunes islamistes, invoquant l'étymologie grecque, comme l'état de dérélition de celui qui est *abandonné par les dieux*, comme la « misère de l'homme sans Dieu », en

¹ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, *op.cit.*, II^e partie, p. 328.

² F. M. Dostoïevski cité par Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons* », *op.cit.*

³ Pamuk, *Neige*, p. 148 ; *Kar*, p. 101 : « “Sizlerin inandığı Allah'a inanıp sizler gibi basit bir vatandaş olmak istiyorum, ama içimdeki Batılı yüzünden kafam karışıyor.” »

⁴ *Ibid.*, p. 200 ; *Kar*, p. 137.

⁵ *Ibid.*, p. 211 ; *Kar*, p. 144 : « “[...] ateist kelimsenin kaynağı Yunanca ‘athos’ imiş. O kelime de Tanrı'ya inanmayan kişiyi değil, tanrılar tarafından terk edilen yalnız kişiyi anlatıyormuş.” »

des termes pascaliens.

Dès lors, les jeunes islamistes du lycée des prédicateurs sont très curieux du bourgeois occidentalisé Ka ; ils cherchent à savoir si celui-ci est athée ; le titre du chapitre IX reprend une de leurs questions : « Excusez-moi, vous êtes athée (*ateist*)¹ ? » Pour le jeune islamiste Mesut, les athées sont manipulés par le diable, possédés par le démon du matérialisme. C'est d'ailleurs sous les traits d'un « diable mi-rationnel mi-utilitariste² » (*yarı akılci, yarı faydacı şeytan*) que Muhtar évoque le tourment de l'athéisme et du doute. Necip raconte alors à Ka l'histoire d'un directeur d'école qui a perdu la foi, caricature exacerbée de l'homme occidentalisé, blasphémateur, immoral et décadent : « Il truffait ses propos de très nombreux mots européens et avec l'argent volé il s'achetait et portait les habits les plus à la mode en Europe. Il faisait tout cela avec le plus grand mépris pour tout le monde et en se comportant en personne “développée”³. » Le directeur est de sucroît fier de ses agissements, et s'en enorgueillit (*gurur duyuyor*). A la fin de l'histoire, il devient fou et songe à se donner la mort, mais trop lâche pour se suicider, il cherche à exciter la haine des autres contre lui. Ses souffrances sont finalement abrégées par un mystérieux « homme de l'ascenseur » qui lui plante un coupe-papier dans le cœur en lui présentant le livre remède de l'athéisme.

Cette allégorie de l'athéisme contient tous les enjeux de la question. Athée, le directeur considère que « tout était permis⁴ » (*her şeyin serbest olduğunu*) ; cette histoire pose la question des limites de l'action individuelle, mais aussi celle de la dérélition et de la folie de celui qui s'est affranchi de la loi morale. « Si Dieu n'existe pas, alors tout est permis » : Pamuk reprend ici certainement la formule de Sartre ; car on sait que la formule en tant que telle n'existe pas chez Dostoïevski ; mais « tout est permis », en revanche, est discuté par divers

¹ *Ibid.*, p. 123 ; *Kar*, p. 83 : « Affedersiniz, siz ateist misiniz ? »

² *Ibid.*, p. 88 : « Résidu de mes années d'athéisme, le diable mi-rationnel mi-utilitariste qui sommeillait en moi commença à nouveau à me titiller. » ; *Kar*, p. 59.

³ *Ibid.*, p. 125 ; *Kar*, p. 85 : « “[...] sözlerinin arasına bol bol Frenkçe kelime sıkıştırıyor, çaldığı paralarla en moda Avrupa elbiselerinden alıp giyiyormuş. Bunları herkesi küçümseyen ve 'geri' bulan bir tavırla yapıyormuş.” »

⁴ *Ibid.*

personnages des Frères Karamazov, et repris *in fine* par Smerdiakov le meurtrier¹. André Gide explique que « c'est la négation de Dieu qui entraîne l'affirmation de l'homme² », et c'est alors que commence l'angoisse. Par cette affirmation nihiliste, l'homme-Dieu succède au Dieu-homme, et adopte la logique nietzschéenne, analyse Gide, de l'affirmation de soi comme but de la vie³. Naturellement, on peut voir derrière ce discours une référence à Nietzsche, une reprise du thème de la mort de Dieu ; cependant, Pamuk semble plutôt reprendre l'idée à sa source que dans la formulation nietzschéenne.

Pamuk reprend cette idée du lien entre l'existence de Dieu, la liberté et la morale de l'athée, comme on le voit dans l'allégorie de l'athéisme. La négation de Dieu contenue dans l'athéisme conduit le directeur à enfreindre la loi morale, mais il est rattrapé par un vertige métaphysique et par le démon du nihilisme. L'athéisme menace donc l'individu, dans le roman pamukien, non seulement de dérélition, mais il ouvre aussi un principe de damnation de l'*homo secularis* : le nihilisme et le désespoir de l'homme de la modernité laïque conduit au suicide, l'athéisme est mortel.

Les jeunes islamistes du roman sont très curieux de savoir, par conséquent, si l'intellectuel athée Ka a envie de se suicider ; ils lui demandent : « “Est-ce que tu connais les mêmes tourments (*acılar*) que le pauvre athée (*zavallı ateist*) de l'histoire ? Est-ce que tu veux mettre fin à tes jours (*kendini öldürmek*)”⁴ ? », et plus loin, à nouveau : « “Vous, vous êtes athée ? [...] Si vous êtes athée, est-ce

¹ Voir F. M. Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. André Markowicz, Actes Sud, Babel, tome 3, livre XI, chap 4, p. 464, livre XI, chap 8, p. 526 et p. 539. On sait que Sartre fait de cette affirmation nietzschéenne imputée au nihiliste dostoïevskien le point de départ de l'existentialisme : « Dostoïevski avait écrit : “Si Dieu n'existait pas, tout serait permis.” C'est là le point de départ de l'existentialisme. En effet, tout est permis si Dieu n'existe pas, et par conséquent l'homme est délaissé, parce qu'il ne trouve ni en lui, ni hors de lui une possibilité de s'accrocher. Il ne trouve d'abord pas d'excuses. Si, en effet, l'existence précède l'essence, on ne pourra jamais expliquer par référence à une nature humaine donnée et figée ; autrement dit, pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté. Si, d'autre part, Dieu n'existe pas, nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitimeront notre conduite. Ainsi, nous n'avons ni derrière nous, ni devant nous, dans le domaine numineux des valeurs, des justifications ou des excuses. Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait. » Voir Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 1996.

² André Gide, *Dostoïevski, articles et causeries*, Paris, Gallimard, 1981, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 171.

⁴ Pamuk, *Neige*, p. 127 ; *Kar*, p. 88 : « “O hikâyedeki zavallı ateist gibi acılar çekiyor musun ? Kendini öldürmek istiyor musun ?” »

que vous voulez mettre fin à vos jours ?”¹ » Ils reprennent ainsi, précisément, la pensée de Kirillov dans *Les Démons*, qui déclare : « Je ne comprends pas comment un athée, jusqu’à présent, a pu savoir que Dieu n’existait pas et ne pas se tuer tout de suite². » Pour ce personnage dostoïevskien, comme pour les jeunes islamistes de *Neige*, le suicide est le corollaire de la mort de Dieu, sa conséquence naturelle.

Sartre et Dostoïevski ont eu une influence considérable sur la littérature turque moderne, et les motifs du suicide, de la liberté de l’homme sans Dieu, des limites de son action sont présents dans la littérature turque avant Pamuk. Cette généalogie est inaugurée en quelque sorte par l’auteur ottoman Beşir Fuat (1852-87), l’importateur du réalisme et du naturalisme dans le roman turc, qui incarne de manière exemplaire la figure tragique de l’*homo secularis*, personnage dostoïevskien qui tire toutes les conclusions de la mort de Dieu et qui va au bout de la logique matérialiste. Athée, prosélyte du positivisme scientifique, il se suicide le 5 février 1887 en s’ouvrant les poignets, et consigne, appliquant fanatiquement à sa propre mort la méthode de l’objectivité scientifique du naturalisme zolien, ses sensations jusqu’à la perte de conscience, rapporte Ahmet Ö. Evin³. Pour Göknaç, il incarne la figure iconique de l’*homo secularis*, et ouvre la voie du suicide dans la littérature turque.⁴

Un des romans les plus dostoïevskiens de la littérature turque, avant celui de Pamuk, est peut-être *Huzur* [1949] de Tanpınar ; le personnage de Suad est considéré par de nombreux critiques comme une réécriture, voire comme une « copie » de Stavroguine des *Démons*⁵. Don Juan atteint par la tuberculose, c’est un révolutionnaire nihiliste qui prône l’avènement d’un individu et d’un monde nouveau dans la destruction universelle ; il appelle de ses vœux la guerre – le roman se situe à la veille de la seconde guerre mondiale, sur fond de montée du nazisme, et affirme sa liberté dans le suicide ; il se pendra dans l’appartement de

¹ *Ibid.*, p. 130 ; *Kar*, p. 88 : « “Siz bir ateist misiniz ? [...] Ateistseniz kendinizi öldürmek istiyor musunuz ?” »

² F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, Partie III, *op.cit.*, p. 276.

³ Ahmet Ö. Evin, *op.cit.*, p. 177.

⁴ E. Göknaç, *op.cit.*, p. 181.

⁵ B. Berksoy signale qu’un certain nombre de critiques turcs, dont Fethi Naci et Berna Moran, ont vu dans ce personnage de Suad, et plus particulièrement dans sa mort, une copie de Stavroguine, faisant de son suicide un « suicide traduit ». B. Berksoy, *op.cit.*, p. 250.

Mümtaz, détruisant par là la relation entre Mümtaz et Nuran Il soutient crânement à Ihsan, le représentant de la modernité républicaine, malade et alité : « Pour moi, Allah est mort. Je savoure ma liberté. J'ai tué Allah en moi¹. »

Pamuk, comme nous l'avons vu, se réapproprie le motif de l'athéisme et du suicide. Mais contrairement au roman dostoïevskien ou au roman *Huzur* de Tanpınar où les suicides sont le fait de nihilistes athées, le roman pamukien traite du suicide de jeunes filles musulmanes. Si pour le nihiliste, le suicide est une suite logique à son athéisme et à sa philosophie matérialiste, comment expliquer le suicide de pieuses musulmanes ? Necip et Fazıl sont très troublés par ce paradoxe : Teslime a commis le suicide alors que ce dernier est considéré comme un péché dans l'islam, et que son nom signifie « la soumise ». Comme l'indique l'affiche collée sur les murs de Kars, « L'Être Humain est le Chef d'oeuvre de Dieu et le Suicide (*İntihar*) une Insulte² ». Pour l'islamiste et pour le musulman, « une fille qui se suicide, même pratiquante, n'est pas musulmane³ », comme le dit Lazuli, et « celui qui se suicide est un pêcheur (*günahkâr*)⁴ », pour reprendre le titre du huitième chapitre. Pour Necip, si le véritable musulman ne peut se suicider car il ferait tout pour ne pas commettre de péché, alors le suicide de Teslime révèle qu'elle était athée, mais « une athée malheureuse (*bahtsız bir ateiste*) qui ne savait pas qu'elle était athée » ; « une athée cachée (*gizli bir ateiste*), comme dans l'histoire [du malheureux directeur]⁵ ». C'est un véritable drame intérieur pour Fazıl d'apprendre alors qu'il était « amoureux d'une athée⁶ ».

Mais même ces mystérieuses et silencieuses suicidées⁷ semblent, *in fine*, très dostoïevskiennes. Kadife, à la fin du roman, transforme les jeunes filles victimes en héroïnes dostoïevskiennes qui se suicident pour affirmer leur

¹ A. H. Tanpınar, *A Mind at Peace* [1949], Archipelago Books, 2011, p. 337, cité par E. Gökner, *op.cit.*, p. 120 : « For me Allah is dead. I'm savoring my freedom. I've killed Allah within myself. » C'est nous qui traduisons.

² Pamuk, *Neige*, p. 166 ; *Kar*, p. 114 : « “İnsan Allah'ın Bir Şaheseridir ve İntihar Bir Küfürdür” »

³ *Ibid.*, p. 116 ; *Kar*, p. 78 : « “İntihar eden bir kız Müslüman değildir !” »

⁴ *Ibid.*, p. 106 ; *Kar*, p. 71 : « İntihar eden günahkârdır »

⁵ *Ibid.*, p. 130 ; *Kar*, p. 88 : « “ateist olduğunu bilmeyen bahtsız bir ateiste” » et « “gizli bir ateiste, hikâyedeki gibi” »

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ De nombreux discours circulent au sujet de ces jeunes femmes : elles se suicideraient parce qu'elles sont malheureuses, parce qu'elles sont pauvres, à cause d'une histoire d'amour, pour se révolter contre la société patriarcale qui leur impose des époux qu'elles n'ont pas choisis, pour affirmer jusque dans la mort leur choix de se voiler, mais aussi par mode, par effet de contagion.

souveraine liberté. C'est Kirillov, dans *Les Démons*, qui précise bien qu'il se suicide, lorsque Piotr vient le voir pour qu'il prenne sur lui le crime de Chatov avant de se suicider « sans aucune raison, juste pour mon être libre¹ ». Il ajoute : « Je me tue pour montrer mon insoumission et ma nouvelle et terrifiante liberté² ». Sur scène, alors que Kadife joue, dans la pièce *Tragédie à Kars*, le rôle d'une jeune femme qui a pris la décision de se dévoiler, elle est interpellée par Sunay Zaim sur son rôle dans l'« épidémie » de suicides. Elle commente alors le suicide des femmes voilées et déclare qu'« [une] femme se suicide non pas parce que son amour-propre (*gurur*) a été blessé, mais pour montrer qu'elle en a³. » Au moment du suicide, explique-t-elle, « les femmes réalisent [...] qu'elles sont seules (*yalnız*) et qu'elles sont femmes⁴. » Ainsi, « [elles se sont suicidées de leur propre gré, libres et souveraines (*kendi özgür kararlarıyla*)⁵ », ajoute la meneuse des filles à foulard. Hande, une des jeunes filles voilées, va dans ce sens lorsqu'elle considère que les jeunes femmes se réapproprient leur corps dans le suicide⁶. Le roman pamukien transforme donc en quelque sorte la proclamation nihiliste du héros dostoïevskien et son orgueilleuse affirmation en revendication féministe, affranchissement de la loi patriarcale et affirmation de la souveraine liberté de la femme musulmane.

Le traitement de l'athéisme et du suicide est donc, dans *Neige*, complexe ; si le roman reprend (dans la lecture existentialiste) la filiation dostoïevskienne entre mort de Dieu, affirmation de soi et affranchissement de la morale, qui mène à la destruction (pour les islamistes), en revanche, pour les filles à foulard, la ressource dostoïevskienne est utilisée dans le cadre d'une revendication féministe, retournant ainsi la connotation négative de l'« orgueil » de la créature qui défie Dieu, en ressort d'une logique de libération ; le sursaut d'orgueil des femmes voilées et leur affirmation dans le suicide se donnent à lire, pour Kadife, mais aussi pour Hande, comme la subversion d'une situation d'oppression qui permet l'affirmation de soi et de la souveraine liberté du sujet. Pamuk reprenant à son

¹ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, *op.cit.*, troisième partie, p. 276.

² *Ibid.*, p. 279.

³ Pamuk, *Neige*, p. 580 ; *Kar*, p. 398 : « “Bir kadın gururu kırıldığı için değil, ne kadar gururlu olduğunu göstermek için intihar eder.” »

⁴ *Ibid.* : « “[...] kadınların yalnız olduklarını ve kadın olduklarını [...]” »

⁵ *Ibid.* : « “Onlar kendi özgür kararlarıyla intihar ettiler.” »

⁶ *Ibid.*, p. 184.

compte la lecture dostoïevskienne « métaphysique » de l'athéisme, la double d'une dimension fondamentalement *politique*.

La grande scène finale entre Sunay Zaim et Kadife rappelle, par bien des aspects, les échanges entre Piotr et Kirillov dans *Les Démons*. Kadife, comme Kirillov, « ne [veut] pas transmettre de message (*bir mesaj*) par [son] suicide¹. » De plus, de la même manière que Piotr veut utiliser le suicide de Kirillov pour masquer le meurtre de Chatov, Sunay souhaite de Kadife qu'elle le tue avant de se suicider, arguant, de la même manière que Piotr, que ça ne changera rien pour elle ; étant donné qu'elle compte se suicider, elle ira en enfer dans tous les cas². Comme dans *Les Démons*, suicide et meurtre sont intimement liés, et l'orgueilleuse revendication de liberté dans le suicide est détournée en mise en scène d'un meurtre, ou, dans *Neige*, en un meurtre réel.

On voit donc que Pamuk s'approprie de manière très étroite, dans *Neige* en particulier, le questionnement dostoïevskien sur l'existence de Dieu, sur les conséquences de l'athéisme, l'immoralité et le suicide. La transposition du mythos dostoïevskien dans le roman pamukien débouche, dans *Neige*, sur une nouvelle réécriture turque des *Démons*, sur laquelle nous reviendrons dans notre partie consacrée à l'étude de l'intertextualité dans le roman pamukien. Si l'auteur turc s'approprie la fable de l'élite intellectuelle coupée du peuple et de l'opposition entre croyance et athéisme, le roman se donne aussi comme analyse critique de l'héritage de la modernité républicaine, et instruit le procès, permis par la polyphonie romanesque, du fanatisme occidentaliste.

Fanatisme occidentaliste et dialogisme romanesque

Modernisateurs pédagogues

Le roman pamukien met en scène des personnages de modernisateurs pédagogues, figures types d'occidentalistes. Par exemple, Refik de *Cevdet Bey*, croit en la révolution culturelle pour développer l'Anatolie et moderniser la

¹ *Ibid.*, p. 581 ; *Kar*, p. 398 : « “İntiharım la bir mesaj vermek isemiyorum, dedi Kadife.” »

² *Ibid.*

nation. Dans son journal du 12 avril 1938, réfléchissant à la question du développement de la Turquie, il s'interroge :

Que faut-il faire pour résoudre la question du monde rural (*köy mesele*) en Turquie ? Pour sortir la ruralité de son obscurité médiévale (*ortaçağın karanlık*), pour la mettre en relation avec les villes et les révolutions (*inkılâplar*), je pense qu'il faut procéder autrement que tout ce qui a été tenté jusqu'à présent¹.

La question de la diffusion des Lumières, de la science et du progrès aux masses illettrées est un problème fondamental pour les jeunes nations, commun à l'élite russe du XIX^e siècle et à l'élite turque des XIX^e et XX^e siècles. Ka de *Neige* est aussi un modernisateur soucieux du développement de la Turquie. Il explique au cheik kurde qu'il rencontre à Kars :

J'ai toujours souhaité, plein de bonnes intentions puérides, le développement de mon pays (*ülkemin kalkınmasını*), l'affranchissement des hommes et sa modernisation (*modernleşme*), dit-il. Mais notre religion (*dinimiz*) m'a toujours semblé opposée à tout cela. Peut-être que je me trompais².

Cette figure du modernisateur soucieux du développement national est très présente dans le roman russe. Dans *Anna Karénine*, par exemple, Vronski, une fois installé avec Anna, fait construire un hôpital qui apportera les techniques hygiénistes de la médecine et de la science moderne aux patients russes ; Constantin Levin réfléchit au développement de la paysannerie, de manière très proche à celle de Refik dans *Cevdet Bey et ses fils*.

Enfin, le Maître du *Château blanc* appartient lui aussi au personnel des réformateurs progressistes. Il est habité par un élan désespéré visant à importer les Lumières dans un pays d' « imbéciles³ » (*yaptallar*). Représentant de la modernité à la fin du XVII^e siècle, sous l'Empire ottoman, il cherche à éveiller l'intérêt du Sultan pour les questions scientifiques, et à créer un mouvement de soutien de la production intellectuelle, dépendante de l'intérêt des puissants et de leurs

¹ Pamuk, *CBF*, p. 353 ; *CBO*, p. 285-286 : « Türkiye'de köy meselesinin çözümü için ne yapmalı ? Köyleri ortaçağın karanlığından kurtarmak, şehirlerle ve inkılâplarla ilişkiye sokmak için düşünüyorum ki, şimdiye kadar yapılanlardan başka şeyler yapmak gerekiyor... »

² Pamuk, *Neige*, p. 146-146 ; *Kar*, p. 99 : « Ben ülkemin kalkınmasını, insanların özgürleşmesini, modernleşmesini bir çocuk gibi iyi niyetlerle istedim hep, » dedi. « Ama dinimiz bana hep bunlara karşıymış gibi gözüktü. » »

³ Le terme revient tout le long du roman.

largesses ; ce qui le met en concurrence directe avec les courtisans. Dans sa patiente conquête du pouvoir et des faveurs du Sultan, « ce petit idiot¹ » (*o aptal çocuğu*), il ne cesse de s'énerver contre l'entourage de Mehmet, ces « cuistres bavards » (*çenebaz ukalâlar*) et ces « imposteurs² » (*bu sahtekârlar*). Pour lui, l'enjeu est de distinguer savoir (*bilim*) et sophisme (*safsatayı*³), ethos scientifique et croyances superstitieuses. Lors de l'épisode de la peste, il recommande l'adoption de plans de précaution sanitaire⁴ alors que les courtisans s'en remettent à la fatalité divine. Prophète de l'inéluctable déclin de l'Empire, il préconise la soumission aux Européens et l'imitation de leurs acquis scientifiques et techniques⁵. Son projet est foncièrement éducatif ; ambitionnant de fonder un observatoire et une maison des sciences⁶, il se veut le pédagogue du roi et lui livre régulièrement des « miroirs du prince » destinés à attirer son attention sur l'importance de la science pour enrayer le déclin de l'Empire⁷. Frustré de vivre dans un univers mental et intellectuel qui ne manifeste aucune curiosité pour le monde physique, il aspire désespérément à entrer en relation avec des hommes de science occidentaux⁸.

Mais, dans le roman pamukien, l'idéologie moderniste, (appelé, en d'autres temps, le développementalisme), flirte avec l'orientalisme. Chez Refik, Ka, le Maître du *Château blanc*, se retrouve l'opposition antithétique entre le *devlet* (*inkılâplar, kalkınma, modernleşme, bilim*) et le *din*, indexée, par les réformateurs, du côté de « l'obscurité médiévale » (*ortaçağın karanlık*), des croyances superstitieuses (*batıl itikad*). L'idéologie moderniste implique la condamnation de l'« envers » oriental de l'Europe ; le Maître ne cesse de traiter de *yaptallar* d'« imbéciles », ses compatriotes non occidentalistes. On arrive là aux limites parodiques de la représentation des personnages des modernisateurs dans le roman pamukien ; ces derniers vont faire les frais d'un dialogisme romanesque qui met impitoyablement au jour leurs contradictions, leurs

¹ Pamuk, *CB*, p. 69 ; *BK*, p. 46.

² *Ibid.*, p. 173 ; *BK*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 65 ; *BK*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁶ *Ibid.*, p. 68.

⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁸ *Ibid.*, p. 195.

faiblesses, et leur fanatisme.

La haine du peuple : orientalisme et *furor* occidentaliste

« şu Doğu'dan hoşlanmıyorum¹ » : Orientalisme russe, orientalisme turc

L'occidentaliste russe se distingue par sa morgue et sa haine de la Russie. Le grand écrivain libéral Karmazinov, dans *Les Démons*, en est le représentant emblématique. Il part s'installer en Europe, en se justifiant ainsi :

là-bas, le climat est meilleur, les maisons sont en pierre, tout est plus solide. L'Europe durera encore le temps de vie qui me reste, je crois. [...] Chez nous, tout va se diluer dans la gadoue [...] la sainte Russie, c'est un pays en bois, un pays de loqueteux... [...] La Russie, telle qu'elle est, n'a aucun avenir. Je suis devenu allemand, et je m'en fais un honneur².

On le sait, c'est Tourgueniev, que Dostoïevski « ne pouvait souffrir, avec ses délicatesses d'aristocrate, sa vanité de général des lettres, son extérieur même³ », pour reprendre les mots de Pierre Pascal, qui sert de modèle à Karmazinov. P. Pascal rapporte encore qu'à Baden-Baden, lors d'une rencontre orageuse avec Tourgueniev, Dostoïevski avait été horrifié par l'auteur de *Pères et Fils* qui soutenait que

« si la Russie disparaissait, l'humanité n'en ressentirait ni perte, ni trouble », que cette phrase de Potouguine dans *Fumée* était le fond de sa pensée, qu'il n'y avait qu'une civilisation, l'occidentale, et que toute tentative d'originalité russe était « cochonnerie et sottise », que pour lui il se considérait désormais comme Allemand et s'en faisait gloire, que d'ailleurs il était résolument athée⁴. »

L'effroi de Dostoïevski se lit d'ailleurs dans le personnage de Chatov, qui voit dans les idéaux socialistes « une haine animale, infinie [...] de la Russie⁵ ». Tout comme l'intellectuel libéral russe, l'intellectuel turc occidentalisé désire avec fureur convertir le peuple à la modernité et à la civilisation européenne. C'est le même sentiment de colère contre les modernistes qui conduit Dostoïevski à

¹ « Cet Orient-là, je ne l'aime pas ». Pamuk, *CBF*, p. 344 ; *CBO*, p. 279.

² F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, *op.cit.*, première partie, p. 283.

³ Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons* », *op.cit.*

⁴ *Ibid.*

⁵ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, *op.cit.*, première partie, p. 235.

dénoncer l'homme idéal de Tchernychevski dans *L'Homme du souterrain* et dans *Les Démons*, et Pamuk à constater les « candides illusions déterministes et utopiques des jeunes communistes prosoviétiques de Turquie¹ » dans les années 1970. Si tous deux ont reçu une éducation occidentale et ne remettent pas en cause le bien-fondé des Lumières, ils donnent à voir la progéniture monstrueuse des Lumières et du libéralisme européen, en Russie ou en Turquie. Le roman pamukien comme le roman dostoïevskien donne à voir le fanatisme occidentaliste et jette une lumière crue sur les mobiles qui animent les défenseurs des idéaux européens.

Il est significatif que, dans *Cevdet Bey*, l'ingénieur allemand Herr Rudolf, venu travailler sur la ligne Sivas-Erzurum, et le Jeune Turc Nusret, le frère de Cevdet, tiennent le même discours. Pour Rudolf, pas d'avenir possible en Turquie, car c'est toujours l'Orient qui n'a pas été pénétré par la lumière et par la clarté de la raison. : « [cet] Orient-là (*şu Doğu*), je ne l'aime pas. Je n'aime pas ce climat, cette ambiance, cet état d'esprit qui m'est étranger et qui ne me correspond absolument pas² ! » Il se met alors à citer *Hyperion* d'Hölderlin pour lequel il a une grande admiration : « “Avec sa puissance et son éclat éblouissant, l'Orient, tel un despote superbe, fascine l'homme et le jette à terre. Là-bas, avant même d'apprendre à marcher et à parler, il faut s'agenouiller et prier³ !” » Il considère que l'ambitieux Ömer ne peut rien entreprendre ni rien espérer en Turquie : « « Tout est envahi de vieilles souches, de ronces et de mauvaises herbes, de quoi espérez-vous donc prendre possession, Herr Conquérant ?⁴ » » Le Turc Nusret a intériorisé le discours de l'orientalisme et les couples d'antithèses axiologiques qui l'accompagne : modernité vs tradition, positivisme vs religion, raison vs foi, Lumières vs ténèbres, science vs superstition Il est littéralement obsédé, rongé, obnubilé par les Lumières, la révolution française, et n'a qu'une idée en tête sur son lit de mort : que son fils « Ziya » (« lumière ») échappe au *din*, c'est-à-dire à la croyance religieuse, à la foi, qu'il juge obscurantiste et arriérée, et soit élevé

¹ Pamuk, *AC*, p. 223.

² Pamuk, *CBF*, p. 344 ; *CBO*, p. 279 : « “Ben şu Doğu'dan hoşlanmıyorum. Ben buradaki bu havadan, benim ruhmula hiç uyuşmayan yabancı ruhlardan hoşlanmıyorum !” »

³ *Ibid.* : « “Tıpkı muhteşem bir Despot gibi Doğu, gücü ve göz kamaştıran ışığıyla insanları yere çalar, insan orada daha yürümei öğrenmeden diz çökmet, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır!” »

⁴ *Ibid.*, p. 347 ; *CBO*, p. 281 : « “Yaşlı otlar, dikenler her yeri tutmuşken siz neyi fethedeceksiniz, Herr Fatih ?” »

dans l'esprit rationnel et positiviste des Lumières. Il obtient de son frère Cevdet le serment que Ziya recevrait ce type d'éducation. Ce dernier sera « sauvé » du *din* et deviendra officier militaire. Mais Nusret, par ses sarcasmes, son cynisme, le mépris pour son frère, est présenté comme monomane et cruel, prenant plaisir à humilier son frère.

La Maison du silence campe un autre de ces occidentalistes fanatiques. Le docteur Selahattin appartient à la première génération de révolutionnaires de la fin de l'Empire, et il est né la même année qu'Atatürk (1881). Signe de son adhésion à la « foi » occidentale et positiviste, lorsque Atatürk impose de choisir un nom de famille, il choisit, pour lui et ses descendants, le nom de « Darvinoğlu », « fils de Darwin », ce qui annonce, en quelque sorte, la couleur. Mais ce nom est ridicule, et lorsqu'il va le déposer, les employés de la préfecture se moquent de lui¹. Exilé par le parti Union et Progrès à Istanbul, rêvant de partir pour Paris, Selahattin et sa jeune femme Fatma s'installent finalement à Cennethisar, « Fort-Paradis », où Selahattin veut « créer un monde nouveau (*yeni bir dünya*) [...] un univers de liberté tel que l'Orient n'en a jamais connu, un paradis rationnel (*akıl cenneti*) descendu sur terre² ». Il ambitionne de faire encore mieux que d'imiter les Occidentaux : les surpasser même, car les Turcs peuvent profiter des erreurs commises par les Européens. Il poursuit ainsi son discours enthousiaste et idéaliste à destination de sa jeune épouse :

Il nous faudra assurer une bonne instruction (*iyi bir eğitim*) à l'enfant que tu portes en ton sein, je ne veux pas qu'il pleure, même une seule fois, je ne veux pas que mon fils connaisse ce que l'on appelle la peur, la mélancolie de l'Orient, ses larmes, son pessimisme, la défaite et la soumission ; nous veillerons ensemble sur son éducation (*eğitim*), je le formerai comme un être libre (*özgür bir insan*), tu comprends ce que cela signifie, n'est-ce pas³?

Pour l'occidentaliste, l'éducation (*eğitim*) revêt un enjeu décisif ; Ziya et Doğan sont des enfants des Lumières turques. Son exil devenant permanent,

¹ Pamuk, *MS*, p. 150.

² *Ibid.*, p. 136 ; *SE*, p. 96 : « [...] yeni bir dünya kuracağız ; Doğu'nun daha hiç görmediği bir özgürlük dünyası, yeryüzüne inmiş akıl cenneti [...] »

³ *Ibid.*, : « Sonra bu karındaki, çocuğa mutlaka iyi bir eğitim vermeliyiz, onu bir kere olsun ağlatmayacağım, korku denen şeyi, o Doğu'lu hüznü, ağlayışları, kötümserliği, yenilgiyi ve korkunç Şark boyuneğini bu çocuğa asla öğretmeyeceğim ; onun eğitimiyle birlikte uğraşacağız, onu özgür bir insan olarak yetiştireceğiz, bu ne demek anlıyorsun, değil mi [...] »

Sélahattin entreprend un projet d'encyclopédie (*ansiklopedi*), une « œuvre gigantesque¹ » (*bir dev eser*) pour implanter en Turquie le positivisme et rattraper le plus vite possible les Européens : c'est cette tâche qui incombe à l'intellectuel en Orient. Il rêve donc de compiler « tout le savoir du monde² » (*bütün bilgiler*) dans son encyclopédie, un projet de connaissance positiviste attaché aux Lumières. L'ampleur de la tâche est herculéenne, pour les intellectuels, car « l'Orient est encore plongé dans le profond sommeil d'un obscurantisme moyenâgeux³ » (*ortaçağın derin ve iğrenç karanlıklarında*). Sélahattine, un insignifiant « petit boutiquier » (*küçük bir tüccar*) comme le pense Fatma, se prend pour un « grand savant⁴ » (*bir bilginmiş*) :

Une fois terminée mon encyclopédie qui aura quarante-huit tomes, on pourra y trouver toutes les idées, toutes les paroles fondamentales (*bütün temel düşünceler ve sözler*) qui font défaut à l'Orient, je pourrai ainsi combler d'un seul coup l'incroyable vide intellectuel (*o inanılmaz düşünce boşluk*) qui règne dans ce pays, ces gens-là en seront frappés de stupeur, les petits marchands de journaux vendront mon encyclopédie sur le pont de Galata, mon œuvre fera l'effet d'une bombe dans tout le quartier de la presse, de l'avenue des Banques jusqu'à la gare de Sirkédji, il y aura sûrement des suicides (*intihar*) parmi ceux qui la liront, mais le plus remarquable, c'est que les gens les plus simples (*halk et millet*) pourront me comprendre ; alors seulement je retournerai à Istanbul, au moment de cette immense renaissance, afin de pouvoir mettre fin à cette pagaille, je reviendrai ce jour-là seulement (*o gün döneceğim*)⁵ !

Dans une rêverie mégalomane grotesque, l'insignifiant docteur en exil se rêve en messie, en prophète (*o gün döneceğim !*) d'une « immense Renaissance » (*o büyük uyanış*) ; il s' imagine pouvoir à lui seul combler le vide intellectuel (*düşünce boşluk*), compiler le savoir absolu, et rattraper le « retard » de la Turquie. Son occidentalisme a tout du fanatisme et de l'obsession monomane.

¹ *Ibid.*, p. 242 ; *SE*, p. 172.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 37 ; *SE*, p. 24 : « [...] Doğu'nun hâlâ ortaçağın derin ve iğrenç karanlıklarında uyuyor olması [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 140 ; *SE*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 142 ; *SE*, p. 100 : « Ben kırksekiz ciltlik ansiklopedimi bitirince zaten Doğu'da söylenmesi gereken bütün temel düşünceler ve sözler bir anda söylenmiş olacak : O inanılmaz düşünce boşluğunu bir hamlede dolduracağım, hepsi şaşkına dönecek, Galata Köprüsü'nde gazeteci çocuklar ansiklopedimi satacak, Bankalar Caddesi karışacak, Sirkeci birbirine girecek, okuyanlar arasından intihar edenler çıkacak ve asıl önemlisi halk anlayacak beni, millet anlayacak ! İşte o zaman döneceğim İstanbul'a, o büyük uyanış sırasında, o kargaşaya hakim olmak için, o gün döneceğim ! »

« Allah öldü¹ »

Si, en bon positiviste rationaliste, le règne de la science est pour lui synonyme de la mort de Dieu, qu'il relègue du côté des superstitions et des croyances obsurantistes, Sélahattine ne cesse de tourmenter, de houspiller sa femme croyante et traditionaliste : « Dieu n'existe pas (*Allah yok*), Fatma, désormais c'est le règne de la science (*bilim*) ! Ton Dieu est mort, pauvre idiotte (*Allah'ın öldü senin, budala kadın*)² ! » Il fait aussi du prosélytisme auprès des patients qui viennent le consulter, marqués par une mentalité fataliste : « si telle est la volonté de Dieu (*Allah yazmışsa*), nous n'y pouvons rien (*yapalım*), nous autres³ », disent-ils ; Sélahattine s'insurge contre cette morale du renoncement et de l'impuissance qui s'autorise de la volonté divine, et leur assène brutalement ses croyances positivistes : « ne Allah'ı yahu, Allah yok, Allah öldü⁴ » ! C'est-à-dire, selon la traduction de M. Andaç : « quel bon Dieu, Dieu n'existe pas, Dieu est mort », leur retourne-t-il ; au point qu'il perd peu à peu tous ses patients. Ironie du sort, juste après cette profession de foi matérialiste, Fatma, dans son monologue intérieur qui évoque cette scène, demande pardon à Dieu pour son mari : « Allahım, tövbe de Selâhattin » ! C'est-à-dire, « oh Seigneur, demande pardon à Dieu, Sélahattine⁵ ». De plus, sur sa pierre tombale, figurent les mots : « Une *fatiha* pour le repos de son âme⁶ » (*Ruhuna fatiha*), ce qui réduit son combat matérialiste contre la religion à une gesticulation parfaitement vaine, puisqu'il repose, dans sa dernière demeure, sous le signe du *din*.

Le personnage de l'occidentaliste est dépeint, dans *La Maison du Silence*, sous son plus mauvais jour. Fatma, même après la mort de son mari, continue, pendant ses longues nuits d'insomnie, d'être hantée par l'arrogance péremptoire et par ses paroles sacrilèges qui reviennent la brutaliser. Il est non seulement autoritaire, mais aussi mégalomane et fou. Une fois que les Turcs auront compris que « Dieu est mort », et que tout se trouve entre leurs mains, « la peur et

¹ « Dieu est mort »

² *Ibid.*, p. 40 ; *SE*, p. 26 : « Evet, Allah yok, Fatma, bilim var artık. Allah'ın öldü senin, budala kadın ! »

³ *Ibid.*, p. 98 ; *SE*, p. 69 : « [...] Allah yazmışsa zaten biz ne yapalım [...] »

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 96, *SE*, p. 68.

le courage, le crime et le châtime¹ », il s' imagine qu' ils accourront vers lui. C' est une allusion explicite à Dostoïevski et à son roman *Suz ve ceza (Crime et châtime)*, et là encore, la problématique très dostoïevskienne, renvoie à l' interprétation existentialiste des *Frères Karamazov*. Dans l' avenir utopique d' une société islamique sans Dieu, Sélahattine se rêve en nouvelle divinité de la Science (*bilim*), en nouveau Dieu (*tanrı*) du positivisme scientifique :

[...] ils courront à moi, oui, à moi, à mes livres, à mon encyclopédie en quarante-huit tomes, ils réaliseront que dorénavant, la véritable religion (*asıl tanrısal şeyin*) se trouve en ces livres, en moi (*ben*), Fatma ! Moi, le docteur Sélahattine, pourquoi ne prendrais-je pas sa place (*o'nun yerine*), au XX^e siècle, ne deviendrais-je pas le nouveau Dieu de tous les musulmans (*bütün Müslümanların yeni tanrısı*) ? Car dorénavant, c' est la science (*bilim*) qui est notre Dieu (*tanrımız*), tu m' entends Fatma² ?

Ce délire nihiliste rappelle celui de Suad, le Stavroguine de *Huzur*, qui, ayant affirmé la mort de Dieu, se proclame en Dieu-homme et ne propose, en lieu et place de l' athéisme, qu' une théologie négative. İhsan, l' intellectuel républicain, dénonce, dans une veine toute dostoïevskienne, l' imposture et l' erreur de l' affranchissement nihiliste :

Allah que tu as tué vit toujours en toi. Tu ne mènes plus désormais ta propre vie. Dans cet état, tu n' es qu' une tombe, tu es ton cercueil. Tu abrites une mort atroce et cruelle. Quelle est la liberté que tu prétends avoir ? [...] Honnêtement, ce que tu prends pour une nouvelle aurore n' est rien d' autre que la lueur d' un terrible incendie [...] Non, en jouant avec l' idée d' Allah, tu ne parviendras pas à Lui échapper... Mais sais-tu quel grand théologien tu aurais pu faire ? Car ce que tu invoques n' est rien d' autre que théologie négative³.

C' est, de surcroît, le procès couramment intenté aux positivistes, que d' avoir érigé, sur les ruines de la religion, la religion de la « Science » et de la

¹ *Ibid.*, p. 200 ; *SE*, p. « korkunun ve cesaretin, suçun ve cezanın, uyuşukluğun ».

² *Ibid.*, p. 200-201 ; *SE*, p. 142 : « [...] evet bana gelecekler, benim kitaplarıma, 48 ciltlik ansiklopedime benim ve asıl tanrısal şeyin artık bu ciltler olduğunu, ben olduğumu anlayacaklar Fatma. Evet, ben Doktor Selâhattin, yirminci yüzyılda O'nun yerine artık bütün Müslümanların yeni tanrısı niye olmayayım ki ? Çünkü bilimdir artık tanrımız, işitiyor musun Fatma ? »

³ « The Allah that you've killed still exists within you. You're no longer living your own life. In this state, you're only a tomb, something like a coffin. You house a horrific, cruel death. What freedom could you possibly have ? ... Honestly, what you perceive as a new dawn is but a conflagration... No, by toying with notions of Allah, you won't be able to escape Him. ... But do you know, Suad, what a great theologian you would have made ? Because what you're advocating is nothing but a theology in reverse³. » C' est nous qui traduisons de l' anglais.

« Raison ». Mais le prophète d'une société turque sans Dieu, le visionnaire d'une Turquie rationnelle et scientifique est un pitoyable ivrogne qui adresse à sa femme horrifiée ses discours utopistes devant un amoncèlement de bouteilles vides¹. Tout au long du roman, le personnage approfondit sa folie en même temps que sa déchéance. De sucroît adultère avec la bonne, une paysanne qu'il a installée dans une cabane au fond du jardin, Sélahattin représente, aux yeux de Fatma, tous les vices attachés à la civilisation occidentale : débauche, luxure, ivrognerie, athéisme ; c'est un personnage faustien et monstrueux.

En outre, le roman analyse aussi l'héritage de l'idéalisme moderniste républicain. Le couple adultère formé par Sélahattin et la paysanne employée comme domestique donne naissance à deux fils : Recep et Ismail. Une nuit, Fatma se venge de son mari en battant les deux enfants : l'un ne grandira pas et sera un nain, l'autre restera handicapé, incarnant la faillite du projet de modernisation républicaine qui engendre des homoncules. E. Gökнар souligne que l'union entre l'intellectuel européenisé et la paysanne symbolise également la rencontre ratée entre la modernisation élitaires et le peuple anatolien². En effet, elle ne produit qu'une descendance particulièrement misérable : Recep est au service de Fatma, l'épouse légitime de son père, lui sert d'homme à tout faire, et supporte ses gémissements, ses insultes et sa mauvaise humeur à longueur de journée ; profondément affligé par son histoire traumatisante, il a renoncé à fonder une famille pour lui-même, et vit en quelque sorte chez sa tortionnaire, à son service. Si Ismail a réussi à avoir et à mener une vie indépendante, il est vendeur de billets de loterie qui n'a « même pas » de magasin, ce qui provoque la honte de son fils Hasan. Quant à Doğan, le fils légitime de Sélahattine et Fatma, il est complètement absent de l'histoire ; dans le roman, il n'est qu'une pierre tombale visitée par la famille Darvinoğlu au cimetière de Cennethisar. De plus, lorsqu'il quitte son poste de sous-préfet à Kemah, il retourne à Gebzé, et cède aux démons de l'atavisme familial, l'« alcoolisme » et l'« idéalisme révolutionnaire »³. A travers la représentation romanesque de la génération des réformateurs, Pamuk représente l'échec historique des intellectuels issus de la révolution culturelle à

¹ *Ibid.*, p. 200.

² E. Gökнар, *op.cit.*, p. 75.

³ *Ibid.*

conduire le grand projet de modernisation ; le « paradis de la science » que rêvait de fonder Sélahattine à Cennethisar (« Fort-paradis ») a plutôt les allures d'un enfer, sur fond de luttes violentes et d'assassinats politiques entre communistes et fascistes.

Ainsi, le roman pamukien permet, comme le fait le roman dostoïevskien, une radiographie de la modernité turque ; le pouvoir de dévoilement et de démythification romanesques met en évidence l'imposture fondamentale, en quelque sorte des occidentalistes, fanatiques, autoritaires, exerçant sur le peuple une domination coloniale. A travers certains personnages pour lesquels la charge parodique est très forte, l'adhésion à la cause occidentale apparaît davantage sous le jour d'une lubie, d'une tocade ou même d'un vice. L'incarnation de l'idéal démocratique et civilisationnel a dégénéré en farce bouffonne et tragique, qui atteint un sommet dans *Neige*, comme nous allons le voir à présent.

« [Nos] fins étant bonnes...¹ » : l'occidentaliste ou la légitimation de la violence

« Yok edin halkı » / « Eh bien, détruire le peuple...² »

Dans son explication au « Discours sur Pouchkine », Dostoïevski, nous l'avons déjà dit, fait tenir ces propos à l'occidentaliste « moyen³ » :

[...] si nous parlons d'obéissance, ce n'est pas que nous voulions le réduire en esclavage, [...]. Notre dessein est au contraire d'instruire le peuple petit à petit, en procédant par ordre, et de couronner notre édifice en haussant le peuple jusqu'à nous et en refondant sa nationalité en une autre [...]. Cette instruction, nous lui donnons pour fondement [...] la négation de tout son passé et la malédiction à laquelle il doit lui-même vouer son passé. [...] En un mot, nos fins étant bonnes, tous les moyens les plus variés nous serons bons pour agir sur les cordes sensibles de son caractère [...] Et si le peuple se révèle réfractaire à l'instruction, alors "qu'on supprime le peuple !" Car il sera dès lors clairement établi que

¹ F. M. Dostoïevski, « Un mot d'explication à propos du discours sur Pouchkine » *Journal d'un écrivain, op.cit.*, p. 1355.

² F. M. Dostoïevski cité par Pamuk, *Neige*, p. 9 ; *Kar*, p. 5.

³ Dostoïevski prend une précaution oratoire et prétend attribuer ce discours non aux « représentants de premier plan » de l'« européisme », mais à la « masse », à la « piétaille de la "tendance" ». F. M. Dostoïevski, « Un mot d'explication à propos du discours sur Pouchkine » *Journal d'un écrivain, op.cit.*, p. 1355-1356.

notre peuple n'est qu'une masse indigne et barbare qu'il faut forcer à la seule obéissance. Que voulez-vous : l'*intelligentsia* et l'Europe, là est la seule vérité, nous avez beau avoir un peuple de quatre-vingt millions d'hommes [...], tous ces millions d'hommes doivent avant tout servir cette vérité européenne, vu qu'il n'en est pas d'autre et qu'il n'en peut pas être. »

Tout comme l'occidentaliste russe « moyen », le modernisateur turc est animé d'une véritable passion aveugle pour changer le peuple, modifier cette « masse indigne et barbare¹ » et en faire un peuple d'individus civilisés, c'est-à-dire européanisés. L'orientalisme du discours de la modernité et la violence symbolique qu'il charrie apparaît très nettement dans les romans de Pamuk. Ce dernier pouvait en effet pleinement s'identifier aux *Carnets du sous-sol*, car tout comme Chatov, le « porte-parole » de Dostoïevski dans le roman, l'arrogance des occidentalistes, leur positivisme naïf l'insupporte. Il partage avec Dostoïevski le ressentiment et la colère contre le centre européen de celui qui vient d'une culture qui « n'a jamais été le centre du monde² », ainsi que le ressentiment contre les intellectuels européanisés, qui dénie le statut de culture à la culture russe et la relèguent du côté de la barbarie. C'est là le ver dans le fruit de la modernisation : au nom de la modernité et des Lumières, l'élite « éclairée » s'arroge le droit d'exercer la violence sur le peuple ; autrement dit, la conversion à la modernité européenne vaut bien le sacrifice d'un peuple arriéré, engoncé dans son traditionnalisme et hermétique à toute idée de progrès. Il y a donc un « terrorisme » de l'occidentalisation.

Etant que les « fins » poursuivies par les occidentalistes sont « bonnes », et que leur action est au service de la seule « vérité », qui est « européenne », la suite logique de la supériorité de l'élite et de sa mission historique d'européanisation est le recours à la violence. Il nous semble que le recours pamukien à Dostoïevski sert à mettre en lumière la contradiction fondamentale du démocrate turc, défenseur *autoritaire* de la démocratie. Cette contradiction est mise en drame dans *Neige*. Le roman s'ouvre sur une épigraphe extraite du *Carnet des Frères*

¹ *Ibid.*

² « Of course, in my case, I am a Turk. I come from Istanbul. I'm heavily imbedded in my culture. But Turkish culture and Turkish language have never been the center of the world. So, like Dostoevsky, I too carry a certain anger and resentment toward the center. » Pamuk, « The art of the novel is antipolitical », *art.cit.*

Karamazov de Dostoïevski : « Eh bien détruire le peuple, le réduire, le forcer à se taire. Car l'instruction européenne est supérieure au peuple...¹ » On pourrait aussi traduire *Avrupa aydınlanması* (« l'instruction européenne ») par « les Lumières européennes ». Le roman pamukien se place donc, de manière liminaire, sous les auspices du programme orientaliste des occidentalistes russes, et par la traduction de Dostoïevski en turc, désigne la *translation* de cette problématique dans le roman turc.

La rhétorique de l'extermination du peuple pour le peuple est précisément celle de Sunay Zaim, lorsqu'il affirme : « Comme je suis quelqu'un qui a fait feu (*ateş eden biri olduğum*) sur le peuple (*halka*), pour la simple raison qu'il ne ressemble pas aux Occidentaux (*Batılılara benzemiyorlar*), je suppose que vous m'exécerez, mais je veux que vous sachiez que j'ai fait cela pour le peuple (*millet için yaptığımı*)². » Le texte turc parle, plus précisément, d'un « coup d'Etat » (*askerî darbe yapıp [...] için*) ; la première section de la phrase est subsumée sous la seconde par le traducteur ; mais c'est ici de la justification de la violence du coup d'Etat militaire, cet événement définitionnel de la modernité turque, dont il est question ; l'*askerî darbe* est, autrement dit, le visage de l'usage de la violence dans le contexte politique turc moderne. Comme l'occidentaliste de Dostoïevski, Sunay veut détruire le peuple parce qu'il ne « ressemble » pas (*benzemek*) aux « Occidentaux » (*Batılılara*). *Millet için yaptığımı*, « j'ai fait cela pour le peuple », se justifie-t-il ; c'est le même mot qui désigne, en turc, le peuple et la nation (*millet*) : cette dernière phrase, prononcée par Zaim avant de se faire tuer sur scène par Kadife, la meneuse des filles à foulard, est en quelque sorte le plaidoyer de l'occidentaliste avant de passer, à sa mort, devant le tribunal des hommes, dont le jugement décidera de son action et de sa place dans l'histoire : le recours à la violence fait-il de lui un héros national (*millet*) ou un terroriste, au même rang que le terroriste islamiste, son ennemi juré ? Le narrateur pamukien semble, à ce moment précis, s'apparenter au narrateur borgésien de la nouvelle « Les théologiens » dans *L'Aleph* ; c'est cette même ironie *post-mortem* qui confond, du

¹ Pamuk, *Neige*, p. 9 ; *Kar*, p. 5 : « Yok edin halkı, kırım, susturun onları. Çünkü Avrupa aydınlanması halktan çok daha önemlidir. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler'in Çalışma Notları* »

² Pamuk, *Neige*, p. 589 ; *Kar*, p. 404 : « “Askerî darbe yapıp, Batılılara benzemiyorlar diye halka ateş eden biri olduğum için benden öğreniyorsunuz herhalde, ama bunu millet için yaptığımı da bilmenizi isterim.” »

point de vue de Dieu, – et du point de vue de l’Histoire, c’est-à-dire de la mémoire des hommes – les deux théologiens qui furent toute leur vie des ennemis jurés : « [...] pour l’insondable divinité lui [Aurélien] et Jean de Pannonie (l’orthodoxe et l’hérétique, celui qui haïssait et celui qui était haï, l’accusateur et la victime) étaient une même personne¹. » On pourrait en dire autant de Sunay Zaim le modernisateur kémaliste fanatique et du terroriste islamiste Lazuli : dans le cadre de la vérité romanesque, les deux propagateurs de violence, celui dont les fins sont « bonnes » et celui dont les fins sont « mauvaises », « étaient une même personne ».

Sunay Zaim, avatar burlesque du « grand homme » et du « surhomme »

Après le coup d’Etat, Sunay convoque Ka au quartier général de l’insurrection pour le sonder et s’assurer de son adhésion à la cause de la « révolution ». Il expose alors au poète dont il craint les réticences la nécessité de la violence politique :

Si les Européens voyaient ce que nous faisons ici, n’aurais-tu pas peur d’avoir honte ? Hé bien eux, pour pouvoir fonder ce monde moderne (*o modern dünyalarını*) que tu admires (*hayran*), tu sais combien de personnes ils ont perdu ? Atatürk, des libéraux idéalistes à cervelles d’oiseau de ton espèce (*kuş beyinli bir liberal hayalperesti*), il en a fait valser (*sallanmak*) dès le premier jour².

Ainsi, invoquant le « grand homme » de l’histoire turque moderne, le héros et le modèle sur lequel il règle ses pas et juge de ce qui est juste et de ce qui est injuste, de ce qui est bon et de ce qui est mal, Sunay justifie le recours à la violence et la légitimité de la révolution par la dialectique de l’Histoire, par la nécessité du déroulement historique. Quelques temps auparavant, il avait convoqué Hegel pour expliquer à Ka la nécessité *philosophique* du coup d’Etat : « “C’est Hegel le premier qui a remarqué que l’histoire et le théâtre (*tarih ile tiyatrum*) étaient faits de la même matière (*aynı malzeme*). Il a rappelé que, tout

¹ J. L. Borges, « Les théologiens », *L’Aleph*, trad. R. Caillois, René L.-F. Durand, Gallimard, 2003, p. 62.

² Pamuk, *Neige.*, p. 298 ; *Kar*, p. 202 : « “Avrupalılar burada yaptıklarımızı görürse mahçup olurum diye mi korkuyorsun ? Onlar senin hayran olduğun o modern dünyalarını kurabilmek için ne kadar adam astılar biliyor musun ? Atatürk senin gibi kuş beyinli bir liberal hayalperesti daha ilk günden sallandırır.” »

comme le théâtre, l'histoire distribuait les rôles (*tarihin de birilerine 'rol' verdiğini*). Et aussi que, comme au théâtre, ce sont les courageux (*cesurlar*) qui montent sur la scène de l'histoire (*tarihin sahnesine*)...¹ » Si l'histoire est une scène de théâtre, alors le comédien, pour Sunay, est le grand homme en puissance par excellence :

« Un bon acteur, dit Sunay d'une façon légèrement théâtrale, représente des forces (*güçler*) accumulées au cœur de l'histoire (*tarihin içinde*) depuis des années, des centaines d'années et des forces compressées dans un coin qui n'ont pas jailli et n'ont pas été formulées. Tout au long de sa vie, dans les endroits les plus éloignés, sur les routes les moins courues, sur les scènes les plus désolées, il cherche la voix qui lui offrira la vraie liberté. Et même quand il la trouve, il doit aller sans peur jusqu'à sa fin². »

Ainsi, Sunay produit une distorsion de l'idée du grand homme hégélien, en inversant en quelque sorte la comparaison entre l'histoire et le théâtre qui fait du « grand homme », par conséquence, un « comédien » ; dans une sorte de syllogisme fallacieux, Sunay convoque l'autorité hégélienne et s'autorise de sa qualité de comédien pour s'auto-désigner comme un « individu extraordinaire », appelé à remplir un rôle historique.

Convoqué par son destin de grand homme sur la scène de l'Histoire, l'héroïque comédien doit aller « jusqu'à sa fin » (*sonuna kadar*) « sans peur » (*korkmadan*). On lit ici en filigrane une nouvelle justification de l'usage de la violence contre le peuple ; ce « devoir » du grand homme, c'est celui de transgresser les limites ordinaires de la morale, de commettre le meurtre, sans considération pour la vie humaine, lorsque sa tâche le requiert. Sunay, dans sa vulgarisation bouffonne de Hegel, convoque aussi le surhomme nietzschéen. Pour le comédien, tandis que les hommes ordinaires se rangent du côté de l'obéissance et de la loi, les hommes extraordinaires s'arrogent le droit de commettre des

¹ *Ibid.*, p. 292 ; *Kar*, p. 198 : « Tarih ile tiyatromun aynı malzemeden yapıldığını ilk Hegel fark etmiştir, » dedi Sunay. « Tıpkı tiyatro gibi tarihin de birilerine 'rol' verdiğini hatırlatır. Tıpkı tiyatro sahnesi gibi, tarihin sahnesine de cesurların çıkacağını da... »

² *Ibid.*, p. 297 ; *Kar*, p. 201 : « İyi bir aktör, » dedi Sunay hafif tiyatromsu bir havayla, « tarihin içinde yıllarca, yüzyıllarca birikmiş, bir köşeye sıkışmış, patlayıp ortaya çıkmamış, dile gelmemiş güçleri temsil eder. Bütün hayatı boyunca en ücra yerlerde, en denenmemiş yollarda, en sapa sahnelerde kendisine gerçek bir özgürlük bağışlayacak olan sesi arar. Onu bulduğunda ise korkmadan sonuna kadar gitmesi gerekir. »

crimes et de transgresser ces mêmes lois¹. Tout comme Stavroguine, Ivan ou Raskolnikov, le docteur Sélahattine, Sunay Zaim et d'autres occidentalistes des romans pamukiens se sont affranchis de la morale sur la base tantôt de la mort de Dieu, tantôt de leur destin historique de « grand homme », et justifient ainsi leurs actes criminels, comme Sunay. Le roman dévoile le caractère fallacieux de cette logique par une représentation très satirique du « grand homme » de l'histoire turque.

Kars, ou le théâtre burlesque et pathétique de l'Histoire turque

Le chapitre XXII de *Neige*, intitulé « La carrière militaire et la carrière théâtrale moderne de Sunay Zaim² » raconte l'histoire de sa vie en suggérant d'emblée le parallélisme entre le militaire et le comédien. Ayant reçu une éducation militaire, Sunay épouse une carrière théâtrale dans les années 1970, une décennie qui représente l'heure de gloire du théâtre politique en Turquie. Son théâtre didactique rejoue le triomphe de la modernité séculière, la victoire du positivisme et du progrès sur les « ténèbres » de la foi religieuse. Lors de la première soirée théâtrale à Kars, au théâtre de la Nation, sa compagnie présente la pièce *La patrie ou le Voile*³ (*Vatan yahut Türban*) de Namik Kemal, sorte de dramaturgie du dévoilement patriotique, dans lequel l'héroïque soldat de la République vole au secours d'une femme qui se dévoile et la délivre de ses geôliers traditionalistes. Le narrateur résume ainsi l'action de ce drame :

1. Une femme enveloppée dans un çarşaf bien noir (*kapkara bir çarşaf*) marche dans la rue, monologue et réfléchit. Elle paraît malheureuse (*mutsuz*). 2. La femme proclame sa liberté (*özgürlük*) en ôtant son çarşaf (*çarşafını çıkararak*). Elle va désormais tête nue et heureuse (*çarşafsız ve mutlu*). 3. Sa famille, son fiancé, ses proches, des hommes barbus et musulmans qui se dressent pour diverses raisons contre sa liberté souhaitent alors qu'elle remette son çarşaf (*kadına yeniden çarşaf giydirmek*). Là-dessus la femme, dans un accès de colère (*bir öfke*

¹ Voir A. Gide, *Dostoïevski*, *op.cit.*, p. 155.

² Pamuk, *Neige*, p. 274; *Kar*, p. 187 : « Sunay Zaim'in Askerlik ve Modern Tiyatro Kariyeri ».

³ C'est le titre du chapitre XVII : « *La Patrie ou le Voile* : une pièce au sujet d'une jeune femme qui brûle son çarşaf », *Neige*, p. 215 ; *Kar*, p. 147. François Pérouse indique, dans une note à la page 38 : « Le çarşaf est un drap (le plus souvent noir) qui cache tout le corps, tête comprise, porté par les filles et femmes « traditionalistes » ; il est, pour les milieux laïcs tures, l'emblème d'un certain islam politique et de la soumission féminine. »

anında), brûle (*yakmak*) son çarşaf. 4. Des voyous à la barbe en collier, chapelet à la main (*tesbihli çember sakallı yobazlar*), s'opposent alors violemment à cette rébellion, et alors même qu'ils traînent la femme par les cheveux pour la tuer... 5. ... de jeunes soldats de la République (*Cumhuriyet'in genç askerleri*) la sauvent (*kurtarmak*)¹.

La concision ironique et le simplisme idéologique du résumé du narrateur tournent la pièce et le metteur en scène Sunay en dérision ; le résumé est traversé par un dualisme manichéen : *mutsuz/mutlu*, *kapkara bir çarsaf/çarşafsız*, les bigots sectaires et barbus, *sakallı yobazlar*, contre les jeunes soldats de la République (*Cumhuriyet'in genç askerleri*), qui révèle le didactisme outrancier de la pièce.

Le second soir de représentation à Kars est jouée *La Tragédie espagnole*, la pièce de Thomas Kyd, qui devient *Tragédie à Kars*, et qui rejoue la même dramaturgie de l'émancipation de la femme voilée sous la protection des militaires. Quelle que soit la pièce, l'occidentaliste monomaniac n'y lit rien d'autre que la même dramaturgie de la « libération ». E. Gökner voit dans ces pièces de propagande révolutionnaire kémaliste une représentation farcesque de l'autodétermination et de la libération nationale². Sunay y apparaît comme le leader charismatique, le chef de la révolution progressiste. A la fin de la pièce « La Patrie ou le Voile », il apparaît comme « le sauveur inattendu (*beklenen kurtarıcı*), qui allait arracher Funda Eser des mains des agresseurs barbus (*çember sakallı [...] saldırganlar*)³ ». Son costume redoublant le vêtement des « héros de la guerre de Libération », il subjugué et fascine la salle qui l'écoute dans un silence religieux. La dramaturgie de la libération nationale se sacralise dans la dramaturgie de l'homme providentiel, du messie : « Une lumière puissante (*kuvvetli bir ışık*) tomba sur Sunay Zaim, qui apparut alors aux gens de Kars comme un phénomène extraordinaire venu d'une autre planète (*âlemlerden gelmiş bir harika*)⁴. » Le sauveur commence alors un discours emphatique et ampoulé sur la marche inexorable de l'Histoire vers les Lumières et la modernité occidentale :

¹ *Ibid.*, p. 216 ; *Kar*, p. 147-148.

² E. Gökner, *op.cit.*, p. 203.

³ Pamuk, *Neige*, p. 226 ; *Kar*, p. 155 : « çember sakallı “gerici” saldırganların elinden alacak beklenen kurtarıcı »

⁴ *Ibid.*, p. 227 ; *Kar*, p. 155 : « Üzerine kuvvetli bir ışık düşünce Sunay Zaim bütün Karşılara bambaşka âlemlerden gelmiş bir harika gibi gözüktü. »

« Ô vénérable et très cher peuple turc (*şerefli ve aziz Türk milleti*), » déclama Sunay Zaim. « Personne ne te fera revenir en arrière sur cette grande et noble voie (*o büyük ve soylu yolculuktan*) des Lumières (*Aydınlama*) où tu t'es engagé. N'aie crainte. Les réactionnaires (*gericiler*), les salopards, les têtes d'araignée ne pourront jamais mettre un bâton dans les roues de l'histoire (*tarihin tekerine*). Les mains menaçant la République (*Cumhuriyet*), la liberté (*özgürlük*) et les Lumières (*aydınlık*) seront brisées¹. »

De manière ironique, le grand récit du progrès et de la marche vers la modernité séculière de l'Occident se dit dans les termes de la logique religieuse de la révélation et de l'épiphanie messianique. La dramaturgie de l'inexorable marche vers les Lumières côtoie aussi, dans le théâtre zaimien, des danses du ventre effectuées par sa femme Funda Eser, des chansons obscènes, des apparitions d'anciennes stars du football, des parodies scatologiques de publicité télévisée, mais aussi de « petites scènes pédagogiques » sur des sujets variés : la circulation en ville, les manières de table, la Révolution française, les vertus de la vaccination, du préservatif et du raki². Ce mélange des genres produit un effet carnavalesque de dégradation burlesque. Sunay, par son théâtre didactique, représente la bouffonnerie de l'intellectuel républicain en éducateur paternaliste et en moderniste obsessionnel.

La bouffonnerie du personnage culmine dans le récit de son heure de gloire, avant l'interdiction du théâtre politique de gauche après le coup d'Etat de 1980. Au sommet de sa carrière, le personnage manque d'incarner Atatürk dans une adaptation télévisée de la vie du fondateur de la nation. Grisé par sa popularité, il envisage même de se lancer dans une carrière politique, mais le projet ne se concrétisera finalement pas. Après ce revers, le couple de comédiens se retrouve réduit à animer des activités pour touristes dans des hôtels de seconde zone à Antalya. Convoquant, comme on l'a vu, Hegel pour justifier son coup d'Etat, le recours à la violence, et se rêver en grand homme, le comédien Sunay représente la dégradation bouffonne de l'Histoire dans le théâtre, dans la répétition grotesque de la figure du chef et de l'épopée de la révolution. Incarnant

¹ *Ibid.*, p. 228 ; *Kar*, p. 155 : « “Şerefli ve aziz Türk milleti,” dedi Sunay Zaim. “Aydınlama yolunda çıktığın o büyük ve soylu yolculuktan kimse seni döndüremez. Merak etme. Tarihin tekerine gericiler, pislikler, örümcek kafalılar asla çomak sokamaz. Cumhuriyet'e, özgürlüğe, aydınlığa uzanan eller kırılır.” »

² *Ibid.*, p. 572.

régulièrement Napoléon, Robespierre, Che Guevara, ou Enver Paşa, un des chefs de la révolution Jeune Turque et icône de l'historiographie républicaine, il se prend lui-même pour un grand homme et s'imagine un destin grandiose. La prise de pouvoir théâtralo-militaire au Théâtre de la Nation signe la rencontre tragique et bouffonne de l'Histoire et de la farce. Le coup d'Etat de Kars, qui ne dure que trois jours, comme les trois actes d'une farce tragique, est finalement désigné comme « coup d'Etat d'opérette¹ » (*tiyatroyarbesi*). De plus, il apparaît comme la rencontre fortuite entre un comédien raté et un ancien colonel frustré. En effet, Osman Nuri Çolak cède à la proposition de Sunay de fomenter un coup d'Etat par solitude, par désœuvrement – sa femme l'a quitté en emmenant son fils avec elle –, et s'engage dans le putsch « comme on participe à une blague (*şaka*)² ». Le roman fait donc pénétrer le lecteur dans la fabrication de la grande Histoire et de la révolution et, dans une dégradation burlesque, révèle qu'elle est l'œuvre d'un ancien comédien frustré par ses rêves de grandeur, et d'un colonel dépressif.

Bouffi de vanité, mégalomane et histrionique, Sunay organise son meurtre sur scène par la meneuse des étudiants voilées, sacrifiant, dans un même geste, sa vie sur l'autel du combat des Lumières et sur celui du théâtre moderne³. Pensant gagner ainsi l'immortalité en devenant un martyr de la cause libérale, il ne laisse derrière lui qu'une image bouffonne, celle d'un personnage de comédie grotesque qui a confondu les Lumières (*aydınlık*) et les feux de la rampe (*ışık*)⁴ ; ou plutôt, qui ne cherchait dans les Lumières qu'un éclairage narcissique de sa propre personne. Dans le documentaire qui lui est consacré le deuxième soir de représentation au théâtre, figure une photo récente sur laquelle il a « l'air déséquilibré (*kırık*) quoique ambitieux (*iddialı*, « vaniteux, prétentieux ») des présidents de pays du rideau de fer ou des dictateurs d'Afrique ou du Moyen-Orient⁵ ». Derrière l'idéal émancipateur et progressiste de l'occidentaliste turc ne se cache qu'une ambition personnelle et un amour de soi démesurés. L'hystérie et l'histrionisme de l'occidentaliste ridicule n'est pas sans rappeler celui de Stéphane

¹ *Ibid.*, 593 ; *Kar*, p. 408.

² *Ibid.*, p. 289 ; *Kar*, p. 196.

³ *Ibid.*, p. 590.

⁴ C'est ce terme qui était employé pour décrire la puissante lumière qui entourait son apparition sur scène, voir plus haut.

⁵ *Ibid.*, p. 536 ; *Kar*, p. 367 : « Afrika ve Ortadoğuyarbesilerinin kırık dökük ama iddialı havasını »

Tropimovitch ou de Karmazinov dans *Les Démons*. Chez Dostoïevski, les occidentalistes libéraux (Stépane Trofimovitch, Karmazinov...) ou révolutionnaires sont des fous, des fanatiques, des maniaques, des désaxés, des marginaux. Stépane, drapé dans sa posture d'intellectuel en exil, martyr de la libre pensée et des Lumières, est aussi bouffon et dérisoire, dans sa posture romantique, que Karmazinov, lorsqu'il fait ses adieux au public russe. Pamuk semble dire, dans le sillage de Dostoïevski, que la grande Histoire se rejoue, à la périphérie occidentale, comme une répétition bouffonne et grotesque de l'histoire européenne ; que l'Histoire se répète, selon l'idée marxienne, sur le mode de la farce ; à moins qu'elle n'ait toujours été farcesque, et que l'épopée des « grands hommes » ne soit qu'une folle et hasardeuse équipée d'homoncules.

Héritier de Dostoïevski, Pamuk fait peser le soupçon romanesque sur les discours de la radicalité politique et de l'intransigeance idéologique qui engendre la terreur révolutionnaire. Ce sont des personnages dostoïevskiens, orgueilleux, fanatiques, des adorateurs de l'Europe, qui, au nom des principes mêmes des Lumières, martyrisent leurs victimes, ont recours à la violence, ou produisent une parodie autoritaire de la modernité politique. Il s'agit à présent d'étudier les logiques discursives du personnel anti-occidental mises à l'épreuve de la vérité romanesque.

Le personnel romanesque anti-occidental

De quoi se compose plus particulièrement ce personnel anti-occidental des « humiliés » et des « offensés » ? Aux occidentalistes s'oppose un personnel romanesque protéiforme. C'est une nébuleuse qui contient nationalistes, islamistes, traditionalistes conservateurs. Les traits dominants de ce groupe sont le rejet de l'occidentalisation, l'émergence d'un ethos des pauvres et des opprimés, une éthique de la résistance à l'oppression des occidentalistes et à l'occidentalisation, la revendication d'une fierté tirée de la nation ou de la

religion, la compensation du présent humiliant par des rêves de grandeur et de revanche. Mais quel traitement le dialogisme romanesque réserve-t-il à ces personnages ?

« Humiliés et offensés »

Orhan Pamuk entretient un rapport particulier avec le roman de Dostoïevski, *Humiliés et offensés*, traduit en turc sous le titre : *Ezilmiş ve Aşağılanmışlar*¹. En effet, le roman a été réédité à partir de 2000 chez İletişim, dans une traduction de Ergin Altay, dans la collection « İletişim Klasikleri » dirigée par Orhan Pamuk ; il a également préfacé le roman.

Le peuple du souterrain : humiliés pamukiens

Le roman pamukien comme le roman dostoïevskien met en scène le peuple, la foule des offensés et des humiliés par la supériorité européenne. Ce qui réunit sous une bannière commune les opposants de l'occidentalisation, islamistes, nationalistes turquistes, traditionalistes, c'est l'expérience de l'humiliation.

Dans le roman dostoïevskien, la Russie est dénigrée par les occidentalistes et pâtit de la comparaison avec l'Europe. Dans *Les Démons*, l'« oisive Russie » est par exemple comparée à « l'industrielle Europe² ». Sélahattine de *La Maison du silence* ne cesse, de la même manière, de fustiger l'incapacité des Turcs, leur inertie profonde, l'asiatisme de leur pensée et de leur caractère. C'est le même discours que tient l'occidentaliste des *Démons* : « nous sommes des pygmées comparés à l'élan de pensée des Etats-Unis d'Amérique du nord ; la Russie est un jeu de la nature, mais pas de l'esprit³. » Les personnages d'humiliés du roman pamukien ne cessent de ressasser leur humiliation. Mehmet, un des admirateurs fanatiques de Célâl dans *Le Livre noir*, désigne la Turquie comme un « pays de

¹ Voir le site de l'éditeur turc : <http://www.iletisim.com.tr/kitap/ezilmis-ve-asagilanmislar/7403#.U-SfyaNBrFw>

² F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, *op.cit.*, première partie, p. 64.

³ *Ibid.*, deuxième partie, p. 102.

vaincus et d'opprimés¹ » (*yenikler ve ezikler ülkesinde*). Pour Galip, c'est « un pays ruiné, ayant perdu tout espoir² » (*düşmüş umutsuz bir ülkenin*). Le lycéen Hasan de *La Maison du silence* incarne l'humilié par excellence. Il est humilié par la position sociale de son père dont il a honte – il n'est qu'« un pauvre boîteux³ » (*zavallı topal*) vendeur de tickets de loterie ambulante ; par son échec scolaire (« j'ai bien examiné les solutions des problèmes cités dans le livre, mais je ne comprends toujours rien à cette horrible formule. Je suis furieux⁴. »), par Serdar et Mustafa, ses camarades de l'organisation fasciste des « Foyers de l'idéal » qui lui infligent brimades et insultes – ils le surnomment le « cancrelat⁵ », et par son échec amoureux. Incapable d'aborder Nilgün, dont il est secrètement amoureux, et frustré de ne pas parvenir à l'aborder ni à recréer avec elle la complicité ou le fantasme de la complicité de leur enfance⁶, il l'espionne et ne fait que fantasmer leur rencontre ; à la conversation réelle qui s'établirait entre elle et lui se substitue une conversation intérieure, fantasmée⁷. Dans *Cevdet Bey*, Ömer, l'ambitieux « Rastignac » du roman, est offensé par le discours orientaliste de Herr Rudolf qui insulte sa fierté et son identité turques. Les habitants de Kars (*Karslılar*) de *Neige* sont « des gens déprimés et désespérés de la vie⁸ » (*hayattan umudu kesmiş bezgin insanlar*). Fazıl exprime la rage toute dostoïevskienne de l'humilié, de celui qui vit en marge de l'Histoire :

« Nous sommes pauvres et sans importance (*fakir ve önemsiziz*), tout le problème est là, dit Fazıl avec une étrange hargne (*hırs*). Notre vie misérable (*bizim zavallı hayatlarımızın*) n'a aucune place dans l'histoire de l'humanité (*insanlık tarihinde hiçbir yeri*). Pour finir, nous qui vivons tous dans cette misérable ville de Kars (*şu zavallı Kars şehrinde*), eh bien nous crèverons et nous disparaîtrons. Personne ne se souviendra de nous (*bizi*), personne ne s'intéressera à nous (*bizimle*). Nous resterons (*kalacağız*) des personnes insignifiantes (*önemsiz kişiler*) qui s'égorgent les unes les autres pour des histoires de voile, qui s'étouffent dans leurs propres petites et stupides rivalités⁹. »

¹ Pamuk, *LN*, p. 606 ; *KK*, p. 375.

² *Ibid.*, p. 354 ; *KK*, p. 221.

³ Pamuk, *MS*, p. 287 ; *SE*, p. 205.

⁴ *Ibid.*, p. 155 ; *SE*, p. 109 : « [...] gene o çirkin şey bana hiçbir şey demiyordu. Çok sinirlendim [...] »

⁵ En réalité, le texte turc dit « çakal » (« chacal »). Voir Pamuk, *MS*, p. 47 ; *SE*, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 158-159, et p. 290.

⁷ *Ibid.*, p. 111, p. 155, p. 221, p. 223, p. 289, p. 368, p. 378.

⁸ Pamuk, *Neige*, p. 85 ; *Kar*, p. 57.

⁹ *Ibid.*, p. 423 ; *Kar* p. 287 : « “Fakir ve önemsiziz, bütün mesele bu,” dedi Fazıl tuhaf bir hırsla. “Bizim

Le jeune homme islamiste qui assassine le directeur de l'Ecole normale dans *Neige* se donne comme le représentant des opprimés de l'occidentalisation laïque et comme le défenseur des droits des croyants : « Moi, je suis un défenseur sans nom des héros sans nom (*adsız kahramanların*) qui luttent pour les croyants dans ce pays laïc, matérialiste et qui subissent l'injustice¹ », dit-il.

L'expérience de l'homme du souterrain décrit la situation paradigmatique des offensés par la supériorité européenne. Pour Pamuk, le sujet véritable des *Carnets du Sous-sol*, « c'est la jalousie, la colère et l'orgueil de ne pouvoir être européen. » La colère de l'homme du souterrain n'est pas une forme de misanthropie, « une excentrique posture philosophique » qui « [refléterait] un désespoir individuel », mais « un malaise spirituel vis-à-vis de l'Europe. » Ce livre de Dostoïevski « murmure » en réalité un « secret » « à ceux qui, comme [Pamuk], vivent en marge de l'Europe et sont aux prises avec la pensée européenne² ». Dès lors, le microcosme de Kars vaut comme métaphore de la Turquie, et les habitants de Kars sont le reflet miniaturisé du peuple turc que Pamuk représente, dans la filiation dostoïevskienne, comme le peuple au dénuement et à la misère superlative : *önemli*, *fakir*, *zavallı* sont autant d'adjectifs récurrents du roman qui caractérisent la condition turque dans l'histoire. A la réunion secrète à l'hôtel Asya, Lazuli souhaite adresser la déclaration commune non à l'Europe (*Avrupaya*) mais à l'humanité entière (*bütün insanlık*), parce qu'il pense que l'Europe méprise les Turcs (*bizi küçümsedikleri*)³ ; c'est aussi l'opinion d'un jeune Kurde qui estime que tout Occidental méprise (*küçümsemek*) les Turcs⁴ : nationalistes et islamistes se rejoignent dans le constat de leur misère et de leur humiliation. Si un socialiste rectifie que c'est seulement la bourgeoisie (*Avrupalı burjuvalar*) qui les méprise (*küçümsemek*), car les pauvres et les travailleurs (*yoksullar*, *işçiler*) sont leurs frères (*kardeşlerimiz*), un des jeunes kurdes le contredit en faisant remarquer : « personne n'est aussi pauvre que nous

zavallı hayatlarımızın insanlık tarihinde hiçbir yeri yok. En sonunda şu zavallı Kars şehrinde yaşayan hepimiz bir gün geberip gideceğiz. Kimse hatırlamacayak bizi, kimse ilgilenmeyecek bizimle. Kadınlar başlarına ne örtsün diye birbirini boğazlayan, kendi küçük ve saçma kavgaları içinde boğulan önemsiz kişiler olarak kalacağız.” »

¹ 69, *Kar* p. 46 : « Ben bu laik, materyalist ülkede imanları için mücadele eden ve haksızlığa uğrayan adsız kahramanların adsız bir savunucusuyum. »

² Pamuk, *AC*, p. 222.

³ *Ibid.*, p. 398.

⁴ *Ibid.*, p. 408.

(*bizim gibi yoksul*) en Europe¹ ». Ce rapport inégal entre centre européen et périphérie déshéritée fait naître la forme rhétorique et énonciative caractéristique du roman pamukien, opposant « eux » (*Avrupa*, l'Europe) et « nous » (*biz*). C'est également une constante des *Démons*.

Le sujet périphérique, l'autre de l'histoire européenne, se construit dans un antagonisme douloureux entre l'Europe et la Turquie, le centre et la périphérie, mais aussi la capitale européanisée (Istanbul ou Saint-Pétersbourg) et la province. Comme l'explique le cheik kurde à Ka : « Nous autres, nous sommes ces personnes que tu qualifies de barbus (*sakallı*), de réactionnaires (*irticai*) et de provinciaux (*taşralı*). Même si nous coupions notre barbe (*sakalımızı*), il n'y aurait pas de remède à notre provincialisme (*taşralılığımızın*)². » Par ce parallélisme entre la barbe et le provincialisme (*sakalımız* et *taşralılığımız*), Pamuk fait de l'un le signe extérieur de l'autre, mais le signe également d'une *condition provinciale*. Necip se plaint même de la violence symbolique opérée par le discours occidental qui assimile le musulman au terroriste islamiste : « Islamistes c'est le qualificatif que donne la presse occidentalisée et laïque (*Müslümanlara Batılı ve laik basın*) à nous autres musulmans (*biz Müslümanlara*), prêts à combattre pr l'islam³. » De même, les chefs religieux sont réduits à la caricature occidentale de « types barbus, réactionnaires et provinciaux (*sakallı, irticai, taşralı*)⁴. » Quant aux nationalistes kurdes, ils se lamentent du fait que les Européens ont des préjugés sur les « peuples pauvres⁵ » (*millet fakir*) et les méprisent instinctivement. Ils voudraient dire aux Européens : « on n'est pas idiots, on est simplement pauvres...⁶ » (*Biz aptal değiliz ! Fakiriz biz yalnızca !*). Comme chez Dostoïevski, il y a, chez Pamuk, une commisération, une attention aux pauvres, aux misérables et aux déshérités. Mais cette attention chez Pamuk ne relève pas de la même veine que chez Dostoïevski, celle du socialisme chrétien à la française, du christianisme mystique centrée sur la figure christique. Chez l'auteur turc, c'est plus

¹ *Ibid.*, p. 398 ; *Kar*, p. 271 : « “Avrupa'da kimse bizim gibi yoksul değil,” dedi üç Kürt gencinden biri. »

² *Ibid.*, p. 147 ; *Kar*, p. 100 : « “Bizler sizin sakallı, irticai, taşralı dediğiniz kişileriz. Sakalımızı kessek bile taşralılığımızın çaresi yok.” »

³ *Ibid.*, p. 104 ; *Kar*, p. 70 : « “Siyasal İslamcı dini için savaşıma hazır biz Müslümanlara Batılı ve laik basın verdiği bir ad” [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 146 ; *Kar*, p. 100 : « “sakallı, irticai, taşralı tiplerin” »

⁵ *Ibid.*, p. 406 ; *Kar*, p. 276.

⁶ *Ibid.*, p. 405 ; *Kar*, p. 275.

probablement l'éthique tiers-mondiste puis postcoloniale, mesurée à l'aune de l'expérience autobiographique, qui modèle sa poétique des humiliés, des « héritiers de la perte », pour jouer sur les mots du titre du roman de l'indienne Kiran Desai¹.

Imaginaire paranoïaque de la conspiration

La mentalité des humiliés, chez Pamuk comme chez Dostoïevski, se caractérise par un imaginaire paranoïaque et une obsession de la conspiration. On se rappelle que Dorothee Schmid fait remonter le syndrome paranoïaque du nationalisme turc au traité de Sèvres, qui démantèle, à partir de 1920, l'Empire ottoman pour punir la Turquie de sa participation à la guerre aux côtés de l'Allemagne. Pour la chercheuse, de cette période est resté un sentiment très fort de menace extérieure, d'insécurité et de soupçon envers les minorités accusées d'être les agents de l'étranger².

Le Dr Lefin (*Dr Narin*) est le plus illustre représentant de cet imaginaire paranoïaque dans *La vie nouvelle*. Il pense avoir identifié une grande conspiration, ourdie par l'Occident et les multinationales, pour anéantir le peuple turc. L'identité turque serait menacée par les compagnies étrangères et leurs représentants, des agents de la puissance étrangère. Ainsi parle un de ses partisans :

« Non, nous nous refusons à boire du vin, non, vous ne pourrez jamais nous faire avaler du Coca-Cola ! Nous ne croyons qu'en Dieu (*Allah*) ! Les idoles, les Américains et le Diable ne seront jamais l'objet de notre adoration ! Pourquoi des fripons patentés et de mauvaises copies de Marie et d'Ali (*Mari ve Ali taklitçileri*), et parmi eux Max Rouleau, l'agent juif bien connu dont le seul objet est de ridiculiser le maréchal Fevzi Çakmak³, se réunissent-ils dans notre paisible cité ? [...] Allons-nous demeurer indifférents devant ces insolences à l'égard de nos vaillants pompiers et du Père La Cigogne (*Leylek Dede*) qui protège cette

¹ Romancière indienne vivant aux Etats-Unis, elle obtient en 2006 le Prix Booker pour son deuxième roman, *La Perte en héritage*, (*The Inheritance of Loss*). Elle est la compagne d'Orhan Pamuk depuis 2010.

² Dorothee Schmid, émission citée.

³ Mustafa Fevzi Çakmak (le Maréchal Çakmak) (1876-1950) : militaire et homme politique turc, il est l'un des trois fondateurs de la République de Turquie avec Mustafa Kemal Atatürk et İsmet İnönü. Il est le seul officier de l'armée turque à porter le titre de maréchal avec Atatürk.

ville depuis plus de vingt ans ? Est-ce pour en arriver là qu'Atatürk a bouté l'armée grecque hors de Turquie ? Si nous ne remettons pas à leur place ces insolents qui oublient qu'ils sont en visite chez nous, si nous ne donnons pas la leçon qu'ils méritent aux impudents qui ont commis l'erreur d'inviter ces individus, comment demain oserons-nous nous regarder dans les yeux ? Nous nous rassemblons à onze heures sur la place des Pompiers ! Plutôt que de vivre dans le déshonneur (*şerefsiz*), mieux vaut pour nous la mort dans l'honneur (*onurla*)¹ ! »

Ce discours se signale par les éléments classiques de la logique conspirationniste ; on y retrouve la figure du traître juif (*Yahudi ajanı Maks Rulo*), le motif des minorités comme parti de l'étranger, ennemis de la République et de la Nation, et le thème de l'imminence du péril. Dans cet imaginaire paranoïaque, le sujet est submergé par les logiques rhétoriques du « eux » (*onlar*) contre « nous » (*biz*). Ce discours nationaliste paranoïaque s'inscrit en outre dans l'histoire de la nation turque et du mythe de son autodétermination anticolonialiste dans la Guerre d'Indépendance : le personnage convoque les deux figures mythiques de la République, symboles de la fierté nationale, les deux officiers les plus gradés de l'armée turque, le maréchal Fevzi Çakmak et Atatürk ; il en appelle, en quelque sorte, à l'honneur national (*şeref*, le mot d'origine arabe, puis *onur*, le mot turc importé du français). Il est d'ailleurs assez troublant et assez comique que l'honneur national, dans une envolée lyrique nationaliste, soit convoqué avec deux mots étrangers, l'un arabe, l'autre français, comme s'il n'y avait pas d'honneur proprement turc, le mot « faisant défaut », en quelque sorte. Pour E. Gökner, Pamuk parodie, dans ses romans, la pensée paranoïaque de l'ultranationalisme turquiste², mais c'est aussi celle de l'idéologie nationale.

Dans *Öteki Renkler*, Pamuk consacre un chapitre non traduit à cette question. Pour lui, il existe une véritable littérature de la paranoïa qui prend sa source chez Dostoïevski et Borges, et qui est pratiquée avec beaucoup d'esprit

¹ Pamuk, *VN*, p. 162-163 ; *YH*, p. 100 : « Hayır biz şarap içmeyeceğiz, hayır bize Coca Kola içiremezsiniz, puta, Amerika'ya, şeytan'a değil, Allah'a taparız! Aralarında Yahudi ajanı Maks Rulo, Mareşal Fevzi Çakmak'ı küçük düşürmeye çalışan Mari ve Ali taklitçileri ve tescilli müptezeller niye huzurlu şehrimizde toplanıyorlar ? Melek kimdir ve onu televizyona çıkarıp alay etmek kimin haddinedir ? Yirmi yıldır bu şehri koruyan Hacı Leylek Dede'ye ve gayretkeş itfaiyenin neferlerine yapılan küstahlıklara seyirci mi kalınacak ? Atatürk Yunan'ı bunun için mi kovdu ? Misafir olduğuna unutan bu arsızlara hadlerini bildirmezsek, bunları şehrimize davet eden gafilere hakettikleri dersi vermezsek, yarın birbirimizin yüzüne nasıl bakacağız? Saat onbirde İtfaiye Meydanı'nda toplanıyoruz. Çünkü şerefsiz yaşamaktansa, onurla ölmeyi istiyoruz. »

² E. Gökner, *op.cit.*, p. 168.

chez Pynchon et Eco. Si l'auteur turc s'inscrit dans cette « littérature de la paranoïa », il se considère privilégié par rapport aux auteurs nommés ci-dessus : contrairement à eux, dit-il, il est citoyen d'un pays qui a fait de la paranoïa un mode d'existence, un « art de vivre », si l'on peut dire¹. Il résume de manière humoristique la pensée paranoïaque par cette formule : « Clinton et Yelstin se sont mis d'accord ; avec le Pape et le premier ministre italien, ils ont décidé de diviser la Turquie² ». Dans *La Maison du Silence*, *La vie nouvelle* et *Le Livre noir*, mais aussi *Neige*, Pamuk transforme cet paranoïa turque en objet de satire. Hasan par exemple, le nationaliste de *La Maison du Silence*, pense sur le mode paranoïaque :

[...] j'ai eu envie de tout expliquer à ma mère : la situation dans le monde, le fait que nous sommes le jouet des grandes puissances (*büyük devletlerin oyuncağı*), les communistes, les matérialistes, les impérialistes et tous les autres, lui raconter que nous sommes aujourd'hui réduits à demander l'aumône à des nations qui autrefois, étaient nos valets (*bizim uşağımız*)³ !

On reconnaît bien là le lien intime entre la colère de l'humilié et l'imaginaire paranoïaque de la conspiration : toutes les grandes puissances, toutes les sensibilités politiques semblent unies dans le dessein d'humilier et de détruire la Turquie. Mais cette logique culturelle paranoïaque peut aussi être celle de l'islamisme. Par exemple, pour Lazuli, c'est l'Etat et ses manipulations qui se cachent derrière le meurtre du directeur de l'Ecole normale, comme il l'explique à Ka :

« C'est le résultat de la colère qu'a engendré chez les musulmans la pression de l'Etat sur les filles voilées. Mais il s'agit bien sûr d'une provocation de l'Etat. D'abord on a utilisé le pauvre directeur pour qu'il fasse pression, ensuite on l'a fait abattre par un idiot pour qu'on accuse les musulmans⁴. »

¹ Pamuk, *ÖR*, p. 79, cité par E. Gökner, *op.cit.*, p. 168 : « There is a literature of paranoia in our day that takes Dostoyevski and Borges as its source and that writers like Thomas Pynchon and Umberto Eco savor with a high sense of wit ; one that I, too, see myself a part of... But I'm different from them and more privileged as the citizen of a country that has appropriated paranoia as a form of existence. I'm able to create this literature using my own self [and experience] as a starting point. »

² *Ibid.*, Pamuk, p. 80-81, Gökner, p. 168 : « Clinto and Yeltsin have come to agreement, and together with the Pope and the Italian prime minister they're going to divide Turkey... »

³ Pamuk, *MS*, p. 213 ; *SE*, p. 151 : « Dünyayı, büyük devletlerin oyuncağı olduğumuzu, komünistleri, materyalistleri, emperyalistleri, ötekileri ve eskiden bizim uşağımız olan milletlere bugün nasıl el açmak zorunda bırakıldığımızı. »

⁴ Pamuk, *Neige*, p. 117 ; *Kar*, p. 79 : « “Bu devletin tesettürlü kızlarda baskısının Müslümanlarda yarattığı öfkenin sonucudur. Ama olay da tabii devletin yaptığı bir kıskırtmadır. Zavallı müdürü önce zulümlerinde

C'est donc, naturellement, contre « l'étranger » nouvellement arrivé en ville, Ka, le « bourgeois stambouliote », que se retourne la suspicion paranoïaque. Le lendemain du putsch, un article publié en première page de la *Gazette* fait de Ka la cible du nationalisme et de l'islamisme ; il est désigné par la périphrase « Kars'ta bir Allahsız », « Un homme sans Dieu à Kars¹ ». : il serait un espion « engraisé par l'argent allemand² », un provocateur impie qui prétend que Dieu n'existe pas (*Allah yok*)³. Serdar bey, l'auteur de l'article en question – une commande de l'Etat pour faire pression sur Ka et le mettre en état d'avoir besoin de la protection des militaires – déploie exactement la même rhétorique que celle employée par le partisan du Dr Lefin dans *La vie nouvelle* :

« ce mécréant imitateur de l'Occident (*Batı taklitçisi bu imansız*), venu en notre ville dans l'intention de semer la discorde parmi nous lors de ces jours difficiles, a incité le peuple à la révolte en frappant aux portes des plus pauvres dans nos quartiers de *gecekondü*, il a même entrepris de nous faire critiquer cette patrie et même Atatürk, qui nous a offert cette République. Tout Kars se demande bien pour quelle raison est venu dans notre ville ce soi-disant poète, logé à l'hôtel Karpalas. Puissent les jeunes de Kars rappeler la limite indépassable à ce genre d'insolent qui nie Dieu et notre prophète (qu'ils soient vénérés)⁴ ! »

L'imaginaire nationaliste ne cesse de recycler le motif du *dönme*, du traître à la nation turque du parti de l'étranger. On s'en rappelle, le *dönme* incarne la figure du traître, de l'imitateur (*taklitçi*) ; c'est celui qui nous ressemble, qui est *parmi* nous, mais qui est *contre* nous. La *taklit*, l'imitation, prend, dans ce contexte, une connotation très négative liée à la mise en péril de la sécurité nationale. *Le dönme* fédère merveilleusement bien la communauté – l'emploi récurrent de la première personne du pluriel en atteste – et la hantise de l'agent double permet de réactiver le grand récit national de l'expulsion et du refoulement de l'étranger lors de l'épisode traumatique de l'occupation étrangère après la première guerre mondiale.

kullandılar, sonra da bir meczuba vurdurttular ki Müslümanları suçlasınlar.” »

¹ *Ibid.*, p. 433 ; *Kar*, p. 293.

² *Ibid.*, « Alaman parasıyla besleniyor »

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 434 ; *Kar*, p. 295 : « [...] Batı taklitçisi bu imansız şu zor günlerimizde aramıza fitne sokmak maksadıyla şehrimize gelip gecekondu mahallelerimizdeki en yoksul kapıları çalıp halkı isyana teşvik etmiş, hatta bize bu vatani, bu Cumhuriyet'i veren, Atatürk'e dahi dil uzatmaya yeltenmiştir. Karpalas Oteli'nde kalan bu sözde şairin şehrimize neden geldiğini bütün Kars çok merak ediyor. Allah'ı ve Peygamberimiz'i (S.A.S.) inkâr eden küfürbazlara Karşılı gençler haddini bildirir ! »

Le corollaire dostoïevskien du motif de l'obsession paranoïaque est celui des clans, des factions, des groupuscules conspirationnistes. Le roman pamukien est très régulièrement un tableau de ces factions. Par exemple, dans *Neige*, les réunions politiques secrètes font suite au coup d'Etat militaire organisé par Sunay Zaim et ses acolytes. Les opposants au coup se rendent clandestinement à l'hôtel Asya pour se mettre d'accord sur une déclaration démocratique qui serait publiée dans un journal allemand. Cette réunion réunit islamistes, démocrates, nationalistes kurdes, socialistes. Dans un silence angoissé, chacun s'épie et se soupçonne. Les nationalistes kurdes et arméniens conspirent aussi contre l'Etat. Mais la police a espionné la réunion par des appareils d'enregistrement dissimulés dans la pièce. Les espions abondent aussi dans *Neige*, et *Ka*, en quelque sorte, en est un. Lorsqu'il va rencontrer Lazuli, en prison, il est équipé d'un magnétophone pour enregistrer la conversation et agit selon les instructions de Sunay. C'est fondamentalement comme un espion que Lazuli le perçoit¹.

La vie nouvelle décrit aussi les réseaux clandestins organisés autour d'un livre mystérieux pour lequel des gens sont assassinés. Après la réunion à Güdül qui rassemble les partisans du docteur Lefin, le jeune héros est introduit dans les réseaux clandestins de ce dernier par des intermédiaires anonymes qui se reconnaissent par un nom de code, celui d'une marque de crème à raser de fabrication nationale (la marque OPA qui est comme la signature de l'auteur ; Orhan PAmuk). Une fois chez le docteur Lefin, ce dernier dévoile à Osman l'ampleur de son organisation. Après que son fils s'est révolté contre lui et a été dévoyé par la lecture du livre mystérieux, le docteur met en place un réseau de détectives et d'espions pour faire suivre les lecteurs du livre. Il est alors à la tête d'un vaste réseau d'écoute et d'espionnage des « agents étrangers».

Le Livre noir en particulier est très marqué par l'imagination paranoïaque ; le roman se déroule dans une atmosphère d'hystérie collective. Le petit-fils de maître Bédii, un artisan qui crée des mannequins de façon traditionnelle, est persuadé d'un complot international contre la Turquie. Il interprète la faillite de

¹ *Ibid.*, p. 468.

son parent comme une conspiration de forces étrangères :

« Ces forces étrangères occultes qui voulaient empêcher notre nation (*Milletimiz*) de conserver son identité (*kendisi olabilmesini*), en la privant des gestes, des mouvements de notre vie quotidienne, - qui constituent notre trésor le plus précieux – réussirent à chasser mon grand-père des magasins, des vitrines de la grand-rue de Beyoğlu¹. »

Les policiers qui enquêtent sur le meurtre de Celâl perpétré quelques mois avant le coup d'Etat du 12 septembre 1980, eux aussi, sont pénétrés de l'imagination paranoïaque : « [L]’assassin est un pion (*bir piyon*) utilisé par les puissances étrangères (*dış güçler*) pour déstabiliser le pays (*toplumuzu 'destabilize'*)². » Les Bektachis, nakchibendis, les auteurs d'acrostiches, les crypto-houroufis, sont tous les agents involontaires de cette conspiration (*dış güçlerin temsilciliğini*³) qui vise à « faire sombrer [le pays] dans un chaos apocalyptique (*bir çeşit kıyamete*)⁴. » Les deux logiques culturelles de la conspiration et du complot, qu'elles émanent du camp nationaliste ou du camp islamiste, remarque E. Göknaar, reposent toutes deux sur l'idée de la persécution⁵.

Mais dans ce roman, ce sont tous les lecteurs de Celâl, toute la nation turque qui semble prise d'une fièvre paranoïaque, de la maladie de la surinterprétation des signes. Une des lectrices du chroniqueur Celâl Salik se figure par exemple que les articles de ce dernier ne faisaient que parler d'elle et accuse Galip, qui a pris la place de Celâl, de mensonge, lorsqu'il dément ses allégations :

« Tu mens ! Tu m'aimes. Tu m'as tellement aimée. Tu n'as fait que parler de moi dans tous tes articles. [...] Quand tu parlais du visage rond comme la lune du bien-aimé de Mevlâna, tu ne faisais pas de la littérature, c'était moi que tu décrivais, moi ta bien-aimée au visage lunaire...⁶ »

¹ Pamuk, *LN*, p. 299-300 ; *KK*, p. 186-187 : « Milletimizin kendisi olabilmesini istemeyen tarihi güçler, bizi'en kıymetli hazinemiz olan günlük hayatımızın hareketlerinden, jestlerimizden mahrum bırakmak istedikleri için, dedemi Beyoğlu'ndan, dükkânlardan, İstiklâl Caddesi'nden, vitrinlerden kovdular. »

² *Ibid.*, p. 705-6 ; *KK*, p. 436 : « Katil, toplumuzu 'destabilize' etmek isteyen dış güçlerin yolladığı bir piyonda »

³ *Ibid.*, « agents de ces puissances étrangères »

⁴ *Ibid.* ; *KK* : « bir çeşit kıyamete doğru iten bu kumpasta farkında »

⁵ E. Göknaar, *op.cit.*, p. 199-200.

⁶ Pamuk, *LN*, p. 587 ; *KK*, p. 363 : « “Yalan ! Beni seviyorsun. Beni çok sevdim. Yazılarında hep beni anlattım. [...] Bahçeden gördüklerin bizim ıhlamur ağaçlarımızdı. Mevlâna'nın ay yüzlü güzeli derken, edebiyat yapmıyor, senin ay yüzünü anlatıyordun, beni...” »

Dans *Le Livre noir* le thème de la conspiration est poétisé et rattaché à une réflexion herméneutique sur l'interprétation des signes et la lisibilité de la réalité, dans lesquelles les paranoïaques deviennent des herméneutes à la recherche de l'absolu ; ils sont en quelque sorte « rachetés » par l'économie poétique du roman et intégrés dans une interrogation philosophique plus vaste sur la *lecture* sémiotique de la réalité.

C'est inlassablement, le même discours qu'Hasan, le jeune militant fasciste de *La Maison du silence*, que les partisans du Dr Lefin dans *La vie nouvelle*, que les islamistes et les nationalistes de Kars, tiennent ; ce discours se caractérise par la même appréhension paranoïaque de l'Autre en ennemi, la même rhétorique hyperbolique opposant *biz* et *onlar*, la même exaltation de l'orgueil national. Pamuk révèle en quelque sorte le fond comique de cette pensée paranoïaque, de cette obsession herméneutique qui force l'interprétation des signes : tous ces personnages obsédés par l'idée de la conspiration, du sentiment d'être assiégé et envahi sont, au fond, des personnages comiques, objet de la satire du romancier. Si *Neige* est souvent lu de manière sérieuse, Pamuk affirme pourtant y avoir mis beaucoup d'humour, et E. Gökner souligne que, lorsque, lors d'un entretien, Pamuk se mit à lui lire des extraits de la scène de la représentation au Théâtre de la Nation, il riait de bon cœur. L'humour de *Neige* se perd totalement dans la traduction anglaise, déplore-t-il : on peut sans doute faire le même constat pour ce qui est de la traduction française. En outre, le roman donne à voir que les ennemis politiques, nationalistes et islamistes, sont frères dans la communauté de pensée paranoïaque.

Il s'agit de voir à présent quelles sont, dans la filiation dostoïevskienne, les stratégies des opprimés et des offensés du roman pamukien. L'imaginaire de l'humilié présente principalement deux voies possibles. La première représente le sursaut d'orgueil de la voie nationaliste qui retourne fantasmatiquement l'humiliation en force ; la seconde représente la voie de l'humilité, de l'humiliation de l'orgueil de l'occidental dans le retour à la religion, et dans la réintégration de l'individu égaré à la communauté des croyants.

Le destin libidinal de l'humiliation, entre *millet* et *cemaat*¹

*Bir Türk olmak*² ! Le sursaut d'orgueil de la logique nationaliste

La révolte de l'orgueil dissocie l'individu de la situation humiliante ; elle est un refus du contrat qui semble lier dominants et humiliés. Osman, le narrateur de *La vie nouvelle*, se révolte contre ceux qui les perçoivent comme de « misérables déchets³ » coincés « entre notre glorieux passé et notre avenir misérable et effrayant⁴ » et déclare qu'au moment présent dans la taverne : « Nous n'avions pas envie de vivre à Istanbul ou à Paris ou à New York ! Leurs dollars, leurs beaux salons, leurs immeubles, leurs avions, leurs journaux en couleurs, ils pouvaient se les garder, et même leurs radios et leurs télévisions [...] »⁵. » De même, dans *Neige*, lors de la réunion à l'hôtel Asya, un nationaliste kurde proteste contre la fatalité du rabaissement de la Turquie face à l'Occident et affirme qu'il ne voudrait pas aller en Europe même si on lui donnait un passeport pour s'y rendre. Mais la force de la volonté et le sursaut d'orgueil ne changent rien au rapport de domination et à l'écrasement du pauvre habitant de Kars. Quelqu'un parmi l'assistance se moque de lui : « Personne ne donnerait un visa pour l'Europe à un chômeur démuné (*işsiz güçsüze*) de ton espèce⁶. » La révolte nationaliste n'annule pas la violence symbolique de la domination qui est double pour les habitants de Kars : celle de l'Europe occidentale sur la Turquie, celle des centres urbains (Istanbul, Ankara) sur la province.

De même, c'est l'« ivresse de l'humiliation », pour employer le terme que Dostoïevski emploie dans son « Discours sur Pouchkine », qui conduit Hasan à commettre un crime et à passer définitivement du côté de la jeunesse fasciste. Même s'il appartient dès le début du roman aux « Foyers de l'idéal », le personnage est encore dans un entre-deux ; il est nostalgique de son enfance avec Nilgün et Metin, souhaiterait être l'un des leurs, et s'intégrer dans le cours

¹ Le « millet » désigne le peuple de la nation, la « cemaat », la communauté musulmane.

² « Etre turc ! » Pamuk, *CB*, p. 367-368 ; *CBO*, p. 297-298.

³ Pamuk, *VN*, p. 161 ; *YH*, p. 99 : « zavallı, sersefil, süprüntü »

⁴ *Ibid.* : « muzaffer geçmişimiz ile korkunç ve sefil geleceğimiz arasındaki »

⁵ *Ibid.* : « Ne İstanbul'daki hayatı istiyorduk niz, ne Paris'teki, ne New York'takini ; salonlar, dolarlar, apartmanlar ve uçaklar orada kalsın ; radyolar ve televizyonlar [...] renki gazeteler kalsın. »

⁶ Pamuk, *Neige*, p. 408 ; *Kar*, p. 277 : « “Kimse vermez senin gibi işsiz güçsüze Avrupa vizesi.” »

ordinaire de la vie. Mais Nilgün, prévenue contre lui en raison de ses fréquentations, refuse de répondre à ses sollicitations et choisit le mutisme au dialogue. On peut y lire l'incapacité de l'élite progressiste et occidentalisée à entendre et à prendre en charge « la colère des damnés », pour reprendre le titre de l'article de Pamuk déjà cité. Excédé par une humiliation hyperbolique, à bout de sa frustration, Hasan passe à l'acte ; il ne trouve d'issue, pour s'affirmer, devenir un homme et être pris au sérieux par ses camarades fascistes, que dans la violence¹. Il passe Nilgün à tabac en pleine foule² ; elle décèdera quelques heures plus tard d'une hémorragie cérébrale³. Pour Apollinaria Avrutina, Hasan est un personnage très dostoïevskien : s'il participe à des réunions politiques, derrière ses rêves de grandeur et de changement social se lisent le désir de l'autorité et de l'argent. Elle fait ensuite un parallèle entre le personnage et Raskolnikov ; tandis que ce dernier choisit la place de Saint-Pétersbourg la plus fréquentée pour se repentir, Hasan choisit une place bondée de monde pour commettre son crime, s'affirmer et défier la société.

Muhittin de *Cevdet Bey* a une trajectoire comparable. Il est fondamentalement humilié par son incapacité à devenir le Baudelaire turc et par son impuissance à entrer en émulation avec les poètes français : « [...] il serait incapable de se supprimer à trente ans (*öldüremeyeceğini*), c'était un hypocrite (*ikiyüzlü*), un mauvais poète (*kötü bir şair*), un sacré tricheur (*sahtekâr*) et, en plus, il avait peur (*korktuğunu*) d'attraper une maladie avec la femme qui allait bientôt arriver⁴. » Le nationaliste panturquiste Mahir Altaylı apparaîtrait dès lors comme un sauveur qui voit clair en lui :

« Regardez, vous êtes assis là, vous menez une existence malheureuse (*mustuz bir hayat*), vous vous empoisonnez avec cet alcool, disait Mahir Altaylı. Parce que vous n'avez pas d'idéal (*ülkü*) dans votre vie : à quoi vous accrochez-vous dans la vie ? A la religion ? Non ! A votre famille ? Non ! A votre métier d'ingénieur ? Non ! [...] A une fille ? Non ! Au plaisir et à l'amusement ? Non ! Aux réformes, comme certains de votre âge ? Encore non ! A la poésie ? [...] Mais il y a une chose, une chose.

¹ Pamuk, *MS*, p. 300.

² *Ibid.*, p. 387-388.

³ *Ibid.*, p. 452.

⁴ Pamuk, *CBF*, p. 338 ; *CBO*, p. 274 : « Kendini otuz yaşında öldüremeyeceğini, ikiyüzlü olduğunu, kötü bir şair, iyi bir sahtekâr olduğunu, birazdan gelecek olan kadından hastalık kapmaktan korktuğunu düşünüyordu. »

Vous êtes turc ! (*Bir Türksünüz siz !*) [...] Etre turc ! (*Bir Türk olmak*) Réfléchissez à cela. En tant que Turc (*Bir Türk olarak*), se fondre dans la communauté (*toplumun içinde erimek*) en combattant pour l'idéal commun de tous les Turcs (*bütün Türklerin ortak ülküsü*). Rejoindre la communauté, tous nos autres congénères, nous oublier (*kendinizi unutmak*) pour que tous soient heureux ensemble... (*hep birlikte mutlu*)¹»

Les termes *Türk, bir ülkü, toplum, öteki bütün arkadaşlarınızın*, désignent l'idéal nationaliste comme communauté idéale dans laquelle se fond l'individu. C'est le docteur Lefin qui incarne cet idéal professé par Mahir Altaylı dans *Cevdet bey et ses fils*. Pour résister à l'uniformisation liée à la mondialisation économique et à l'invasion du marché par « de nouvelles marchandises sans originalité, sans âme, sans éclat² », le dr Lefin a créé autour de lui un regroupement de « rebelles » dans une « association de concessionnaires désenchantés³ ». Il s'agit ainsi de tenir tête à la « Grande Machination⁴ » (*Büyük Kumpas*) ourdie par l'Occident, par les firmes américaines et européennes et par l'Etat, par une contre-conspiration. Les partisans du docteur se réunissent en congrès à Güdül, où ils exposent les produits désuets de l'économie nationale, obsolètes ou épuisés. Mais l'organisation de la résistance par Lefin est menacée : le sous-préfet cherche à interdire la réunion des concessionnaires sous prétexte qu'elle menacerait l'ordre public⁵. La convention se tient au Lycée Kenan Hevren : le General Kenan Evren est le leader du coup de 1980, nommé « le second Atatürk⁶ ».

Lorsqu'il se rend compte que c'est un livre qui a bouleversé la vie de son fils Mehmet, Lefin identifie ce livre comme le cheval de Troie de l'étranger, le véhicule de l'occidentalisation et le symbole de la menace nationale. Il met alors en place un vaste réseau d'espions et d'assassins qui a pour but de contrer la

¹ *Ibid.*, p. 367-368 ; *CBO*, p. 297-298 : « “İşte, burada oturuyor, mustuz bir hayat sürüyor, içkiyle kendinizi zehirliyorsunuz !” diyordu Mahir Altaylı. “Çünkü bir ülkü yok hayatınızda. Neye bağlısınız hayatta ? Dine mi ? Hayır ! Ailenize mi ? Hayır ! Mühendisliğe mi ? Hayır ! [...] Bir kıza mı ? Hayır ! Zevke eğlenceye mi ? Hayır ! Bazı yaşitlarınız gibi inkılâplara mı ? O day hayır ! Peki şiire mi ? [...] Ama bir şey var. Bir şey. Bir Türksünüz siz ! [...] Bir Türk olmak ! Bunu düşünün. Bir Türk olarak, bütün Türklerin ortak ülküsü için savaşarak toplumun içinde erimek. Toplumun, öteki bütün arkadaşlarınızın arasına katılmak, onların hep birlikte mutlu olmaları için kendinizi unutmak...” »

² Pamuk, *VN*, p. 199 ; *YH*, p. 122 : « hepsi aynı ruhsuz, ışksız yeni nesneler »

³ *Ibid.*, p. 200 ; *YH*, p.

⁴ *Ibid.*, p. 201 ; *YH*, p. 123 : « kırık kalpli bayiler teşkilatını », littéralement, « une association de concessionnaires au cœur brisé » (*kırık kalpli*)

⁵ *Ibid.*, p. 210.

⁶ E. Gökner, *op.cit.*, p. 175.

conspiration anti-turque et de lui rendre des rapports sur les jeunes hommes et jeunes filles qui se font abuser par le livre : « la lecture de ces rapports l'avait encore plus convaincu de la réalité de la Grande Machination, ourdie par tous ceux qui voulaient détruire notre pays, nous voler notre âme et anéantir notre mémoire...¹ » D'une autre manière que le cheik kurde ou le terroriste islamiste, le républicain nationaliste propose aux humiliés et aux offensés une revanche symbolique, une promesse de transformation de l'humiliation en triomphe, alternative à l'occidentalisation.

A travers ces portraits de personnage, Pamuk donne à lire l'option nationaliste comme le retournement logique de l'humiliation dans la promesse de revanche, dans l'assurance d'un retournement symbolique. Mais il est une autre voie de salut pour l'opprimé : le retour dans la communauté des croyants par la conversion religieuse.

***İslam'a dönüyordum*² : le retour de l'individu dans la communauté religieuse**

C'est le roman *Neige* qui met particulièrement en scène la seconde possibilité qui s'offre à l'offensé pamukien : le retour à l'islam et à la foi religieuse. Le roman est contemporain de la montée de l'Islam incarnée par le parti Refah (« prospérité »), qui deviendra le « Parti de Dieu » après son interdiction. La montée de l'islamisme au début des années 1990 en Turquie est favorisée par le vide créé par le coup d'Etat de 1980 et l'éradication de la gauche. C'est le premier parti de l'islam politique à accéder au pouvoir lors des élections municipales de mars 1994, puis lors des élections législatives d'avril 1995. J. F. Pérouse précise qu'« [après] deux brèves expériences au pouvoir national, dans le cadre des coalitions (1995-1996), il a été dissous sous la pression des militaires³. » C'est du parti Refah que Muhtar est candidat dans le cadre des élections municipales à Kars ; le roman dramatise un moment de l'histoire politique contemporaine : le retour de l'islam politique au pouvoir et la réaction de la vieille

¹ Pamuk, *VN*, p. 202 ; *YH*, p. 124 : « Bu raporları okuyunca, bu memleketin bizim ruhumuzu yıkıp yok etmek, hafızamızı silmek isteyenlerin Büyük Kumpas'ının varlığından bir kere daha emin olmuş. »

² « Je retourne à l'Islam. ». Pamuk, *Neige*, p. 85-86 ; *Kar*, p. 57.

³ Pamuk, *Neige*, p. 46, note du traducteur.

classe dirigeante kémaliste.

Précisément, le renouveau islamiste est permis, comme l'explique Serdar dans *Neige*, par la séduction des classes moyennes appauvries. Dans *Les Démons*, Stépane formule la loi éternelle du rapport entre l'oppression et la religion, celle de la prospérité des religieux sur le terrain de la misère :

C'est plus ou moins comme dans la religion : plus les gens ont du mal à vivre, plus le peuple est écrasé et misérable, plus obstinément il rêve à une récompense au paradis, et si, en même temps, il y a encore cent mille prêtres qui s'agitent, en excitant ce rêve et en spéculant dessus, alors...¹

Dostoïevski semble fournir à Pamuk le *mythos* du retour à la religion, de la conversion de l'athéisme à la foi religieuse. Il y aurait presque une passerelle, ou une voie communicante, entre le mysticisme slavophile de Dostoïevski, son exaltation de l'humilité, et l'humiliation fondamentale du croyant dans la religion musulmane, le terme « musulman » signifiant, étymologiquement, « celui qui se soumet [à Dieu], qui se résigne ».

Le personnage de Sunay dans *Neige* signale que la conversion des militants de gauche à l'Islam a représenté un phénomène massif dans les années 1990 avec l'ascension de l'Islam politique². C'est la même logique qui conduit le poète désespéré Muhittin au nationalisme turc, et un autre poète raté de *Neige*, Muhtar, l'ancien mari d'Ipek et candidat du parti Refah, vers l'islam. De retour à Kars après des années passées à Istanbul, il n'a pu réaliser ses ambitions : « [...] dans la vie comme en poésie aucune de mes aspirations (*istediklerim*) ne s'est réalisée³ ». Il récupère le magasin de son père dont il avait honte par le passé. A Kars, il fait l'expérience d'une humiliation hyperbolique ; la ville est comme la métaphore de l'humiliation nationale :

A Kars, c'est comme si la ville et ses habitants n'étaient pas réels (*hakiki değil*). Ici, tout le monde voulait soit mourir, soit encore se retirer du jeu pour s'en aller. Mais il ne me restait plus de lieu où aller (*gidecek yerim*). Comme si j'avais été exilé hors de l'histoire (*tarihin dışına*), jeté hors des civilisations (*uygarlıkların dışına*). La civilisation était si éloignée (*Uygarlık o kadar uzaktaydı*) que je ne pouvais même pas l'imiter (*taklit*

¹ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, première partie, p. 327.

² Pamuk, *Neige*, p. 296.

³ *Ibid.*, p. 83 ; *Kar*, p. 56 : « “[...] hayatta da şiirde de istediklerimin hiçbir gerçekleşmemiştir.” »

*bile edemimiştim*¹.

On reconnaît là le complexe de l'habitant de la périphérie, ce sentiment de provincialité, d'inauthenticité et d'exclusion qui est celui de Pamuk, comme nous l'avons vu, et que ce dernier explore dans ses romans ; c'est le complexe de l'agent excentrique du système mondial qui rapproche tous les offensés par la « supériorité » occidentale. De surcroît, l'union de Muhtar avec Ipek ne lui donne pas le fils tant espéré qui pourrait compenser et réparer son humiliation : « Dieu ne me donnait même pas un enfant tel que je pouvais en rêver, un enfant qui ferait ce que je n'avais pas pu faire, et qui, sans complexe d'infériorité, serait un jour occidental, moderne et doté d'une vraie personnalité². » Un soir, de retour d'un meyhane, ivre, égaré par l'alcool, il se couche sur le sol glacé pour mourir de froid. Il fait alors l'expérience de la foi mystique qui le sauve de ses idées suicidaires. Rêvant qu'il entre dans « une maison lumineuse et toute chaude³ », il est recueilli dans le *tekke* du cheikh kurde Saadettin Efendi. C'est ainsi qu'a lieu son « retour à l'Islam » :

« Il se produisait quelque chose que j'avais redouté en secret pendant des années et que j'avais considéré au cours de ma période athée (*ateistlik yıllarımda*) comme une faiblesse et une régression (*bir zayıflık ve gerilik*) : je retournais à l'Islam (*İslam'a dönüyordum*). Je redoutais fondamentalement ces cheikhs réactionnaires, objets de caricature avec leur barbe en collier et leur capuchon ; or, en montant les escaliers de mon propre fait, j'avais commencé à pleurer à gros sanglots⁴. »

Après ses années d'athéisme de gauche, la rencontre avec les conservateurs musulmans lui est « d'un grand réconfort » (*iyi geldiler*), car il n'y a pas chez eux de mépris (*küçümseme*) du peuple (*halk*) comme chez les occidentalistes⁵. Le retour à l'Islam permet de réparer l'humiliation et de restaurer la dignité de l'offensé. Alors que Ka est sur le point de rencontrer le cheik kurde,

¹ *Ibid.*, p. 83-84 ; *Kar*, p. 56 : « “Kars'ta şehir de insanlar da sanki hakiki değildi. Burada herkes ya ölmek ya da çekip gitmek istiyordu. Ama benim gidecek yerim de kalmamıştı. Sanki tarihin dışına sürülmüş, uygarlıkların dışına atılmışım. Uygarlık o kadar uzaktaydı ki, onu taklit bile edemimiştim.” »

² *Ibid.* ; *Kar*, p. 56 : « “Benim yapamadıklarımı yapacağımı, bir eziklik taşımadan bir gün Batılı, modern ve kişilik sahibi olacağımı hayal edeceğim bir çocuk da vermiyordu Allah bana.” »

³ *Ibid.*, p. 85 ; *Kar*, p. 57 : « “aydınlık, sıcacık bir eve” »

⁴ *Ibid.*, p. 85-86 ; *Kar*, p. 57 : « “Yıllardır gizli gizli korktuğum, ateistlik yıllarımda bir zayıflık ve gerilik olarak gördüğüm şey olmuştu : İslam'a dönüyordum. Karikatürleri yapılan bu çember sakallı, cüppeli, gerici şeyhlerden ben aslında korkardım, şimdi merdivenleri kendi isteğimle çıkarken hiçkırarak ağlamaya başlamışım.” »

⁵ *Ibid.*, p. 94 ; *Kar*, p. 63.

Ipek lui explique les raisons de la popularité du cheik qui reposent précisément sur la prise en compte de la misère :

« Le plus grand talent de Sa Sainteté cheikh Efendi est de faire sentir au misérable (*sefile kendisini*) qui est en face de lui qu'il est beaucoup plus noble (*yüce*) qu'il ne l'est, parce que la majorité des hommes de cette ville de Kars savent bien qu'en Turquie personne ne peut être plus misérable (*sefil*), plus pauvre (*fakir*) et plus perdant (*başarısız*) qu'eux. De la sorte, à la fin, tu crois en premier lieu au cheikh et en second lieu tu crois à l'islam en quoi il t'a fait croire. Et cela n'est pas une chose aussi mauvaise que cela y paraît d'Allemagne ou que le prétendent les intellectuels laïcs (*entelektüel laiklerin*). Tu deviens comme tout le monde (*herkes*), tu ressembles au peuple (*halkına benzersin*), et tu es un peu sauvé du malheur (*mutsuzluktan...kurtulur*)¹. »

« [Sauvé] du malheur », de la dérégulation et de l'insoutenable solitude métaphysique de l'athée, Muhtar réintègre la communauté traditionnelle des croyants. On remarque la grande similarité des logiques nationale et religieuse ; l'une et l'autre propose à l'individu esseulé et coupé du peuple qu'est l'intellectuel occidentalisé de réintégrer une communauté, de revenir au peuple, sous la forme du *millet* (la communauté nationale) ou de la *cemaat* (la communauté des fidèles). Muhtar réinvestit ensuite son expérience des organisations politiques marxistes dans le parti Refah et devient candidat local à la mairie de Kars². Ainsi, dans une éthique de l'empathie et de l'identification avec l'autre, le roman donne à comprendre les logiques libidinales à l'œuvre dans la conversion à l'islam des militants de la gauche turque : l'humiliation et la réparation de l'humiliation.

Muhtar n'est pas le seul ancien athée converti à la foi religieuse ; il faut également citer Lazuli, Ka, Kadife. Lazuli est le fils d'un fonctionnaire qui fréquente secrètement une communauté religieuse ; par réaction, il devient socialiste athée. Mais c'est « la rage [...] contre l'Occident³ » (*Batı 'ya duyduğum öfke*) qui lui fait opérer son retour à l'Islam. Kadife, la meneuse des filles à

¹ *Ibid.*, p. 140 ; *Kar*, p. 95 : « Karşısındaki sefile kendisini olduğundan çok daha yüce biriymiş gibi hissettirebilmek Şeyh Efendi Hazretleri'nin en büyük hünedir, çünkü bu Kars şehrinin erkeklerinin çoğu Türkiye'de kendilerinden daha sefil, daha fakir, daha başarısız kimse olamayacağını çok iyi bilirler. Böylece sonunda önce şeyhine inanırsın, sonra sana unutturulan İslam'a inanırsın. Bu da Almanya'dan göz'ktüğü ve entelektüel laiklerin iddia ettikleri gibi kötü bir şey değildir. Herkes gibi olursun, halkına benzersin, mutsuzluktan biraz olsun kurtulursun. »

² *Ibid.*, p. 47.

³ « A cause de la rage que je nourris contre l'Occident, j'ai éprouvé du respect pour la révolution en Iran. Je suis redevenu musulman. » *Ibid.*, p. 472 ; *Kar*, p. 321.

foulard et sœur d'Ipek, se convertit brutalement à l'islam alors qu'elle tourne à Kars une publicité pour un shampoing pendant laquelle elle est approchée par les filles à foulards. Elle serait ainsi devenue une « sainte » (*aziz*) « qui a érigé le foulard (*türban*) en étendard politique (*siyasal bayrağı*) de la femme opprimée d'Anatolie¹ », selon Necip. Mais son engagement est questionné dans le roman : elle aurait rejoint le camp des filles à foulard pour se rapprocher de Lazuli². Elle est elle aussi un personnage assez insaisissable, voire burlesque : mannequin à Istanbul, fille d'un père athée et militant communiste, elle est la maîtresse du terroriste Lazuli. Ce mélange insolite de marxisme et d'islamisme, leur rencontre grotesque caractérise tout le roman selon E. Gökner³.

Ces personnages de convertis à la foi religieuse sont très dostoïevskiens. Cette trajectoire rappelle celle de Chatov dans *Les Démons*, qui évolue des convictions socialistes à leur extrême opposé⁴. Pierre Pascal voit dans ce portrait de « l'ancien socialiste converti à la Russie et qui maintenant révère ds le peuple russe le seul peuple théophore », le « portrait fidèle de l'auteur tout entier, depuis son passé socialiste jusqu'à son proche avenir de héraut du plus insensé messianisme russe. Il énonce la tentation à laquelle Dostoïevski va succomber : la foi au peuple-dieu⁵. » Tout comme chez l'auteur russe où la religion, le mysticisme slavophile, la foi dans le « peuple-dieu » recueillent l'occidentaliste repenté, dans le roman pamukien – principalement dans *Neige* –, les conversions à l'islam d'anciens athées sont monnaie courante. Le *din* s'offre comme alternative aux repentis du *devlet*. Le retour à la religion du drame dostoïevskien sert de patron symbolique et littéraire à la conversion des anciens marxistes des années 1970 et 1980.

Dans le fil de cette comparaison avec Dostoïevski, on peut à présent se demander quel est le destin, dans le roman pamukien, de la figure populaire ; y a-t-il chez l'auteur turc une positivité du peuple, de la foi populaire et de la religion, comme on la trouve chez Dostoïevski ? Certains personnages incarnent-ils une

¹ *Ibid.*, p. 163 ; *Kar*, p. 111 : « “Türbanı ezilen Müslüman Anadolu kadınının siyasal bayrağı haline getiren bir azizedir [...]” »

² *Ibid.*, p. 527.

³ E. Gökner, *op.cit.*

⁴ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, *op.cit.*, première partie, p. 52.

⁵ Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons* », *op.cit.*

positivité dans le drame de la confrontation à la modernité européenne ?

Le traitement de la figure populaire

Comme on le sait, Dostoïevski prête à Chatov ses idées sur le messianisme russe. Le peuple russe serait le seul peuple théophore sur terre¹, et c'est le travail des paysans qui serait la véritable voie du salut². Il y a une idéalisation, chez Dostoïevski, de la figure du paysan, de l'homme de la terre, qui serait dépositaire de la valeur ; les simples, les humbles – et non pas les orgueilleux « humiliés » – indiquent une possible voie de salut. La figure populaire sert-elle également de contrepoint à la figure de l'occidentaliste, et incarne-t-elle une voie possible de rédemption dans le roman pamukien ?

Dans *Les Démons*, Lébiadkina, la sœur du capitaine Lébiadkine, est appelée « la Boîteuse ». Un peu folle, elle semble appartenir à un autre monde, explique Pierre Pascal dans sa préface. « [La] Boîteuse figure la religion populaire, pour laquelle il existe d'intimes analogies entre la faiblesse d'esprit et la Sagesse divine, la pureté du cœur et la Terre, la Terre mère des hommes et la mère de Dieu », ajoute-t-il. Elle est « la Sofia des des théosophes, l'Eternel féminin, la maternité idéale, la Fiancée qui a attendu cinq ans l'Époux, mais [...] elle meurt tragiquement parce qu'elle est l'âme russe victime des démons... » Il nous semble que l'on pourrait rapprocher les figurations dostoïevskiennes de l'« âme populaire » du second terme de l'opposition proposée par E. Göknar entre *devlet* et *din*. Tandis que c'est principalement un personnel masculin qui fournit les représentants du *devlet*, comme nous l'avons vu, c'est un personnel beaucoup plus féminin qui incarne, chez Orhan Pamuk, le *din*, la tradition, la foi populaire et les masses paysannes. Tout comme l'« âme russe » est opprimée par les occidentalistes, l'« âme turque » incarnée dans les figures du *din* est constamment dissociée des figures du *devlet*.

Dans le roman pamukien, la réparation de la scission entre l'élite occidentalisée et l'âme populaire, entre le *din* et le *devlet* n'est pas possible.

¹ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, *op.cit.*, deuxième partie, p. 73.

² « trouver Dieu par le travail [...] des paysans », *Ibid.*, deuxième partie, p. 88.

Sélahattine, on s'en rappelle, préfère à Fatma, sa femme traditionaliste issue de l'aristocratie ottomane, une paysanne, qu'il juge plus simple et meilleure de cœur que son épouse obtuse et bornée. Mais le personnage de la paysanne est effacé du récit ; n'ayant pas accès à la parole, elle représente les masses anatoliennes privées de voix et de représentation politique, les subalternes de l'orientalisme républicain ; d'ailleurs, elle n'a pas de nom dans le récit. Si Kemal, le héros du *Musée de l'Innocence*, issu de la bourgeoisie occidentalisée de Nişantaşı est tout entier sous le signe du *devlet*, en revanche sa cousine et amante Füsün représente le *din*, les classes populaires, la tradition culturelle réprimée par l'Etat laïc, la bien-aimée mystique. Au début de *Cevdet*, le commerçant musulman, postulant à la vie à l'occidentale, est gêné, car sa future vie maritale et occidentale (il va devoir déménager « sur l'autre rive de la Corne d'Or », c'est-à-dire quitter le quartier islamique historique pour la rive occidentalisée) le contraint à se séparer de Zeliha¹, sa fidèle domestique, parente pauvre et éloignée qui représente, en quelque sorte, l'inverse de la vie *alla franga*. Cette séparation liminaire, au seuil du roman de l'ascension de la bourgeoisie turque, rejoue le divorce originel entre l'élite occidentalisée et le peuple paysan d'Anatolie. Si *Cevdet*, le premier roman, s'ouvre sur la séparation de l'élite avec l'« âme turque », en revanche, et de manière assez symétrique, *Le Musée de l'Innocence* s'ouvre sur la rencontre amoureuse entre Kemal, le riche héritier issu des classes supérieures d'Istanbul, et sa pauvre parente Füsün. Mais leur union se finit tragiquement, de même que celle entre Ka et Ipek de *Neige*. Pour E. Gökner, toutes les amoureuses du roman pamukien sont des représentations du *din* et de sa réunion impossible avec l'élite ; que ce soit Ruya du *Livre noir*, Ipek de *Neige*, Canan de *La vie nouvelle* ou Füsün du *Musée de l'Innocence*.

Même si les figures du *din* n'ont pas la même signification et le même arrière-fond philosophique et politique que chez Dostoïevski – Pamuk n'est pas un nationaliste turquiste, mais un libéral pro-européen – , il y a bien, dans le roman pamukien, un pôle qui incarne l'âme mystique, la foi populaire perdue par l'élite dans la marche forcée vers l'occidentalisation ; l'auteur turc ne cesse de réécrire la rencontre manquée entre le *devlet* et le *din*, et ses romans sont peuplés

¹ Pamuk, *CBF*, p. 13.

d'occidentalistes à la recherche d'un principe de réenchèvement et de rédemption, opposé au sécularisme républicain.

L'imaginaire messianique du sauveur entre mythification et mystification : « Nous L'attendons, tous »

Humiliés par une situation présente dégradante, le héros pamukien est habité de rêveries compensatoires et mégalomaniques qui viendraient réparer l'offense de l'humiliation. Dans une sorte de rêverie délirante, les petits se rêvent en puissants, les derniers se rêvent en guides de l'humanité. Pour l'auteur russe, la pauvreté de la Russie devient le miroir de la pauvreté du Christ et la preuve de son rôle messianique. La pauvreté et le retard se retournent magiquement en signe d'élection. Chez Pamuk comme chez Dostoïevski, il y a une mégalomanie et une mentalité paranoïaque née de l'impuissance.

Le roman pamukien et sa poétique des humiliés va de pair avec la mise en place d'une atmosphère apocalyptique et révolutionnaire qui dramatise l'attente messianique de la revanche, du retournement fantasmagorique de l'humiliation en triomphe. *Le Livre noir* et *La vie nouvelle* sont en particulier tendus par cette attente, mystique et politique, de l'ange salvateur ou du chef apte à incarner et à entraîner derrière lui le peuple des humiliés.

L'imaginaire messianique est marqué par conséquent par l'attente du sauveur. Les figures paradigmatiques de sauveur sont récurrentes dans le roman pamukien des humiliés : Lazuli de *Neige*, le Dr Lefin de *La vie nouvelle*, Celâl du *Livre noir*. Entre attente messianique, imminence révolutionnaire, attente mystique de l'imam caché de la tradition chiite, et délire paranoïaque collectif, ces personnages de chefs désespérément et amoureuxment attendus sont des personnages ambigus, à mi-chemin entre mythification, sacralisation et mystification. Comme le dit Néçati, le vieux journaliste du *Livre noir*, « [à] cette époque-là, c'était la Turquie toute entière (*bütün Türk milleti*) qui attendait un Sauveur (*bir 'Kurtarıcı'*)¹. »

¹ Pamuk, *LN*, p. 516 ; *KK*, p. 321 : « [...] bütün Türk milleti, şimdi olduğu gibi o sıralarda da bir 'Kurtarıcı'

« Nous l'attendons, Tous¹ » : Célâl ou le sauveur entre mystère et mystification

Célâl est considéré comme le Messie, l'antéchrist : le personnage du chroniqueur prend une double dimension mystique et mythique. Héros invisible du peuple de l'ombre, il est le porte-parole des marginaux, des exclus, des fous, des déséquilibrés, des criminels, de la pègre d'Istanbul. Le père de Célâl, l'oncle Melih, voit en Célâl comme un communiste impliqué dans un complot « bolchevico-janissaire² » révolutionnaire qui n'est en fait qu'un « nid de brigands³ ». Pour lui, comme pour un de ses collègues, il fréquente la pègre d'Istanbul⁴. Mahir İkinci, un mystérieux adorateur de Celâl, explique à Galip, qu'il prend pour Célâl, sa responsabilité de chroniqueur : Tous ces lecteurs, « ils attendent de toi un miracle (*mucize*), tous tant qu'ils sont ! Tu es obligé de leur assurer les prodiges (*mucizeleri*) qu'ils attendent⁵ ! » Celâl serait un prophète qui encouragerait leur attente millénariste, qui leur dirait que « le jour du salut est proche⁶ » (*kurtuluş gününün yaklaştığını*). A travers ses chroniques, Celâl enverrait des messages codés à tout un peuple de l'ombre, une confrérie secrète :

« Les lettres de l'alphabet contiennent des messages secrets, incompréhensibles pour des gens comme vous et moi, et que seuls peuvent appréhender les initiés qui en détiennent la clef. Les adeptes de cette confrérie, qui sont soit des putains, soit des pédophiles, disséminés aux quatre coins du pays, considèrent ces messages comme autant d'ordre et téléphonent matin et soir à la rédaction, pour que nous ne mettions pas à la porte leur père spirituel, Célâl bey, parce qu'il a écrit

bekliyordu. »

¹ C'est le titre du chapitre 14 de la première partie roman, *LN*, p. 240 ; *KK*, p. 150 : « Hepimiz O'nu Bekliyoruz »

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 64 ; *KK*, p. 42 : « çetecilerin arasından, o fare yuvasından »

⁴ *Ibid.*, p. 65 : « Ils se seraient peut-être mêlés à ces brigands, Djélâl et elle. La pauvre Ruya aurait peut-être fini par fréquenter les gangsters de Beyoğlu, les trafiquants d'héroïne, les caïds des boîtes de nuit, les Russes blancs cocaïnomanes, tous ces milieux de débauchés où s'est introduit son frère sous prétexte de reportages. Nous aurions été obligés de rechercher notre fille parmi les touristes anglais qui viennent jusqu'à Istanbul pour satisfaire leurs goûts honteux, les homosexuels amateurs de lutteurs gréco-romains et des feuilletons qui en parlent, les Américains qui participent à des partouzes dans les hammams ; parmi les escrocs ; parmi nos étoiles de cinéma, qui dans un quelconque pays d'Europe, seraient bien incapables d'exercer, je ne dis pas le métier d'actrice, mais celui même de putain ; parmi les officiers chassés de l'armée pour corruption ou détournement de deniers publics, les chanteurs travestis à la voix cassée par les maladies vénériennes ; parmi ces beautés des bas quartiers qui cherchent à se faire passer pour des dames de la bonne société... »

⁵ *Ibid.*, p. 562 ; *KK*, p. 348 : « Hepsi bir mucize bekliyorlar senden, hepsi ! Onlara istedikleri mucizeleri vermek zorundasın. »

⁶ *Ibid.*

ces sornettes¹ ! »

Dans la deuxième partie, on apprend que Celâl s'est intéressé au houroufisme et a écrit une brochure sous un pseudonyme. Pour le fondateur de cette secte hérétique, les lettres de l'alphabet arabe constituent des secrets à déchiffrer. Célâl est sans doute un adpète du houroufisme. M. Üçünçü invite à imaginer un chroniqueur qui écrirait chaque jour sa chronique. Lue au premier degré, les lecteurs ne pourraient en déceler le sens secret ; mais les initiés pourraient percevoir ce sens secret². A la fin du roman, après la mort de Celâl et le coup d'Etat militaire, Galip est interrogé par des policiers au sujet de la mort de Célâl. Ces derniers évoquent « la pérennité de la croyance en l'arrivée du Medhi chez les confréries religieuses qui subsistaient en Anatolie³ » ; Célâl, à travers ses chroniques, leur enverrait ces « Signes de l'approche de l'Apocalypse⁴ ».

Tout le roman est tendu vers l'attente de la Rédemption, la venue du sauveur messianique, *Kurtarıcı* ou *Medhi*. Celâl est de plus en plus assimilé à cette figure du rédempteur sur lequel pèse une attente messianique. Comme le messie, Celâl n'apparaît pas dans le roman, il est toujours absent, et la seule représentation que le lecteur ait de lui, c'est celle de son double dans « l'enfer aux mannequins ». « Le plus suprenant, c'est que tout le monde espère et attend l'arrivée du Rédempteur, personne [...] n'a jamais pu imaginer Son visage (*O'nun yüz*). Alors que nous pouvons très bien imaginer le Dejjal⁵ ». Or, quand Galip se rend à l'immeuble dans lequel vit Célâl, la concierge lui dit : « Nous ne le voyons jamais, et nous n'entendons que sa voix (*ses*), on ne le voit jamais en personne⁶. » Cette voix, c'est bien sûr celle du chroniqueur ; mais c'est aussi celle du Medhi, invisible, dont on attend le retour imminent. Dans l'eschatologie du mysticisme

¹ *Ibid.*, p. 169-170 ; *KK*, p. 106 : « Harflerin içinde sizin bizim değil, ellerinde formülleri olan müridlerin anlayabildiği gizli mesajlar var. Memleketin dört bir yanına dağılmış, yarısı orospu, yarısı oğlanı bu müridler, bu mesajları emir telâkki ettikleri için, sabah akşam gazeteye telefon ediyorlar ki, bu saçmalıkları yazıyor diye şeyhleri Celâl Efendi'yi kapı önüne koyuvermeyelim. Zaten gazetenin önünde onu bekleyen bir iki kişi vardır her zaman. »

² *Ibid.*, p. 498-499.

³ *Ibid.*, p. 702 ; *KK*, p. 434 : « [...] Anadolu'daki tarikat kalıntılarında, Mehdi inancının nasıl hâlâ sürdüğünü [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 703 ; *KK*, p. 435 : « kıyamet gününün işaretlerini »

⁵ *Ibid.*, p. 244 ; *KK*, p. 152 : « Şaşırtıcı olan şey ise [...] herkesin büyük kurtarıcıyı düşlerken ve beklerken O'nun yüzünü bir türlü hayal edemedi. Oysa Deccal'i çok iyi hayal edebiliyoruz [...] »

⁶ *Ibid.*, p. 364 ; *KK*, p. 227 : « "Kendini değil sesini duyuyoruz." »

musulman, « le retour du Medhi¹ » (*Mehdi'nin yeniden geliş*) correspond à la parousie de l'Imam caché². Ses lecteurs sont persuadés qu'il est lui-même le Medhi, le Messie annoncé de manière cryptée dans ses chroniques. Mahir İkinçi, un mystérieux lecteur qui ne cesse d'appeler Galip, lui explique que les jeunes officiers ont placé leur confiance en lui, et attendent de lui « la fin de cette tristesse et de cette misère³. » (*bu hüznün ve sefaletin*). Le Medhi pourrait, selon eux, revenir à Istanbul sous l'apparence d'un chroniqueur⁴.

Galip reçoit aussi le coup de téléphone d'une fervente admiratrice de son cousin ; elle aussi attend le « jour du Salut » (*O kurtuluş günü*), l'interroge sur l'identité du « Sauveur », avant de lui révéler : « Moi aussi, je l'attends. Et "Lui", c'est toi. Je le sais. Beaucoup de gens le savent. Tu détiens le mystère. Ce n'est pas sur un cheval blanc, mais dans une Cadillac blanche que tu feras ton apparition. C'est notre rêve à tous⁵. » Quand le mari de cette lectrice s'empare du combiné, c'est à lui de lui demander frénétiquement : « « Et Chems de Tabriz, c'est toi hein ? Le Dejjal ? Le Messie, c'est toi⁶ ? »

Mais Celâl est sous le signe de la mystification, du faux prophète. Dans une des chroniques, un des trois vieux journalistes recommande à Célâl, alors jeune journaliste âgé de 30 ans, de jouer à la fois le rôle du Rédempteur et du Faux Messie : « N'oublie surtout pas, tu dois être tout à la fois ange (*melek*) et démon (*şeytan*), Faux Messie (*Deccal*) et Lui (*O*). Car les lecteurs se lassent vite de ceux qui sont entièrement bons ou entièrement méchants⁷. » On remarque la proximité phonique entre le nom de Celâl (« Majesté ») et celui de l'Antéchrist, le « Deccal ». En outre, le mari jaloux de la deuxième partie ne veut pas tant tuer Celâl par jalousie, parce que sa femme est amoureuse de lui, mais parce-qu'il a été déçu dans son attente messianique :

« Je vais te tuer (*öldüreceğim seni*) parce que tu nous as tous abusés,

¹ *Ibid.*, p. 434 ; *KK*, p. 270.

² Voir Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Gallimard, 1986.

³ Pamuk, *LN*, p. 434 ; *KK*, p. 270.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 589 ; *KK*, p. 364 : « "O' sensin. Biliyorum. Daha pek çok kişi biliyor. Bütün esrar sende. Beyaz atın üzerinde değil, beyaz Cadillac'la geleceksin. Herkes bu rüyayı görüyor." »

⁶ *Ibid.*, p. 612 ; *KK*, p. 378 : « "Şemsi Tebrizi sen mi oluyorsun ? Deccal sen misin ? Mehdi ?" »

⁷ *Ibid.*, p. 148 ; *KK*, p. 93 : « Unutma, sen hem şeytansın hem melek, hem Deccal'sin hem de O. Çünkü okurlar bütünüyle kötü ve bütünüyle iyi birinden sıkılırlar hep. »

parce que tu as trompé le pays tout entier ; parce que, des années durant, tu as fait avaler (*yutturabildiğın*) à tout le pays (*bütün bir millete*) – et à moi le premier – tes rêveries stupides, tes fantasmes sans queue ni tête, tes mensonges éhontés, en les faisant passer pour d’aimables bouffonneries, ou des subtilités séduisantes, des discours sérieux. Mais mes yeux se sont enfin déssillés. Et je veux qu’il en soit de même pour tous les autres¹. »

C’est l’ancien adorateur délaissé, qui se sent abandonné par son idole ; dès lors, il ne reste plus qu’à abattre ce « salaud² » (*Namussuz herif*) qui a déçu les attentes placées en lui par tout un peuple. Au chapitre XVII, Celâl est retrouvé assassiné devant la boutique d’Alaâddin. C’est la réalisation de la mise en garde qu’un des trois vieux journalistes formule au chapitre VIII de la première partie :

Mais dès que le lecteur comprend que le Dejjal lui apparaît sous sa forme à Lui, dès qu’il devine que celui qu’il prend pour le Sauveur (*kurtarıcı*) est en réalité le Faux Messie (*Deccal*), dès qu’il réalise avec horreur qu’il a été dupe (*kandırıldığını*), il est capable, je te le jure, de t’abattre dans quelque venelle obscure³.

Le chroniqueur ne peut jouer impudemment les Rédempteurs.

Lazuli : dangereux terroriste et « Casanova aux yeux bleu⁴ »

Même si Lazuli apparaît dans le roman, il incarne, comme Célâl, la figure d’un chef présent-absent, auréolé de mystère, sur lequel circulent les rumeurs (*söylentiler⁵*) les plus folles. Sunay est agacé par la fascination qu’exerce Lazuli sur les individus, mais aussi par son aura mythique et légendaire dans toute l’Anatolie. Il n’apparaîtrait pas dans les rues de la ville à la fois pour se cacher de la police, mais aussi pour ne pas dissiper l’aura mythique qui l’entoure ; une stratégie qui alimente les rumeurs sur son compte. Tout comme Celâl, il se cache dans la ville, et ses cachettes successives font l’objet de spéculations. A un

¹ *Ibid.*, p. 592-593 ; *KK*, p. 366.

² *Ibid.*, p. 594 ; *KK*, p. 367.

³ *Ibid.*, p. 148 ; *KK*, p. 93 : « Ama okur, Deccal'in kendisine O gibi gözüktüğünü anladığında, kurtarıcı sandığının Deccal olduğunu, kandırıldığını dehşetle farketdiğinde, seni bir karanlık sokakta vallahi vuruverir ! »

⁴ Pamuk, *Neige*, p. 523 ; *Kar*, p. 357 : « lacivert gözlü Kazanova ». Le personnage s’appelle « Lazuli » (*lacivert*) probablement en raison de la couleur de ses yeux ; il aurait donc fallu que ce soit le même terme qui donne son nom au personnage et qui qualifie la couleur de ses yeux.

⁵ *Ibid.*, p. 109 ; *Kar*, p. 73.

moment, dans sa carrière d'opposant islamiste, il disparaît, et cette disparition alimente les rumeurs les plus folles, et contribue à le mythifier. Il aurait rejoint le front en Bosnie, combattu contre les Serbes et à Grozny contre les Russes. Les militaires veulent éviter de le tuer pour ne pas créer de martyr et susciter un culte du terroriste chez les islamistes. Le dialogisme de la forme romanesque construit un personnage insaisissable, qui est toujours objet de discours et de spéculations. De plus, comme Celâl, il est le héros d'un peuple d'opprimés, de désenchantés. Il représente la rage des humiliés face au mode occidental. Lors de la réunion à l'hôtel Asya, Lazuli refuse la soumission à l'Europe et ne se sent pas rabaissé parce qu'il n'imité pas les Occidentaux¹. Il incarne la possibilité d'une fierté du monde extra-occidental, en particulier du monde islamique.

Mais, comme celle de Celâl, la figure de l'islamiste est tendue entre mystère et mystification, et la forme dialogique du roman qui confronte des discours sans les englober dans un discours surplombant fait peser sur lui le soupçon d'imposture. Par exemple, Sunay révèle à Ka que Lazuli ne vient pas à Kars pour les suicides, mais pour l'amour² ; et lorsqu'il sera arrêté par les Equipes spéciales de Demirkol, celles-ci, pour que Ka leur révèle la cachette du terroriste, lui apprennent qu'il est l'amant des deux filles de Turgut Bey, Kadife et Ipek, qui est aussi la maîtresse de Ka³, ce qui s'avérera vrai par la suite. Demirkol narquois dresse un portrait du terroriste en joli coeur : « [...] nous disposons de preuves relatives à l'existence d'une période de transition durant laquelle notre Casanova aux yeux bleu marine a composé avec les deux sœurs en même temps⁴. » En outre, les parallélismes du roman pamukien conduisent à mettre en rapport, ironiquement, Sunay Zaim, le chef du camp des militaires kémalistes, et le terroriste islamiste. Ils sont tous deux dépeints comme deux hommes de pouvoir friands de médias et de notoriété. Tous deux sont menés par la passion de la célébrité, de la mise en scène médiatique. « [P]arler aux médias (*medyaya konuşmak*) plaît fondamentalement (*aslında*) à Lazuli⁵ » écrit le narrateur de

¹ *Ibid.*, p. 399.

² *Ibid.*, p. 303.

³ *Ibid.*, p. 522.

⁴ *Ibid.*, p. 523 ; *Kar*, p. 357 : « “Bu arada lacivert gözlü Kazanova” mızıniki kız kardeşi aynı anda idare ettiği bir geçiş dönemi olduğuna ilişkin kanıtlar da var elimizde.” »

⁵ *Ibid.*, p. 109 ; *Kar*, p. 73 : « Lacivert aslında medyaya konuşmaktan hoşlanıyordu da. »

Neige. Lorsqu'il convoque Ka pour la deuxième fois, Lazuli lui dicte une déclaration qu'il veut adresser à l'Occident entier, signe indubitable de mégalomanie qui le pose, lui, Lazuli, en interlocuteur de tout l'Occident. Autre indice de vanité et d'amour-propre, il veut qu'on le désigne dans la presse allemande comme « un des islamistes les plus en vue de Turquie et du Moyen-Orient¹ ». Il se réjouit, si son nom paraît dans le Frankfurter Rundschau, que l'information sera reprise par les journaux turcs et qu'il sera célèbre dans tout le pays². L'islamiste révèle la même coquetterie et la même vanité que le fanatique de la révolution kémaliste, Sunay Zaim. De plus, ce goût et ce désir d'être publié dans un journal allemand et d'acquérir une notoriété internationale par un journal occidental paraît singulièrement contradictoire pour un ennemi de l'Occident. D'ailleurs, le reproche lui est adressé : « un musulman ne doit pas apparaître aussi souvent dans les médias laïcs, sionistes et bourgeois³ » Le personnage de Lazuli est donc, en un mot « douteux » : espoir de revanche pour les musulmans opprimés du Moyen-Orient et pour les Turcs en particulier, il semble, par certains aspects, singulièrement frivole, et l'on peut douter de la sincérité et de l'engagement d'un chef de l'islam politique qui poursuit des objectifs opposés, sinon contradictoires.

Le dr Lefin entre délire paranoïaque et exaltation mégalomaniaque

C'est à travers le personnage du Dr Lefin que la figure sécularisée du rédempteur subit la charge satirique la plus forte. Le Dr Lefin est le chef d'une conspiration d'humiliés qui croient à la promesse de rédemption qu'il incarne. Il est à la tête d'un vaste réseau de « désenchantés » qui « [lui] font entièrement confiance⁴ ». Il incarne pour ses ouailles une promesse de « vie nouvelle ».

Mais, tout comme Sunay Zaim, c'est un personnage mégalomaniaque et grotesque. Il s'imagine jouer un grand rôle dans l'Histoire et se croit investi d'une mission pour sauver « nos malheureux frères dupés par les vents qui soufflent de

¹ *Ibid.*, p. 336 ; *Kar*, p. 227 : « “İye'nin ve Ortadoğu'nun önde gelen İslamcılarında” »

² *Ibid.*, p. 344.

³ *Ibid.*, p. 109 ; *Kar*, p. 73 : « [...] bir Müslümanın laik siyonist burjuva medyada o kadar çok görülmemesi [...] »

⁴ Pamuk, *VN*, p. 202.

l'Occident¹ ». Rejouant de manière comique le mythe national de l'autodétermination et de la lutte pour l'indépendance, avance E. Gökna², le personnage se fantasme en nouvel Atatürk ; il est animé d'un sentiment de puissance, de maîtrise et de contrôle divins. Son organisation est un Etat dans l'Etat, et tend à se substituer à l'Etat ; et c'est lui qui dirige « cette tâche gigantesque³ ». De même, le docteur qui est aussi propriétaire terrien, face à son domaine, se sent comme Dieu face à sa création. Enfin, il s'autoproclame « génie⁴ » (*dahi*), et s'auto-célèbre en grand homme providentiel de l'Histoire mondiale. A travers lui, Pamuk tourne en dérision les héros de l'épopée kémaliste et de l'historiographie républicaine, dépeints comme des fanatiques et des furieux.

Il apparaît donc, au terme de cette lecture dostoïevskienne du roman pamukien, que l'investissement du *mythos* turc serve une ambition poétique d'attention aux déshérités, aux humiliés et offensés, déjà à l'œuvre dans l'article « Les damnés de la terre » dont nous avons parlé au chapitre IV. C'est une lecture, pour cette raison même, qui se distingue des lectures existentialistes des auteurs français ; en « non occidental », Pamuk est justement attentif à ce qui était dénigré chez d'autres lecteurs de l'auteur russe et fait de Dostoïevski une lecture très personnelle, « empathique », comme nous l'avons montré au chapitre IV, et « postcoloniale ». Le recours à la « ressources » dostoïevskienne traduit poétiquement, en quelque sorte, l'ethos postcolonial du romancier. Pamuk explore ainsi les logiques affectives, les économies désirantes des « autres » de l'Occident, *via* le medium romanesque dostoïevskien. Toutefois, il faut bien marquer que si Dostoïevski adhère aux conceptions nationalistes, Pamuk n'adhère ni à la croyance nationaliste ni à la croyance religieuse ; son investigation du désir de l'Autre de l'Occident répond plutôt à l'éthique humaniste de la compréhension de l'autre ; une éthique qui se traduit en une poétique.

¹ *Ibid.*, p. 215.

² Le roman parodie le mythe de l'autodétermination nationale et du mouvement de résistance mené par Mustafa Kemal en Anatolie centrale contre les puissances alliées après la première guerre mondiale, avance Gökna². E. Gökna², *op.cit.*

³ Pamuk, *VN*, p. 202.

⁴ *Ibid.*, p. 216 ; *YH*, p. 132.

Conclusion de la troisième partie

Il est temps à présent de nouer ensemble les différents fils de notre investigation. Il est apparu, au terme de cette troisième partie, que l'ambition référentielle et mimétique du roman pamukien passe par l'usage de deux grands modèles narratifs : d'un côté, le modèle de la haute tradition romanesque issue de Balzac qui fait de la production romanesque une œuvre organique totale, et le modèle du roman bourgeois, sollicitant les deux formes de la saga familiale et du *bildungsroman*. Yves Clavaron, dans son essai sur la *Poétique du roman postcolonial*, remarque que les littératures postcoloniales s'approprient de manière privilégiée, au sein des genres occidentaux, le roman, « modèle occidental par excellence¹ ». L'enjeu de cette « acclimatation » serait de « naturaliser » cette forme étrangère. On peut lire le premier roman *Cevdet bey et ses fils* comme le roman des origines et l'origine du roman pamukien : à partir de la transformation par « imitation » du roman de Thomas Mann, Pamuk élabore une poétique de la représentation de l'histoire turque à travers l'histoire des familles et des individus ; s'instituant romancier de la bourgeoisie et du capitalisme turcs, il élabore ainsi une somme romanesque à l'ambition fondatrice.

Le second modèle tout aussi fondateur est celui de la forme romanesque dostoïevskienne qui encode dans une fable polyphonique le *mythos* de l'histoire russe. Pamuk, reconnaissant dans ses romans, en particulier dans *Les Démons*, la fable de l'histoire de la modernité turque confrontée à l'Occident, l'importe comme configuration imaginaire et patron originel de sa poétique romanesque ; la Turquie pamukienne se construit en miroir de la Russie dostoïevskienne, et le romancier explore, du point de vue romanesque, les effets de l'occidentalisation, de la coupure entre l'intelligentsia européanisée et le peuple, les conflits entre croyance et incroyance, foi religieuse et athéisme, et le devenir des humiliés de la modernisation occidentale. La forme polyphonique du roman dostoïevskien permet de mettre en lumière les mobiles profonds de l'idéalisme révolutionnaire, de l'enrôlement nationaliste ou de la conversion religieuse. La forme-sens du roman dostoïevskien révèle enfin l'auteur turc à lui-même et l'*autorise* comme

¹ Y. Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p. 58.

analyste des « démons » de la Turquie.

Il nous faut articuler cet effort du romancier turc du point de vue du modèle théorique casanovien que nous avons développé dans les premières et deuxièmes parties et en particulier dans le quatrième chapitre. Ressaisi du point de vue théorique de la littérature mondiale, cet usage de la bibliothèque européenne par un auteur appartenant à la périphérie du système relève de l'apport de fonds, de l'accumulation et de la captation d'héritage : la tradition romanesque trop chétive du roman turc rend nécessaire le recours à l'importation de ressources romanesque françaises (Balzac), allemande (Thomas Mann), et russes (Dostoïevski). Replacé dans le cadre de la structure inégale du système littéraire mondial, Pamuk apparaît comme un agent décisif de l'histoire de l'autonomisation du champ littéraire turc, s'il est vrai que « [l']autonomisation d'un espace littéraire se fait sur la "longue durée" ¹ » pour reprendre les termes d'Yves Clavaron. Le prix Nobel turc opère un rassemblement de ressources décisif dans le champ romanesque turc et importe de nouveaux savoir-faire et techniques littéraires. Comme l'écrit Pascale Casanova,

[le] rassemblement de ressources littéraires spécifiques, qui est aussi l'invention et l'accumulation d'un ensemble de techniques, de formes littéraires, de possibilités esthétiques, de solutions narratives et formelles [...], en bref cette histoire spécifique [...] permet à l'espace littéraire de s'autonomiser progressivement, de conquérir son indépendance et ses lois propres de fonctionnement au sein des nations définies politiquement. C'est lorsque la littérature parvient à se défaire de sa dépendance politique qu'elle ne s'autorise plus que d'elle-même².

Le très grand panel esthétique balayé par le romancier turc tient à la fois du télescopage des esthétiques centrales, mais aussi du « rattrapage » : en « mettant à jour » l'espace littéraire turc, Pamuk expérimente, dans son œuvre romanesque, la technique du roman réaliste du XIX^e siècle (*Cevdet bey* rapproché de Balzac, Dickens, Tolstoï), les innovations modernistes (Faulkner et Virginia Woolf sont les deux romanciers les plus convoqués pour décrire son deuxième roman, *La Maison du silence*), et les innovations postmodernes (c'est ainsi que sont majoritairement perçus, dans le monde académique turc, allemand et

¹ *Ibid.*, p. 75-76.

² P. Casanova, *op.cit.*, p. 66.

américain, les romans *La vie nouvelle*, *Le Livre noir*, *Mon Nom est Rouge*¹). L'auteur semble ainsi condenser toute la tradition romanesque occidentale et produire en accéléré un récapitulatif de l'histoire du roman moderne. Cela nous semble tenir à la fois du télescopage des courants esthétiques à la périphérie turque qui manque de ressources critiques pour mettre en perspective les biens intellectuels importés, mais aussi de l'« accélération temporelle² ». De même, l'anachronisme relatif d'un roman construit sur le modèle du roman réaliste du XIX^e dans les années 1970 révèle l'éloignement de l'espace littéraire turc du « méridien du Greenwich ». Quoiqu'il en soit, il nous semble que l'on pourrait appliquer à Orhan Pamuk l'analyse que fait Pascale Casanova de Dario et Brandes :

Les changements introduits par Dario et Brandes dans leur espace littéraire à la fois national et linguistico-culturel sont moins de l'ordre de la novation littéraire que de l'accélération temporelle. Ce sont moins des révolutions que des mises à jour [...] Ils importent, dans des régions jusque-là éloignées du méridien de Greenwich, des bouleversements littéraires qui ont déjà eu lieu au centre et qui permettent de mesurer le temps spécifique. Ils donnent aux « joueurs » nationaux des atouts pour entrer dans le jeu mondial sans retard temporel en leur offrant, par un gigantesque détournement de capital, l'accès aux dernières innovations esthétiques. [...] ils contribuent puissamment à unifier l'espace littéraire en imposant des positions autonomes, à travers le modèle de la modernité parisienne³.

Pamuk serait donc un « cosmopolite excentrique⁴ » et contribuerait à « remettre les pendules à l'heure », à diffuser les grandes innovations et les révolutions littéraires du centre. Comme on l'a également vu, l'auteur, en prenant ses distances avec la génération des écrivains socialistes, importe dans le champ turc une revendication d'autonomie de la littérature ; c'est aussi l'éthique de l'auteur moderne qui ressort de son autoportrait en lecteur de la littérature européenne. Il est donc, et son exemple avalise la théorie casanovienne, un agent de l'unification de l'espace littéraire et de la diffusion des valeurs autonomes de la littérature centrale à la périphérie turque.

¹ A. Seyhan, *op.cit.*, p. 170: « In effect, the postmodern Turkish novel is a synthesizing embrace of high modernism, postmodernism, and emphatic local identifiers. »

² P. Casanova, *op.cit.*, p. 151.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Si le genre occidental du roman remplit fondamentalement, chez l'auteur turc, une fonction mimétique et référentielle, lui servant à représenter l'histoire de la modernité turque, le rapport du roman pamukien à la bibliothèque européenne passe aussi par la mise en place d'une poétique dialogique qui vise à *résoudre*, sur le plan esthétique, le rapport complexé à l'Occident. L'élaboration d'une poétique de l'intertextualité, qui absorbe dans la voix narrative le canon européen, et d'une poétique de la *taklit* servent ce dessein.

Quatrième partie : Orhan Pamuk ou la conjuration romanesque de l'angoisse de l'influence

En décrivant les importations formelles et génériques pamukiennes et en les resituant dans le cadre des rapports entre un agent excentrique du système mondial et la littérature centrale, notre enquête n'a pas encore épuisé le sujet du rapport d'Orhan Pamuk à la littérature européenne. En effet, l'intervention du romancier ne se limite pas à importer des ressources littéraires dans le champ turc aux niveaux formel et générique ; sur le plan poétique, le roman pamukien affiche une mise en relation manifeste, massive et explicite avec la littérature européenne. Certes, comme l'écrit Gérard Genette,

[il] n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. Mais, comme les égaux d'Orwell, certaines le sont plus (ou plus manifestement, massivement et explicitement) que d'autres : *Virgile travesti*, disons, plus que les *Confessions* de Rousseau¹.

Et de fait, les romans pamukiens font partie des œuvres qui « le sont plus que d'autres » ; ils ne cessent d'encoder et de signaler, à des degrés divers, un dialogue avec la littérature européenne. Cette configuration est très précisément intertextuelle puisque « [le] texte réfère directement à des textes antérieurs, selon des modes d'intégration bien visibles² », selon les mots de Tiphaine Samoyault ; il ne s'agit plus de dire le monde par la littérature, mais d'entrer en relation avec la « mémoire de la littérature³ ». La germaniste turque Yildiz Ecevit fait de l'intertextualité un trait définitionnel de la poétique romanesque d'Orhan Pamuk. « L'intertextualité est une des caractéristiques les plus importantes des romans d'Orhan Pamuk », écrit-elle. Elle souligne en outre que la signalisation du jeu intertextuel avec le précédent littéraire constitue une nouveauté dans la littérature turque⁴. Quels sont donc les enjeux d'une poétique de l'intertextualité en contexte

¹ Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 16.

² T. Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Nathan, 2001, Paris, p. 31.

³ *Ibid.*

⁴ Y. Ecevit, « Orhan Pamuk's concept of fiction », *op.cit.*, p. 115 : « Indicating the use of works by other authors for inspiration and stressing that this is a feature of the texts that he is creating is a new approach

mondial, produite par un agent excentrique du système littéraire ? Autrement dit, que se joue-t-il, sur le plan poétique et politique, dans cet « hyper » usage de la bibliothèque européenne ? Selon certains critiques, la présence massive de références étrangères est un marqueur des littératures postcoloniales. Faut-il, dès lors, rapprocher la poétique intertextuelle pamukienne de la poétique du roman postcolonial ?

Le premier chapitre de cette quatrième partie s'attachera, dans le cadre d'une poétique descriptive de l'intertextualité, à recenser les modes de mise en rapport du texte pamukien avec le centre du système littéraire, autrement dit avec le canon européen. Mais, pour comprendre la mise en place de cette poétique de l'intertextualité européenne occidentale, il faut rapporter l'outil stylistique et poétique de l'intertextualité à son origine dialogique et au cadre interprétatif que nous avons mis en place tout au long de cette étude. Chez Bakhtine, l'intertextualité est une pensée du rapport à l'autre, une pensée de l'altérité comme fondamentalement constitutive du sujet. Cette poétique intertextuelle entre en résonance avec la construction mimétique de la modernité turque, et avec le complexe d'infériorité par rapport au modèle européen. Le deuxième chapitre se voudra une interprétation du système et de la multiplicité des textes, ressaisis dans le cadre du rapport, peut-être « postcolonial », entre modèle européen et « imitation » turque.

Chapitre 7 : Orhan Pamuk et la bibliothèque européenne : une poétique intertextuelle

Le roman pamukien représente un cas d'école des modes de mise en relation d'un texte avec le passé littéraire. Il affiche tous les modes possibles de relation « intertextuelle », au sens large du terme. Selon quels modes de présence, quels mode d'intégration les auteurs de la littérature européenne se donnent-t-ils à lire dans notre corpus ? La bibliothèque déclarée et la bibliothèque travaillée par les textes présentent-elles la même physionomie ? De la bibliothèque européenne, quels sont les auteurs coprésents au texte pamukien, c'est-à-dire mentionnés, cités, référés (relations intertextuelles) ? Quels sont les auteurs transformés, c'est-à-dire imités, pastichés, ou parodiés (relations hypertextuelles) ? Et enfin, quelles sont les œuvres qui servent de patron narratif et générique, et qui sont, autrement dites, réécrites (relations architextuelles) ?

Pour répondre à cette série de questions, il nous faudra croiser trois critères : le mode de présence de la littérature européenne dans les romans (référence, citation, allusion, réécriture), le régime intertextuel propre à chaque roman, et enfin le domaine linguistico-culturel (littérature russe, française, anglophone, germanophone...) convoqué, car notre étude repose sur un pari : celui de la pertinence à étudier la bibliothèque européenne d'Orhan Pamuk comme un tout, comme un système significatif, comme une fonction homogène dans le corpus du romancier turc. Ainsi, nous pourrions tisser un rapport entre l'ethos, la posture de lecteur, et la pratique romanesque.

Nous étudierons donc la fonction poétique et romanesque des références, puis celle des citations, celles des allusions, traces et réminiscences, et enfin, celle des réécritures. Cette dernière sous-partie sera la plus longue du chapitre ; elle se centrera sur trois auteurs dont il nous a semblé qu'Orhan Pamuk faisait un usage poétique privilégié : Dostoïevski, Dante et Proust. Thomas Mann aurait pu rejoindre cette liste, mais nous avons déjà traité le cas de la réécriture des *Buddenbrook* et de la dissémination de la problématique à toute l'œuvre dans un chapitre précédent.

A. Fonction romanesque des références

Dans le cadre de notre typologie descriptive, nous emprunterons à Gérard Genette sa définition de l'intertextualité. Pour le critique, l'intertextualité ne désigne plus les rapports qu'une œuvre tisse avec les textes antérieurs, comme chez Riffaterre, mais « la présence effective d'un texte dans un autre », réduisant fortement la part aléatoire de décision interprétative du lecteur. L'intertextualité désigne donc « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes ». Elle peut recouvrir la citation, « sa forme la plus explicite et la plus littérale », le plagiat « un emprunt non déclaré, mais encore littéral », et l'allusion, « un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable¹. » Mais il faut compléter, comme le fait Annick Bouillaguet, la typologie genettienne par la référence, pour répertorier l'ensemble des formes de coprésence entre deux textes. C'est, selon l'auteure de *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, un « emprunt non littéral explicite² ». « La référence n'expose pas le texte cité mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique³ », explique Tiphaine Samoyault.

C'est la littérature russe qui semble dominer le rapide panorama des références littéraires dans le roman pamukien ; elle affiche une présence constante dans toute l'œuvre pamukienne : *Cevdet bey* réfère à Pouchkine, Dostoïevski, et Lénine ; *La Maison du silence* réfère à *Pères et fils* de Tourgueniev ; *Neige* à Tchekhov, Tourgueniev, Pouchkine et Dostoïevski ; *Le Livre noir* réfère à Dostoïevski, Tchernychevsky, Tolstoï ; *La vie nouvelle* à Tchekhov, « ce Russe tuberculeux, si talentueux, si modeste⁴ », et *Le Musée de l'Innocence* à Dostoïevski, Tolstoï et Nabokov. Les références françaises dans les romans pamukiens sont elles aussi nombreuses et constantes. *Cevdet bey* contient des

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, op.cit.

² Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Honoré Champion, 2000, p. 31.

³ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité*, op.cit., p. 35.

⁴ Pamuk, *VN*, p. 367 ; *YH*, p. 226 : « Çehov'a, y yenetekli, veremli ve alçakgönüllü Rus »

références à Voltaire et Rousseau, à Baudelaire, Anatole France, Georges Sand, et des réminiscences de Flaubert ; *La Maison du silence* contient des mentions de Voltaire, Rousseau et Diderot ; *La vie nouvelle* des références à Jules Verne et des allusions à Proust, *Le Livre noir* mentionne et cite Proust (I, 3, I, 5, I, 8), Nerval, Baudelaire, Gide, Lamartine, Jules Verne (I, 8), Balzac (I, 12), Flaubert... ; *Le Musée de l'Innocence* réfère à Gérard de Nerval, Proust, Flaubert.

Les références à la littérature européenne, nombreuses et régulières dans les romans d'Orhan Pamuk, apparaissent principalement sous la forme des lectures des personnages : elles servent à construire l'effet de réel, à construire les personnages comme lecteurs.

Des lecteurs de la littérature française

De nombreux personnages d'occidentalistes sont des lecteurs de littérature française. Sélahattine de *La Maison du silence* lit Diderot, qu'il invoque pour s'excuser de ne pas parvenir à finir son encyclopédie, Voltaire et Rousseau¹. Refik de *Cevdet bey* partage ces lectures ; il lit Voltaire, Rousseau², mais aussi Stendhal et Anatole France³. Sa femme, Perihan, lit Georges Sand⁴. La lecture des *Confessions* de Rousseau est un leit-motiv tout au long du roman. Dans son journal, le personnage s'interroge : « Pourquoi ai-je plaisir à lire Rousseau ou Voltaire alors que ce n'est pas le cas avec Tevfik Fikret ou Namik Kemal⁵ ? » ou encore :

« Je me demande pourquoi je n'arrive pas à trouver en moi-même, chez les gens de ma connaissance ou chez des auteurs turcs, cet esprit des Lumières (*aydınlık ruhu*) à l'œuvre quand je lis Voltaire, *Le Rouge et le Noir* ou *Les Confessions*, que j'ai un peu repris aujourd'hui. Je me sens dans un horrible état de désespoir et d'exaspération. Mais pourquoi tout

¹ Pamuk, *MS*, p. 205.

² Pamuk, *CBF*, pp. 287, 289, 332.

³ *Ibid.*, p. 645.

⁴ *Ibid.*, p. 645.

⁵ *Ibid.*, p. 291 ; *CBO*, p. 237-238 : « Niye Rousseau ya da Voltaire okumak hoşuma gidiyor da, Tevfik Fikret ya da Namik Kemal'den zevk alamıyorum ? »

est-il ainsi en Turquie¹ ? »

La lecture des écrivains français, en particulier des auteurs des Lumières, est une pratique d'intellectuel occidentaliste, de lettré. L'effort de Refik vers la littérature française lui sert de comparant avec la Turquie et conduit à un discours du dénigrement.

C'est que les références à la littérature française fournissent des lectures et des modèles. Si Refik lit la littérature française des Lumières, Ömer est comparé à Rastignac. Au début de la deuxième partie, le jeune homme rentre en Turquie après avoir fait ses études en Europe (Angleterre) ; il explique dans le train à Sait Bey et à sa femme Atiye Hanım qu'il est dévoré par l'ambition (*hirs*) ; il convoite les belles femmes, l'argent, la célébrité et les honneurs, et ce, sans frein, au point de pouvoir « brûler son âme² » (*can yakacak*) pour l'obtenir. C'est alors qu'Atiye Hanım le définit en convoquant le type balzacien de l'ambitieux : « Vous êtes un Rastignac contemporain, Rastignac vous savez ? Il apparaît dans *Le Père Goriot* de Balzac... C'est un personnage comme ça, un ambitieux... Un conquérant... Oui, c'est ainsi qu'on pourrait le traduire en turc, n'est-ce pas³ ? » Après cette définition liminaire du personnage, les titres du premier chapitre de la deuxième partie « Un jeune conquérant à Istanbul » (*Bir Genç Fatih İstanbul'da*) et du chapitre XXV de la même partie, « La chambre de Rastignac » (*Rastignac'ın Odası*) entérinent cette lecture du personnage. Il est un autre personnage du personnel pamukien qui lit Balzac en turc et qui se prend pour Rastignac : c'est Celâl Salik, le célèbre chroniqueur du *Livre noir*. Dans la chronique intitulée « Le baiser » dans laquelle il raconte le tourment que peut constituer le désir d'un baiser, il raconte que sa seule consolation, ce jour-là, en rentrant à l'appartement où il habite avec sa mère, était de lire Balzac et de s'identifier au malheureux Rastignac⁴. Dans le même roman, les trois vieux journalistes que Célâl rencontre, comme il le raconte dans sa chronique située au chapitre VIII de la première partie

¹ *Ibid.*, p. 291 ; *CBO*, p. 238 : « Bir Voltaire, *Kızıl ile Kara* ya da gene bugün biraz okuduğum *İtiraf*lar'ı okurken karşılaştığım aydınlık ruhu neden kendimde, ya da tanıdığım hiçbir insanda, bir Türk yazarında bulamadığımı düşünüyorum. Umutsuz, çirkin, mıymıntı bir halim var, ama neden Türkiye'de her şey böyle ? »

² *Ibid.*, p. 117 ; *CBO*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 117 ; *CBO*, p. 94 : « “Çağdaş bir Rastignac sınız siz. Biliyor musunuz onu ? Balzac'ın Goriot Baba romanında vardır hani... Öyle biri. Bir fatih... Evet Türkçesi böyle olmalı değil mi ? ” »

⁴ Pamuk, *LN*, p. 220.

du roman, sont implicitement comparés aux « trois mousquetaires¹ » (*Üç Silahşörler*), par le titre du chapitre qui est une citation du roman d'Alexandre Dumas. L'Oncle Rifki de *La vie nouvelle* est un lecteur des romans de Jules Verne. *Le Livre noir* fait aussi référence au roman *Kéran le Têtu (İnatçı Kahraman²)*, qui se passe à Istanbul. Le roman raconte les tribulations d'un vendeur de tabac turc et d'un de ses clients hollandais autour de la Mer Noire : Galip est-il un nouveau Kéran le Têtu, l'auteur nous invite-t-il à lire l'errance de Galip dans la ville sous le jour humoristique du roman d'aventures de Verne ?

Quant à Muhittin, c'est Baudelaire qui est son modèle absolu ; il se console de la peur d'être un écrivain raté en convoquant l'auteur des *Fleurs du mal* :

Deux choses avaient contribué à faire de ce Français issu de la petite bourgeoisie le poète qu'il était devenu : la solitude et la syphilis (*yalnızlık ve frengi*) ! « Je suis comme Baudelaire (*Baudelaire gibi*), un poète solitaire, pessimiste, intelligent et assoiffé d'amour ! Comme Baudelaire (*Baudelaire gibi*), j'ai pour seul ami les prostituées. La seule chose qui me manque par rapport à lui, c'est la syphilis. Il suffit que je l'attrape, et ce sera complet³ ! »

Le personnage se donne comme une imitation, *Baudelaire gibi*, du poète français. Dans *Le Livre noir*, Celâl Salik est aussi lecteur de Baudelaire ; il « [passe] [ses] soirées, un dictionnaire à la main, à déchiffrer *Les Fleurs du mal*⁴. »

Le personnage de Kemal du *Musée de l'Innocence* semble être sous le signe de Nerval. Outre le fait qu'il achète à sa fiancée Sibel, au début du roman, un sac de marque « Jenny Colon » dans la boutique Şanzelize, il se compare, au chapitre XXXIII intitulé « Enivremments vulgaires », à Gérard de Nerval :

La vie semblait s'être éloignée de moi, comme si la vigueur et les couleurs que je lui connaissais jusque-là s'étaient étiolées ; les objets avaient perdu leur pouvoir et leur réalité [...]. Des années plus tard,

¹ *Ibid.*, p. 137 ; *KK*, p. 87.

² *Ibid.*, p. 141 ; *KK*, p. 89.

³ Pamuk, *CBF*, p. 338 ; *CBO*, p. 274-275 : « Toplumun dışında kalmış, orta halli o sefil Fransız'ı Baudelaire yapan iki şey vardı : Yalnızlık ve frengi !.. “Baudelaire gibi yalnız, karamsar, zeki, aşka susamış bir şairim ben !” diye düşündü. “Baudelaire gibi tek dostum orospular ondan tek eksikim frengi. Onu da kapsam tam olur !” »

⁴ Pamuk, *LN*, p. 140 ; *KK*, p. 89 : « [...] ne yazık ki Fransızca bilmediğimi, ama akşamları elimde sözlük, 'Fleurs du Mal'i sökmeye çalıştığımı söyledim. »

quand je me consacrai aux livres, c'est dans une œuvre de l'écrivain français Gérard de Nerval que je lus les lignes qui exprimaient le mieux le sentiment de banalité et de trivialité qui m'affligeaient à cette époque. Après avoir compris qu'il a à jamais perdu l'amour de sa vie, le poète que la souffrance amoureuse poussera à se pendre déclare à la première page d'*Aurélia* qu'il ne lui reste qu'à se jeter « dans les enivres vulgaires¹ » (*kaba oyalanmalar*). C'est exactement ce que je ressentais, je ne pouvais me défaire de l'impression que tout ce que je faisais durant les jours passés sans Füsün était vulgaire, banal et absurde (*kaba, sıradan ve anlamsız*) ; j'éprouvais de la colère contre tout, contre tous ceux qui me ramenaient à cette médiocrité²

La déréliction du poète français causée par la perte d'Aurélia est comparable à la détresse de Kemal et à son dégoût de la vie. Mais un autre aspect de sa personnalité est comparé indirectement à Flaubert, autre modèle implicite de l'adorateur fétichiste Kemal. A la fin du roman, il dit au romancier fictif Orhan Pamuk qu'il a chargé d'écrire son histoire :

Vous savez certainement par sa correspondance que Flaubert cachait dans un tiroir un mouchoir, une pantoufle et une mèche de cheveux de Louise Colet, qui l'inspirait lorsqu'il écrivait *Madame Bovary* et avec qui il faisait l'amour dans les hôtels de la bourgade et les calèches comme dans son roman. De temps à autre, il ressortait ces objets, les caressait et, contemplant la pantoufle de sa maîtresse, il rêvait à sa démarche³.

Cette fois, l'écrivain Flaubert sert de référence à la passion muséologique et érotique de Kemal pour Füsün. En outre, ce dernier, pour se remettre de son histoire d'amour passionnelle avec Füsün, lit Proust et Montaigne⁴.

Le Livre noir met également en scène une grande et pathétique figure de lecteur amoureux de littérature française, et notamment de Proust. Le samedi soir,

¹ « Condamné par celle que j'aimais, coupable d'une faute dont je n'espérais plus le pardon, il ne me restait qu'à me jeter dans les enivres vulgaires [...] » Gérard de Nerval, *Aurélia* [1853].

² Pamuk, *MI*, p. 266 ; *MM*, m. 288 : « Hayat sanki benden uzaklaşmış, o güne kadar hissettiğim gücünü ve rengini kaybetmiş, eşyalar bir zamanlar hissettiğim [...] güçlerini ve hakikiliklerini yitirmişlerdi. Yıllar sonra kendimi kitaplara verdiğim zaman, o günlerde hissettiğim sıradanlığı ve bayağılığı en iyi ifade eden satırları Fransız şair Gérard de Nerval'in bir kitabında okudum. En sonunda aşk acısından kendini asan şair, hayatının aşkını sonuna kadar kaybettiğini anladıktan sonra, *Aurélia* adlı kitabının bir sayfasında, bundan sonra hayatın kendisine yalnızca "kaba oyalanmalar" bıraktığını söyler. Ben de öyle hissediyor, Füsünsüz geçirdiğim günlerde yaptığım her şeyin kaba, sıradan ve anlamsız olduğu duygusundan kurtulamıyorum ve bütün bu bayağılıklara yol açan şeylere, kişilerle öfke duyuyordum. »

³ *Ibid.*, p. 787 ; *MM*, p. 567 : « Flaubert'in *Madame Bovary*'yi yazarken kendisine ilham veren ve tıpkı romandaki gibi kasaba otellerinde, at arabalarında seviştiği sevgilisi Louise Colet'nin saçlarından bir tutamı, mendilini, terliğini bir çekmeceye sakladığını, arada onları çıkarıp sevip okşadığını, terliklere bakıp nasıl yürüdüğünü düşlediğini mektuplarından mutlaka biliyorsunuzdur, Orhan Bey. »

⁴ *Ibid.*, p. 752.

Galip rencontre un groupe de journalistes anglais qui cherchent à interroger Celâl ; ils se retrouvent dans un club où chacun raconte une histoire à son tour. Galip raconte l'histoire d'un vieux lecteur de Proust ; le seul bouleversement que ce lecteur aurait jamais connu aurait été « la lecture qu'il entreprit dans ses dernières années de l'interminable roman (*bitmeyecek kitabını*) où Marcel Proust se lance à la recherche du temps perdu (*geçmiş zamanın peşine*)¹. » Selon le vieux lecteur de l'histoire de Galip, si la Turquie était dans un état aussi misérable, c'est parce que personne n'y avait lu Proust :

Si notre pays est si misérable et si pitoyable, c'est parce que personne n'y a connu Albertine, parce que personne n'a lu Proust, se disait le vieux journaliste ; le jour où il s'y trouvera des lecteurs capables de comprendre Proust et Albertine, alors peut-être tous ces pauvres bougres moustachus qui emplissent nos rues pourront-ils connaître une vie meilleure [...]².

Cette récrimination est cohérente sur le plan historique, car comme nous l'avons déjà dit, il n'y avait pas de traduction complète de *La Recherche* en turc jusqu'au début des années 2000. La connaissance et la lecture de l'œuvre de Proust est donc réservée à un nombre infime d'initiés francisants ou de lettrés ayant accès au texte dans une édition étrangère. Le vieux lecteur ressent pour l'œuvre de Proust une « passion extraordinaire, envoûtante (*olağanüstü ve büyüülü aşk*), qu'il était le seul à connaître dans cette ville, le seul à avoir vécue, [un] amour [très] noble (*yüce aşk*), qui était la seule fierté de sa vie³ ». Frustré de ne rencontrer personne qui partage son enthousiasme et qui soit capable de lire, comme lui, tous les tomes en français, il se retire de plus en plus du monde réel et s'identifie entièrement au monde fictionnel de *La Recherche*, au point de se prendre à la fois pour le romancier et pour un personnage de roman, car

[...] tout Turc qui se prend d'amour pour le livre d'un écrivain occidental que personne n'a lu dans le pays, se persuade au bout d'un certain temps qu'il ne s'est pas contenté de lire et d'aimer le livre en question, mais il

¹ Pamuk, *LN*, p. 277 ; *KK*, p. 172 : « [...] Marcel Proust'un geçmiş zamanın peşine düştüğü o okumakla bitmeyecek kitabını ömrünün sonuna doğru okumaya başlamasıymış »

² *Ibid.*, p. 278-279 ; *KK*, p. 174 : « Kimse Albertine'i tanımadığı, kimse Proust'u bilmediği için bu kadar sefil ve acıklı bizim ülkemiz, diye düşünürdü ihtiyar gazeteci. Bir gün Proust'u ve Albertine'i anlayacak birileri bu ülkede çıktığında, evet belki o zaman sokaklardaki bıyıklı ve yoksul insanlar daha iyi bir hayat yaşamaya başlayacaklar [...] »

³ *Ibid.*, p. 280 ; *KK*, p. 175 : « İstanbul'da yalnızca ve yalnızca kendisinin bildiği, yaşadığı o olağanüstü ve büyüülü aşk, hayatının tek gurur kaynağı olan ve kimsenin kirletemediği o yüce aşk [...] »

s' imagine sincèrement qu'il l'a écrit lui-même et, plus tard, se met à mépriser les gens autour de lui, non plus seulement parce qu'ils ne l'ont pas lu, mais parce qu'ils sont incapables d'écrire un roman comme le sien¹ !

Ici, la référence à la littérature française dans sa fonction définitionnelle et mimétique est poussée à l'extrême ; le lecteur, amoureux fou du texte proustien, vit tellement sa lecture qu'il finit par s'identifier entièrement au narrateur, se prendre pour l'auteur, et fantasme sa vie sur le modèle de la relation entre le narrateur et Albertine. L'attraction du modèle est telle que le personnage se fond dans le modèle tant désiré. *La Recherche* se substitue même au monde réel, le remplace ; ainsi, il accepte de raconter à un journaliste son histoire, parce que

[...] ce chroniqueur avait un charme qui lui rappelait celui de Proust et d'Albertine ; un beau garçon costaud, à la moustache en amande, un corps classique avec de belles hanches, des cils très longs, brun et pas très très grand, comme Proust et Albertine ; sa peau douce, satinée, lumineuse, rappelait celle des Pakistanais².

Mais le vieux journaliste n'est pas Proust et il en coûte de se prendre pour l'auteur de *La Recherche* ou pour le narrateur dans un pays où personne ne lit Proust : après avoir raconté son histoire à ce jeune chroniqueur cruel et cynique, celui-ci la publie en dépit des supplications du vieil homme, et en fait un sujet de dérision. Le vieil homme meurt le cœur brisé, seul avec son chat, asphyxié par les émanations de son poêle, d'une manière à la fois tragique et pathétique. Si le roman pamukien regorge d'admirateurs de la littérature française, celui-ci offre un portrait particulièrement pathétique qui tourne à la fois sans doute en la francophilie passionnelle des générations précédentes, mais qui incarne, simultanément, un modèle de lecteur absolu dans une société peu amène, voire hostile, envers ses lettrés. Ces lecteurs passionnés de littérature française, animés par le désir mimétique de ressembler à des héros ou à des auteurs français, sont-ils d'aussi fervents lecteurs de la littérature russe ?

¹ *Ibid.*, p. 279 ; *KK*, p. 174 : « [...] çünkü kimsenin okumadığı bir Batı eserini aşkla seven her Türk, bir Sûre sonra, kitabı yalnızca, çok severek okuduğuna değil, onu yazdığına da içtenlikle inanmaya başlamış. Daha sonra bu kişi, çevresindeki insanları, yalnız bu kitabı okumadıkları için değil, kendisinin yazdığı gibi bir kitap yazamadıkları için de küçümsermiş. »

² *Ibid.*, p. 279-280 ; *KK*, p. 174 : « [...] Proust ve Albertine'i andıran bir güzellik varmış bu delikanlı köşe yazarına : Badem bıyıklı, sağlam ve klasik yapılı, güzel kalçalı, uzun kirpikli ve Proust ve Albertine gibi de esmer ve kısaca boyluymuş ; teninin bir Pakistanlıyı hatırlatan yumuşacık ipeksi derisi pırlıl pırlıl parlarmış. »

Des lecteurs de la littérature russe

Muhittin, le poète ingénieur de *Cevdet bey*, lit les intellectuels et les auteurs russes (Dostoïevski, Pouchkine¹) et compare sa vie et celle de ses amis à celle des intellectuels russes du XIX^e siècle : les longues discussions entre amis qui se finissent tard dans la nuit, les heures passées à jouer aux cartes, le samovar sont autant de points communs entre les jeunes turcs et l'intelligentsia russe telle qu'ils se la représentent. Les deux amis révolutionnaires de la fin du roman, Hasan et Ahmet, lisent le *Que sais-je* de Lénine² ; ils se construisent en contrepoin de Refik qui, dans la deuxième partie, n'est pas intéressé par la lecture de Marx³. Les personnages du *Livre noir* lisent également la littérature révolutionnaire russe ; mariée à un ancien militant marxiste, Ruya prête à son amie Fuguène le *Que sais-je* sur Tchernychevski⁴. Nilgün, la jeune communiste de *La Maison du silence* lit *Pères et fils* de Tourgueniev. La mention de cette lecture prend une tournure d'ironie tragique : alors que la jeune intellectuelle communiste lit un roman sur la filiation du nihilisme et de la violence révolutionnaire, elle est incapable de comprendre le personnage d'Hasan et son adhésion au fascisme.

Mais le personnel pamukien ne lit pas autant de littérature russe que de littérature française ; quand les références à la littérature russe sont convoquées, c'est plutôt pour comparer les personnages aux héros de la littérature russe. Par exemple, tandis que Refik lit la littérature française qui est un synonyme des Lumières, de rationalisme et de progrès, il a tout d'un personnage de la littérature russe. Ainsi, dans son journal du 24 décembre, il fustige son « oblomoverie » :

J'ai passé la journée en restant paresseusement (*misikin*) allongé tel Oblomov (*Oblomov gibi*). J'ai lu les journaux, Voltaire, Rousseau... toujours les mêmes choses. [...] C'est tout ce que j'ai fait de ma journée... J'ai honte de la faiblesse de ce corps malade, de la passivité,

¹ Pamuk, *CBF*, p. 155.

² *Ibid.*, p. 697. Dans la troisième partie, l'artiste Ahmet son ami révolutionnaire Hasan veulent créer une mouvance et une revue, plate-forme de rassemblement autour de leurs idées socialistes révolutionnaires. Ils se réfèrent, dans la démarche à suivre, au *Que faire ?*, non celui de Tchernychevski, mais celui de Lénine.

³ *Ibid.*, p. 648.

⁴ Pamuk, *LN*, p. 115.

de l'indécision de cette âme en décomposition...¹

Postulant à la modernité européenne, le moderniste turc ne reste qu'un personnage russe, tendu entre procrastination et léthargie. Quant à Ka, le poète turc exilé à Francfort de *Neige*, il est comparé successivement, au début du roman, à deux types de personnages. Dans l'incipit du roman, le narrateur, que l'on croit au début omniscient mais qui se révélera homodiégétique, présente son héros, dans une distance ironique quelque peu stendhalienne, alors qu'il effectue un voyage en car pour rejoindre Kars, une petite ville du nord est de l'Anatolie :

C'était un timide (*sıkılğan*) qui aimait la solitude (*yalnızlık*). S'il avait su que peu de temps après qu'il se fut endormi sa tête était tombée, sous l'effet des secousses de l'autocar, sur l'épaule du voyageur d'à côté, puis sur son poitrail, il aurait eu honte (*utanırdı*). L'homme ainsi affalé sur son voisin était bien intentionné, droit, correct ; de ce fait, il était toujours triste (*kederliydi hep*), comme les héros de Tchekhov (*Çehov kahramanları gibi*), qui ne prennent aucune initiative ni n'ont de succès dans leur vie privée (*özel hayatlarında hareketsiz ve başarısız*). Mais nous reviendrons plus tard abondamment sur sa tristesse (*keder*)².

Çehov kahramanları gibi : telle est l'emblème du personnage pamukien, « come un héros de Tchekhov », défini négativement par le privatif « siz » : *hareketsiz ve başarısız*, littéralement, « sans mouvement » et « sans succès », c'est-à-dire « inerte », « inactif », « manqué ». Le héros pamukien, à l'image du héros d'Oğuz Atay, « ne peut pas tenir », « ne parvient pas à s'accrocher », c'est un *tutunamayan*, un anti-héros. La psychologie du personnage tchékhovien est rapportée à une qualité, *keder*, la tristesse. Le terme employé, d'origine arabe, et signifiant « la peine, la douleur, le chagrin, le tourment », est proche de *üzüntü* (la tristesse) ou *hüzün* (le mot arabe pour la tristesse, la désolation, l'affliction). Ainsi, la *keder* ou l'*hüzün* dont Pamuk parle longuement dans *Istanbul*, semblent être les sentiments caractéristiques des héros pamukiens et des héros tchékhoviens, créant ainsi une proximité, une familiarité dans une affectivité dysphorique. De plus, le

¹ Pamuk, *CBF*, p. 293 ; *CBO*, p. 240 : « Bütün gün yaptığım iş gazeteleri okumak, Oblomov gibi miskin miskin yatmak. Voltaire'i, Rousseau'yu hep aynı şeyleri, gazeteleri okumak. [...] Bütün gün yaptığım bunlar... Bu hasta ve zayıf gövdemden, uyuşuk kararsız çürüyen ruhumdan utaniyorum... »

² Pamuk, *Neige*, p. 13 ; *Kar* p. 10-11 : « Yalnızlıktan hoşlanan sıkılğan biriydi. Uyuyakaldıktan biraz sonra başının otobüsün sarsıntısıyla yanındaki yolcunun omzuna, sonra da göğsüne düştüğünü bilseydi çok utanırdı. Gövdesi komşusunun üzerine düşen yolcu iyi niyetli, doğru düzgün bir insandı ve bu özellikleri yüzünden özel hayatlarında hareketsiz ve başarısız olan Çehov kahramanları gibi kederliydi hep. Keder konusuna daha sonra çok döneceğiz. »

verbe *utanırdı* est lié à Dostoïevski : on se rappelle que l'auteur turc fait de la honte (*utanç*) le sentiment fondamental de l'habitant de la périphérie européenne et la matière de ses romans.

Quelques pages plus loin, c'est aux héros des romans de Tourgueniev que Ka est comparé. Tandis qu'il s'achemine vers son lieu de rendez-vous avec İpek, il a sur les lèvres un léger sourire alors qu'il vient d'apprendre de mauvaises nouvelles :

Il avait à l'oreille l'air de Roberta de Peppino Di Capri¹ et se voyait en héros triste et romantique (*romantik ve kederli kahramanı*) d'un roman de Tourgueniev (*bir Turgenyev romanının*) allant à la rencontre de la femme dont il rêvait depuis des années. Ka appréciait Tourgueniev et ses romans raffinés, quand, d'Europe, l'écrivain imagine plein de nostalgie et d'amour son pays qu'il a abandonné avec dédain, fatigué par ses problèmes interminables et ses côtés primitifs ; cependant, pour dire la vérité, ce n'était pas İpek qui nourrissait ses rêves depuis des années, à la façon des héros de Tourgueniev. Même si de temps en temps il arrivait qu'İpek lui traversât l'esprit, c'était seulement le rêve d'une femme comme İpek qui l'accaparait. Cependant, dès qu'il apprit qu'elle avait quitté son mari, il commença à penser à elle, sentant qu'il ne l'avait pas fait suffisamment, et, désormais décidé à fonder une relation profonde et vraie avec elle, il voulut en finir avec la musique et le romantisme de Tourgueniev².

Le personnage est autant rapporté à la personne de Tourgueniev, occidentaliste convaincu et exilé en Europe de son propre gré³, qu'aux personnages de ses romans. Ka tiendrait à la fois de l'auteur, de sa relation d'amour-haine avec la Turquie, et d'une représentation conventionnelle du

¹ Il s'agit d'une chanson très populaire des années 1960. Dans ce tube mélodramatique, le chanteur supplie son ancien amour de lui revenir et de lui pardonner. Le refrain est constitué des paroles :
« Roberta
perdonami

ritorna ancor vicino a me »

² 53 ; *Kars* p. 36 : « Kulaklarında Peppino di Capri'nin "Roberta" sı, kendini bir Turgenyev romanının yıllardır hayalini kurduğu kadınlı buluşmaya giden romantik ve kederli kahramanı gibi görüyordu. Bitip tükenmez sorunlarından, ilkelliğinden yorulup küçümseyerek terk ettiği ülkesini Avrupa'dan özlemle ve sevgiyle düşleyen Turgenyev'i ve zarif romanlarını Ka severdi, ama doğruyu söyleyelim: İpek'in hayalini Turgenyev'in romanında olduğu gibi yıllarca kurmamıştı. İpek gibi bir kadının hayalini kurmuştu yalnızca; belki arada bir onu aklından geçirmişti. Ama kocasından ayrıldığını öğrenir öğrenmez İpek'i düşünmeye başlamış, şimdi de İpek'le daha derin ve gerçek bir ilişki kurabilmek için, onu yeterince hayal etmemiş olmasının eksikliğini duyduğu müzik ve Turgenyev romantizmiyle kapatmak istiyordu. Ama pastaneye girip onunla aynı masaya oturur oturmaz kafasındaki Turgenyev romantizmini kaybetti. »

³ Issu d'une famille aisée, Tourgueniev fait de fréquents séjours à l'étranger et s'installe à Paris. Il réside en France de 1847 à 1850, puis de 1857 à sa mort en 1883. Il aura beaucoup publié en France et se sera lié d'amitié avec de nombreux auteurs français (Flaubert, Zola, Maupassant, Alphonse Daudet, Georges Sand, Edmond de Goncourt, Mérimée, Dumas, Jules Verne).

personnage de Tourgueniev comme un « héros triste et romantique » (*romantik ve kederli kahramanı*). C'est le terme *keder* qui est employé pour définir la tristesse des héros de Tourgueniev comme ceux de Tchekhov. Dans cette comparaison, le roman construit une sympathie entre le poète exilé en Allemagne et le romancier russe ; une fois de plus, le *mythos* russe est un modèle d'intelligibilité du héros pamukien.

Autres lectures

La littérature allemande est aussi présente, bien que de manière plus ténue, sur les rayonnages de bibliothèque des lecteurs pamukiens. *Cevdet bey* contient une référence à Hölderlin. Herr Rudolph, l'ingénieur allemand venu travailler sur la construction des lignes de chemin de fer, lit le roman épistolaire *Hyperion* [1799]¹. Refik, lui, lit Schopenhauer². Les références à la littérature américaine se concentrent principalement dans *Le Livre noir*. Dans ce roman, Ruya est amatrice de romans policiers, et en particulier des Raymond Chandler³, mais Sherlock Holmes apparaît aussi dans le roman ; Galip compare un des vieux journalistes du *Milliyet* au personnage de Conan Doyle, qui sait tout et qui est au courant de tout⁴. Mais il est lui-même comparé, au chapitre V de la deuxième partie, à Thomas de Quincey. Galip, le mardi matin, reçoit un nouvel appel de Mahir İkinçi. Croyant s'adresser à Célâl, le mystérieux interlocuteur lui affirme être au courant de ses supercheries : « “Tu as même fumé l'opium pour pouvoir rédiger les aveux d'un fumeur d'opium turc⁵ !” » Il fait ainsi de Célâl un « Thomas de Quincey » turc.

Coleridge, enfin, joue un rôle important pour le personnage de Ka dans *Neige*. Lors de la première soirée au théâtre de la Nation, Ka est invité à lire sur

¹ Pamuk, *CBF*, p. 344, 345.

² *Ibid.*, p. 643.

³ Pamuk, *LN*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 156-157.

⁵ *Ibid.*, p. p. 436 ; *KK*, p. 271 : « “Bir Türk afyonkeşinin itiraflarını yazabilmek için afyon çektin !” »

scène un de ses poèmes. Or, celui qu'il va lire vient juste d'être composé à la suite d'un entretien secret entre lui et Necip dans les toilettes du théâtre. Les deux personnages viennent d'avoir une discussion sur l'athéisme et Necip a décrit à Ka un paysage qui représente « le lieu où Dieu n'est pas¹. » Lorsque l'inspiration vient subitement à Ka, juste avant de monter sur scène, le narrateur intervient dans le récit pour commenter l'épisode et le rapprocher de la genèse de « Kublai Khan ». Après avoir récapitulé les circonstances de l'écriture du poème et paraphrasé la note de Coleridge, il indique : « [comme] personne n'était "venu de Pollock" (*Porlock'tan gelen hiç kimse*) dissiper son attention, Ka avait pu garder en tête le poème (*şiiri hâlâ aklında tutabiliyordu*)². » Le narrateur introduit donc, dans le fil de la narration, une comparaison entre Ka et Coleridge sur le thème de l'inspiration, le poète anglais offrant un contrepoint à la scène d'écriture du poète turc. Mais celui-ci est un Coleridge dérisoire, qui compose ses poèmes dans les cabinets du théâtre d'une petite ville de province avant d'assister à une scène de bouffonnerie tragique, dans le style des *Démons*. Grand admirateur de Borges, Pamuk ne peut pas ne pas connaître, lorsqu'il compose *Neige* au début des années 2000, les textes de l'écrivain argentin sur Coleridge, en particulier les deux textes d'*Autres inquisitions* : « La Fleur de Coleridge » et « Le rêve de Coleridge³ ». Il nous semble que le rappel de la composition du poème Kublai Khan fait référence, de manière seconde mais essentielle, à Borges, qui glose, lui aussi, les circonstances de la composition du poème. Mais si Borges produit un commentaire sur le « travail cérébral inconscient⁴ » dans la création artistique, Pamuk ne fait « que » comparer son héros au poète anglais. Toutefois, il apparaît clairement que Pamuk, via la référence à Coleridge, réécrit « Le rêve de Coleridge » de Borges en le réduisant à un encart informatif, sorte de digression didactique développée pour expliciter la comparaison de Ka, non interrompu pendant l'écriture de son poème, avec Coleridge, interrompu par « l'homme de Porlock » (*Porlock'tan gelen adam !*) :

L'homme de Porlock ! C'était un sujet que nous aimions beaucoup les

¹ Pamuk, *Neige*, p. 211 ; *Kar*, p. 141 : « Allah'ın olmadığı yer »

² *Ibid.*, p. 213 ; *Kar*, p. 145 : « Porlock'tan gelen hiç kimse dikkatini dağıtmadığı için Ka sahneye çağırıldığında şiiri hâlâ aklında tutabiliyordu. »

³ J. L. Borges, *Autres inquisitions*, Œuvres complètes, tome I, op.cit., p. 679-682 et p. 682-685.

⁴ J. L. Borges, « Le rêve de Coleridge », dans *Autres inquisitions*, op.cit., p. 682-685.

jours où nous discutons littéralement jusqu'au milieu de la nuit, Ka et moi, durant les dernières années de lycée. Tous ceux qui s'intéressaient un peu à la poésie anglaise connaissaient la note que Coleridge avait écrite au début du poème intitulé « Kublai Khan » (Kubilay Khan), dont le sous-titre est « Une vision perçue en rêve, un morceau de poème », et où il explique qu'il s'est endormi sous l'effet d'un médicament pris parce qu'il était malade (en fait, il avait pris de l'opium pour le plaisir), et qu'avant de plonger dans le sommeil les phrases du livre qu'il était en train de lire s'étaient, au cours de l'extraordinaire rêve qu'il avait fait, transformées en un objet et en un poème. Un formidable poème lui était apparu intégralement, sans aucun effort de l'esprit. En outre, à son réveil, Coleridge se souvenait mot pour mot de tout ce formidable poème. Il avait sorti papier, stylo et encre et entrepris avec fièvre d'écrire le poème, rapidement, vers par vers, quand on avait frappé à la porte et qu'il avait dû se lever pour ouvrir : c'était quelqu'un venu de la ville proche de Porlock pour une sombre histoire de dette. Après avoir congédié l'homme en question, Coleridge, rapidement revenu à sa table, s'était rendu compte qu'il avait oublié la suite du poème et qu'il ne lui restait en tête que l'esprit de celui-ci et quelques mots isolés¹.

Si le texte borgésien et le texte pamukien paraphrasent chacun la note explicative de Coleridge concernant son poème, la paraphrase pamukienne est intégrée dans un roman, tandis que la paraphrase borgésienne fait l'objet d'une note érudite qui débouche sur un vertige d'emboîtements et une interrogation métaphysique comme nous l'avons montré au chapitre IV. Toutefois, Borges est très probablement un hypotexte caché de la réécriture de la note de Coleridge.

Les romans de Pamuk se signalent donc par d'abondantes références à la littérature européenne, russe et française au premier chef, que les personnages lecteurs lisent de manière extensive. Ce sont les deux littératures les plus convoquées, les littératures de référence dans la diégèse pamukienne. C'est le reflet de la domination symbolique de ces deux littératures en Turquie, et particulièrement de leur importance pour l'intelligentsia turque. Dans *Neige*, Turgut offre au romancier Orhan un exemplaire d'une nouvelle édition de *Premier amour* qu'il a traduit du français pendant qu'il était en prison².

Les références littéraires à des auteurs ou à des œuvres européennes servent à la fois à définir des personnages par leurs lectures, mais servent aussi de

¹ Pamuk, *Neige*, p. 212 ; *Kar*, p. 145.

² *Ibid.*, p. 623.

comparants aux personnages, qu'elles valent comme modèles de vie (Rastignac pour Ömer et Baudelaire pour Muhittin) ou comme type d'un comportement (Oblomov pour Refik, Nerval pour Kemal, les héros de Tourgueniev et Tchekhov pour Ka) qui permet de rendre intelligible une conduite. Mais il se met en place une dialectique très intéressante entre littérature française et littérature russe : si les personnages aspirent à être des personnages ou des auteurs de la littérature française, ils ont tout des héros de la littérature russe. Refik tient plus d'Oblomov que de Voltaire et de Rousseau, et il semblerait que l'ambitieux Rastignac du roman le rejoigne dans cette catégorie ; de même, Ka, lecteur de poésie moderne française (Valéry, Mallarmé), est du côté de la tristesse et du provincialisme des auteurs russes. On pourrait dire que la condition de l'intellectuel, du lettré ou du lecteur turc est un hiatus, un inconfort entre aspiration à la littérature française et condition russe, et se caractérise par la léthargie, le sentiment de provincialité, et par une incapacité à disposer de soi-même. En dépit de leurs aspirations à la civilisation européenne et à la littérature française, les intellectuels turcs occidentalisés du roman pamukien sont des personnages de roman russe.

Mais la prééminence des littératures russe et française est aussi le reflet de la bibliothèque du romancier. Dans *Le Musée de l'Innocence* apparaît une autre figure de lecteur que nous n'avons pas encore commentée, il s'agit de celle de l'auteur fictif Orhan Pamuk, chargé de rédiger à la première personne l'histoire d'amour de Kemal et de Füsün. A la fin du roman, Kemal entretient le romancier fictif Orhan Pamuk des musées d'écrivains qu'il aime¹, car celui-là a visité beaucoup de musées avant d'ouvrir son propre musée à Istanbul. Il semble qu'il énumère les musées d'écrivains dans l'ordre d'importance que ceux-ci ont pour l'auteur Orhan Pamuk. Il évoque d'abord le musée Dostoïevski à Saint-Pétersbourg, puis la maison qu'avait occupée Nabokov dans la même ville, ensuite le musée Marcel Proust à Illier-Combray. Il conclut l'énumération avec la maison natale de Flaubert à Rouen². La bibliothèque encodée dans la fiction, et la hiérarchie des valeurs littéraires qui y transparaît, est un reflet assez fidèle de la bibliothèque réelle d'Orhan Pamuk que nous avons analysée dans le quatrième

¹ Pamuk, *MI*, p. 785.

² *Ibid.*, p. 787.

chapitre. Pamuk met donc en abyme, dans son dernier roman, l'importance de la littérature russe et de la littérature française dans son imagination romanesque et dans la fabrication de l'œuvre littéraire.

B. Les citations : des régimes intertextuels différenciés

Le régime de la citation, en revanche, est beaucoup plus différencié ; la régime citationnel de *Cevdet bey* n'est pas ni celui du *Livre noir*, ni celui du *Musée de l'innocence*. La pratique citationnelle du roman pamukien passe en grande partie par l'usage de l'épigraphe, qui commence avec *Le Château blanc* et culmine dans *Le Livre noir*, qui y a recours massivement. Dans ce roman, cette pratique intertextuelle est en outre poétisée et fictionnalisée. Elle se maintient enfin dans les deux derniers romans, *Neige* et *Le Musée de l'Innocence*, qui comportent respectivement quatre et trois épigraphes en tête d'ouvrage. Les citations à l'intérieur du texte sont très rares ; on en trouve uniquement dans *La vie nouvelle*.

Les épigraphes en tête d'ouvrage

A partir du *Château blanc*, tous les romans comportent des épigraphes qui se donnent comme un seuil du roman, un pallier fictionnel, à la fois dans et en-dehors de la diégèse. Quelle est leur fonction dans les romans d'Orhan Pamuk, et quelle relation instaurent-elles entre parole à soi et mots de l'autre ?

Le Château blanc : « mistranslation » proustienne

Le Château blanc affiche une épigraphe tirée de *Du côté de chez Swann*, que l'on trouve sous cette forme dans l'édition française : « “Que nous croyions qu'un être participe à une vie inconnue où son amour nous ferait pénétrer, c'est, de tout ce qu'exige l'amour pour naître, ce à quoi il tient le plus, et qui lui fait faire bon marché du reste¹.” » L'édition française ne le précise pas, mais l'édition turque indique que la citation est extraite de la traduction de Y. K. Karaosmanoğlu : « Marcel Proust'tan çeviren Y. K. Karaosmanoğlu. » On s'en souvient, Yakup Kadri publie en 1942 une première traduction partielle de Proust en turc : *Geçmiş zaman peşinde : Swann'ların semtinden*². Victoria Holbrook, contrairement à Münevver Andaç, signale la traduction de Yakup Kadri comme une « mistranslation » ; en effet, elle s'éloigne sensiblement du texte proustien :

Alâkımızı uyandıran bir kimseyi, bizce meçhul ve meçhullüğü derecesinde cazibeli bir hayatın unsurlarına karışmış sanmak ve hayata ancak onun sevgisiyle girebileceğimizi düşünmek bir aşk başlangıcından başka neyi ifade eder³ ?

On choisira de suivre la traduction anglaise :

To imagine (*sanmak*) that a person who intrigues us (*alâkımızı uyandıran bir kimseyi*) has access to a way of life (*hayatın*) unknown (*meçhul*) and all the more attractive (*cazibeli*) for its mystery (*meçhullüğü*), to believe (*düşünmek*) that we will begin to live only through the love of that person (*ancak onun sevgisiyle*) – what else is this but the birth (*başlangıcından*) of a great passion (*bir aşk başka*)⁴ ?

Tandis que la traductrice française Münevver Andaç semble avoir rétabli le texte français selon les normes en vigueur dans le milieu de traduction (le traducteur littéraire se réfère à l'édition de référence pour traduire, dans un texte A, le texte B d'un auteur déjà traduit), et donc avoir recouru au texte original pour traduire l'exergue, Victoria Holbrook traduit la traduction de Yakup Kadri sans se référer à la traduction anglaise de référence, et donc conserve la lecture et la

¹ Pamuk, *CB*, p. 11.

² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Geçmiş zaman peşinde : Swann'ların semtinden (A la Recherche du temps perdu : du côté de chez Swann)*, éd. Maarif Vekaleti, coll. « Maarif Vekaleti Dünya Edebiyatından Tercümeleer Fransız Klâsikleri », 1942.

³ Marcel Proust, dans la traduction de Y. K. Karaosmanoğlu, cité par O. Pamuk, *BK*, p. 6.

⁴ Orhan Pamuk, *The White Castle* [1991], trad. Victoria Holbrook, New York, Vintage Books, 1998.

traduction « kadrienne » de Proust dans la version de 1942.

Que remarque-t-on dans la traduction de Karaosmanoğlu comparée au texte original ? « *Alâkımızı uyandıran* » (littéralement, « qui éveille notre intérêt »), traduit par la relative déterminative « who intrigues us », est un ajout par explicitation ; si le début de la citation est relativement littéral et calque la syntaxe française, en revanche assez rapidement la traduction diffère et se donne comme une réinterprétation du texte qui gomme l'aspect illusoire et démystifiant sur lequel insiste Proust ; la lucidité rétrospective de l'analyste proustien disparaît complètement de la traduction turque, conduisant à une lecture plus sentimentale, moins ironique.

Comment comprendre le geste pamukien de placer en exergue de son roman la traduction de Yakup Kadri ? Pamuk a travaillé à *Beyaz Kale* entre 1983 (date de publication de *Sessiz Ev*) et 1985 (date de publication de *Beyaz Kale*). Pamuk ne disposait que des deux traductions partielles en turc de *La Recherche*. Pamuk avait-il à sa disposition des éditions anglaises de *La Recherche* qu'il se serait procurées dans les librairies de littérature anglaise et américaine d'Istanbul ? Nous aurions tendance à penser que, du *Château blanc*, paru en 1985, au *Livre noir*, paru en 1990, le rapport à Proust s'est profondément modifié. Entre-temps, Pamuk a effectué son « séjour américain » en suivant sa femme à l'Université de Columbia. Dans *Le Livre noir*, l'intertextualité proustienne paraît « libérée » des conditions de réception de Proust en turc au début des années 1980 : *Le Livre noir* se réfère notamment beaucoup à *Albertine disparue* et à *La Prisonnière*, qui ne sont traduits en turc qu'en 2000, par Roza Hakmen. Nous aurions donc tendance à faire l'hypothèse que l'intertextualité proustienne dans *Le Château blanc* est tributaire des conditions de la réception turque de Proust dans les années 1980, alors que *Le Livre noir* porte moins l'empreinte des restrictions de ce contexte. Pamuk est-il conscient du caractère de « mistranslation » de Yakup Kadri ? Le geste consistant à placer en tête de son roman la « traduction réécriture » du traducteur turque est-il intentionnel, a-t-il une valeur poétique ? Difficile de répondre à cette question, mais au fond peu importe. Le texte proustien est transféré de l'énonciation kadrienne à l'énonciation pamukienne ; dans ces déplacements énonciatifs, le texte s'altère ; il est intéressant que le roman soit

placé sous le signe de la *mésentente* et du « trouble » énonciatif ; du point de vue de la réception de la littérature européenne dans le champ turc, d'abord, cela traduit et trahit les tribulations du texte-source dans le contexte-cible ; d'un point de vue poétique, cette « mistranslation » est productive, puisque on ne sait pas qui est le narrateur du manuscrit que Faruk, l'historien de *La Maison du silence*, retrouve dans les archives de Gebzé : le maître ottoman ou l'esclave vénitien ; de même, on peut se poser la question de savoir qui est, au fond, l'auteur de cette épigraphe : Proust, altéré, voire « trahi » par la réécriture turque, Yakup Kadri, qui réécrit Proust en le traduisant, M. Andaç qui réaffirme l'autorité proustienne sur celle de Yakup Kadri, V. Holbrook qui repère l'effet de « décalage » et de « différance » produit par la traduction de Karaosmanoğlu, ou bien Pamuk ?

Cette épigraphe soulève donc, au seuil du roman, beaucoup de questions. Mais quel est le rapport entre la définition de l'amour proustien comme illusion du désir, et l'histoire du Maître ottoman et de son esclave vénitien ? Dans le premier volet de *La Recherche*, le narrateur proustien décrit son admiration pour les œuvres de Bergotte. En apprenant que Mlle Swann est une familière de l'écrivain, l'imagination du narrateur est frappée par le charme de cette vie inconnue et désirable, c'est alors qu'il formule sa maxime sur la naissance de l'amour, fondée sur une croyance, voire sur une illusion. La citation paraît devoir s'appliquer aux deux personnages principaux du roman turc et à la fascination qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, en particulier le maître ottoman pour l'esclave vénitien. L'amour proustien sert donc d'instrument d'optique à l'histoire de sosies située dans l'Empire ottoman.

Neige et Le Musée de l'innocence

Le roman *Neige* est introduit par quatre épigraphes ; une citation de Robert Browning (1812-1889), une de Joseph Conrad, une de Dostoïevski et une de Stendhal. La première citation est extraite du poème *Bishop Blougram's Apology* [1855] de Robert Browning. Elle est retranscrite, dans l'édition française, en langue originale : « Our interest's on the dangerous edge of things. / The honest

thief, the tender murderer, / The superstitious atheist¹ » Cependant, elle figure en turc dans *Kar*². Elle résonne fortement avec le roman de Pamuk, qui s'intéresse, précisément, à la complexité et aux contradictions des personnages : le roman est peuplé d'« athéistes superstitieux » (Sunay Zaim entre autres) et de « meurtriers » au cœur tendre (Lazuli).

La deuxième citation est une reprise de la célèbre citation de *La Chartreuse de Parme* : « La politique (*siyaset*) dans une œuvre littéraire (*edebi bir eser*), c'est un coup de pistolet (*tabanca gibi*) au milieu d'un concert, quelque chose de grossier (*kaba bir şey*) et auquel pourtant il n'est pas possible de refuser son attention (*göz ardi edemeyeceğimiz*). Nous allons parler de fort vilaines choses (*çok çirkin şeylerden*)³. » L'épigraphe provoque un double écho dans le roman : elle le définit, de manière programmatique, comme un roman politique, aux prises avec une certaine actualité ; mais elle est aussi, et ce de manière plus inattendue, cataphorique des deux épisodes centraux du roman : la première soirée théâtrale lors de laquelle a lieu le putsch militaire, et la deuxième soirée théâtrale au cours de laquelle Sunay est abattu sur scène, dans sa propre mise en scène, par Kadife, au faîte de sa carrière dramatique et militaire : « Un coup de feu (*bir silah sesi*) se fit entendre. [...] Ces quatre balles (*dört el*) furent tirées très vite⁴. » C'est Kadife qui tient le « pistolet » *tabanca* ; on retrouve le terme de la citation turque de Stendhal. Ainsi, le roman pamukien actualise le sens littéral de la métaphore stendhalienne, la prenant « au pied de la lettre », et place son roman sous le signe de l'ironie discrète qui désigne le roman pamukien comme *çok çirkin şeylerden*, « de fort vilaines choses ».

La troisième épigraphe de *Neige* est extraite du *Carnet des Frères Karamazov* : « Eh bien détruire le peuple, le réduire, le forcer à se taire. Car l'instruction européenne est supérieure au peuple...⁵ » Elle place ainsi le roman,

¹ La traduction turque en dit plus long que l'original anglais : l'athéiste est un « occidentaliste superstitieux »

² Pamuk, *Kar*, p. 5 : « Dikkatimiz şeylerin tehlikeli kenarına / Dürüst hırsıza, şefkatli katile, / Batıl inançlı ateiste (Robert Browning, Papaz Blougram'ın Maruzatı »

³ *Ibid.* : « Edebi bir eserde siyaset, bir konserin ortasında patlayan tabanca gibi kaba ama göz ardi edemeyeceğimiz bir şeydir. Şimdi çok çirkin şeylerden söz edeceğiz. Stendhal, *Parma Manastırı* »

⁴ *Ibid.*, p. 590-591 ; *Kar*, p. 405 : « Bir silah sesi işitildi. [...] Bu dört el çok hızlı atıldı. »

⁵ *Ibid.*, p. 9 ; *Kar*, p. 5 : « Yok edin halkı, kırım, susturun onları. Çünkü Avrupa aydınlanması halktan çok daha önemlidir. Dostoyevski, *Karamazov Kardeşler'in Çalışma Notları* »

comme nous l'avons déjà vu, du côté du *mythos* dostoïevskien, et en particulier du paradoxe de l'occidentaliste, progressiste et animé de la haine du peuple.

La dernière épigraphe est tirée du roman *Sous les yeux de l'Occident* [1911] de Joseph Conrad¹ ; retranscrite en langue originale dans l'édition française : « The Westerner in me was discomposed. », elle figure en turc dans l'édition turque : « “İçimdeki Batılı huzursuz olmuştu.” Joseph Conrad, *Batılı Gözler Altında*² ». Comme une réponse à *Crime et châtiment*, ce roman porte sur l'opposition binaire entre le professeur et narrateur anglais et les révolutionnaires, entre « l'âme russe » et l'Occident rationaliste. Cet exergue est une invitation à lire le roman comme la mise en scène, pour l'observateur occidental, de la tragédie du peuple turc, entraîné vers sa chute par les démons de l'autoritarisme révolutionnaire kémaliste.

Le Musée de l'innocence fonctionne de la même façon, il est introduit par trois épigraphes qui sont homogénéisées par la sélection de l'auteur ; en effet, il s'agit à chaque fois de citations extraites de carnets d'écrivains. Ce seuil regroupe des citations de trois auteurs : Célâl Salik, Samuel Taylor Coleridge, et Ahmet Hamdi Tanpınar. Le premier est le personnage du chroniqueur du *Livre noir* ; Pamuk utilise l'espace paratextuel, le seuil du texte comme espace de brouillage, mêlant fiction et réalité, comme il l'avait fait au seuil du *Château blanc* avec la dédicace à Nilgün, un personnage de *La Maison du Silence*. La citation du chroniqueur du *Livre noir* introduit le thème de la pauvreté et de la culpabilité (« C'étaient des gens assez innocents pour croire que le délit de pauvreté pouvait être oublié en gagnant de l'argent³. ») Le thème de la pauvreté (*yoksulluk*) de Füsün et de sa famille est un leitmotiv important du roman.

La deuxième épigraphe est extraite des *Carnets* de Coleridge : « Si un homme traversait le Paradis en songe, qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage, et qu'à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains... que dire

¹ J. Conrad (dir. Sylvère Monod), *Sous les yeux de l'Occident* (trad. Jean Deurbergue), dans *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

² Pamuk, *Neige*, p. 9 ; *Kar*, p. 5.

³ Pamuk, *MI*, p. 11 ; *MM*, p. 5 : « “Onlar yoksulluğun, para kazanmakla unutulacak bir suç olduğunu sanacak kadar masum insanlardı.” Celâl Salik, *Defterlerden*. »

alors¹ ? » La référence coleridgienne trahit probablement, une fois encore, l'intercession borgésienne. En effet, Borges consacre un texte d'*Autres inquisitions* à « la fleur de Coleridge² », dans lequel il se donne pour projet de « retracer l'histoire de l'évolution d'une idée à travers les textes hétérogènes de trois auteurs³ », l'idée selon laquelle ce serait un même auteur qui compose tous les livres du monde, ou que tous les écrits sont les fragments d'un seul texte infini ; c'est en d'autres termes l'idée de « l'unité profonde du Verbe⁴ ». La note de Coleridge est le premier des textes cités ; c'est exactement celle citée en exergue de *Neige*. Ainsi, Pamuk semble citer Borges citant Coleridge ; la seconde référence à Coleridge que nous rencontrons semble aussi dériver de la lecture de Borges. L'hypothèse qui en découle s'énonce alors naturellement : la connaissance de Coleridge de Pamuk pourrait bien être une lecture seconde, médiée par Borges ; ou du moins sa lecture nous paraît-elle particulièrement borgésienne. Notre conjecture formulée dans le quatrième chapitre selon laquelle Borges serait un médiateur de la bibliothèque pamukienne semble être corroborée par ces nouveaux indices. Coleridge occupe, quoiqu'il en soit, par sa présence structurante et affichée dans trois grands romans de Pamuk, une place importante dans l'imaginaire romanesque de l'auteur comme dans sa poétique intertextuelle.

La troisième épigraphe est extraite des *Carnets* de Tanpınar et porte sur l'observation des objets de la femme aimée :

Je commençai par regarder les petits bibelots posés sur la table, les lotions et les objets de toilette dont elle se servait. Je les saisis et les observais. Je tournai et retournai sa petite montre dans ma main. Je regardai ensuite sa garde-robe. Où s'amoncelaient tant d'atours et de vêtements... Ces choses parachevant toute femme me procurèrent un sentiment d'effroyable solitude, de compassion, l'impression et le désir d'être à elle⁵.

¹ *Ibid.*, : « "Bir adam rüyasında Cennet'e gitse ve ruhunun gerçekten Cennet'e gittiğinin işareti olsun diye ona bir çiçek verseler ve sonra adam uyandığında bir de baksa ki çiçek elinde - Ee ? Peki ya sonra ?" Samuel Taylor Coleridge, *Defterlerden* » / « If a man could pass thro' Paradise in a Dream, and have a flower presented to him as a pledge that his Soul had really been there, and found that flower in his hand when he awoke — Aye? And what then?» S. T. Coleridge, *Coleridge's notebook: a selection*, éd. par Seamus Perry, Oxford, 2002, p. 127.

² J. L. Borges, « La fleur de Coleridge », *Autres inquisitions, op.cit.*, p. 679.

³ *Ibid.*, p. 679.

⁴ *Ibid.*, p. 681.

⁵ Pamuk, *MI*, p. 11 ; *MM*, p. 5 : « "Evvelâ masa üzerindeki küçük süslerini, kullandığı losyonları, tuvalet

Cette citation est intéressante, dans la mesure où c'est une narration, comme le roman, à la première personne du singulier. L'énonciateur des *Carnets* de Tanpınar va bientôt fondre sa voix dans celle du narrateur ; la continuité thématique est aussi parfaite : *Le Musée de l'innocence* est l'histoire de la passion malheureuse de Kemal pour sa cousine Füsün ; à sa mort, il devient un fervent collectionneur, un fétichiste de leur amour ; c'est à partir de tous les objets qui lui rappellent sa bien-aimée qu'il construit son « musée de l'innocence ». Le narrateur tanpinarien se donne alors comme le modèle du narrateur pamukien. Mais ce leitmotiv des objets de la femme aimée entre aussi en résonance avec deux autres références du roman : celle à Proust et celle à Flaubert.

Les citations placées en exergue de l'ouvrage ont donc une fonction cataphorique ; elles annoncent le thème, les enjeux, de l'histoire à venir. Mais elles ont aussi un rôle de glose, de diffraction, d'interprétation ; elles diffractent la diégèse pamukienne dans les formes symboliques de la littérature européenne ; elles fonctionnent comme des invitations herméneutiques appelant à lire le roman pamukien par le prisme symbolique d'œuvres de la bibliothèque occidentale, incitant à faire l'exégèse du roman pamukien *par* la littérature européenne.

Le régime intertextuel de La vie nouvelle

Le régime intertextuel du quatrième roman de Pamuk est largement complexifié par rapport aux précédents, et la dimension intertextuelle s'approfondit.

eşyasını seyrettim. Aldım, baktım. Küçük saatini elimde evirdim, çevirdim. Sonra elbise dolabına baktım. Bütün o kat kat elbiseler, süsler. Her kadını tamamlayan şeyler bana korkunç bir yalnızlık, acıma ve onun olma his ve arzusunu verdiler.” Ahmet Hamdi Tanpınar, *Defterlerden*. »

L'évidence intertextuelle du titre

L'invitation à la lecture de *La vie nouvelle* comme réécriture de la *Vita Nova* se donne comme une évidence et une hypothèse herméneutique programmée par le roman. L'auteur reconnaît volontiers la pertinence de l'intertexte dantesque dans ses interviews accordées à la presse à la sortie du livre : « "The title is appropriated from Dante's « La Vita Nuova, » Pamuk allows. « Dante's is an account of how he fell in love, along with autobiographical digressions about the effect of love." »¹ » Le titre du roman apparaît alors comme une citation qui invite à la lecture du roman comme réécriture de la *Vita Nuova*. Il semblerait, selon nos recherches, que la *Vita Nuova* ait été traduit bien plus tardivement que la *Comédie* en turc ; nous n'avons pas trouvé de traces de traduction antérieure à 1993². Elle serait parfaitement contemporaine de la parution du roman de Pamuk (*Yeni Hayat*, 1994). Pamuk y aurait donc eu accès, si notre hypothèse se vérifie, très probablement, dans une édition anglaise ; les citations extraites de la *Vita Nuova* auraient donc été traduites, pour le roman de Pamuk, de l'anglais ou de l'italien ; l'édition turque ne donne aucune indication à ce sujet.

Pour Auerbach, Dante représente l'origine et le commencement de la poésie moderne³. Il fait la synthèse de la culture européenne médiévale et fait figure de passeur entre l'Antiquité et le Monde moderne⁴. Le « petit livre⁵ », composé par Dante à Florence en 1294-1295, a valeur de borne dans la littérature européenne. Premier manifeste du *dolce stil nuovo* mais aussi premier récit autofictif, c'est le début « dans la littérature européenne d'une histoire personnelle racontée en langue vulgaire, sans que s'interpose un protagoniste ou un narrateur

¹ Entretien d'Orhan Pamuk avec Judy Stone, « Turkish writer captures the intensity of desire », 27 avril 1997, *San Francisco Chronicle*, <http://sfgate.info/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/1997/04/27/RV26813.DTL&hw=bey&sn=421&sc=033>, page consultée le 1^{er} mars 2009.

² Dante, *Yeni Hayat*, trad. Işıl Saatçioğlu, İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 1993.

³ Erich Auerbach, *Écrits sur Dante*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, " Argô ", 1999.

⁴ E.R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par J. Bréjoux, Presses Pocket, 1957, 1^{er} éd. 1947.

⁵ « En cette partie du livre de ma mémoire, avant laquelle peu de choses se pourrait lire, se trouve une rubrique, laquelle dit : *Incipit vita nova*. Et sous cette rubrique je trouve écrites les paroles que j'entends reproduire dans ce petit livre. Sinon toutes, du moins leur sens. » Premier chapitre de la *Vita nova*, traduction de Louis-Paul Guigues, Poésie Gallimard, 1974. Sauf indication contraire, toutes nos références à la *Vita Nova* renverront à cette édition.

fictif¹ ». Ce court récit autobiographique raconte une expérience amoureuse, la rencontre avec Béatrice sur fond d'une ville médiévale indéterminée. Dans ce « roman d'amour à la première personne² », pour reprendre la caractérisation de Jacqueline Risset, l'amant est amené, grâce à la figure de Béatrice, assimilée au Christ, à franchir les différents paliers de l'amour chrétien. C'est aussi l'avènement de la nécessité poétique d'une œuvre supérieure et inouïe, *La Divine Comédie*.

Dans le texte turc, le titre du roman de Pamuk est parfaitement homonyme du titre de Dante, qui n'est pas conservé sous sa forme italienne, comme dans la version française, mais traduit « Yeni Hayat ». Le titre du roman de Pamuk se donne donc d'emblée comme une citation non démarquée, comme une appropriation, par transfert énonciatif et linguistique, de la matière et du titre dantesques ; Pamuk se revendiquant, dans un geste d'appropriation exhibé et revendiqué, comme auteur de la *Vita Nova*, d'une manière qui n'est pas très éloignée de la façon dont Pierre Ménard devient l'auteur du *Quichotte*³. Cette façon de détourner, voire de plagier le texte d'autrui en s'en déclarant l'auteur est fondamentalement borgésienne⁴, *mutatis mutandis* ; car si Pamuk se déclare auteur de la *Vita Nova*, le texte de son roman n'est pas celui du petit livre de Dante.

Homonyme avec le texte canonique de Dante, le roman est aussi introduit par une épigraphe de Novalis, complexifiant ainsi les enjeux de la lecture intertextuelle : « Bien qu'ils aient écouté les mêmes contes (*masal* : « conte, histoire, légende »), / Les autres n'ont jamais vécu pareille chose⁵. » Cet exergue introduit le contenu de l'histoire : la mise en rapport entre la lecture et la vie, et le caractère extraordinaire de l'aventure du héros à la lecture du livre. La référence de la citation n'est pas donnée par les informations paratextuelles. Ainsi, sur le

¹ P. Renucci cité par Christian Bec ; Christian Bec, « Avant-propos » dans Dante, *Œuvres complètes*, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1996, p. 12.

² Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'intellecto d'amore*, Paris, Seuil, " Fiction et Cie ", 1982, p. 21-22.

³ J. L. Borges, « Pierre Ménard auteur de Don Quichotte », *Fictions*, Gallimard, folio, 2012, p. 41.

⁴ Que l'on songe aussi au César Paladion des *Chroniques de Bustos Domecq*, écrites à quatre mains avec Bioy Casares : Paladion est l'auteur, entre autres, des *Thébéennes*, du *Chien des Baskerville*, du *De divinatione* et de *La case de l'oncle Tom*. Voir Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Chroniques de Bustos Domecq* [1967], trad. Françoise-Marie Rosset, Robert Laffont, 2011, p. 15.

⁵ Pamuk, *VN, YH* : « Aynı masalları dinlemelerine rağmen, / ötekiler hiç böyle bir şey yaşamadılar. »

seuil du texte, l'histoire de *La vie nouvelle* se donne comme une réécriture de la *Vita Nuova*, placée sous le patronage du romantisme allemand.

Les citations intégrées à la narration

Mais le roman comporte aussi, en son centre, une insertion de citations. Dans ce roman, Osman part à la recherche de « la vie nouvelle » qu'il entrevoit à la lecture d'un livre mystérieux dont le lecteur ne sait rien, si ce n'est qu'il bouleverse la vie de tous les jeunes gens qui le lisent. Au fur et à mesure de l'histoire, on apprend que l'auteur du livre est un certain Rifki Hat, l'ingénieur du rail qui est aussi un ami du père du narrateur. Revenu de sa quête à travers l'Anatolie, plusieurs années ont passé et le héros se rend chez la Tante Ratibe. Il y découvre la bibliothèque de son oncle et découvre les lectures qu'il faisait en écrivant « La vie nouvelle ». Les livres sont présentés sous forme d'une typologie :

Il y avait là trente-trois livres. Des livres de poche (*el kitapları*) comme *Les principes du mysticisme*, *La psychologie de l'enfant*, un *Résumé de l'histoire universelle*, *Les grands philosophes et les grands martyrs*, *La clef des songes illustrée et commentée*, et, dans la série des grands classiques publiés par le ministère de l'Éducation nationale (*Milli Eğitim Bakanlığı'nca*) et qui étaient parfois distribués gratuitement dans les ministères et les administrations, les traductions de Dante, d'Ibn Arabî, de Rilke ; des anthologies aussi ; *Les plus beaux poèmes d'amour*, *Histoire de notre patrie*, des traductions de Jules Verne, de Mark Twain, des Conan Doyle¹ aux couvertures bariolées, et des livres du genre *Kon-Tiki*, *Les génies ont été des enfants eux aussi*, *La dernière gare*, *Les oiseaux*, *Dis-moi un secret* ou *Mille et une devinettes*².

Si le MEB (*Milli Eğitim Bakanlığı*) a bien traduit Rilke et *La Divine Comédie* sous l'égide de H. Ali Yücel, en revanche nous n'avons trouvé aucune trace de l'existence de *La vita nova* dans cette collection. En se plongeant dans la lecture de ces livres, le héros se rend compte que *La vie nouvelle* de l'oncle en est

¹ Le texte turc désigne la référence par le nom du personnage : des « Sherlock Holmes »

² Pamuk, *VN*, p. 387 ; *YH*, p. 239 : « Kitaplar otuzüç taneydiler. Aralarında *Tasavvuf'un İlkeleri*, *Çocuk Psikolojisi*, *Kısa Dünya Tarihi*, *Büyük Muzdaripler*, *Resimli ve Açıklamalı Rüya Tabirleri* gibi el kitapları, Milli Eğitim Bakanlığı'nca yayımlanan ve bazan bakanlıklara, genel müdürlüklere bevada dağıtılan klasikler dizisinden Dante'nin, İbn Arabi'nin, Rilke'nin çevirileri, *En Güzel Aşk Şiirleri*, *Vatan Hikâyeleri* gibi güldesteler, rengarenk kapaklı Jules Verne, Sherlock Holmes ve Mark Twain çevirileri, ve *Kon-Tiki*, *Dahiler de Çocuktu*, *Son İstasyon*, *Ev Kuşları*, *Bana Bir Sır Söyle*, *Bin Bir Bilmece* gibi şeyler vardı. »

très étroitement inspirée. Il recopie alors les passages qui se donnent comme des emprunts ; ces passages figurent tels quels, retranscrits en une liste de citations, dans l'espace romanesque, transformé en carnet de lectures. Cette hypothèse est avalisée au début du chapitre suivant : « Durant des mois, je lus et relus (*yeniden yeniden okudum*) les trente-trois livres alignés sur ma table. Je soulignai (*altını çizdim*) des mots (*kelimelerin*), des phrases (*cümlelerin*), sur le papier jauni. Je pris des notes dans des carnets, sur des bouts de papier¹. » Le florilège de citations que compose Osman contient des extraits de *Fususü'l Hikem* d' Ibn Arabî, de *Les génies ont été des enfants eux aussi* de Néchatî Akkalem, de la *Vita Nova* de Dante, des *Elégies de Duino* de Rilke, de *Famille-Sans-Nom* de Jules Verne, de *Kitâb al-Fatûhat al-Mekkiye* d'Ibn Arabî et de deux citations enfin de la *Vita Nova*. Sur les cinq auteurs cités, trois sont des auteurs occidentaux.

Après la citation d'Ibn Arabî et celle de Néchatî Akkalem, figure celle de Dante : « “[...] je me départis de la foule, pour me réfugier solitaire chez moi dans une chambre ; et je me mis à penser à cette très-courtoise (*o zarif kıızı*). En pensant à elle, il me vint un doux sommeil, dans lequel m'apparut une merveilleuse vision (*bir hayal harikası*) [...]”² » Vient après un extrait de la neuvième des *Elegies de Duino* de Rilke : « “Sommes-nous peut-être ici pour dire : maison, pont, fontaine, porte, broc, arbre fruitier fenêtre, – au mieux : pilier, clocher... mais pour *dire* : comprends, oh, pour dire *ainsi*, comme jamais même les choses ne crurent être intensément³.” » *Les Elegies de Duino* avaient été traduites et publiées en 1941 par le Bureau de la traduction de Yücel ; Pamuk a donc pu avoir accès à cette

¹ *Ibid.*, p. 391 ; *YH*, p. 242 : « Masamın üzerinde duran otuzüç kitabı aylar boyunca yeniden yeniden okudum. Sararmış sayfalardaki kelimelerin, cümlelerin altını çizdim, defterlere kâğıt parçalarına notlar aldım [...] »

² *Ibid.*, p. 388 ; *HY*, p. 240 : « “Böylece odamın yalnızlığına döndüm ve o zarif kıızı düşünmeye başladım. Onu düşünürken uyuyakaldım ve gözlerimin önünde bir hayal harikası belirdi.” »

³ *Ibid.*, p. 389 ; *YH*, p. 240 : « “Belki de şöyle şeyler demek için biz du dünyadayız: Ev / köprü, çeşme, kapı, testi, meyva ağacı, pencere, - / Bir de belki : Sütun, kule... Ama demek için, unutma, / ah, öyle bir demek için ki, bu şeylerin kendileri bile / hiçbir zaman hayal bile edemişlerdi böylesine / yoğun bir varolmayı.” Rilke, *Duino Ağıtları*. » Voici le texte allemand :

« Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus, Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, - höchstens: Säule, Turm... aber zu sagen, verstehts, oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals innig meinten zu sein. »

Rilke, « Die neunte Elegie », *Duineser Elegien*, édition en ligne : URL : <http://www.rilke.de/>

édition, traduite de l'allemand par Can Alkor¹. On trouve ensuite un extrait de *Famille-Sans-Nom* de Jules Verne : « “Plus de maison à cet endroit. Sur son emplacement, rien que des ruines. Ruines sinistres, non pas celles que le temps a faites, mais celles que laisse après lui quelque violent sinistre².” » Jules Verne fait partie des auteurs français très bien traduits en turc et bénéficie d'une collection chez İnkılap Kitabevi : « Jules Verne eserleri koleksiyonu ». *Famille-Sans-Nom* aurait été traduit en 1950 par Ferid Namık Hansoy³. Enfin, après une longue citation d'Ibn Arabî, viennent deux autres extraits de la *Vita Nova* qui closent le chapitre : « “L'amour semblait presque devenir tel, par outrance de douceur, que mon corps qui alors se trouvait tout entier sous son empire souvent ne se mouvait qu'à la façon d'une chose pesante et sans âme.” » et « “J'ai posé le pied sur cette partie de la vie où l'on ne peut se rendre avec l'espoir d'en revenir.”⁴ »

La succession de ces citations produit un effet très disparate et très hétérogène. Certes, les citations sont motivées narrativement : ce sont des passages empruntés à ces auteurs par Rifki dans son roman, mais le lecteur ne connaît ni le contenu du roman de l'oncle, ni les passages auxquels les citations renvoient. La conservation et la présentation de ces citations dans le texte romanesque créé un problème de cohérence (pour les raisons sus-indiquées) et des problèmes de cohésion : le passage de Dante à Rilke, de Rilke à Jules Verne et de Jules Verne à Dante est assez malaisé.

Mais la lecture intertextuelle de Dante est confirmée par ce nouvel épisode narratif. L'hypothèse de lecture programmée par le roman de Pamuk, de manière très fléchée, devient un épisode narratif de la diégèse qui met en abyme notre propre exégèse. Celle-ci se trouve renforcée, au sens où la référence dantesque est majoritaire dans la liste des références occidentales. A ce moment du récit, la *Vita Nova* se donne comme le dernier terme d'une double mise en abyme, de *La vie*

¹ R. M. Rilke, *Duino Ağıtları*, trad. Can Alkor, İş Bankası Kültür Yayınları, coll. « Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi », 1941.

² Pamuk, *VN*, p. 389 ; *HY*, p. 240 : « “Ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülüyordu. Bu harabeler zamandan değil de birtakım felaketler yüzünden oluşmuş gibi görünüyordu.” Jules Vernes, *İsimsiz Aile* »

³ Jules Verne, *İsimsiz Aile*, 1950, trad. Ferid Namık Hansoy, İnkılap Kitabevi, « Jules Verne eserleri koleksiyonu », n° 19.

⁴ Pamuk, *VN*, p. 390 ; *YH*, p. 241 : « “Aşk'ın etkisi öyleydi ki üzerimde, bütünüyle onun buyruğuna giren gövdem çoğunlukla ağır ve cansız bir nesne gibi hareket ederdi.” Dante, *Yeni Hayat* » Et : « “Geri dönmek isteyen ötesine geçmemesi gereken bölgesine ayak bastım hayatın.” Dante, *Yeni Hayat* »

nouvelle de l'oncle Rifki dans *La vie nouvelle* de Pamuk, et du petit livre dantesque dans le livre de l'oncle. Dernier terme en aval, il est aussi le point de départ en amont, la référence autour de laquelle s'organise le roman pamukien. Double présence structurante donc, dans l'ordre de la représentation, et double origine des deux textes, origine du roman pamukien et origine du roman de l'oncle, court-circuitant ainsi la frontière entre réel et fiction.

De plus, la *Vita Nuova* sert de grille de lecture à l'histoire d'Osman. La première citation concerne l'isolement du narrateur-poète après la rencontre avec Béatrice, la seconde les effets de l'amour sur le corps amoureux, et la troisième la logique irréversible du processus amoureux dans lequel est engagé le poète. Comme le poète florentin, Osman, à travers l'*inamoramento* liminaire, s'est engagé sur une voie mystique qui va le transfigurer, l'expérience amoureuse valant comme conversion. L'homonymie entre le texte du poète italien, du texte de l'oncle Rifki et celui de Pamuk autorise le lecteur à lire ces extraits comme des commentaires métatextuels de l'histoire du narrateur ; d'autant plus qu'on apprend un peu plus tard que l'oncle Rifki a décidé d'écrire l'histoire d'Osman lorsque celui-ci était encore enfant¹.

Mais la fictionnalisation de la piste herméneutique n'est pas la seule péripétie narrative du roman concernant l'intertextualité dantesque. Après avoir découvert que la *Vita Nuova* était un des intertextes de *La vie nouvelle* de l'oncle, Osman découvre que le syntagme, marqué par la préemption dantesque, est en fait une marque de caramels de son enfance :

Dans la bonbonnière, il y avait sept caramels – des caramels « La vie nouvelle » de mon enfance, ceux qu'on ne trouve même plus en province, dans les épiceries ou les confiseries des bourgades les plus lointaines. Et sur chaque papillote, on pouvait lire la marque de fabrique : un ange².

Dernière péripétie du syntagme « la vie nouvelle », ce dernier connaît un glissement référentiel ; il ne désigne plus un livre, par son titre, n'est plus une référence textuelle, mais une référence « réelle », celle d'une marque de

¹ *Ibid.*, p. 402.

² *Ibid.*, p. 403 ; *YH*, p. 250 : « İçinden artık ücra bakkalarda, taşra kasabalarında şekerçi dükkanlarında bile gözükmeyen çocukluğumun Yeni Hayat marka karamelalarından yedi tane çıktı. Herbirinin üzerinde alâmet-i farikası bir melek [...] »

caramels : la vie mystique promise par le livre mystérieux se dégrade en confiserie industrielle, symbole du déclin de l'économie turque à l'ère de la globalisation.

De plus, associée à la figure de l' « ange » tout au long du roman, la piste intertextuelle dantesque entre en concurrence, à partir de l'épisode de la bibliothèque de l'oncle Rifki, avec la piste rilkéenne. La citation de Rilke invite aussi à lire *La vie nouvelle*, un roman à la teneur philosophique et métaphysique très prononcée, à travers *Les Elegies de Duino* : la quête du héros Osman entre ciel et terre, la recherche extatique de la « vie nouvelle », l'invocation à l'Ange, l'interrogation sur sa définition, l'attente de l'Amante, la dialectique entre l'envol et la chute, l'appel de la transcendance, l'omniprésence de la mort et de la nuit, le contraste entre l'amour et le désir sexuel, tous ces thèmes invitent à lire *La vie nouvelle* comme une réécriture des *Elegies*. De plus, la neuvième élégie semble particulièrement accordée à la problématique du roman. Elle s'ouvre en effet sur la question Pourquoi « se languir d'un destin¹ ? » (v.6) Dans cette élégie, la hantise de la mort est surmontée et l'être humain est réconcilié avec le monde. Osman de *La vie nouvelle* effectue un parcours comparable : après avoir fiévreusement recherché l'Ange et la transcendance, après s'être « languir d'un destin », il revient à l'immanence et apprend à se contenter de l'ici et maintenant. parce que « être ici est beaucoup », comme le dit la neuvième élégie.

En outre, la seconde partie du roman se donne comme une « glose² » (*şerh*), et en particulier des *Elégies*. Le narrateur transforme en effet sa quête mystique en quête bibliographique et il suit la piste de l'Ange du livre de l'oncle³ ; il est donc très intéressé par les *Elégies de Duino* dans lesquelles la figure de l'Ange occupe une place centrale. Le narrateur évoque même une lettre de Rilke à son traducteur polonais dans laquelle il dit que l'Ange des *Elegies* serait plus proche des anges de l'Islam que des anges chrétiens⁴, ainsi qu'une lettre adressée à Lou Andreas Salome dans laquelle il disait avoir lu le Coran

¹ R. M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

² Pamuk, *LN*, p. 391 ; *YH*, p. 242.

³ *Ibid.*, p. 392 : « C'est en lisant et relisant, parmi les autres livres, les *Elégies de Duino*, que je décidai que tout pourrait être résolu avec l'aide de l'Ange. »

⁴ *Ibid.*, p. 393.

« “en s’étonnant sans cesse”¹ ». Toutefois, l’investigation du narrateur et sa comparaison entre anges de l’Islam et anges chrétiens n’aboutit pas. Cité, fictionnalisé, Rilke devient l’objet de l’enquête érudite et bibliographique du narrateur ; mais *Les Elégies* informent aussi la quête d’Osman ; si bien qu’elles tendent à se donner comme un patron poétique, narratif et symbolique, de *La vie nouvelle*.

Que conclure, donc, du régime citationnel de la littérature européenne dans *La vie nouvelle* ? D’une part, le roman est bordé par des références canoniques à la littérature européenne, notamment à *La Vita Nuova* et aux *Elégies de Duino*. Pamuk s’empare de ces références pour en faire tous les usages intertextuels possibles : citation, détournement, fictionnalisation, dissémination référentielle. Le roman s’inscrit dans une relation intertextuelle fondamentalement ludique avec ces deux œuvres, transformant le récit en roman de notre propre lecture intertextuelle, qui se voit, elle aussi, fictionnalisée et trompée dans les jeux du texte.

D’autre part, le texte exhibe, fictionnalise en quelque sorte, les degrés d’absorption des autres textes, des textes lus, dans le nouveau texte ; et dévoile la continuité entre lecture et écriture : ce sont d’abord les extraits choisis, le prélèvement de citations qui constituent le matériau textuel. L’écriture s’apparente presque à un transfert énonciatif : s’approprier tels quels les mots de l’autre, les reproduire et les copier. D’ailleurs, c’est la principale activité d’un des lecteurs du livre, Mehmet, qui devient copiste du livre une fois que tous les exemplaires sont retirés de la vente. Tout se passe comme si *La vie nouvelle* exhibait, pour l’œuvre entière, la fabrication du roman pamukien, présenté comme un centon ou comme un florilège clandestin. Le roman semble alors illustrer la définition fondamentalement intertextuelle de tout texte littéraire donnée par Julia Kristeva dans *Sémiotikè* en 1969 : « tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte² », et désigner le roman

¹ *Ibid.* p. 394.

² Julia Kristeva (1967), « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 145.

turc comme le lieu d'une absorption ludique du canon européen.

Le Livre noir ou l'intertextualité en surrégime

Au sein du régime intertextuel du roman pamukien, il faut distinguer *Le Livre noir*. Ce roman affiche une vocation intertextuelle très marquée, une intertextualité en « surrégime » qui se traduit par une profusion de citations, de références, d'allusions, de traces de lectures littéraires ; dans ce milieu intertextuel très dense, il est difficile de s'orienter, et le risque est grand, comme le héros Galip à la fin de la première partie, au chapitre XIX intitulé « Les signes de la ville » (« *Şehir işaretleri* ») de s'égarer dans cette forêt de signes. Pour Yıldız Ecevit, ce roman au régime intertextuel et métafictionnel très appuyé, représente l'aventure fictionnelle la plus audacieuse dans le roman turc depuis *Tutunamayanlar* d'Oğuz Atay (1972), et sa dominante métafictionnelle et intertextuelle l'inscrirait dans la filiation postmoderne après des débuts dans le sillage du roman réaliste¹. Chacun des chapitres, que ce soit l'histoire de Galip ou la chronique de Celâl, est introduit par un titre et par une épigraphe. Cela représente trente-six citations (dix-neuf pour la première partie, dix-sept pour la seconde). L'édition originale turque comporte la liste des épigraphes qui n'est présente ni dans l'édition anglaise ni dans l'édition française ; cette lacune gomme ainsi un indice paratextuel de premier plan. Les épigraphes font partie intégrante de la structure encadrante du *Livre noir*.

Mais celles-ci s'inscrivent d'emblée dans une utilisation ludique et placent la lecture sous le signe du jeu. En effet, la première épigraphe du roman, d'un certain « Adli », est une incitation à ne pas utiliser l'épigraphe, de même qu'une mise en garde : « N'utilisez pas (*kullanmayın*) l'épigraphe, car elle tue le mystère

¹ Y. Ecevit, « Orhan Pamuk's concept of fiction », *op.cit.*, : « Metafiction, the main form element of postmodern literature, is the dominant form element in *The Black Book*. This element [...] means that fiction tells its own story. Thus, *The Black Book* constitutes the most extreme adventure of fictional form realized in the Turkish novel genre since Oğuz Atay's *Tutunamayanlar* (*Losers*, 1970). »

(*esrari*) de l'œuvre (*yazının*)¹ ! » Elle met donc en abyme, de manière ludique et inversée, l'art du romancier. La deuxième épigraphe, d'un certain « Bahti », est, quant à elle, une invitation à « tuer » le « faux prophète » qui « vend le secret », par l'épigraphe, précisément, pourrait-on penser : « S'il doit périr ainsi, tu n'as qu'à tuer le secret (*esrari*) et aussi le faux prophète (*yalancı peygamberi*) qui vend le secret (*esrar*)² ! » Ainsi, le romancier, fourbe et sacrilège utilisateur d'épigraphe, est un *yalancı peygamberi*, un charlatan, un prophète imposteur qui divulgue les secrets, plaçant le roman sous le signe du mystère et de la mystification, de l'original et du faux. Errance labyrinthique entre doubles, reflets trompeurs, faux prophètes et vrais imposteurs, la lecture du roman s'annonce particulièrement borgésienne. Le recours à l'épigraphe, de surcroît occidentale, se trouve enfin une nouvelle fois problématisé dans la chronique où Celâl raconte sa rencontre, en tant que jeune journaliste, avec trois vieux chroniqueurs ; l'un d'entre eux lui conseille : « Quand tu utilises l'épigraphe (*kullanacaksan*), ne l'emprunte jamais aux livres de l'Occident (*Batı'nın kitaplarından*), dont ni les auteurs ni les personnages ne nous ressemblent (*bize benzeyen*) ; ne l'emprunte pas non plus (*hiç alma*) aux livres que tu n'as pas lus, car c'est là exactement ce que fait le Dejjal³. » Le roman se place donc sous le signe de l'humour et du jeu ; transgressant tous les conseils encodés dans la diégèse sur son utilisation, le romancier fait, précisément, un usage débridé et immodéré de l'exergue, mettant ainsi en place une poétique de l'épigraphe complexe dans *Le Livre noir*.

Le système des épigraphes

On recense seize références, sur les trente-six épigraphes du roman, à la littérature européenne occidentale. La première épigraphe de ce groupe est une citation de Rilke extraite des *Carnets de Malt Laurids Bridge* [1910] située au chapitre III de la première partie : « “Mon grand-père les appelait la famille.”⁴ » Le chapitre suivant est introduit par une épigraphe tirée de l'œuvre de Byron :

¹ Pamuk, *LN*, p. 13 ; *KK*, p. 11 : « “Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür !” Adli »

² *Ibid.*, : “Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür !” Bahti »

³ *Ibid.*, p. 148 ; *KK*, p. 93 : « Epigraf kullanacaksan ne yazarlar, ne kahramanları bize benzeyen Batı'nın kitaplarından alma, okumadığın kitaplardan hiç alma, çünkü Deccal'in yaptığı işte tam budur. »

⁴ *Ibid.*, p. 41 ; *KK*, p. 28 : « “Dedem bu topluluğa aile adını veriyordu.” »

« “Si j’ai bien un défaut, c’est bien celui de m’écarter du sujet.”¹ » Le chapitre V s’ouvre sur une citation d’*Albertine disparue* (« “On part pour un motif. On le dit. On vous donne le droit de répondre. On ne part pas comme cela. Non, c’est un enfantillage.”² »), et le chapitre VI est introduit par un extrait de *l’Enfer* : « “...seulement des soupirs qui faisaient trembler l’air éternel...”³ » Le chapitre VII, quant à lui, s’ouvre sur un extrait de *De l’Autre côté du miroir* : « “Est-ce qu’il faut vraiment qu’un nom veuille dire quelque chose ?”⁴ » Il faut ensuite attendre le chapitre XII pour retrouver une épigraphe tirée de la littérature occidentale ; il s’agit d’une citation de Coleridge : « “Si, comme je le crois, on peut ajouter l’habitude de lire des publications périodiques au catalogue que dresse Averroès des anti-mnémoniques ou substances affaiblissant la mémoire...”⁵ » C’est ensuite un extrait des *Démons* qui fournit l’exergue du chapitre XIV de la première partie du *Livre noir* : « “J’aime avec passion les choses mystérieuses.”⁶ » *Le Talentueux M. Ripley* [1955] de Patricia Highsmith fournit l’épigraphe du chapitre XVI : « “Si l’on voulait être joyeux, mélancolique, ou rêveur, ou courtois, on n’avait tout simplement qu’à faire tous les gestes qui correspondent à ces états d’âme.”⁷ » La première partie se clôt enfin sur une épigraphe qui ouvre le chapitre XVIII par une citation de *La Maison aux sept pignons* [1851] de Nathaniel Hawthorne (« “L’aspect de cette vénérable demeure m’a toujours impressionné comme une physionomie humaine.”⁸ ») et le dernier chapitre par une nouvelle citation de Lewis Carroll extraite d’*Alice au pays des merveilles* : « “Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente, mais si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante : qui diable puis-je bien être ?”⁹ »

La deuxième partie du roman s’ouvre sur une citation de Flaubert tirée de

¹ *LN*, p. 71 ; *KK* p. 46 : « “Bir kusurum varsa, o da konu haricine çıkmaktır.” »

² *LN*, p. 83 ; *KK* p. 53 : « “İnsan terkederken bir sebep gösterir. Bunu söyler. Karşısındakine cevap verme hakkı tanır. Öyle durup dururken gidilmez. Yok çocukluk bu.” »

³ *LN*, p. 100 ; *KK*, p. 64 : « “...zaman dışı havayı titreten iç çekmeler.” »

⁴ *LN*, p. 110 ; *KK*, p. 71 : « “Bir ismin bir anlamı mı olmalı ?” »

⁵ *LN*, p. 213 ; *KK*, p. 133 : « “İbni Rüşd’ün anti-mnemonicler ya da hafızayı zayıflatan şeyler sınıflandırmasına gazete dergi okumak da uygun bir şekilde eklenebilirse...” »

⁶ *LN*, p. 241 ; *KK*, p. 123 : « “Esrarlı şeyleri dehşetli severim.” »

⁷ *LN*, p. 283, *KK* p. 177 : « “Neşeli ya da hüzünlü ya da dalgın ya da düşünceli ya da kibar olmak istiyorsan, bu durumları tek tek bütün ayrıntılarıyla oynaman gerekiyordu yalnızca.” »

⁸ *LN*, p. 326 ; *KK*, p. 203 : « “... bu eski konağın manzarası, bende, bir insan yüzü etkisi bırakırdı. ” »

⁹ *LN*, p. 334 ; *KK* p. 208 : « “Bu sabah uyandığımda aynı kişi miydim ben ? Aynı kişi değilsem sorayım o zaman : Kimim allahşkına ben ?” »

Madame Bovary : « “Il se sentit triste (*hüzünlü*) comme une maison démeublée (*Boş bir ev*).”¹ » Nerval introduit le chapitre II par la célèbre phrase qui ouvre *Aurélia* : « “Le rêve est une seconde vie.”² » Ensuite, c’est au chapitre IV qu’on retrouve Coleridge avec une épigraphe tirée de *Essays on his own time* : « “Oui ! dit le lecteur ravi, c’est du bon sens, c’est du génie ! Je le comprends et je l’admire. J’ai moi-même cent fois pensé la même chose. Autrement dit, cet homme m’a rappelé ma propre intelligence, et par conséquent je l’admire.”³ » Le chapitre V est à nouveau introduit par une citation de *De l’Autre côté du miroir* : « “Généralement, on reconnaît les gens à leur visage...” ». Il faut attendre ensuite le chapitre XI avant de retrouver une référence à la littérature occidentale ; il s’agit d’un extrait des *Sept contes gothiques* [1935] d’Izak Dinesen (Karen Blixen), et plus précisément du conte « Le Déluge à Nordeney » : « “De tous les monarques dont j’ai entendu parler, celui qui, à mon avis, se rapprocha le plus de l’Esprit de Dieu fut le calife de Bagdad, Harun al-Rachid, qui, comme vous le savez, avait un goût pour le déguisement.”⁴ » Thomas de Quincey fournit l’exergue du chapitre XV de la deuxième partie. Celui-ci est extrait des *Confessions d’un mangeur d’opium anglais* : « “Ma façon d’écrire est plutôt de penser tout haut, au gré de mon humeur, que de beaucoup considérer qui m’écoute.”⁵ » Enfin, c’est une référence occidentale qui ouvre et qui clôt la série des épigraphes du roman ; la dernière citation est extraite de la nouvelle « Ombre - une parabole » [1835] d’Edgar Allan Poe : « “Vous qui me lisez, vous êtes encore parmi les vivants, mais moi qui écris ces lignes, j’aurai depuis longtemps pris le chemin de la contrée des ombres.”⁶ »

Que retirer de ce panorama chronologique des références occidentales dans le système des épigraphes du *Livre noir* ? D’abord, que toute la littérature

¹ *LN*, p. 369 ; *KK*, p. 231 : « “Boş bir ev kadar hüzünlü hissetti kendini.” »

² *LN*, p. 387 ; *KK*, p. 242 : « “Rüyalarımız bir ikinci hayattır.” »

³ *LN* p. 419 ; *KK*, p. 261 : « “Evet ! (dedi keyiflenen okuyucu) işte bu zekice, işte bu deha; işte bunu anlıyor ve hayran oluyorum buna. Tam aynı şeyi ben de yüzlerce kere düşmüştüm ! Başka deyişle, bu adam bana kendi zekâmı hatırlattı ve bu yüzden ona hayranlık duyuyorum.” »

⁴ *LN*, p. 526 ; *KK*, p. 327 : « “Duyduğum bütün hükümdarlar içinde, bana göre, Tanrı'nın gerçek ruhuna en çok yaklaşabilmiş olanı, -bildiğiniz gibi- tebdil gezme zevki olan Bağdatlı Harun Reşit'tir.” »

⁵ *LN*, p. 624 ; *KK*, p. 386 : « “Benim yazı yöntemim, beni kim dinliyor diye meraklanmaktan çok, yüksek sesle düşünmeye ve kendi keyiflerimi izlemeye dayanır.” »

⁶ *LN*, p. 678 ; *KK*, p. 420 : « “Siz okuyanlar, hâlâ yaşayanlar arasındasınız / Ama bunları yazan be / Çoktan yolumu almış olacağım / Gölgele ülkesinin içlerinde.” »

occidentale y est représentée, avec des références à la littérature française (Proust, Flaubert, Nerval), à la littérature russe (Dostoïevski), à la littérature germanophone (Rilke), italophone (Dante), anglaise (Coleridge, De Quincey, Carroll) et américaine (Poe, Hawthorne, Highsmith), cette dernière étant principalement présente, dans le corpus pamukien, dans ce roman. Notons, une fois de plus, dans ce roman profondément borgésien, nous y reviendrons, l'absence explicite de Borges ou de Calvino, sous les auspices desquels l'auteur turc place pourtant son roman¹. Ce sont, pour la plupart des œuvres canoniques (Proust, Flaubert, Nerval, Poe, Dante, Rilke, De Quincey) qui sont sollicitées, parfois même, dans le cas de Nerval, des citations très connues (« Le rêve est une seconde vie. »). *Le Livre noir* opère ainsi une captation de la littérature européenne, du canon européen, absorbé dans l'espace romanesque pamukien, de manière affichée. Mais il faut aussi souligner l'effet de transfert, dans l'espace linguistique turc, de ces œuvres et de ces citations. En effet, certaines œuvres qui apparaissent dans le roman ne sont pas encore traduites en turc ; c'est le cas notamment d'*Albertine disparue*, qui ne sera traduit qu'en 2001 par Roza Hakmen. Nous reviendrons plus loin sur la traduction de Proust et de Dante, et sur leur importation dans l'espace littéraire et culturel turc.

Mais quelle est la fonction de ces épigraphes au niveau poétique ? Comment s'insèrent ces paroles rapportées, ces énoncés conservés, dans l'économie romanesque du *Livre noir*, quel est le traitement textuel de cette hétérogénéité affichée ?

Les épigraphes ont d'abord une fonction cataphorique ; elles annoncent, introduisent, de manière liminaire, le « thème », en quelque sorte, du chapitre. Par exemple, la citation de Rilke (« « Mon grand-père les appelait la famille »² ») produit un effet d'annonce du contenu du chapitre, consacré au thème et au portrait de la famille (*aile*) de Galip, dans la continuité du premier chapitre du roman. Les citations de Lord Byron (« Si j'ai bien un défaut, c'est bien celui de

¹ Pamuk, AC, p. 594 : « J'ai réalisé que ma génération avait à inventer une littérature nationale moderne. Borges et Calvino m'ont libéré. La tradition littéraire islamique était marquée par une telle connotation réactionnaire, politique et par l'usage si absurde et démodé qu'en faisaient les conservateurs, que jamais je n'aurais imaginé pouvoir tirer quoi que ce soit de ce matériau. Mais une fois aux Etats-Unis, j'ai réalisé que je pourrais y revenir dans l'esprit de Borges ou Calvino. »

² LN, p. 41 ; KK, p. 28 : « « Dedem bu topluluğa aile adını veriyordu. » »

m'écarter du sujet¹. ») et de Thomas de Quincey (« “Ma façon d'écrire est plutôt de penser tout haut, au gré de mon humeur, que de beaucoup considérer qui m'écoute.”² ») réfléchissent les enjeux d'écriture de la chronique de Célâl, et semblent prêter au chroniqueur turc du roman les pensées des deux auteurs anglais. Les épigraphes, placées toutes deux sous le signe de la liberté de la pensée et du vagabondage de l'esprit, reflètent le style très libre de Célâl.

On voit donc que l'effet d'annonce, l'effet cataphorique, est indissociable d'un effet de resémantisation. La parole d'autrui, importée dans l'espace romanesque pamukien, sert à la fois d'instrument d'optique pour lire la diégèse du *Livre noir*, mais elle est aussi resémantisée par le contexte narratif, thématique et symbolique du roman. La citation de *Madame Bovary* a une double fonction de seuil (de la partie et du chapitre) : « “Il se sentit triste (*hüzünlü*) comme une maison démeublée (*boş bir ev*).”³ » Dans le roman de Flaubert, c'est du « père Rouault », du père d'Emma Bovary, qu'il s'agit ; après la noce, au moment du départ des nouveaux époux, il se rappelle lui-même les débuts de son mariage :

Comme c'était vieux tout cela ! Leur fils, à présent, aurait trente ans ! Alors il regarda derrière lui : il n'aperçut rien sur la route. Il se sentit triste comme une maison démeublée ; et les souvenirs tendres se mêlant aux pensées noires dans sa cervelle obscurcie par les vapeurs de la bombance, il eut bien envie, un moment, d'aller faire un tour du côté de l'église. Comme il eut peur que cette vue ne le rendît plus triste encore, il s'en revint tout droit chez lui⁴.

L'énoncé flaubertien n'est pas lié, dans le texte romanesque pamukien, à l'évocation nostalgique du passé et à la détresse provoquée par le passage du temps ; il est inséré au moment charnière du roman, dans le passage de la première à la deuxième partie, au moment où Galip pénètre dans l'appartement vide de Célâl dans l'immeuble *Şehrikalp*. La « maison démeublée » semble être la même que la « maison fantôme » (*hayalet ev*) désignée par le titre du chapitre. Le motif de la maison fait la jonction avec l'épigraphe qui introduit le chapitre XVIII de la première partie (« L'aspect de cette vénérable demeure m'a toujours

¹ LN, p. 71 ; KK, p. 46 : « “Bir kusurum varsa, o da konu haricine çıkmaktır.” »

² LN p. 624, KK p. 386 : « Benim yazı yöntemim, beni kim dinliyor diye meraklanmaktan çok, yüksek sesle düşünmeye ve kendi keyiflerimi izlemeye dayanır. »

³ LN, KK p. 231 : « « Boş bir ev kadar hüzünlü hissetti kendini. » »

⁴ G. Flaubert, *Madame Bovary*, éd. de Thierry Laget, Paris, Gallimard, 2001, première partie, chapitre IV, p. 80.

impressionné comme une physionomie humaine », N. Hawthorne) qui va, elle aussi, dans le sens d'une personnification de la maison. L'énoncé flaubertien subit donc une décontextualisation et une recontextualisation narrative ; il se trouve réinséré dans un nouveau réseau de significations et notamment dans le réseau des épigraphes du *Livre noir* sur le motif de la « maison » (*boş bir ev, hayalet ev*), de la demeure (*bu eski konak*). Procédé de conservation littéral, l'énoncé cité est pourtant resémantisé par le nouveau milieu référentiel du roman : de qui s'agit-il, dans le contexte pamukien ? Qui se sent « triste comme une maison démeublée » ? S'agit-il de Galip, au moment où il pénètre dans l'appartement d'un autre, son cousin, ou de Célâl, lorsqu'un étranger, un intrus, pénètre sans son intimité ? Le texte étranger est donc, à la fois, et le même, et un autre ; c'est la parole de Flaubert, mais ce n'est plus Flaubert, car c'est au monde fictionnel du *Livre noir* que l'énoncé s'applique désormais. Le roman ne cesse de produire une *différence* à l'intérieur du même, qui s'*altère*, tout en restant identique à lui-même. L'insertion de la première phrase d'*Aurélia*, « “Le rêve est une seconde vie”¹ », est aussi emblématique de ce fonctionnement. Le « rêve » (*rüyalarımız*, « nos rêves », dit la traduction turque) est le nom de l'héroïne du *Livre noir*, et résonne donc d'une manière toute particulière ; désignant la nature, peut-être, chimérique de la femme de Galip ; mais l'épigraphe, placée au seuil de la deuxième partie, invite aussi à lire le franchissement, par Galip du seuil de l'appartement de Célâl, à la charnière de la première et de la deuxième partie, comme l'entrée dans le royaume du rêve. Le texte étranger reste le même, la parole de l'autre est conservée à la lettre, et pourtant la signification change dans le passage d'un contexte à un autre, d'une langue à l'autre.

En outre, le système des épigraphes ne crée pas seulement de nouvelles significations dans la *différence* avec le texte romanesque. En effet, le système des épigraphes se connecte au réseau des références et des allusions qui traversent le texte. Par exemple, Coleridge est cité, de manière déformée et humoristique, à l'intérieur de la diégèse : « le célèbre médecin anglais Cole Ridge² » (*ünlü İngiliz hekim Dr Cole Ridge*) passe pour être le découvreur de la maladie de la

¹ *LN*, p. 387 ; *KK*, p. 242 : « “Rüyalarımız bir ikinci hayattır.” »

² *LN*, p. 695 ; *KK*, p. 430.

défaillance de la mémoire. En écho aux « substances affaiblissant la mémoire » (*hafızayı zayıflatan şeyler*) ou « anti-mnémoniques¹ » (*anti-mnemonicler*) cités par le poète anglais dans *Essays on his own time*, (la citation fait l'objet de l'épigraphe du chapitre XII de la première partie, comme nous l'avons vu), Célâl prendrait des « Mnemonics » contre ses problèmes de mémoire.

Dans sa connexion avec le réseau intertextuel de références et d'allusions à l'intérieur du texte, l'épigraphe peut aussi se transformer en une piste hypertextuelle ou architextuelle.

C'est le cas de la référence à Poe. L'épigraphe du dernier chapitre du roman est en fait la deuxième référence au père du conte fantastique. Au chapitre IX de la première partie, lorsque Galip se rend au bureau de Célâl et qu'il rencontre un vieux journaliste dans la salle de rédaction, ce dernier lui montre que tout le monde est capable d'écrire des chroniques aussi bien que Célâl. Il résume ainsi la proposition d'histoire que lui fait Galip : « "C'est là un beau sujet", dit le vieil homme. "Une femme très belle qui meurt ou qui disparaît, disait Poe."² » La piste poeienne est aussi probablement enrichie d'une réécriture de la nouvelle « William Wilson » [1839] parue dans le recueil des *Nouvelles histoires extraordinaires*. Le chapitre VIII de la deuxième partie est une chronique de Célâl, intitulée « Une très longue partie d'échecs³ ». Introduite par un extrait des *Mille et Une Nuits*, elle se donne comme une réécriture de l'épisode d'Harun al-Rachid : « Harun al-Rachid se déguisait parfois pour visiter incognito Bagdad et apprendre ainsi ce que son peuple pensait de lui et de son administration. Ce soir-là donc, une fois de plus...⁴ » Dans la chronique, le sultan est métamorphosé en un dictateur qui se déguise la nuit pour sortir du Palais et « visiter incognito » Istanbul. Mais lors de ses sorties, c'est en fait son sosie, le faux général qui a pris provisoirement sa place, qu'il prend plaisir à observer. Une nuit, il est arrêté par le général-président de remplacement. C'est ainsi qu'on apprend que le général et son double ont fait leurs études ensemble, dans la même classe à l'Ecole militaire

¹ *LN*, p. 213 ; *KK*, p. 133.

² *LN*, p. 165, *KK*, p. 103 : « « Konu güzel, » dedi ihtiyar köşe yazarı. « Poe'nun dediği gibi, ölen ya da kaybolan güzel kadın! » »

³ *LN*, p. 481 ; *KK*, p. 299 : « Uzun süren bir satranç oyunu »

⁴ *Ibid.*, « "Harun Reşit, zaman zaman tebdil ederek Bağdat'ı gezer ve halkının kendisi ve idaresi hakkında ne düşündüğünü öğrenmek istermiş. İşte bu akşam da yine..." *Binbir Gece Masalları* »

et qu'ils rivalisaient d'excellence ; mais le dictateur n'a aucun souvenir de son rival. Le motif de l'éducation dans la même école, de la parfaite ressemblance et de la rivalité fait signe vers la nouvelle « William Wilson ». Comme on le voit dans cet exemple, l'épigraphe s'inscrit dans un réseau de significations qui dépasse le système citationnel et qui s'étend sur tout l'espace romanesque, de manière réticulaire.

La référence carrollienne est une des pistes intertextuelles les plus riches du roman, avec celles de Dante et de Proust. Nous avons vu que c'est l'œuvre qui fournit le plus de citations au système des épigraphes. Dans la liste de référence des épigraphes, à la fin de l'édition turque, les références sont indiquées en langue originale, le nom des œuvres figure donc en anglais. Notons toutefois que *Alice au pays des merveilles* a été traduit diversement en turc par *Alice Harikalar Ülkesinde* ou par *Alice Düşler Ülkesinde* (« Alice au pays des rêves »). En revanche, *De l'Autre côté du miroir* est uniquement traduit par *Aynanın İçinden* (*ayna*, le miroir).

En plus des trois épigraphes (I, 7, I, 19, II, 5) qui ponctuent le roman, de nombreuses références ou allusions à l'œuvre canonique de Lewis Carroll sont présentes dans le corps du texte. Le deuxième jour de la disparition de Ruya, Galip commence par suivre la piste de l'ex-mari de sa femme dans les revues politiques de gauche où il publiait des articles. Il se rend chez Saım, qui détient les archives de toute cette littérature marxiste, pour traquer la piste des pseudonymes de l'ex-mari de Ruya, dans l'espoir de retrouver sa trace. Après avoir reconnu la plume de l'ex-mari de sa femme sous différentes identités patronymiques, il aboutit au pseudonyme « Ali Wonderland¹. » Comme le patronyme du poète anglais était déformé et transformé de manière ludique (« Cole Ridge »), le titre de Lewis Carroll sert de pseudonyme lui aussi humoristique et bouffon à l'ex-mari de Ruya. La transformation va dans le sens d'une orientalisation : « Alice » est arabisée et métamorphosée en « Ali ». Ainsi, les pérégrinations de Galip au milieu des signes, des archives, des textes, se transforme, par la lunette carrollienne, en échappée au Pays des Merveilles.

¹ LN, p. 129.

Le chapitre X, constitué par la chronique de Célâl intitulée « L'Oeil » contient également de nombreuses allusions à Lewis Carroll. Le y chroniqueur raconte une expérience métaphysique : il devient l'Oeil, cette instance extérieure à lui-même, l'autre qui est lui-même. Il dit alors : « Ainsi, par la porte que m'ouvrait la pensée (*düşüncenin açtığı kapıdan*), j'ai pénétré dans un univers nouveau (*yeni bir âleme girdim*), tout comme ce lapin anglais (*o İngiliz tavşanı gibi*) roula dans le vide (*boşluğa düşen*), en passant par un trou dans un champ (*tarladaki delikten*)¹. » Plus loin dans ce chapitre, Célâl assimile son expérience à une « promenade au Pays des Merveilles² » (*harikalar âlemindeki gezimin*) Dans ces deux allusions, le terme privilégié par l'auteur n'est ni *ülke*, le pays, mais *âlem*, le terme arabe pour « l'univers, le monde ». En revanche, le mot-clef carrollien, *harikalar*, est conservé et fonctionne comme signal de l'intertextualité, de même que la référence au *ingiliz tavşan*, le « lapin anglais » et au célèbre premier chapitre d'*Alice*, « Down the Rabbit-Hole ». Au bord de l'ennui, Alice est plongée dans ses pensées quand elle voit tout à coup passer auprès d'elle un Lapin blanc qui, tout en se hâtant, sort une montre à gousset de sa poche pour consulter l'heure et se lamenter de son retard ; Alice, piquée de curiosité, lui emboîte le pas et disparaît, à sa suite, dans le terrier du lapin³. La référence est réinscrite de manière insistante dans le chapitre. Quelques lignes plus loin, on peut lire : « Dans le Pays des Merveilles (*harikalar âleminde*) où je pénétrais en pleine nuit, adossé au mur de la mosquée (*cami duvarına yaslanırken*), tous ces personnages défilaient sous mes yeux, à la queue leu leu⁴ » ; puis, un paragraphe plus tard : « Au Pays des Merveilles (*harikalar âleminde*) où j'avais pénétré quand je m'étais adossé au mur de la mosquée (*cami duvarına yaslanırken*), tout était disposé dans un ordre géométrique éclatant de lumière, purifié du péché et du crime, du plaisir et du châtement⁵. » Dans les deux cas, les répétitions et la similitude des syntagmes montrent que c'est l'« adossement » au « mur de la mosquée » qui représente le

¹ LN, p. 185 ; KK, p. 116 : « Böylece ben de düşüncenin açtığı kapıdan, - tarladaki delikten boşluğa düşen o İngiliz tavşanı gibi - yeni bir âleme girdim. »

² LN, p. 187 ; KK, p. 117.

³ Voir Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, The Annotated Alice, op.cit.

⁴ LN, p. 189 ; KK, p. 118 : « Bütün bu kişiler geceyarısını çok geçe, cami duvarına yaslanırken içine girdiğim harikalar âleminde, bir haritanın orasından burasından bana el eden tanıdık mekânlar gibi bana bir bir gözüksüler. »

⁵ *Ibid.*, p. 190 ; KK, p. 119 : « Cami duvarına yaslanırken içine girdiğim harikalar âleminde her şey, suç ve günahattan, haz ve cezadan arınmış pırl bir geometriyle parlıyordu. »

point de passage, le moment de basculement dans le *harikalar âlemin* pamukien. Une fois de plus, Carroll est déplacé et transplanté dans le milieu romanesque du *Livre noir*, produisant de nouveaux effets de sens : l’aventure carrollienne sert de métaphore à l’aventure galipienne ; le héros pamukien passe, lui aussi, « de l’autre côté du miroir » en franchissant le seuil de l’appartement de Célâl au début de la deuxième partie, et en entamant une « seconde vie », nervalienne et onirique : l’intertextualité carrollienne prend la forme d’une piste architextuelle, *Le Livre noir* se donnant comme la version turque des aventures d’*Alice in Wonderland*.

La contribution poétique des épigraphes à la production du sens dans *Le Livre noir* est donc très importante. Elles créent un réseau réticulaire, un rhizome sémiotique et herméneutique qui paraît se ramifier à l’infini.

Références occidentales et références orientales, islamiques et turques

Mais la description du système intertextuel du *Livre noir* serait incomplète si l’on ne précisait pas que les références à la littérature européenne et occidentale sont entremêlées de références à la littérature orientale, ottomane et turque ; le roman tisse de manière intime tous ces intertextes. Pour la clarté de notre propos, nous grouperons ces références en deux ensembles.

Le premier ensemble est celui du canon oriental et islamique. Il comprend une épigraphe des *Mille et Une Nuits* (*Binbir Gece Masalları*) (« “Harun al-Rachid se déguisait parfois pour visiter incognito Bagdad et apprendre ainsi ce que son peuple pensait de lui et de son administration. Ce soir-là donc, une fois de plus...”¹ »), du *Mesnevi* de Mevlâna² (« “Les désœuvrés et les amateurs de contes et d’histoires...”³ »), du *Divan de Shems de Tabriz*¹, toujours de Mevlâna

¹ *Ibid.*, p. 481 ; *KK*, p. 299 : « “Harun Reşit, zaman zaman tebdil ederek Bağdat’ı gezer ve halkının kendisi ve idaresi hakkında ne düşündüğünü öğrenmek istermiş. İşte bu akşam da yine...” *Binbir Gece Masalları* »

² Mevlâna est une des références centrales de la littérature islamique. Il a vécu au XII^e siècle en Anatolie à Konya et a écrit en persan le *Mesnevi*, parfois appelé « la Bible persane ». Son titre désigne une forme poétique, qui deviendra un genre narratif dominant dans la littérature ottomane classique. Il s’agit d’un grand poème de 45 000 vers, organisé en six livres et écrit en distiques rimant entre eux qui raconte l’épopée mystique de l’âme à la recherche de Dieu. C’est aussi un grand récit oriental qui comprend « anecdotes, apologues, citations du Coran, traditions prophétiques, légendes, thèmes folkloriques » (Eva de Vitray, *Rûmî et le soufisme*, Seuil, collection « Maîtres spirituels », 1977, p. 71.)

³ *LN*, p. 255 ; *KK*, p. 159 : « “İşsiz güçsüz adamlarla masal, hikâye arayanlar” »

(« “Combien de temps encore vais-je te rechercher porte par porte, maison par maison ? / Combien de temps encore d'un coin à l'autre, de rue en rue ?” »), de *La conférence des oiseaux*, de Feridüddin Attar³ (« “Des milliers et des milliers de secret seront dévoilés / Le jour où se dévoilera ce visage secret.”⁴ »), de *Hüsn-ü Aşk* de Şeyh Galip⁵ (« “J'avais emprunté son mystère à ton *Mesnevi*.”⁶ »), du *Divan* de Niyasi-i Mısri, poète et maître soufi du 17^e siècle (« “Ce chapitre où se déchiffre clairement le texte de ton visage”. »), une citation de Suleyman Çelebi⁷ (« “J'ai fait de ta personne un miroir de ma personne.”⁸ ») et enfin une citation d'Ibn Zerhani, auteur arabe fictif qui aurait traduit une œuvre d'un certain auteur italien, Bottfolio, inventé lui aussi (« “Rien ne peut être plus stupéfiant que la vie. Sauf l'écriture.”⁹ »).

Le deuxième groupe de références convoqué par les épigraphes est celui des productions littéraires et culturelles turques. Il comporte une citation extraite d'un article de *l'Encyclopédie d'Istanbul*, écrit par Abdurrahman Şeref sur Ahmet Mithat Efendi¹⁰ (« “Le nombre de pages qu'il écrivit quotidiennement durant cette

¹ *Le divan de Shems de Tabriz*, autre œuvre de Mevlâna convoquée dans *Le Livre noir*, est un recueil d'odes mystiques adressées à son maître spirituel, Chems (« soleil » en persan), rencontré à Konya en 1244. Par ailleurs, son prénom, Celâleddine Rumi, est celui d'un personnage du *Livre noir* : Celâl, le mystérieux cousin de Galip et auteur des chroniques, dont le nom signifie « majesté ».

² VN, p. 394 ; KK, p. 246 : « “Ne kadar zaman arayacağım seni ev ev, kapı kapı ? / Ne kadar zaman köşeden köşeye, sokak sokak ?” »

³ *La conférence des oiseaux*, de Feridüddin Attar. Composée par le prédécesseur et maître de Mevlâna, cette œuvre est publiée à la fin du XII^e siècle. Elle raconte le pèlerinage de trente oiseaux à la recherche de leur roi, le Simorgh, oiseau fabuleux de la mythologie persane et islamique. Au terme de leur quête, après avoir traversé les sept vallées de l'initiation soufie, ils découvrent que leur roi est en eux-mêmes, selon un jeu de mots en persan : le « simorgh », hypostase de Dieu, signifie « trente oiseaux » : « si-morgh ». La divinité est un principe transcendant incarné dans chacun des trente oiseaux, conformément aux principes de l'ontologie de l'Unité de l'Être du soufisme musulman.

⁴ LN, p. 459 ; KK, p. 285 : « Binlerce, binlerce sir bilinecek

O gizli yüz gösterince kendini. »

⁵ *Hüsn-ü Aşk* de Şeyh Galip. Ce titre signifie, en turc ottoman, « Beauté et Amour ». Il s'agit d'un mesnevi qui est le récit allégorique des épreuves que doit traverser l'amant, Aşk (« Amour »), pour rejoindre sa bien-aimée, Hüsn (« Beauté»). Écrit à la fin du XVIII^e siècle, il représente la dernière éclosion, le dernier chef d'œuvre de cette tradition poétique ottomane extrêmement savante et élitiste. Son auteur, Seyh Galip, chef d'une confrérie de soufis mevlevi (ordre fondé par Mevlâna), combine les enseignements de ses maîtres, Rumi Mevlâna et Ibn Arabi. En outre, il donne son nom au personnage principal du *Livre noir*, Galip, le malheureux avocat délaissé par sa femme Ruya.

⁶ LN, p. 616 ; KK, p. 381 : « “Esrarımı Mesnevi'den aldım.” »

⁷ Suleyman Çelebi (1351-1422) fut un imam du palais impérial et de la mosquée de Bursa qui devint célèbre grâce à un poème écrit en turc ottoman, le *Mevlit* (La Naissance).

⁸ LN, p. 580 ; KK, p. 359 : « “Zatıma mirat edindim zatını” »

⁹ LN, p. 33 ; KK, p. 23 : Il s'agit, soit dit en passant, de la dernière phrase du roman « [...] rien ne saurait être aussi surprenant que la vie. Sauf l'écriture. Sauf l'écriture, oui, bien sûr, sauf l'écriture qui est l'unique consolation. » LN, p. 716.

¹⁰ Ahmet Mithat Efendi, romancier et journaliste, un des écrivains majeurs du XIX^e siècle, père et

période de sa vie ne fut jamais inférieur à cinq¹. »), une citation extraite du roman *Nemide* de Halit Ziya Üşaklıgil, paru en 1889² (« “Ne pleure pas, je t'en prie, ne pleure pas !”³ »), un extrait de la chronique d' Ulunay, parue le 7 juin 1952 dans le *Milliyet* – c'est-à-dire le jour de la naissance d'Orhan Pamuk (I, 11 : « Le cinéma est nuisible non seulement pour les yeux [*gözünü*] de l'enfant, mais pour son intelligence⁴. »), l'extrait d'un article encyclopédique sur « Le style » de Tahir-ul Mevlevi⁵, (« “De la personnalité dans le style : l'écriture doit commencer par l'imitation de ce qui a été écrit. Ce qui est naturel. Les enfants eux aussi ne commencent-ils pas à parler en imitant les autres ?”⁶ »), l'extrait d'un *Entretien avec Yahya Kemal* par M. Balamir⁷ (« “Je lui ai demandé qui étaient ses ennemis. Il n'en finissait pas d'énumérer des noms.”⁸ »), deux citations d'Ahmet Rasim⁹ (« “Aujourd'hui, quand je jette un regard sur cette époque, il me semble deviner une foule qui marche dans l'obscurité¹⁰.” » et « “Comme ils étaient agréables, les anciens tramways¹¹ !” ») et enfin un extrait du mélodrame *Vesikalı Yarım*, « Ma putain bien-aimée », film sorti en 1968 et réalisé par Lütü Akad¹² (I, 13 : « “Nous aurions dû nous rencontrer il y a bien longtemps¹³.” »).

Ce sont des textes de natures très différentes, qui font signe vers les grands noms de l'histoire littéraire et intellectuelle (Ahmet Mithat Efendi, Halit Ziya

précurseur du roman turc

¹ Partie I, chap. 10.

² Halit Ziya appartient à la deuxième génération de romanciers turcs ottomans après Ahmet Mithat Efendi ; il représente le tournant *littéraire* dans l'histoire du roman turc : la littérature ne sert plus à véhiculer un enseignement moral et politique mais adopte des préoccupations formelles et esthétiques.

³ *LN*, p. 426 ; *KK*, p. 277 : « “Ağla, ağlama, ah lütfen ağlama.” »

⁴ « Sinema çocuğun yalnız gözünü değil, aklını da bozar. » *Milliyet gazetesi*, 7 Haziran 1952, R.C. Ulunay

⁵ Tahir-ul Mevlevi (1877-1951) : Journaliste, poète, critique littéraire et écrivain, c'est un témoin du passage de l'Empire à la République.

⁶ *LN*, p. 520 ; *KK*, p. 324 : « “Üslûpda şahsiyyet : Yazı yazmak, mutlaka yazılmış yazıları taklîd etmekle başlar. Bu tabii bir hâldir. Çocuklar da başklarını taklîd ile söze başlamazlar mı?” » , Article « Üslûb », *Dictionnaire de Littérature*, Tahir-ul Mevlevi.

⁷ Grand amoureux d'Istanbul, Y. Kemal (1884-1956) en est le poète par excellence, et incarne le poète de la nation turque.

⁸ *LN*, p. 137 ; *KK*, p. 87 : « “Ona düşmanlarını sordum. Saydı. Saydı. Saydı.” »

⁹ Ahmet Rasim (1864-1932) Témoin de la transition de l'Empire ottoman à la république, membre élu de la grande assemblée de Turquie de 1927 à 1932, journaliste et auteur de nouvelles, il a contribué à incorporer dans la littérature le folklore et la vie quotidienne d'Istanbul.

¹⁰ *LN*, p. 293 ; *KK*, p. 183 : « “Yine şimdi o zamanlara doğru irca-i nazar ettikçe karanlıkta yürüyen bir izdhan sezinler gibi oluyorum.” »

¹¹ *LN*, p. 647 ; *KK*, p. 401 : « “Bundan evvelki tramvaylar ne kadar iyiydi !” »

¹² Il s'agit d'un classique du cinéma turc produit pendant l'âge d'or du cinéma en Turquie. Ses répliques, servies par les deux acteurs vedettes Türkan Şoray et İzzet Günay, sont des répliques culte de la culture populaire turque ; l'épigraphe est tirée d'une réplique prononcée par le personnage de Türkan Şoray.

¹³ *LN*, p. 224 ; *KK*, p. 140 : « “Çok eskiden rastlaşacaktık.” »

Üşaklıgil, Yahya Kemal...) et vers la culture populaire turque. Or, que se produit-il dans la juxtaposition et l'entremêlement de ces références littéraires à celles des classiques de la littérature européenne ? Les épigraphes, en introduisant des fils thématiques, des leitmotifs, opèrent des rapprochements insolites entre les œuvres de la bibliothèque encodée dans le roman, invitant à lire les auteurs occidentaux par les œuvres orientales, et inversement, dans une puissante exégèse romanesque qui confine à la folie herméneutique.

Prenons par exemple le motif du *esrar*, le mystère. Nous avons vu qu'il est introduit dans le roman par les deux premières épigraphes de Adli et Bahti. On sait que l'épigraphe « tue le mystère de l'œuvre », et que l'auteur est par la deuxième épigraphe assimilé au « faux prophète » qui vend le « secret ». Le motif du mystère est ensuite réactivé au chapitre XIV de la première partie, intitulé « Nous l'attendons, Tous », portant sur l'arrivée du Messie ; il est sous-titré par l'épigraphe de Dostoïevski extraite des *Démons* : « J'aime avec passion (*dehşetli severim*) les choses mystérieuses ». On retrouve le même terme, *esrar*, dans le groupe accusatif *esrarlı şeyler*, « les choses mystérieuses ». Dans la deuxième partie, le secret est encodé dans toute une littérature ésotérique et mystique. Le chapitre VII est intitulé « Le secret des lettres (*harflerin esrarı*) et la disparition du secret (*esrarın kaybı*)¹ », et fait référence à l'enquête que fait Galip sur la secte du houroufisme ; une secte chiite caractérisée par la croyance selon laquelle le visage serait composé de signes ésotériques pouvant être déchiffrés. L'épigraphe du même chapitre est extraite de *La Conférence des oiseaux* : « Des milliers et des milliers de secret seront dévoilés (*binlerce, binlerce sır bilinecek*) / Le jour où se dévoilera ce visage secret (*o gizli yüz gösterince kendini*)². » Le chapitre de narration suivant, le chapitre XIX, est intitulé « La découverte des secrets » (*Keşf-i il esrar*) et s'ouvre sur l'épigraphe de Niyazi-i Misri (« « Ce chapitre où se déchiffre clairement le texte de ton visage. ») Et enfin, la dernière apparition du « mystère » dans le système des épigraphes apparaît au chapitre XIV, toujours de la deuxième partie ; le chapitre est intitulé « Les mystérieux tableaux » (*Esrarlı Resimler*) et est introduit par l'épigraphe de Cheik Galip (« J'avais emprunté

¹ *LN*, p. 459 ; *KK*, p. 285 : « Harflerin esrarı ve esrarın kaybı »

² *Ibid.* : « Binlerce, binlerce sır bilinecek / O gizli yüz gösterince kendini. »

(aldım) son mystère à ton *Mesnevi* (*esrarını Mesnevi'den*). »

Ainsi, l'intervention dostoïevskienne dans le leitmotiv pamukien du secret (*esrar*), est inscrite dans un réseau qui fait communiquer attente messianique telle qu'elle apparaît chez Dostoïevski, mais aussi la parousie telle qu'elle apparaît dans les sectes chiites de la mystique islamique, comme celle des houroufis ; elle renvoie aussi au mesnevi d'Attar, le maître de Mevlâna. En un mot, la référence dostoïevskienne, par ce jeu de connotations, est démultipliée et diffractée dans tout le roman ; Dostoïevski devient un mystique musulman, et les mystiques musulmans de la secte des houroufis sont « dostoïevskisés ».

Autre exemple, la référence carrollienne, qui conduit, comme on l'a vu, à lire *Le Livre noir* comme une réécriture des aventures d'Alice, est altérée par le milieu intertextuel du roman. Tandis que le basculement de Célâl-Galip, à partir du chapitre X de la première partie, était indexé, de manière très appuyée et signalisée, du côté de la « traversée du miroir » ou de la traversée « au pays des merveilles », dans la deuxième partie, Cheik Galip s'agrège sur le motif du miroir (*ayna*). L'épigraphe du chapitre XII de la deuxième partie est un extrait de *Husn-ü Ask* : « “Alors qu'ils se tenaient enlacés, leur image pénétra dans le miroir.”¹ » et le chapitre s'intitule « l'histoire est entrée dans le miroir² » (*Aynaya girdi hikâye*). Le titre est une allusion explicite à Lewis Carrol et à *Aynanın İçinden*, (*De l'Autre côté du miroir*). Ce chapitre constitue la deuxième chronique écrite par Célâl : effectivement, son histoire est comme « rentrée dans le miroir » de la littérature, il est passé de « l'autre côté ». Le motif du miroir permet de relire Carroll avec Cheik Galip, et inversement.

En conclusion de notre analyse du régime citationnel du *Livre noir*, les références au canon occidental européen sont immergées dans un milieu romanesque caractérisé par un régime intertextuel très prononcé, parmi une multitude de références littéraires occidentales ou orientales, turques ou américaines. C'est le premier effet de ce déplacement culturel, de cette importation de la référence littéraire canonique, centrale, dans l'espace romanesque turc du *Livre noir*. Ce roman se donne comme une réécriture

¹ *LN*, p. 570 ; *KK*, p. 353 : « “ Bir yerde olup ikisi câlis Âyineye girdi aks-ü âkis”, Şeyh Galip »

² *Ibid.*

monstrueuse de la bibliothèque mondiale, actualisant par là la rêverie borgésienne de la bibliothèque totale. Les épigraphes produisent du sens à l'intérieur du système des épigraphes, des jeux d'échos, de ressemblances, de rapprochements. Elles soutiennent une lecture horizontale, mais aussi une lecture verticale, mettant en relation l'épigraphe avec le chapitre. Toutes ces références démultiplient la semiosis romanesque et la transforment en un rhizome herméneutique expansionnel ; elles éclatent la production de la signification, menant le texte au bord de la dislocation sous l'effet d'une polysémie proliférante, dont il est pratiquement impossible de rendre compte de manière systématique. En somme, *Le Livre noir* a tout du labyrinthe, « la métaphore privilégiée de l'oeuvre qui se développe en réseau¹ », comme le définit Tiphaine Samoyault ; mais c'est un labyrinthe dans la bibliothèque mondiale, qui transforme le roman en « bibliothèque de Babel » ; si Borges n'est pas coprésent au roman pamukien, c'est qu'il est omniprésent, de manière implicite.

Il apparaît donc que notre corpus affiche un régime citationnel et intertextuel différencié, qui se caractérise, d'un côté par des romans introduits par des épigraphes, de l'autre par une pratique intertextuelle plus complexe. *La vie nouvelle* et *Le Livre noir* mettent en place une véritable poétique de l'intertextualité qui réfléchit, de manière exemplaire, les enjeux de la lecture, ainsi que les enjeux du rapport à la bibliothèque européenne, citée, transformée, appropriée, à travers quelques grands classiques occidentaux.

Ce jeu d'appropriation par décomposition, par démantèlement, et par signalisation ludique de l'intertextualité européenne et du canon occidental paraît caractéristique de la littérature postcoloniale, si l'on en croit la définition qu'en propose Yves Clavaron dans sa *Poétique du roman postcolonial* : « Les littératures postcoloniales, par essence multiculturelles, s'inscrivent [...] dans un dispositif antagonique face au canon européen ou occidental, qu'il s'agit de répudier, souvent en se l'appropriant². » Myriam Louviot, auteure d'une thèse sur la

¹ T. Samoyault, *Excès du roman*, op.cit., p. 155.

² Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p. 69.

« poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales¹ », fait de l'intertextualité le versant poétique de l'hybridité de la littérature postcoloniale et de son identité fondamentalement relationnelle :

Au niveau des textes, cela se traduit entre autre par le jeu avec l'intertextualité. Si tout texte est intertextuel, les textes postcoloniaux le sont de manière particulièrement consciente. Okri ou Rushdie semblent tester la perspicacité du lecteur en lui laissant deviner des sources à peine voilées ; Waberi lui n'hésite pas à citer explicitement et abondamment d'autres auteurs, références à l'appui. L'intertextualité affichée devient un moyen de revendiquer des appartenances choisies, une famille. [...] Les écrivains postcoloniaux en revendiquant une famille littéraire dépassant toutes frontières et ne respectant d'autre critère que leur goût personnel, montrent que la liberté est la grande conquête de l'hybridité².

Ainsi, la poétique intertextuelle pamukienne semble proche de celles d'Okri, Rushdie ou Waberi, pour reprendre les références citées par M. Louviot. La stratégie romanesque de Pamuk elle aussi, signale, de manière explicite et abondante, son intertextualité européenne et s'affilie ainsi à la tradition littéraire occidentale. Y. Clavaron place ce phénomène du côté de l'échange et de l'enrichissement mutuel entre tradition occidentale et tradition autochtone, et le rapporte à la « transculturation » de l'ethnologue cubain Fernando Ortiz. Dans un mouvement à la fois « centrifuge » et « centripète », « la société réceptrice intègre les modèles culturels, mais d'une manière active et réactive, en élaborant des réponses particulières, en les retransformant³. » En termes casanoviens, ces échanges participent de l'homogénéisation et de l'uniformisation de l'univers littéraire par le métissage des traditions littéraires.

¹ Myrian Louviot, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, Université de Strasbourg, 2010.

² Myrian Louviot, « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures post-coloniales », dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 493.

³ Y. Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p. 58.

C. Allusions, traces, réminiscences

Allusions, traces et réminiscences représentent le degré le plus élevé d'intégration du texte étranger au texte romanesque. Toutes trois ne sont pas démarquées, ne sont pas explicitement référées, et la parole de l'autre est absorbée dans un seul acte locutoire : ce sont des formes de présence du texte étranger non littérales et non explicites. Mais alors que l'allusion est associée à l'idée d'une intentionnalité référentielle, en revanche la trace et la réminiscence interrogent l'intentionnalité du geste intertextuel. Dès lors, ces dernières font ressortir la question des frontières de l'intertextualité. Plus la référence est intégrée, moins elle paraît repérable, et son identification semble inséparable d'une part certaine d'aléatoire et de subjectivité, ce qui conduit Laurent Jenny à les exclure de l'enquête intertextuelle¹. Cette approche a pourtant le défaut d'exclure de son investigation une grande part d'un rapport inconscient ou du moins involontaire de l'auteur à ses lectures, qui, sans pour autant être contrôlé ou consciemment mis en œuvre, n'en est pas moins réel ; il ne fait pas de place à la « mémoire » fluctuante, faite d'oublis et de réminiscences inconscientes, de la littérature.

Dans l'analyse qui suit, il s'agira de repérer que quelques uns des auteurs fondamentaux de la bibliothèque européenne pamukienne, s'ils ne sont pas explicitement présents dans les romans, travaillent en profondeur le texte romanesque.

¹ « La notion d'intertextualité pose immédiatement un délicat problème d'identification. A partir de quel moment peut-on parler de présence d'un texte dans un autre en termes d'intertextualité ? Traitera-t-on de la même façon la citation, le plagiat et la simple réminiscence ? [...] A cette fin, nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique », Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 8, 1976, p. 263-263.

Allusions à Proust

Les allusions, les traces de Proust sont nombreuses dans les romans pamukiens, en particulier dans *Le Livre noir* ; nous en donnerons un exemple avant d'analyser plus en détail l'intertextualité proustienne dans un second temps. Au chapitre XVI de la deuxième partie se trouve l'histoire du prince impérial. Obsédé par l'idée de ne pas être influencé par autrui ou par quoi que ce soit, le prince se tient à distance des femmes et du « poison » de « l'amour » (*aşk denen zehirin*¹), car « [le] côté terrifiant (*korkunç olan yan*) de tous ces genres de relations (*bu tür yakınlaşmalarda*), selon le prince, c'était le fait que même une femme comme toutes les autres (*sıradan bir kadının* : une femme « ordinaire, banale, quelconque »), n'ayant rien de remarquable (*pek de fazla özelliği olmayan* : « n'ayant pas beaucoup de qualités »), pouvait envahir, sans même que vous vous en rendiez compte, une grande partie de vos pensées². » Il se confie alors à Leyla hanım, une femme qui ne peut représenter de danger pour lui :

Depuis, il voyait surtout Leylâ hanım, « la plus terne, la plus innocente, la moins originale, la moins dangereuse » ("*en özelliksiz, en renksiz, en suçsuz ve en zararlı*"), avait-il fait noter par son secrétaire, des femmes qu'il avait connues (*tanıdığı kadınlara*), parce qu'il était certain qu'il ne pourrait jamais être amoureux d'elle (*ona âşık olamayacağına*), justement à cause de ses caractéristiques (*bu özellikleri yüzünden*). « Le prince impérial Osman Djélâlettine efendi avait pu se confier en toute tranquillité à Leylâ hanım, parce qu'il était persuadé qu'il ne pourrait jamais l'aimer », avait écrit une nuit le secrétaire [...]. « Mais comme elle était la seule femme à qui je puisse parler à cœur ouvert, je suis aussitôt tombé amoureux d'elle (*hemen ona âşık oldum*) », avait ajouté le prince. « Ce fut l'une des périodes les plus épouvantables (*en korkunç dönemlerinden*) de ma vie³. »

L'amour pour une femme ordinaire, quadruplement définie par le privatif

¹ *LN*, p. 668-669 ; *KK*, p. 414.

² *Ibid.* : « Bu tür yakınlaşmalarda korkunç olan yan, Şehzade'ye göre, siz farkına bile varmadan, pek de fazla özelliği olmayan sıradan bir kadının bile, insanın düşüncelerinin büyük bir kısmını işgal edebilmesiydi. »

³ *Ibid.*, p. 670, *KK* p. 415 : « Daha sonra, tanıdığı kadınlara içinde "en özelliksiz, en renksiz, en suçsuz ve en zararlı" olduğunu yazdırdığı Leyla Hanım'ı, bu özellikleri yüzünden ona âşık olamayacağına inandığı için, görmeye başlamıştı en çok. "Şehzade Osman Celâlettin Efendi, ona âşık olamayacağına inandığı için korkusuzca Leyla Hanım'a yüreğini açabilmişti," diye yazmıştı Kâtip bir gece; çünkü geceleri de çalışıyorlardı artık. "Ama korkusuzca yüreğimi açabildiğim tek kadın olduğu için de hemen ona âşık oldum," diye eklemişti Şehzade. "Hayatımın en korkunç dönemlerinden biriydi. »

« -süz » (littéralement, « sans qualité », « sans couleur », « sans crime », « sans dommage »), dont un homme tombe follement amoureux, rappelle, bien entendu, l'histoire de Charles Swann et d'Odette de Crécy. Comme on le sait, Odette n'est pas le type de femme de Swann, et c'est de l'indifférence, voire de la répulsion physique, qu'elle suscite d'abord chez l'homme du monde¹. Le prince impérial est dans une situation comparable à celle de Swann : il endure les tortures d'un amour jaloux – il traverse *en korkunç dönemlerinden*, « l'une des périodes les plus épouvantables de [sa] vie », pour « une femme qui n'est même pas son genre », et qui ne lui « plaisait pas² ». L'être raffiné, l'homme distingué se retrouve entièrement sous l'empire de son amour jaloux, asservi à une demi-mondaine. Toutefois, la fin de Leylâ hanım fait plutôt signe du côté d'*Albertine disparue*, télescopant ainsi les deux romans de l'amour et de la jalousie de *La Recherche* : les querelles entre le prince et Leyla hanım, les souffrances du prince prennent fin avec la mort de la maîtresse : « Et cela dura jusqu'à sa mort, survenue à la suite d'une erreur, dont j'ignore – et j'ignorerais toujours – si je suis responsable. » Le prince avait fait noter un jour au secrétaire que la mort de Leylâ hanım lui avait causé du chagrin, mais qu'elle l'avait libéré³. » De même, la mort d'Albertine, au bout d'un long travail de deuil, libère le narrateur et le dispose à enfin accomplir sa tâche et son devoir littéraires.

Allusions à Thomas Mann

Dans un autre registre, le roman *Neige* contient des allusions à Thomas Mann. Sollicité par l'islamiste radical Lazuli au sujet de ses contacts avec le milieu de la presse allemand, Ka prétend connaître un certain « Hans Hansen », un

¹ Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Du côté de chez Swann, folio classique, Gallimard, 1988, p. 193,

² *Ibid.*, p. 375.

³ *LN*, p. 671 ; *KK*, p. 415 : « Benim suçum olup olmadığını hiçbir zaman anlayamadığım ve anlayamayacağım bir yanlışlık sonucu ölmesine kadar bu böyle sürüp gitti. » Leyla Hanım'ın ölümünden sonra, üzüldüğünü ve özgürleştiğini yazdırmıştı Şehzade. »

« journaliste allemand démocrate¹ » du *Frankfurter Rundschau* à qui il pourrait adresser la déclaration des opposants au putsch militaire. En réalité, Ka ne connaît personne au *Frankfurter Rundschau*, et Hans Hansen n'existe pas. En revanche, c'est le nom d'un personnage de *Tonio Kröger*. Ce court *bildungsroman* publié en 1903, deux ans après *Les Buddenbrook*, met en scène le personnage de Tonio, un jeune garçon au tempérament sensible et mélancolique, fasciné par deux de ses camarades qui représentent en quelque sorte le contraire de ce qu'il est. Hans Hansen, le solide garçon aux cheveux blonds et aux yeux d'un bleu d'acier, représente, du point de vue de l'artiste, le rêve d'une vitalité heureuse, la nostalgie d'une existence sans complication intérieure. Ceci n'est pas sans rapport avec *Neige*. Dans le roman, le journaliste Hans Hansen incarne, aux yeux des « damnés » de l'histoire, la famille allemande « modèle » ; comme dans le roman de T. Mann, Hans Hansen est « blond » (*sarışın*), « large d'épaules » (*geniş omuzlu*) et « séduisant » (*yakışıklı²*), tout comme ses enfants sont beaux et blonds (*sarışın ve güzel*). Lazuli demande à Ka de lui expliquer les circonstances dans lesquelles il a fait sa connaissance ; Ka lui raconte avoir honoré une invitation à dîner chez les Hansen :

« C'était une belle et heureuse famille (*güzel, mutlu bir aileydi*) que celle de Hans Hansen, dit Ka. Un soir, à la sortie du journal, monsieur Hansen est venu me chercher à la gare. Une demi-heure après, nous arrivions dans une belle maison pleine de lumière au milieu d'un jardin (*bahçe içinde güzel aydınlık bir eve*). Ils ont été d'une grande gentillesse avec moi. Nous avons mangé des pommes de terre au four avec du poulet. [...] La famille de Hans Hansen, ses enfants, c'était tous des gens bien (*hepsi iyi insanlardı*). Ils étaient fins, doux. [...] Ils étaient très sérieux (*çok ciddiydiler*). Et peut-être pour cette raison même très heureux (*mutluydular*). La vie était pour eux une affaire sérieuse (*ciddi bir iş*), qui nécessite qu'on soit responsable (*sorumluk*). Ce n'est pas comme chez nous une occupation menée l'aveuglette, une épreuve douloureuse. Mais ce sérieux (*bu ciddiyet*) était plein de vie (*hayat dolu*), c'était une chose positive (*olumlu bir şeydi*). [...]»³

¹ *Neige*, p. 333 ; *Kar*, p. 226 : « Demokrat bir Alman gazeteci. »

² *Neige*, p. 338 ; *Kar*, p. 229.

³ *Neige*, p. 338-340 ; *Kar*, p. 229-231 : « “Güzel, mutlu bir aileydi Hans Hansen ailesi”, dedi Ka. Bir akşamüştü, gazete çıkışı Herr Hansen beni Bahnhof'tan aldı. Yarım saat sonra bahçe içinde güzel aydınlık bir eve vardık. Çok iyi davrandılar bana. Fırında tavukla patates yedik. [...] Han Hansen'in ailesi, çocukları, hepsi iyi insanlardı. İnceydiler, yumuşaktılar. [...] Çok ciddiydiler. Belki de bu yüzden mutluydular. Hayat sorumluk gerektiren ciddi bir işti onlar için. Bizimki gibi körüne bir uğraş, bir acı imtihanı değil. Ama bu ciddiyet hayat dolu, olumlu bir şeydi.” »

Mutluluk ciddi, « Bonheur sérieux » d'une vie bourgeoise *sorumlu* « responsable », famille « belle et heureuse » qui suscite l'envie, opposition entre l'autre idéal et le soi douloureux, l'opposition mannienne entre Hans et Tonio, entre la saine vigueur de la vie bourgeoise et les incertitudes et tourments du tempérament artiste est repris et adapté au contexte du roman.

En outre, il nous semble que le roman contient une autre allusion à Thomas Mann, mais cette fois-ci à *La Montagne magique*. T. Mann situe son action au sanatorium de Davos ; un des chapitres centraux du roman est intitulé « Neige ». Dans ce chapitre, le narrateur raconte d'abord les conditions météorologiques exceptionnelles de l'hiver, et l'arrivée de la neige en « quantité monstrueuse, démesurée¹ » : « [...] cette année c'étaient des chutes massives qui limitaient pour tous, à l'exception des skieurs, les possibilités de se mouvoir à l'air libre². » Ou encore : « Il neigeait au jour le jour et pendant des nuits entières : une neige fine sans tourbillons, mais il neigeait³. » Le village s'enfonce dans la neige, mais il continue de neiger. Pendant les tempêtes, la montagne se transforme en « un chaos d'obscurité noire, un monstrueux désordre⁴ ». Hans Castorp éprouve alors le besoin de se confronter à la montagne et un jour de beau temps, part en excursion de ski, mû par « le désir de se hasarder [...] dans l'énorme et le terrible⁵ ». Sa progression dans le « vide » « total », dans le « silence » et la « blancheur », est une progression « vers le ciel⁶ ». Au cours de sa progression dans « l'étendue morte », Hans Castorp, en « naturaliste amateur », prend le temps d'observer un flocon de neige :

Ils semblaient de minuscules lambeaux informes, mais il avait eu assez souvent leurs pareils sous son excellente loupe, et il savait de quels précieux et précis petits bijoux ils se composaient, des bijoux, des étoiles, des agrafes de diamants, comme le joaillier le plus appliqué n'eût pas su en composer de plus riches et de plus minutieusement sertis [...] On savait [...] que ce n'était pas de grains de pierre qu'elle [la neige] se composait, mais de myriades de parcelles d'eau, concentrées en une multitude uniforme et cristalline, de parcelles de la substance inorganique

¹ Thomas Mann, *La Montagne magique*, trad. Maurice Betz, Fayard, livre de poche, 2010, 1^{ère} édition, 1931, p. 534.

² *Ibid.*, p. 527-538.

³ *Ibid.*, p. 534-535.

⁴ *Ibid.*, p. 537.

⁵ *Ibid.*, p. 542.

⁶ *Ibid.*, p. 544.

qui faisait surgir le plasma vital, le corps des plantes et de l'homme – et parmi ces myriades d'étoiles magiques, dans leur impénétrable splendeur sacrée, invisible et nullement destinée au regard humain, aucune n'était semblable à l'autre ; une ardeur infinie d'inventeur dans la transformation et le développement raffiné d'un seul et même thème fondamental, de l'hexagone à côtés et à angles égaux, régnait là ; mais en eux-mêmes, chacun de ces froids produits était d'une uniformité absolue et d'une régularité glaciale, et c'était même là ce qu'il y avait d'inquiétant, d'antiorganique et d'hostile à la vie ; ils étaient trop réguliers, la substance organisée ne l'était jamais au même degré [...] c'était le mystère même de la mort [...]¹.

Or, dans *Neige*, la neige et le flocon de neige jouent un rôle central, comme l'indique le titre (*Kar*), réinscrit dans le nom de la ville (*Kars*). Dans le roman, il neige du début à la fin ; la neige coupe les routes pendant trois jours et isole la ville du reste du monde ; elle inspire à Ka un sentiment de transcendance et paraît être liée au retour de son inspiration poétique ; il intitule son recueil de poème *Neige*, qui est donc homonyme du titre du roman. Par ailleurs, le motif du flocon de neige est aussi primordial. Le chapitre 24 est intitulé « Moi, Ka » (*Ben, Ka*), et sous-titré « Flocon hexagonal » (*Altigen Kar Tanesi*²). Dans ce chapitre, le lendemain du putsch, Ka se rend par hasard à la bibliothèque municipale ; il y retrouve l'encyclopédie *Hayat Ansiklopedisi* de son enfance, dans laquelle, cherchant une planche anatomique, il tombe sur l'article consacré à la neige :

Neige. Forme solide prise par l'eau en tombant dans l'atmosphère, en se déplaçant ou en s'élevant. Elle se présente sous l'état de beaux cristaux étoilés (*güzel kristal yıldızcıklar*) de forme généralement hexagonale (*genellikle altigen bir biçimi*). Chaque cristal a une structure qui lui est propre. Les mystères de la neige suscitent l'intérêt et l'admiration des hommes depuis des temps très anciens. A l'instar du prêtre Olaus

¹ *Ibid.*, p. 546 ; *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2002, p. 723 : « Sie schienen formlose Fetzen, aber er hatte mehr als einmal ihresgleichen unter seiner guten Linse gehabt und wußte wohl, aus was für zierlichst genauen kleinen Kostbarkeiten sie sich zusammensetzen, Kleinodien, Ordenssternen, Brillantgraffen, wir der getreueste Juwelier sie nicht reicher und minuziöser hätte herstellen können, [...] das waren bekanntlich nicht Steinkörner, woraus es bestand, es waren Myriaden im Erstarren zu ebenmäßiger Vielfalt kristallisch zusammengesessener Wasserteilchen, - Teilchen oben der anorganischen Substanz, die auch das Lebensplasma, en Pflanzen-, den Menschenleib quellen machte, - und unter den Myriaden von Zaubersternchen in ihrer untersichtigen, dem Menschenauge nicht zgedachten, heimlichen Kleinpracht war nicht eines dem anderen gleich ; eine endlose Erfindungslust in der Abwandlung und allerfenistein Ausgestaltung eines und immer desselben Grundschemas, des gleichseitig-gleichwinkligen Sechsecks, herrschte da ; aber in sich selbst war jedes der kalten Erzeugnisse von unbedingten Ebenmaß und eisigerRegelmäßigkeit, ja, dies war das Unheimliche, Widerorganische und Lebensfeindliche daran ; sie waren zu regelmäßig, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade [...] es empfand sich [...] als das Geheimnis des Todes selbst [...]. »

² *Neige*, p. 310 ; *Kar*, p. 210.

Magnus, qui a établi la première fois en 1555 dans la ville suédoise d'Uppsala que chaque flocon avait sa structure hexagonale propre et que, comme on le voit sur l'illustration...¹

Le roman pamukien, comme le roman mannien, définit le flocon de neige comme forme hexagonale (*altigen bir biçimi*), comparée à des étoiles ou à de fins ouvrages de joaillerie ; chacun souligne l'unicité du flocon de neige (*her kristal*). Dans les deux textes, et ce de manière moins développée chez Pamuk mais plus didactique, le flocon représente un « mystère » (*karın sırları*) de la création, de la vie et de la mort. Après cette lecture, Ka adopte cette forme hexagonale comme principe structurant de sa création poétique à Kars² ; il dispose ses dix-neuf poèmes selon trois axes, celui de la logique, de la mémoire et du rêve, le centre étant constitué par le poème « Moi, Ka³ », qu'il écrit à la suite de la lecture de l'article, et qui donne son titre au chapitre. Mais, dans le roman pamukien, le flocon ne représente pas « le mystère de la mort » ; au contraire, il est le symbole de la vie et de la réconciliation de l'être humain avec le monde, et son unicité est le symbole de l'unicité de chaque être humain⁴. Dans le poème qui constitue le centre du flocon, « Moi, Ka », le poète fonde à la fois l'image parfaite du flocon ainsi que l'image de l'enfant dans le ventre de la mère que le poète, enfant, consultait souvent dans l'encyclopédie. Le schéma du flocon sur lequel sont disposés les poèmes est reproduit dans le chapitre 29, une interruption du récit qui raconte l'investigation du narrateur dans l'appartement de Ka à Francfort, et situé au centre du roman. La narration s'interrompt, précisément, au cœur symétrique du roman, et au moment « le plus heureux⁵ » de la vie de Ka : lorsqu'il fait

¹ *Neige*, p. 315 ; *Kar*, p. 213 : « **KAR**. Suyun atmosferin içinde düşerken, gezinirken ya da yükselirken aldığı katı şekildir. Genellikle altıgen bir biçimi olan güzel kristal yıldızcıklar halindedir. Her kristal tanesinin kendine özgü altıgen yapısı vardır. Karın sırları eski çağlardan beri insanoglunun ilgisini ve hayranlığını çekmiştir. İlk olarak İsveç'in Uppsala kentinde 1555 yılında papaz Olaus Magnus her kar tanesinin kendine özgü altıgen bir yapısı olduğunu ve şekilde görüldüğü gibi... »

² *Ibid.*, p. 387 : « Il se mit à comparer la structure hexagonale, enfantine, des flocons de neige, qu'il avait vue dans l'encyclopédie à celle, équilibrée, des poèmes qui lui étaient venus à l'esprit un à un comme des flocons. »

³ *Ibid.*, p. 385.

⁴ « [...] Ka eu l'intuition de la correspondance entre les flocons de neige et les êtres humains. [...] A chaque individu devait correspondre un flocon spécifique, sorte de cartographie de sa vie intérieure. Ka avait emprunté les branches Mémoire, Rêve et Logique, le long desquelles il avait disposé ses poèmes, à l'arbre de classification dont se sert Bacon pour organiser toutes les sciences [...] » *Ibid.*, p. 549.

⁵ *Ibid.*, p. 386.

l'amour avec Ipek dans une chambre de l'hôtel Karpalas¹, et qu'il trouve, provisoirement, le centre de son existence et que le monde s'ordonne autour de lui.

Ainsi, Pamuk s'approprie, dans *Neige*, un motif central de *La Montagne magique*. On a vu que dans ce dernier roman, la neige est à la fois le titre d'un chapitre, et un épisode romanesque représentant, sur le plan symbolique, l'aventure de Hans Castorp dans le néant, et l'expérience de la pulsion de mort incarnée par le jésuite Naphta. Pamuk se réapproprie les motifs de la neige et du flocon et en fait la clef de voûte de son roman ; servant la mise en abyme du roman de Pamuk dans le recueil de Ka, le flocon de neige symbolise le principe et la forme de la création poétique. De plus, l'auteur turc inverse la symbolique de l'auteur allemand ; ce qui n'était connoté que négativement dans *La Montagne magique* devient au contraire dans *Neige* une image ordonnée du monde, le symbole du cosmos dans lequel l'individu trouve sa place, comme le poète au centre du flocon, et comme la planche encyclopédique représentant l'enfant dans le ventre de sa mère.

Réminiscences de Tolstoï

Dans *Cevdet bey*, les scènes entre Cevdet et son frère Nusret se construisent dans une sorte de réminiscence des scènes entre Constantin Levine et son frère Nicolas dans *Anna Karénine*. On retrouve dans le roman pamukien une scénographie familière : le frère valide rend visite à son frère mourant, Nusret comme Nicolas sont atteints de tuberculose ; l'un comme l'autre maltraite son frère bien-portant et l'accuse de bourgeois. Plusieurs motifs sont communs aux deux romans : l'opposition entre l'homme bourgeois et le révolutionnaire ; la hargne du mourant ; la compagne du mourant, femme de mauvaise vie (Mari dans *Cevdet bey*, Marie Nicolaïevna dans *Anna Karénine* que Nicolas a retiré d'une « maison ») ; l'agonie de Nusret et de Nicolas². Mais Nusret tient aussi du

¹ *Neige*, chapitres 28 et 30.

² Cela correspond, dans *Anna Karénine*, aux chapitres 24 et 25 de la première partie du livre premier, et

phthisique rageur de *L'Idiot* de Dostoïevski. Dans la certitude de la mort qui l'attend, Nusret est gagné par un furieux désir de vivre, « “Moi aussi je veux vivre ! Ce n'est pas juste !”¹ » s'exclame-t-il. Il enrage contre les « idiots » (*aptallar*) qui « vivent sans rien comprendre ni se rendre compte de rien² ». Hippolyte de *L'Idiot* est lui aussi un « condamné à mort³ », gagné, à l'approche de la fin, par un désir de vivre frénétique ; il a tout à coup « l'impression que tous les hommes, sauf lui, aiment trop peu la vie, s'en servent d'une manière éhontée, et donc – oui, tous, jusqu'au dernier – en sont indignes⁴ ». De plus, concernant les allusions ou traces de la littérature russe dans ce roman, le personnage de Refik est très proche, par ses préoccupations concernant la vie rurale et l'amélioration de la condition paysanne, de Constantin Levine, comme nous l'avons déjà signalé dans le chapitre sur Dostoïevski.

Traces de Flaubert

Par ailleurs, Flaubert semble être un modèle sous-jacent, implicite au personnage de Muhittin. Au chapitre XI de la deuxième partie, Muhittin, l'ingénieur aux velléités de poète, rejoint son ami Refik et sa jeune épouse Perihan qui font une promenade le premier dimanche de l'année 1937 à Beşiktaş. Muhittin fulmine intérieurement que son ami d'études, son camarade de noce, se soit rangé et soit devenu un parfait bourgeois. Il confie à Refik : « “C'est que cette institution qu'on appelle le mariage (*bu evlilik denen şey*) me paraît tellement bizarre (*tuhaf*)...⁵” » Il pensait que des trois amis de l'école d'ingénieurs, aucun ne se marierait. Intérieurement, il se fait la réflexion que Refik « “est vraiment le type fait pour se marier (*evlenecek*) et se fondre dans la vie de famille (*bir ailenin*

au chapitre 32 de la troisième partie du livre premier, et dans *Cevdet bey*, aux chapitres 3 (« Jeune-turc »), 10 (« La requête du malade ») et 11 (« Les intelligents et les idiots ») de la première partie.

¹ Pamuk, *CBF*, p. 94 ; *CBO*, p. 77 : « “Ben de yaşamak istiyorum. Bu haksızlık !” »

² *Ibid.*, p. 95 ; *CBO*, p. 95 : « “Hiçbir şeyin farkına varmadan, hiçbir şeyi anlamadan [...]” »

³ F. M. Dostoïevski, *L'Idiot*, vol. 2, trad. André Markowicz, Actes Sud, Babel, 2001, livre 3, p. 121.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ Pamuk, *CBF*, p. 190 ; *CBO*, p. 155 : « “Ne bileyim, bu evlilik denen şey bana tuhaf geliyor !” »

içinde kaybolacak).”¹ » et il lui dit : « “De toute façon, tu n’avais rien à voir avec Ömer et moi. C’est surtout la vie de famille et le train-train quotidien (*aile ve günlük hayat*) qui t’attiraient².” » En opposition au bonheur familial calme et serein qui irradie du couple et de la famille Işıklı, Muhittin se présente comme un poète rageur qui se tient ostensiblement en marge de la société et de l’institution bourgeoise de la famille pour se donner la possibilité d’écrire. Refik lui dit : « “Ah, tu es bien un poète ! Tu n’es pas comme nous, tu réfléchis à des choses auxquelles nous ne penserions même pas³.” » Si ce passage réécrit le topos romantique du divorce entre l’artiste et la société, que l’on trouve notamment chez Thomas Mann, il est difficile de ne pas penser à la lettre de Flaubert du 15 décembre 1850 que nous avons commentée dans la deuxième partie⁴. On se rappelle que dans la conférence donnée à l’université de Rouen, Pamuk explique que cette lettre fonctionne comme une « munition » pour le jeune écrivain qu’il était dans les années 1970⁵. Dans cette lettre, Flaubert répond de manière véhémement à sa mère qui lui demande s’il compte se marier comme son ami Ernest. Les reproches adressés par Muhittin à Refik ressemblent à l’analyse que fait Flaubert de la trajectoire d’Ernest :

Ce brave Ernest ! Le voilà donc marié, établi et toujours magistrat par-dessus le marché ! Quelle balle de bourgeois et de monsieur ! Comme il va bien plus que jamais défendre l’ordre, la famille et la propriété ! Il a du reste la marche normale. Lui aussi, il a été artiste, il portait un couteau-poignard et rêvait des plans de drames. Puis ç’a été un étudiant folâtre du quartier latin ; il appelait "sa maîtresse" une grisette du lieu que je scandalisais par mes discours, quand j’allais le voir dans son fétide ménage. Il pinçait le cancan à la chaumière et buvait des bischops de vin blanc à l’estaminet Voltaire. Puis il a été reçu docteur. Là, le comique du sérieux a commencé, pour faire suite au sérieux du comique qui avait précédé. Il est devenu grave, s’est caché pour faire de minces fredaines, s’est acheté définitivement une montre et a renoncé à l’imagination (textuel) ; comme la séparation a dû être pénible ! C’est atroce quand j’y pense ! Maintenant je suis sûr qu’il tonne là-bas contre les doctrines socialistes ; il parle de l’édifice, de la base, du timon, de l’hydre de l’anarchie. Magistrat, il est réactionnaire ; marié, il sera cocu ; et passant

¹ *Ibid.* : « “Üstelik o tam evlenecek, bir ailenin içinde kaybolacak biriydi.” »

² *Ibid.* : « “Zaten sen Ömer’le benim gibi değildin. Daha çok aile ve günlük hayat çekiyordu seni.” »

³ *Ibid.*, p. 193 ; *CBO*, p. 157 : « “Ah, sen şairsin ! diyordu. Sen ilginç şeyler düşünürsün, bize benmezsin!” »

⁴ Gustave Flaubert, *Correspondance, t. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

⁵ Orhan Pamuk, « Monsieur Flaubert, c’est moi ! », Conférence donnée à l’Université de Rouen le 17 mars 2009, conférence citée.

ainsi sa vie entre sa femelle, ses enfants et les turpitudes de son métier, voilà un gaillard qui aura accompli en lui toutes les conditions de l'humanité.

Muhittin semble reprendre tous les motifs du discours flaubertien : la dénonciation du mariage comme institution bourgeoise et réactionnaire ; le rappel du passé bohème, le revirement de l'étudiant à la vie d'artiste en petit bourgeois. Pamuk reprend également le motif de la nécessité du retrait de l'artiste. Muhittin se félicite que sa « laideur » l'ait préservé de se mêler à la vie, d'adopter la conformisme de la vie de famille : « “Je suis affreux ! Mais tant mieux, pensa-t-il. Sinon, j'aurais cédé à la facilité. Je n'aurais jamais pu être poète¹.” » Flaubert, dans sa célèbre lettre, faisait une profession de foi ascétique :

Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou. Mêlé à la vie, on la voit mal ; on en souffre ou on en jouit trop. L'artiste, selon moi, est une monstruosité, quelque chose hors nature².

Muhittin parle « à partir de Flaubert », pourrait-on dire ; pour lui comme pour l'écrivain français, le métier littéraire est un sacerdoce qui implique une rupture avec l'existence ordinaire, et qui impose le retrait de la vie comme condition d'observation de la vie.

Allusions à Calvino

Le Livre noir comprend peut-être des allusions à Calvino, notamment dans le chapitre de la première partie intitulé « Les histoires d'amour de la nuit sous la neige ». En effet, nous avons déjà vu que Galip, le samedi soir, passe la nuit dans un club ; le petit groupe décide de raconter des histoires, chacun leur tour ; ce protocole pourrait rappeler, mais de manière non exclusive, le protocole narratif du *Château des destin croisé* dans lequel des chevalier se retrouvent dans une taverne et content leurs aventures à l'aide d'un jeu de tarot. Mais le jeu de cartes

¹ Pamuk, *CBF*, p. 193 ; *CBO*, p. 156 : « “Çirkinim !” diye düşündü. “Ama iyi ki böyleyim ! Yoksa çok kolay yetinirdim. Şair bile olamazdım !” »

² G. Flaubert, lettre du 15 décembre 1850, dans Gustave Flaubert, *Correspondance I, op.cit.*, p. 720.

comme « machine narrative combinatoire¹ » est aussi présent, on s'en rappelle, dans *La maison du silence* : l'historien Faruk, lassé du modèle historiographique traditionnel, a l'idée de recourir à un jeu de cartes pour raconter l'histoire.

Nous ne pouvons en donner que quelques exemples, mais les allusions, traces et réminiscences sont très nombreuses dans les romans pamukiens ; elles témoignent d'un mode d'assimilation plus subduit que les citations, et brouillent les frontières entre la parole de soi et la parole de l'autre. A ce stade de notre analyse, nous pouvons noter que la bibliothèque des lectures est très proche de la bibliothèque encodée dans la fiction. On y retrouve la rivalité entre les grandes puissances littéraires qui apparaissait dans la bibliothèque pamukienne. En outre, la totalité de cette bibliothèque, le choix des auteurs auxquels il est fait référence, qui sont cités ou auxquels il est fait allusion dessinent l'ombre invisible de Borges.

D. Réécritures : Dante, Proust, Dostoïevski, trois auteurs privilégiés

Dante, Proust, Dostoïevski, Thomas Mann – que nous laissons de côté pour ce chapitre, car nous avons déjà analysé la reprise de la forme et du genre de la saga familiale dans *Cevdet* et la dissémination de ce modèle narratif dans l'ensemble de son œuvre – semblent occuper une place particulière dans l'usage poétique pamukien de la littérature européenne. En effet, ces auteurs sont présents au niveau intertextuel, hypertextuel et architextuel et ils irriguent en profondeur l'œuvre et l'imagination romanesques. Gérard Genette définit la relation hypertextuelle comme une relation de transformation par dérivation. Il entend par là « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une

¹ I. Calvino, *Le Château des destins croisés*, Paris, Seuil, 1976, note, p. 134.

manière qui n'est pas celle du commentaire¹ ». Nous incluerons donc dans notre investigation les moments du roman pamukien qui se donnent explicitement comme des réécritures locales, comme des dérivations de textes de la littérature européenne. Quant à la relation architextuelle, elle engage la question de la structure narrative et du genre. Nous traiterons dans cette-sous-partie les réécritures qui couvrent le champ des relations hypertextuelles et architextuelles entre les romans d'Orhan Pamuk et la bibliothèque européenne.

Réécritures de Dostoïevski

Nous avons déjà commenté l'importance centrale du mythos dostoïevskien pour la genèse du roman pamukien. Mais le rapport de ce dernier à Dostoïevski se signale à plusieurs reprises par des réécritures de célèbres passages des romans de Dostoïevski ; Pamuk semble signaler l'importance de la forme symbolique du roman dostoïevskien par des absorptions qui vont de la réécriture implicite à la réécriture ludique et parodique.

Le « jeu de la vérité » à la mode turque-ottomane

Au chapitre XIII du livre I de *L'Idiot*, le prince Mychkine se rend chez Nastasia Philippovna qui fête son anniversaire ; à cette occasion, elle a réuni quelques unes de ses relations les plus « habituelles² », dont son tuteur, Totski, qui l'a élevée depuis l'enfance pour en faire sa maîtresse. A l'occasion de cette soirée, Nastasia Philippovna a promis de faire une déclaration au sujet de son mariage. Tandis que Totski veut la marier à Gania, le prince Mychkine veut la prévenir de cette alliance, car il sait que celui-ci ne l'aime pas et ne s'intéresse qu'à son argent³. Après l'arrivée inattendue du prince, Ferdychtchenko propose un petit jeu

¹ G. Genette, *Palimpsestes*, op.cit., p. 13.

² F. M. Dostoïevski, *L'Idiot*, op.cit., vol. 1, p. 232.

³ *Ibid.*, p. 230.

de société : « raconter la plus mauvaise action de toute sa vie¹ » « mais à la condition que ce soit sincère, sincérité d'abord – ne pas mentir² ! » Totski y voit « un genre particulier de vantardise³ ». Se pose aussi la question du mensonge, car « dès qu'on entend le moindre air faux, tout le sens du jeu est perdu⁴ ». Les pénitents de salon se succèdent alors pour raconter l'action la plus vile de leur vie.

Dans *Le Château blanc*, à la fin du roman, le maître et l'esclave vénitien ont construit une machine de guerre qui doit permettre au sultan de remporter la victoire. Ils accompagnent alors ce dernier dans sa campagne militaire en Pologne. Au retour d'une partie de chasse, pour le délasser de ne rien prendre, le sultan demande au maître « de lui raconter l'une de ces histoires (*hikâyeleri*) qui le faisaient tant frémir la nuit⁵ » alors qu'ils traversent un village chrétien. Pour alimenter la soif d'histoires du sultan, le maître a l'idée de sonder le contenu des consciences des habitants ; il veut les forcer à avouer « le plus grand des péchés qu'il avait commis dans sa vie » (*hayatındaki en büyük günah*), « sa faute la plus grave⁶ » (*en büyük kötülük*). Agacé par les confessions de faux péchés, de torts insignifiants, petits larcins, duperies sans conséquence, le maître commence à être satisfait des réponses lorsque un paysan confesse qu'il épiait les femmes lorsqu'elles se lavaient à la rivière⁷. Deux jours plus tard, le même cérémoniel se reproduit dans un village où l'on parle une langue latine, au-delà du Danube. Le narrateur vénitien est horrifié par la scène d'inquisition qui se déroule à nouveau sous ses yeux, mais il se laisse entraîner par la « curiosité morbide » (*çirkin merak*) pour « ce jeu sinistre⁸ » (*bu çirkin oyun*). Mais les réponses ne satisfont toujours pas le Maître, et pour obtenir des confessions de péchés plus graves, il utilise la coercition et la violence. Le « jeu » (*oyun*) se transforme alors en un cruel rituel d'interrogatoires où les paysans, vieillards et jeunes gens, sont brutalisés, molestés, accusés de mensonge, excitant encore plus la colère du maître. Dans un autre village, ce dernier redouble encore de violence (*şiddet*) pour

¹ *Ibid.*, p. 242.

² *Ibid.*, p. 241.

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁵ Pamuk, *CB*, p. 211 ; *BK*, p. 147 : « [...] Padişah, Hoca'dan geceleri kendisini ürperten o hikâyeleri anlatmasını istemişti. »

⁶ *Ibid.*, p. 212 ; *BK*, p. 148.

⁷ *Ibid.*, p. 213.

⁸ *Ibid.*, p. 214 ; *BK*, p. 149.

obtenir la vérité, persuadé « qu'il existait une vérité plus profonde¹ ». Les scènes d'aveux transforment le personnage en maître de cérémonie d'un Jugement dernier grotesque. Alors qu'ils poursuivent leur avancée sur le flanc des Carpates, vers le nord, le maître réitère la mise en palce de ses tribunaux d'inquisition de village en village, et finit même par interroger les Janissaires. En terre polonaise, le narrateur raconte la dernière image qu'il a du maître : sous la pluie, ce dernier interroge des paysans slaves hébétés, tenus de se confesser devant un « immense miroir au cadre doré². »

Le roman effectue plusieurs opérations de transformation du motif dostoïevskien. Le jeu de la vérité est transposé dans un nouveau contexte narratif. La confession est motivée par le désir forcé d'introspection qui anime le maître. Initié par l'esclave vénitien à la connaissance intérieure de soi et à l'analyse intérieure, le personnage cherche avec passion à comprendre l'intériorité de l'autre, surtout si cet autre se définit, s'imagine-t-il, en opposition à lui-même. La confession de ces péchés, censée donner un accès à la vérité la plus profonde de l'être, à sa vérité intime, doit receler la vérité sur l'identité des ottomans face à celle des occidentaux. : « Il devait y avoir des péchés (*günahları*) bien plus graves, bien plus réels qui faisaient la différence entre “eux” (*onları*) et “nous” (*bizlerden*)³. » Le maître attend des confessions la révélation de leur essence et par contrecoup, la révélation de la vérité sur lui-même : « Pour découvrir ces vérités, [...] pour arriver à démontrer quel genre d'hommes “ils” étaient et, par conséquent, ce que nous étions “nous”, le Maître se proposait d'user au besoin de coercition...⁴ » Premier déplacement donc, le motif dostoïevskien du jeu de la vérité est transformé en motif interculturel, en un dispositif de vérité ontologique sur la différence entre l'homme oriental et l'homme occidental.

De plus, la scénographie dostoïevskienne des aveux à tour de rôle se transforme en scène d'inquisition où les interrogatoires se font sous la contrainte et sous la torture, alors que justement, dans *L'Idiot*, l'idée de la contrainte est

¹ *Ibid.*, p. 218 ; *BK*, p. 152 : « Daha derin bir gerçek olduğunu [...] »

² *Ibid.*, p. 221 ; *BK*, p. 155 : « yaldız çerçeveli koskoca bir aynanın »

³ *Ibid.*, p. 214 ; *BK*, p. 149 : « Onları, bizlerden ayıran çok daha derin, çok daha gerçek günahları olmadığıydı. »

⁴ *Ibid.*, p. 215 ; *BK*, p. 149 : « [...] bu gerçekleri elde etmek, “onların”, sonra da “bizlerin” nasıl olduğunu gösterebilmek için gerekirse şiddet de kullanacaktı. »

rejetée. Se métamorphosant en « Grand Inquisiteur », le personnage du maître peut alors évoquer un autre des romans de Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*. Mais la scène pamukienne ne peut manquer de rappeler non plus, dans le contexte de l'histoire politique turque, les scènes de torture et de répression liées aux nombreux coups d'Etat politique qui ponctuent la marche vers la modernité de la Turquie. Les coups, les violences exercées sur les paysans rencontrés lors de la progression de l'armée du sultan entrent en résonance avec les autres scènes de torture des romans pamukiens que l'on trouve dans *Neige* ou à la fin du *Livre noir*. La référence à Dostoïevski, non littérale, est pourtant explicite. La mention des paysans slaves en est sans doute un indice. Ainsi, Pamuk transforme le texte dostoïevskien en le déplaçant dans le cadre d'une poétique romanesque référentielle centrée sur la réflexion orientale-occidentale.

Le « Grand Inquisiteur » par le docteur Ferit Kemal

La réécriture que nous venons de commenter est « peu signalée », et l'absorption s'inscrit dans la logique narrative du roman. La deuxième absorption textuelle d'un roman de Dostoïevski se fait sur un autre mode, celui de la réécriture ludique et parodique, qui fait l'objet d'une forte signalisation.

La chronique de Célâl intitulée « Nous L'attendons, tous », au chapitre XIV de la première partie du *Livre noir*, est introduite, comme nous l'avons déjà vu, par une épigraphe tirée des *Démons* : « J'aime avec passion les choses mystérieuses » (*Esrarlı şeyleri dehşetli severim*). Ce chapitre s'inscrit dans la thématique que nous avons déjà commentée, qui est celle de l'attente messianique et eschatologique du *Livre noir*, entièrement tendu par « le temps de la Rédemption¹ ». Le chroniqueur énumère différentes sources érudites annonçant la venue du Messie ; il s'étonne ensuite que tout le monde attende l'arrivée du Rédempteur, mais que personne n'ait pu imaginer son visage, tandis que Satan ou l'Antéchrist, qui fera son retour en même temps que le Messie, est, quant à lui, bien représenté. Ceci constitue, aux yeux du chroniqueur, une « grave lacune² »

¹ Pamuk, *LN*, p. 243.

² *Ibid.*, p. 245.

dans la littérature turque. Or, un seul auteur turc aurait entrepris d'évoquer le Meddah, le docteur Ferit Kemal. Il serait parti à Paris en 1866 « un an avant le second voyage en Europe de Dostoïevski » et resté en France même après le retour des Jeunes Turcs à Istanbul. En 1870, il aurait publié, en français et à Paris, un roman intitulé *Le Grand Pacha*. Entre l'épigraphe tirée des *Démons*, la comparaison avec le voyage de Dostoïevski et le titre du roman du docteur Kemal, on n'aura pas trop de difficultés à voir dans *Le Grand Pacha* une parodie annoncée de l'épisode du Grand Inquisiteur dans *Les Frères Karamazov*. Au sens genettien, « la parodie transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. Mais qu'elle soit transformation ou déformation, elle exhibe toujours un lien direct avec la littérature existante », explique T. Samoyault¹. Dans le roman de Dostoïevski², Jésus revient sur terre au XVI^e siècle à Séville, « à l'époque la plus épouvantable de l'Inquisition³ » – mise en scène, comme nous l'avons vu, dans *Le Château blanc*. Ivan Karamazov raconte à son frère Alexeï, sous la forme d'un conte philosophique ou d'une parabole, le retour du Christ et sa confrontation avec le Cardinal inquisiteur. Après l'avoir arrêté, le Grand inquisiteur explique au Christ pourquoi il doit le mettre à mort. Selon lui, le Christ n'a pas saisi le tragique de la condition humaine : l'homme ne veut pas de la liberté que Jésus lui offre, car elle est trop lourde à porter. Accablé par le fardeau du libre-arbitre, il préfère un doux servage. C'est pourquoi le Cardinal et ses partisans proposent au commun des mortels « un bonheur calme et humble, le bonheur des créatures sans force, telles qu'elles ont été créées⁴. » Contrairement au Christ qui les a tous trois rejetés, le Grand Inquisiteur veut gouverner le monde avec le miracle, le mystère et l'autorité⁵. *Le Grand Pacha*, tel qu'il est résumé par Célâl dans sa chronique, reprend la scénographie du récit du Grand Inquisiteur. Chez Dostoïevski, Jésus, reconnu dans la foule, est immédiatement emprisonné par le Grand Inquisiteur : de même,

¹ T. Samoyault, *L'intertextualité*, op.cit., p. 38.

² F. M. Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. André Markowicz, Actes Sud, Babel, deuxième partie, livre V, chapitre V, « Le grand inquisiteur ».

³ *Ibid.*, p. 448.

⁴ *Ibid.*, p. 467.

⁵ *Ibid.*, p. 461 : « Il n'existe que trois forces, seulement trois forces sur terre qui sont capables de vaincre et de s'emparer pour toujours de ces rebelles débiles, pour leur bonheur – ces forces, ce sont le miracle, le mystère et l'autorité. »

le rédempteur du docteur Kemal est tout de suite jeté en prison par les hommes du grand pacha. Comme chez Dostoïevski, le Grand Pacha fait une visite nocturne au Medhi qu'il a, lui aussi, tout de suite reconnu. Il lui explique que, dans le contexte actuel de la supériorité de l'Occident sur l'Orient, ni l'Orient ni l'Islam ne peuvent plus remporter la moindre victoire. Mais l'espoir de victoire n'est pas interdit aux malheureux : le pacha a l'intention de désigner un ennemi de l'intérieur pour décharger la frustration populaire. Le pacha propose alors au rédempteur d'endosser ce rôle. Mais lorsque les hommes se rendront compte de la supercherie, lorsqu'ils ne croiront plus au Coran et que chacun s'inventera ses propres histoires, le rédempteur deviendra, à leurs yeux, l'antéchrist, et leur croyance déçue se transformera en haine : « Ainsi, parce que tu leur as donné de l'espoir depuis tant d'années, parce que tu les as abusés depuis si longtemps, on découvrira ton cadavre sur un de ces trottoirs fangeux, dans une de ces rues couvertes de boue [...] ¹. »

Que retirer de l'analyse de cette transposition ludique de l'épisode du Grand Inquisiteur dans *Le Livre noir* ? Cette réécriture est d'abord magistralement intégrée à l'économie narrative. En effet, elle est déjà un moment fort du développement du leitmotiv du Rédempteur qui parcourt tout le roman. Le motif dostoïevskien du sauveur, la scène de confrontation entre le messie et le grand inquisiteur est turcifiée et transposée dans le contexte culture turc ; ces éléments « étrangers » prennent place dans tout un réseau de signification lié à l'attente messianique des sectes mystiques et des confréries islamiques hétérodoxes, mais aussi à l'attente révolutionnaire du coup d'Etat de gauche de 1980. Mais, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur Dostoïevski, c'est sur Celâl que repose l'attente messianique dans le roman ; il est l'incarnation du Medhi pour tous ses lecteurs, pour tous les malheureux habitants de toute la Turquie qui « L' » attendent, fébrilement et désespérément. Or, la reprise par le docteur Ferit du récit du Grand Inquisiteur se donne rétrospectivement comme le programme narratif du roman, c'est-à-dire comme la prolepse de la mort du chroniqueur-meddah. Dans le dispositif énonciatif de la chronique, le Grand Pacha parle au Messie :

¹ Pamuk, *LN*, p. 254 ; *KK*, p. 158 : « Böylece, yıllarca onlara umut verdiğin ve yıllarca onları kandırdiğin için, [...] çamurlu sokakların, kirli kaldırımların birinde, bir gece ölünü bulacaklar. »

Il se peut que par une nuit sombre (*bir geceyarısı*), dans une rue sombre (*karanlık bir sokakta*), le Dejjal lui-même, ou quelque pauvre hère convaincu d'avoir été trompé depuis des années, vide son arme sur toi (*tabancasının kurşunlarını*), sur ton corps que tous avaient longtemps cru immortel. Ainsi, parce que tu leur as donné de l'espoir (*umut verdiğin*) depuis tant d'années, parce que tu les as abusés depuis si longtemps, on découvrira ton cadavre (*gece*) sur un de ces trottoirs fangeux (*kirli kaldırımların*), dans une de ces rues couvertes de boue (*çamurlu sokakların*) [...] ¹.

Or, c'est la description précise de la mort de Célâl : il est assassiné par un lecteur déçu, qui s'estime trompé, et son cadavre est retrouvé, par une froide soirée de janvier 1980, dans une rue à côté de la boutique d'Alaaddine :

[...] il remarqua une tache blanche qui gisait sur le trottoir (*kaldırımında*), à deux pas de la vitrine aux machines à coudre. Un seul corps : Célâl. On avait recouvert le cadavre de journaux. [...] Une tête surgissait de la couette de journaux qui recouvrait entièrement le corps, et reposait sur le trottoir boueux (*kirli kaldırıma*), comme sur un oreiller ².

La boucle est ainsi bouclée, et la chronique de Célâl sur le Grand Pacha était en fait comme une prescience de sa fin. Ainsi, l'apologue dostoïeskien sert de programme narratif et de prisme d'interprétation à l'histoire de Célâl, le chroniqueur que tout un peuple a pris pour le Rédempteur tant attendu, et qui finit assassiné par ceux-là mêmes qui l'ont adoré. Le roman se donne en quelque sorte comme une expansion romanesque du récit du Grand Inquisiteur, encodé dans la fiction par la parodie du docteur Ferit Kemal. Contrairement à la première réécriture, celle-ci est très balisée, et signale son appropriation ludique, à la fois par la présence de l'exergue tirée des *Démons*, mais aussi par la comparaison du docteur Ferit Kemal à Dostoïevski.

¹ *Ibid.* : « Belki buna da gerek kalmayacak, ya Deccal'in kendisi ya da yıllardır senin kendisini kandırdığına karar vermiş bir mutsuz, bir geceyarısı, karanlık bir sokakta tabancasının kurşunlarını senin bir zamanlar kurşun işlemez sanılan ölümlü gövdene boşaltıverecek. Böylece, yıllarca onlara umut verdiğin ve yıllarca onları kandırdığın için, [...] çamurlu sokakların, kirli kaldırımların birinde, bir gece ölünü bulacaklar. »

² *Ibid.*, p. 680 ; *KK*, p. 421 : « Singer makineleri sergilenen vitrininin iki adım ötesinde, kaldırımında, beyaz bir leke yatıyordu. Tek bir kişi : Celâl. Üzeri gazetelerle örtülmüştü. [...] Bütün gövdeyi basılı kâğıttan bir yorgan gibi saran gazetelerin açıkta bıraktığı baş, çamurlu kirli kaldırıma bir yastığa yaslanır gibi yaslanmıştı. »

Neige : « la vie d'un chef lieu de province »

Le chapitre III, intitulé « Donnez votre voix au parti de Dieu » et sous-titré « Pauvreté et histoire », se donne comme une digression historique sur la « déchéance » et la « paupérisation¹ » de Kars. Après des années de faste de prospérité, et après avoir occupé une position stratégique sur les routes commerciales entre l'Empire russe et l'Empire ottoman, Kars est prise par les Russes qui la refondent en grande partie. Ainsi continue le récit didactique du narrateur :

Après la guerre, les tueries, les massacres collectifs et autres révoltes sans fin, après la prise de la ville par les armées arméniennes, russes, et même un temps anglaises, après le court épisode de l'Etat indépendant de Kars, en octobre 1920, l'armée turque était entrée dans la ville sous le commandement de Kâzım Karabekir [...] En reprenant Kars après une interruption de quarante-trois ans, les Turcs s'y installèrent en s'appropriant ce nouveau plan de la ville d'essence tsariste, mais aussi, et rapidement, la culture que les tsars avaient apportée dans la ville, car elle coïncidait bien avec l'enthousiasme occidentalisant de la République².

Ainsi, au seuil de ce long roman, le lecteur est prévenu : l'espace romanesque dans lequel il est entré, est situé, comme la ville qui en est la métaphore, « aux confins de deux grands empires, l'Empire ottoman et l'Empire des tsars³ » ; d'ailleurs, Pouchkine y aurait habité⁴. La blancheur de la neige (*kar*) de Kars est un palimpseste sur lequel s'écrivent l'histoire ottomane, l'histoire russe, et l'histoire de la République turque ; Kars même, de par sa paronymie avec « kar », devient la ville du roman palimpseste, aux confins du roman turc et du roman russe.

Pour Apollinaria Avrutina, c'est le roman le plus russe de Pamuk. Elle compare Ka à Onéguine de Pouchkine, et à Pechorine de *Un héros de notre temps*

¹ *Neige*, p. 38.

² *Ibid.*, p. 37 ; *Kar*, p. 25 : « Bitip tükenmez savaşlar, kıyımlar, toplu katliamlar ve isyanlardan, şehrin Emerni, Rus ve hatta bir ara İngiliz ordularının eline geçmesinden, kısa bir dönem Kars'ın bağımsız bir devlet olmasından sonra, İstasyon Meydanı'na heykeli dikilecek olan Kâzım Karabekir yönetimindeki Türk ordusu 1920 Ekim'inde şehre girmişti. Kars'ı kırk üç yıl sonra yeniden ele geçiren Türkler şehrin çar yapısı bu yeni planını benimseyip buraya yerleşmişler, çarların şehre getirdiği kültürü de Cumhuriyet'in Batılılaşmacı heyecanına uygun düştüğü için ilk başta benimsemişler [...]. »

³ *Ibid.*, p. 36 ; *Kar*, p. 25 : « iki büyük imparatorluğun Osmanlı Devleti'nin ve Çarlık Rusyası'nın »

⁴ *Ibid.*, p. 467.

de Lermontov¹. On se souvient que les références à la littérature russe sont particulièrement nombreuses dans le roman. Pour rappel, Ka est comparé aux personnages de Tourgueniev et de Tchékhouv, Turgut traduit Tourgueniev, *Premier amour*, mais c'est *Les Démons* qui semblent informer et structurer le roman. Karen Haddad y lit très clairement une réécriture du roman de Dostoïevski :

[...] c'est surtout, de manière explicite, une réécriture des mêmes *Démons* de Dostoïevski, tout à la fois pour la question du choix entre Orient et Occident qui se posait à la Russie du XIX^e siècle comme elle se pose à la Turquie aujourd'hui, et pour la façon dont sont représentés les activistes terroristes dont les préoccupations politiques sont, comme chez Dostoïevski, constamment mêlées de réflexions métaphysiques².

Après avoir montré, à l'échelle de l'œuvre, l'empreinte de Dostoïevski sur l'ensemble des romans d'Orhan Pamuk au chapitre VI de notre travail, nous nous attacherons à lire *Neige* comme une réécriture des *Démons*.

Le chronotope

Les Démons se passent dans un « chef lieu de province³ », dont le roman est la chronique, et qui se construit en antithèse avec la capitale. Province loin du centre, oubliée de tous, la petite ville de province est le lieu de l'ennui. Pour Piotr, le chef lieu est une petite ville « où on s'ennuie à mourir⁴ ». On se souvient que, pour se rappeler au « monde », à la « société », Varvara et Stépan effectuent un voyage à Saint-Pétersbourg qui signera leur insignifiance totale sur la scène intellectuelle pétersbourgeoise et leur exclusion de l'Histoire. La bonne société de province est l'inverse symbolique et axiologique de la société pétersbourgeoise, raffinée, intellectuelle et décadente : c'est à Saint-Pétersbourg que Nikolai a mené une existence « sarcastique », une vie de débauche et d'avilissement⁵. C'est en outre un discret narrateur homodiégétique, un ami très proche de Stépane

¹ Apollinaria Avrutina, « The novels by Orhan Pamuk and Russian literature », *art.cit.* : « Ka's character is very similar to typical character of the classic Russian literature of the XIX^e century : dissatisfied with the life, but incapable to undertake anything, preferring to live in the world of books, philosophy and dreams. »

² Karen Haddad, « Les livres et les bombes. Transitivité et intertextualité », *art.cit.*, p. 120.

³ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, *op.cit.*, première partie, p. 76.

⁴ *Ibid.*, deuxième partie, p. 342.

⁵ *Ibid.*, première partie, p. 320.

Trofimovitch, qui rapporte les événements et qui est l'auteur de la « chronique » qui constitue le roman¹.

Le chronotope de *Neige* est très comparable : le roman de Pamuk se passe également en province, dans la « ville frontière » (*Serhat Şehir*) de Kars, une ville située dans le nord-est de la Turquie, qui est aussi un « chef lieu » de province (c'est la préfecture de la province du même nom). L'opposition entre Istanbul et Kars, entre la capitale et la province (*taşra*), lieu de l'ennui, de l'éloignement et de l'exclusion de l'Histoire, se retrouve dans *Neige*. Le terme, *taşra*, joue un rôle important dans le roman ; cette localisation détermine le sentiment d'abandon et d'exclusion des habitants de Kars. Les habitants de Kars, pauvres et oubliés de l'Histoire, se plaignent de leur invisibilité et de leur insignifiance sur la scène de l'Histoire : c'est « un endroit oublié de tous² » (*burası herkesin unuttuğu bir yer*), une « ville oubliée³ » (*bu unutulmuş şehir*) ; ils cherchent à se faire « voir » et à se faire « entendre » par l'Occident, à l'occasion de la déclaration commune contre le putsch militaire, en se faisant publier au « centre », dans le *Frankfurter Rundschau*. Les ambitions intellectuelles du poète raté Muhtar se cristallise sur Ka et sur Istanbul, où il espère faire publier ses poèmes par un ami commun. On retrouve cette représentation de la province et de la capitale dans le film de Nuri Bilge Ceylan *Kış Uykusu*⁴ (« Wintersleep ») ; le personnage d'Aydın, un ancien intellectuel stambouliote reconverti en hôtelier dans les paysages lunaires de l'Anatolie, écrit des chroniques pour la gazette locale ; sa sœur lui reproche de perdre son temps à écrire pour un journal aussi insignifiant et lui conseille de chercher à se faire publier par un journal stambouliote ; le tropisme russe paraît chevillé non seulement au nouveau roman moderne incarné par Pamuk, mais aussi au cinéma incarné par N. B. Ceylan. Pour revenir à *Neige*, les habitants de Kars souffrent d'une double domination : la domination d'Istanbul sur la province reculée anatolienne, et la domination de l'Occident sur la scène mondiale. L'opposition entre le centre stambouliote et la périphérie de Kars se lit aussi dans le personnage de Ka, qui ne veut pas froisser la susceptibilité des habitants de

¹ Par exemple, *Les Démons*, première partie, p. 111 : « J'en viens maintenant à la description de l'événement quelque peu comique par lequel commence ma chronique à proprement parler. »

² *Neige*, p. 20 ; *Kar*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17 ; *Kar*, p. 13.

⁴ Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu*, 2014, Palme d'Or du Festival de Cannes.

province, qui ne veut pas paraître « supérieur ». En rencontrant Ipek à la pâtisserie « Yeni Hayat », il entame ainsi la discussion avec celle qu'il n'a pas revue depuis les années d'université et dont il est amoureux :

« En chemin j'ai vu les employés qui tiraient le câble de retransmission en direct de la Télévision de la ville-frontière au Théâtre de la Nation (*Millet Tiyatrosu*) comme on tend une corde à linge », dit-il pour lancer un sujet de conversation. Mais il se garda bien de sourire, redoutant de donner l'impression de mépriser (*küçümser*, « méprisant ») les manques de la vie provinciale (*taşra hayatının eksikliklerini*)¹.

La vie provinciale (*taşra hayat*) se caractérise par ses manques, ses déficiences, ses carences (*eksiklikler*). Dans la pièce mise en scène par Sunay Zaim lors du deuxième soir de représentation théâtrale, l'action se passe dans une « bourgade » « “arriérée, pauvre et stupide”² » (“*Geri, yoksul ve akılsız*” bir kasaba).

Le roman se donne également comme la *chronique* des événements de « notre bonne ville-frontière³ » (*şerhat şehrimiz*), pour reprendre les mots de Serdar Bey, le propriétaire de la *Gazette de la ville-frontière* (*Serhat Şehir Gazetesi*⁴). D'ailleurs, Ka, le poète exilé à Francfort, vient à Kars pour couvrir les élections locales, et le phénomène de l'épidémie de suicides. Comme dans *Les Démons*, c'est un narrateur homodiégétique très discret, un ami très proche de Ka, qui se fait le témoin des événements, et le chroniqueur de la vie du « chef lieu de province ». Recevant Ka, le poète turc exilé à Francfort, le journaliste l'assure : « notre ville est une ville tranquille » (*şehrimiz huzurlu bir yerdir*⁵). C'est le titre du chapitre II, qui est une citation du discours de Serdar Bey, traduit différemment par Jean-François Pérouse au sein du chapitre : « Notre ville est un lieu paisible ». L'adjectif « huzurlu », dérivé par suffixation du nom « huzur », se révélera, comme dans le roman *Huzur* (« Sérénité ») de Tanpınar, antiphrastique, et les événements à venir apporteront un violent démenti à cette présentation de la ville.

¹ *Neige*, p. 54 ; *Kar*, p. 37 : « “Yolda Serhat Kars Televizyonu'ndan Millet Tiyatrosu'na çamaşır ipi gerer gibi canlı yayın kordonu çeken işçileri gördüm”, dedi bir konu açma endişesiyle. Ama taşra hayatının eksikliklerini küçümser gözükmeden çekindiği için gülmümedi hiç. »

² *Ibid.*, p. 572 ; *Kar*, p. 392.

³ *Ibid.*, p. 21 ; *Kar*, p. 16.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ *Ibid.*, p. 23 ; *Kar*, p. 17.

La cohésion spatiale est également renforcée par la constitution de la ville de province en « société ». Le narrateur des *Démons* réfère à « l'étiquette¹ », à « la société de notre province² ». La bonne société de province se constitue en « monde », qui, comme on le sait, est un *théâtre*. Dès lors, si la petite ville est une scène, où tout le monde se commente et s'épie, les thèmes des convenances, du respect de l'étiquette, mais aussi de la rumeur, sont très présents. Comme le dit un des personnages de *Démons* : « Dans une société de province, une fois qu'on apparaît, il devient positivement impossible de se cacher³. » Nikolaï, au début de son arrivée en ville, ou de son entrée en scène, fait le ravissement de la bonne société, par le raffinement de ses manières : « c'est toute la ville qui s'étonnait⁴ » ; de même, le narrateur précise que « c'est avec une attention infaillible qu'il obéissait à l'étiquette de notre chef-lieu de province⁵. » Liza, qui enfreint l'étiquette de la bonne société en montant en amazone, heurte les bonnes mœurs et sa conduite constitue « une offense pour la société⁶ ». Dans sa préface, Pierre Pascal écrit : « La ville tout entière ne vit que d'envie, de cancans, de cynisme et de méchanceté⁷. » Ragots, rumeurs, médisances vont bon train dans *Les Démons*. Lipoutine est un redoutable propagateur de ragots : Daria, la pupille de Varvara, serait impliquée dans une affaire avec Nikolaï qui aurait déshonoré Lébiadkina⁸.

L'étranger arrivant à Kars est lui aussi suspecté, jaugé, comme Lizavéta ou Nikolaï arrivant dans la bonne société du chef lieu des *Démons*. Ainsi, Ka doit aller se présenter à la police, car « [c]'était une habitude de province (*bir taşra alışkanlığı*) remontant aux années 1940 que de présenter à la police les nouveaux venus dans une bourgade, même s'ils étaient journalistes⁹. » Coutumes, habitudes locales, régissent strictement les comportements sociaux dans la petite ville. Comme dans *Les Démons*, celle-ci est aussi le théâtre de la circulation d'intenses rumeurs ; sa clôture même favorise la circulation, en vase clos, des ragots

¹ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, première partie, p. 76.

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Ibid.*, deuxième partie, p. 160.

⁴ *Ibid.*, première partie, p. 76.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 188.

⁷ Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons* », dans *Les Démons*, *op.cit.*

⁸ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, première partie, p. 181 et p. 210.

⁹ *Neige*, p. 21 ; *Kar*, p. 16 : « Kasabaya gelen yabancıların gazeteci de olsalar polise bir görünmeleri ta 1940'lardan gelen bir taşra alışkanlığıydı. »

(*dedikoduler*). Sunay raconte à Ka sa rencontre avec son vieux camarade du lycée militaire de Kuleli, Osman Nuri Colak : « Il était exaspéré par la solitude (*yalnızlıktan*), le désœuvrement (*işsizlikten*), et les ragots des petites villes (*küçük şehir dedikodularından*), même si, évidemment, c'était lui qui répandait le plus de ragots (*dedikoduyu*)¹. » Les deux étrangers arrivés à Kars, Ka et Lazuli, font l'objet de beaucoup de commérages. Le deuxième article consacré à Ka dans la *Gazette de la ville-frontière* est notamment beaucoup moins sympathique que le premier : le désignant comme un provocateur et comme un ennemi de l'Islam, il répand de véritables calomnies sur le poète exilé. Lors de la deuxième soirée au théâtre, courent également des rumeurs selon lesquelles le direct serait un faux direct, et les enregistrements auraient été réalisés en Amérique². Mais c'est sur le compte du terroriste Lazuli et sur les raisons de sa présence à Kars que circulent le plus de rumeurs. Selon certains, il serait venu protéger la base et les données d'une organisation kurdo-islamiste ; selon d'autres, pour calmer les hostilités entre marxistes nationalistes kurdes et islamistes kurdes, pour jouer le rôle de médiateur entre deux partis qui s'entretuent ; mais pour d'autres encore, le célèbre islamiste serait à Kars pour nettoyer la télévision locale des « impertinences » du présentateur d'origine azérie, Hakan Özge, à l'égard de l'Islam. Selon certains, il serait plutôt venu organiser un réseau terroriste international soutenu par l'Arabie Saoudite ; pour d'autres, enfin, il serait à Kars pour empêcher le suicide des filles voilées, ou bien pour les élections municipales.

La neige enfin, joue un rôle dramatique dans le roman éponyme ; coupant toutes les voies de communication de Kars avec le reste du monde, le lecteur apprend qu'elle va durer trois jours³. Parachevant l'unité de lieu et l'unité de temps, la neige transforme le chronotope romanesque de la petite ville de province en une scène de théâtre, désignant la ville comme un espace clos, c'est-à-dire scénique. Le décor est planté, et le rideau peut se lever sur l'action grotesque et terrible qui va se jouer sur la scène de Kars. Le motif théâtral est d'ailleurs encodé au cœur du roman, puisque les événements se déroulent au Théâtre de la Nation,

¹ *Neige*, 288, *Kar* p. 196 : « Yalnızlıktan, işsizlikten ve küçük şehir dedikodularından sıkılıyor ama tabii en çok da yapıyor dedikoduyu. » »

² *Ibid.*, p. 571.

³ *Ibid.*, p. 51-52.

désignant la nature dramatique et théâtrale de l'histoire racontée.

Romans du suicide

Le lever de rideau sur la scène de *Neige* présente un parallélisme important avec le roman russe, et désigne une nouvelle fois le roman turc comme une réécriture des *Démons*. En effet, au début de ce roman¹, Kirillov, ingénieur des travaux et connaissance de Piotr Stépanovitch, arrive en ville pour enquêter sur la vague de suicides qui touche la Russie. Lipoutine le présente ainsi : « M. Kirillov a entrepris une étude, en vue d'un article des plus passionnants, sur les raisons de la recrudescence des suicides qui surviennent en Russie, et, en général, sur les raisons qui accroissent ou diminuent la fréquence des suicides dans la société². » Un peu plus tard, le personnage confie au narrateur : « [...] et moi, juste, le cherche les raisons qui font que les hommes n'osent pas se suicider, c'est tout³ » ; il envisage notamment la douleur et la peur de l'autre monde. Il souhaite libérer l'homme de la peur de la mort pour en faire un « Dieu⁴ ». Le thème revient à un autre moment dans le roman. Dans la deuxième partie, au chapitre V intitulé « Avant la fête », la bonne société du chef lieu, désœuvrée, décide d'aller en expédition visiter la chambre d'un jeune homme qui vient de se suicider. Une des dames s'exclame : « “On s'ennuie tellement de tout qu'il n'y a pas à faire de chichis avec les distractions, du moment que ça occupe⁵.” » Le narrateur raconte alors le déroulement de l'expédition, la rencontre avec un locataire voisin du suicidé qui leur raconte les faits et gestes du jeune homme les derniers jours avant le drame ; la scène du suicide et le portrait du suicidé. Parmi les remarques des visiteurs, l'un d'entre eux se demande : « “Pourquoi les gens se mettent-ils à se pendre ou se brûler la cervelle si souvent chez nous – comme s'ils avaient sauté loin de leurs racines, comme si le plancher s'était dérobé sous leurs pieds⁶ ?” »

Le thème du suicide (*intihar*) est également central et liminaire dans

¹ F. M. Dostoïevski, *Les Démons*, première partie, chapitre III « Les péchés d'autrui », 4^e section.

² *Ibid.*, première partie, p. 163.

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁵ *Ibid.*, deuxième partie, p. 207.

⁶ *Ibid.*, p. 210.

Neige. De manière comparable à Kirillov, Ka arrive à Kars pour suivre les élections municipales, mais aussi pour écrire un article sur le suicide des jeunes filles voilées¹. Comme on l'apprend au chapitre II :

La vague soudaine de suicides de filles et de jeunes femmes avait commencé à Batman, à des centaines de kilomètres de Kars. Un jeune fonctionnaire travaillant à l'Institut d'Etat des statistiques à Ankara avait remarqué que non seulement le nombre de femmes s'étant suicidées (*intiharları kadın*) était à Batman trois fois supérieur à celui du nombre d'hommes, alors qu'à l'échelle du monde entier il y a trois ou quatre fois plus d'hommes qui se suicident que de femmes, mais aussi que le taux de suicide y représentait quatre fois la moyenne mondiale².

Mais, à la faveur, semblerait-il, de la couverture médiatique des suicides de Batman, « l'épidémie de suicides » commence à se répandre à Kars. Ka se rend alors, accompagné du directeur de la Sécurité, dans les quartiers pauvres de la ville, rendre visite aux familles des suicidées et recueillir leur témoignage.³ Il étudie notamment six cas de suicides ; mais à chaque fois, il est frappé par le passage fulgurant de la vie à la mort, et par l'insertion de la mort dans les habitudes les plus quotidiennes de la vie :

Il n'arrivait pas non plus à saisir jusqu'à son terme fatal aucune des histoires de suicide qu'il entendait. Ce n'était pas la pauvreté, le désarroi ou l'incompréhension mutuelle dont regorgeaient ces histoires qui ébranlaient autant Ka. Ce n'était pas non plus l'incompréhension des parents opprimant et frappant sans cesse leur fille, ne lui donnant même pas la permission de sortir dans la rue ; ce n'était pas non plus la pression des maris jaloux ni le dénuement matériel. L'aspect qui fondamentalement effrayait et surprenait Ka, c'était la façon dont les suicides se faufilaient dans la banale vie quotidienne, sans prévenir, sans cérémonial, toute soudaine⁴.

Le geste de ces filles croyantes reste très mystérieux. Pour le préfet avec

¹ *Neige*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 27 ; *Kar*, p. 19-20 : « Kızların, genç kadınların birdenbire intihar etmeye başlamaları Kars'tan yüzlerce kilometre uzaklıktaki Batman'da ortaya çıkmıştı ilk. Bütün dünyada erkek intiharları kadın intiharlarının üç dört katı olmasına rağmen Batman'da intihar eden kadınların erkeklerden üç kat fazla olması ve intihar oranının dünya ortalamasının dört katına çıkması önce Ankara'da Devlet İstatistik Enstitüsü'ndeki çalışan bir genç memurun dikkatini çekmiş [...]. »

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 25-26 ; *Kar*, p. 19 : « Gene de dinlediği intihar hikâyelerinin hiçbirini ölümüne kadar aklından çıkaramadı. Hikâyelerdeki yoksulluk, çaresizlik, anlayışsızlık değildi Ka'yı bu kadar sarsan. Kızlarını sürekli döverek ezen, sokağa çıkmasına bile izin vermeyen ana babaların anlayışsızlığı, kıskanç kocaların baskısı ve parasızlık da değildi. Ka'yı asıl korkutan ve şaşırtan şey intiharların sıradan günlük hayatın içine, habersiz, törensiz, birdenbire girivermesiydi. »

qui Ka s'entretient,

« Il est sûr que la cause de ces suicides réside dans cet extrême malheur de nos filles ; il n'y a pas de doute à cela, dit à Ka le préfet adjoint. Mais si le malheur était une vraie cause de suicide, la moitié des femmes en Turquie se seraient suicidées¹. »

Le roman tout entier se donne comme une réflexion sur l'énigme que constitue le suicide des femmes voilées, des croyantes, qui violent par là les principes sacrés de l'Islam. Comme dans *Les Démons*, la question du suicide sert à amorcer les discussions métaphysiques dans le roman sur l'existence de Dieu, sur la question de la liberté et de l'athéisme. De plus, dans *Les Démons*, le suicide de Stavroguine constitue un des derniers événements dramatiques qui s'enchaînent dans la dernière partie du roman ; de même, dans *Neige*, le suicide de Sunay Zaim marque le climax et le point final du roman avant le tomber de rideau.

Tragédie à Kars : le théâtre du roman

Précipitation des événements, enchaînement des rebondissements, coups de théâtre, renversements, l'histoire des *Démons* est menée à un rythme endiablé et se déroule dans une atmosphère de chaos et de confusion, qui culmine dans la troisième partie du roman. La fête organisée au profit des préceptrices pauvres de la région chez la gouverneuse dégénère ; enfin, l'incendie et l'émeute, les meurtres de la Boîteuse et de Lébiadkine par Fedka, la mort subite de Lise, l'exécution de Chatov dans la grotte, la fin pitoyable de Chatov et de son enfant, et celle de Stépan Trofimovitch, marquent la fin du roman.

Neige semble reprendre cette dramaturgie de la catastrophe qui culmine, lui aussi, dans un sommet de tension dramatique à la fin du roman. D'abord, assassinats et suicides se succèdent dans le roman (assassinat du maire de Kars, assassinat du directeur de l'Ecole normale, assassinat de Lazuli et Hande, suicide de Sunay, assassinat de Ka à Francfort). Ensuite, le resserrement de l'action et la

¹ *Ibid.*, p. 28 ; *Kar*, p. 20 : « Elbette ki intiharların sebebi bu kızlarımızın aşırı mutsuzluğu, bundan bir şüphe yok, » demişti vali muavini Ka'ya. « Ama mutsuzluk gerçek bir intihar nedeni olsaydı Türkiye'deki kadınların yarısı intihar ederdi. » »

concentration du drame sur trois jours dramatisent l'histoire; on peut même avancer que le roman se donne comme une représentation théâtrale en trois actes ; l'unité de lieu (Kars) favorisée par l'isolement de la ville, l'unité de temps et d'action assurent le déroulement du drame. Le roman se divise donc en trois grandes journées. Le premier jour de Ka à Kars s'étend du premier chapitre au chapitre XIX ; cette première journée théâtrale culmine dans la scène collective de la première représentation dramatique au Théâtre de la Nation et dans la nuit d'insurrection qui s'ensuit (chapitres XV à XIX). La deuxième journée recouvre les chapitres XXI à XXXII, la troisième journée les chapitres XXXIV à XLIII. Le dernier chapitre du roman, le chapitre XLIV, constitue l'épilogue. Ces trois jours à Kars sont tendus entre deux représentations théâtrales.

De plus, l'action des *Démons* est fortement dramatisée ; c'est une succession de scènes, individuelles ou collectives ; la narration suit les déplacements des personnages d'une scène à une autre, et le roman paraît alors se découper en scènes de théâtre. L'action est fragmentée en scènes et en lieux ; comme dans *Les Démons*, les scènes dialoguées alternent avec les scènes de groupe. Lors de la première journée, les déplacements de Ka dans la ville et ses rencontres successives avec différents personnages sont autant de « scènes ». Lors de la première journée, il rencontre Serdar Bey dans les bureaux de la gazette (chapitre III), Ipek à la pâtisserie (chapitre IV), Muhtar au siège du parti Refah (chapitres VI et VII), Lazuli (chapitre VIII), les trois jeunes islamistes Necip, Fazil et Mesut à la gare (chapitre IX), le cheik kurde au tekke (chapitre XI), à nouveau Necip (chapitre XII), et enfin Kadife (chapitre XIII). La succession de scènes individuelles débouche, le soir de la première journée, sur la scène du dîner familial chez Turgut et ses filles (chapitre XIV), et enfin, sur la scène de foule au théâtre de la nation (chapitres XV à XIX). Lors de la deuxième journée, qui s'ouvre par le chapitre XI, Ka rencontre Sunay au quartier général de l'insurrection (chapitre XXIII), puis Kadife à l'hôtel (chapitre XXV) ; il rend ensuite une deuxième visite à Lazuli (chapitre XXVI), rencontre à nouveau Ipek à l'hôtel (chapitres XXVIII et XXX) avant de se rendre à la réunion de l'hôtel Asya (chapitre XXXI) qui constitue la scène collective de la deuxième journée. La troisième journée se déroule sur le même principe : Ka négocie avec Lazuli

(chapitre XXXV), rencontre Ipek à l'hôtel puis Sunay au QG (chapitre XXXVI), et tombe aux mains des Equipes spéciales de Demirkol (chapitre XXXVIII).

Le soir de la seconde représentation est le second sommet de tension dramatique du roman après la première soirée du putsch. Comme dans *Les Démons* avant la fête au profit des gouverneuses pauvres, l'atmosphère du roman est survoltée et les événements se succèdent dans une sorte de fièvre irréaliste. L'imminence de la catastrophe est palpable dans *Neige* : avant la soirée, Ka redoute une catastrophe et a un mauvais pressentiment : « “je suis sûr qu'il va se passer quelque chose d'affreux (*kötü bir şey*)¹ » confie-t-il à Ipek ; quant à Turgut, il se rétracte au sujet de la participation de Kadife à la pièce de Sunay Zaim, et veut absolument empêcher sa fille de monter sur scène pour se dévoiler : « le faire ce soir devant les jeunes prédicateurs déchaînés est une folie. Sunay va à nouveau provoquer tout le monde² ». L'appréhension de la tragédie est justifiée et les événements se précipitent le soir de la troisième journée, dans une atmosphère de désordre et de chaos. Alors que Ka est sur le point de quitter Kars, son départ ayant été organisé par les militaires, et qu'Ipek se prépare à le suivre, Fazil apporte la nouvelle de l'assassinat de Lazuli (chapitre LXII), alors même que se prépare la deuxième représentation théâtrale, et que Kadife a accepté de se dévoiler dans la pièce en échange de la libération de l'islamiste. La nouvelle produit un coup de théâtre et un renversement de situation : Ipek ne part plus avec Ka, elle ne le rejoindra pas à la gare et il est contraint de quitter la ville sans elle. La tension dramatique culmine dans un sommet qui voit se concentrer, de manière synchronique, tous les événements : tandis que se joue sur scène la confrontation entre le républicain laïc Sunay et la meneuse des filles à foulard Kadife a lieu l'assassinat de Lazuli par les militaires, au moment même où Ka quitte la ville, comme en témoigne le sifflement du train qui retentit à ce moment³. L'hystérie collective et la fièvre qui s'empare de la ville est exacerbée lors de cette seconde représentation, lorsque Sunay Zaim se suicide sur scène par l'entremise de Kadife. L'avant-dernier chapitre du roman consacré à cette deuxième soirée théâtrale,

¹ *Ibid.*, p. 539 ; *Kar*, p. 369 : « “Kötü bir şey olacağından eminim sanki” [...] »

² *Ibid.*, p. 545 ; *Kar*, p. 373 : « “Başını açmaya karar vermen ne kadar doğruysa, bunu bu akşam öfkeli imam hatip öğrencilerinin önünde yapman o kadar saçma. Sunay gene herkesi kızkırtacak.” »

³ *Ibid.*, p. 577.

intitulé « Dernier acte », fait du roman un drame en trois temps ; mais c'est plutôt d'une « tragédie » qu'il s'agit. Sunay a décidé de donner la pièce *Tragédie espagnole* de Thomas Kyd ; il l'adapte en *Tragédie à Kars*. Le roman désigne donc explicitement sa nature dramatique, et se met en abyme comme « tragédie à Kars ». L'épilogue souligne à nouveau, s'il en était encore besoin, la métaphore théâtrale. La fin de la « représentation » est synonyme de retour à l'ordre : les routes sont dégagées, et Ankara intervient pour mater le soulèvement militaire, désigné comme un *tiyatros darbesi*, c'est-à-dire, littéralement, un coup d'Etat théâtral, traduit par J.-F. Pérouse par « coup d'Etat d'opérette¹ ». Il n'est pas tant perçu comme un événement « politique » (*siyasal*) que comme un « événement théâtral et artistique » (*sahne ve sanat olayı*²).

Ainsi, la petite ville de Kars, comme le chef lieu de province des *Démons* vaut comme microcosme de la Turquie. Sur la scène du roman dostoïevskien comme sur celle du roman pamukien, à travers la perturbation de la petite ville de province, c'est le drame de la Russie, de la Turquie qui est joué, entre bouffonnerie et tragédie. Mais finalement, après le chaos et le tourbillon des événements, il ne reste rien ; le coup d'Etat n'était qu'un événement insignifiant, un « coup d'Etat d'opérette » dans une obscure bourgade de province.

Ainsi, Dostoïevski ne fournit pas seulement des exergues et épigraphes au roman pamukien ; il est aussi « approprié », de manière plus ou moins visible, plus ou moins signalée, dans les transformations hypertextuelles du *Château blanc* et du *Livre noir*, ou dans la réécriture architextuelle de *Neige*. Intertexte, hypotexte, architexte, langage romanesque essentiel au roman pamukien, Dostoïevski représente, au sens large, un des intertextes les plus fondamentaux des romans d'Orhan Pamuk.

¹ *Ibid.*, p. 593 ; *Kar*, p. 408 : « tiyatros darbesi »

² *Ibid.*

« Enfer » et « vie nouvelle » du roman pamukien

La réception de Dante en Turquie

Dante est très présent, et ce de manière explicite, dans *La vie nouvelle* et dans *Le Livre noir*. Avant de nous intéresser aux réécritures pamukiennes de l'œuvre dantesque, il convient d'apporter quelques précisions concernant la réception de Dante en Turquie. La traduction de la *Comédie* ne va pas de soi dans le contexte culturel islamique, explique Kader Konuk dans *East West Mimesis : Auerbach in Turkey*. En effet, la représentation de Mohamed et d'Ali au neuvième cercle de l'Enfer, celui des fauteurs de schismes et de discorde, les tortures qu'ils subissent, sont « irrecevables » pour la société ottomane. Au huitième cercle de l'enfer, Dante rencontre le prophète Mahomet et son gendre Ali, un de ses premiers fidèles :

Jamais tonneau fuyant sa barre ou sa douve
ne fut troué comme je vis une ombre,
ouverte du menton jusqu'au trou qui pète.
Ses boyaux pendaient entre ses jambes;
on voyait les poumons, et le sac affreux
qui fabrique de la merde avec ce qu'on avale.
Tandis que je m'attache tout entier à le voir,
il me regarde et s'ouvre la poitrine avec les mains,
disant : « Vois comme je me déchire:
vois Mahomet comme il est estropié.
Ali devant moi s'en va en pleurant,
la face fendue du menton à la houppe :
et tous les autres que tu vois ici
furent de leur vivant semeurs de scandale
et de schisme: et pour cette faute ils sont fendus¹.

La portée subversive et sacrilège de cette scène de torture est telle que le premier traducteur de Dante, Musurus Paşa, dans sa traduction en grec moderne (1882), omet tout bonnement l'épisode. En fait, précise Kader Konuk, l'œuvre de Dante n'existait pas pour le monde ottoman. La réception de Dante proprement

¹ « Già veggia, per mezzul perdere o lulla, / com'io vidi un, cosi non si pertugia, / rotto del mento infin dove si trulla. / Tra le gambe pendevan le minugia ; / la corata pareva e'l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia. / Mentre che tutto in lui veder m'attacco, / guardommi e con le man s'aperse il petto, / dicendo : « Or vedi com'io mi dilacco ! / vedi come storpiato è Mäometto ! / Dinanzi a me sen va piangendo Ali, / fesso nel volto dal mento al ciuffetto. / E tutti li altri che tu vedi qui, / seminador di scandalo e di scisma / fuor vivi, e pero son fessi cosi. » Dante, *L'Enfer, Inferno*, chant XXVIII, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 252-255.

dite commence avec la parution de l'étude de Nüşet Haşim Sinanoğlu publiée en 1934 ; celui-ci produit un résumé de la *Comédie* par cercle et par châtiment. S'il mentionne les musulmans présents dans les limbes (le sultan égyptien Salahaddin du XII^e siècle et les philosophes Avicennes et Averroës), il ne mentionne pas Mohamet et Ali. Il n'omet toutefois pas la scène de châtiment : il la décrit sans mentionner ses protagonistes, sinon par une périphrase : « le fondateur d'une religion qui causa beaucoup de guerres contre les Chrétiens ». La scène de torture du prophète est irréprésentable, même dans la Turquie républicaine laïque de Mustafa Kemal. Il faut attendre 1938 pour voir apparaître la première traduction en turc par Hamdi Varoğlu¹ ; il sera suivi de nombreux autres traducteurs. Cependant, cette traduction est entourée de précautions rhétoriques prises par l'éditeur. La préface de l'écrivain Turhan Tan indique qu'il faut considérer l'enfer et le paradis d'un point de vue esthétique et non religieux, rapporte K. Konuk². Jusqu'à aujourd'hui, continue l'auteure de *East West Mimesis*, tous les traducteurs ressentent le besoin de prendre de la distance avec le portrait du prophète, même dans les plus récentes comme celle de Rekin Teksoy³. Au début des années 1940, l'humanisme turc prôné par Yücel et ses amis stimule pourtant l'intérêt du public pour les conditions sociales, culturelles et intellectuelles qui donnèrent lieu à la Renaissance. Les conférences de Spitzer sur Boccace, Rabelais et Cervantès sont publiées en turc, mais pas les *Nouvelles études sur Dante* d'Auerbach. Les deux philologues recrutés à l'Université d'Istanbul pendant la guerre ne font aucun commentaire sur la réception de Dante dans le contexte turc ; cela les aurait amenés, analyse Konuk, à discuter la possibilité même d'importer l'humanisme séculier de la civilisation chrétienne à la civilisation musulmane⁴ : ils évitent la controverse. Les conférences d'Auerbach prononcées à Istanbul en 1939 1940⁵

¹ Dante, *İlahi Komedyâ*, trad. Hamdi Varoğlu, İstanbul, Hilmi Kitabevi, 1938. Hamdi Varoğlu est un célèbre traducteur de Zola, Stendhal, Rousseau, Zweig, Cervantes, Platon, Euripide ; ses traductions précèdent la mise en place du Bureau de la Traduction et anticipent la politique du ministre de l'Education Yücel. Toutefois, il utilise le français comme langue intermédiaire ; il traduit donc Dante à partir du français. Le champ de la traduction n'était pas encore pénétré par les normes et par l'éthique de la traduction que va diffuser quelques années plus tard le Bureau de la traduction.

² Dante Alighieri, *İlâhî Komedi Cehennem-Âraf-Cennet*, *ibid.*, xxvi : « Cennetle cehennem hakkında, dinî değil, bedîî bir fikir edinmek ve bir şaheser okumak isteyenler bu nefis kitapkan mutlaka birer nüsha edinmelidirler. » », cité par Kader Konuk, *op.cit.*, p. 149.

³ Dante, *İlahi Komedyâ*, trad. Rekin Teksoy, İstanbul, Oğlak, 1998.

⁴ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 150.

⁵ Kader Konuk indique que les conférences d'Auerbach ne sont pas disponibles dans d'autres langues que

drainent un large public. Auerbach commentera-t-il le problème de la représentation de Mahomet dans la *Comédie* ? Non : si le philologue fait de Dante le catalyseur de la Renaissance, il ne dit rien de l'éviscération sanglante de Mahomet en enfer. Il y a donc une spécificité très particulière de la « translation » de Dante dans un pays de culture islamique ; la traduction de Dante pose, depuis ses débuts, le problème de la représentation blasphématoire du prophète, qui est comme le tabou du texte en contexte musulman. Cela n'empêche pas Pamuk, issu, comme on s'en souvient, d'une famille occidentalisée et laïque, de faire un usage abondant et signalé de ce monument de l'humanisme et de la culture européenne que représente l'œuvre de Dante.

le turc. C'est Guzine Dino qui les traduit du français au turc. Elles portent sur le public français au XVII^e siècle, sur l'Europe, sur Dante, sur la littérature et la guerre, sur le réalisme du XIX^e siècle en Europe, Montesquieu et sur la notion de liberté. Virginia Holbrook en a traduit deux pour la première fois en anglais ; elles sont publiées à la fin de l'ouvrage de Kader Konuk.

De la *Vita Nuova* à *Yeni Hayat*

La réécriture de la « Vision d'amour »

Non content d'exhiber et de signaler de manière très appuyée l'intertextualité dantesque dans *La vie nouvelle*, Pamuk s'emploie également à assimiler le « petit livre » de Dante. Il réécrit notamment de manière très ostensible la « vision d'amour » qui se trouve au chapitre III de la *Vita Nova*. Après la deuxième rencontre avec Béatrice qui lui a fait don de son salut, le poète, sous le coup d'une indicible émotion, se réfugie dans sa chambre pour penser à cette « très-courtoise¹ ». Dans la solitude de la chambre, le personnage se repaît intérieurement du plaisir de cette rencontre, et est sujet à une vision qui rejoue, sur un mode fantasmatique, la scène à laquelle il vient de prendre part.

Et, pensant à elle, il me survint un suave sommeil dans lequel m'apparut une merveilleuse vision, car il me sembla voir dans ma chambre un nuage couleur de feu dans lequel je discernais la forme d'un seigneur d'aspect redoutable, mais si plein d'allégresse, que c'était merveille. Par ses paroles, il disait maintes choses que je ne comprenais pas, excepté quelqu'un parmi lesquelles celles-ci : *Ego dominus tuus*. Dans ses bras, il me semblait voir une personne nue, mais enveloppée d'une légère étoffe de couleur rouge sang ; et en la regardant très attentivement, je reconnus la dame du salut qui, ce jour-là, avait daigné me saluer. Et dans l'une de ses mains, il me sembla que ce seigneur tenait une chose laquelle brûlait toute, et il me sembla qu'il me disait ces paroles : *Vide cor tuum*. Et après être resté ainsi quelque temps, il me sembla réveiller celle qui dormait ; et il s'ingéniait tant à la forcer qu'il lui faisait manger la chose qui brûlait dans sa main et qu'elle mangeait craintivement. Après cela, son allégresse ne tarda pas à se changer en un pleur très amer ; et pleurant ainsi, il serra cette dame dans ses bras et, avec elle, sembla s'en aller vers le ciel. J'endurai une si grande angoisse que mon sommeil léger ne put le supporter : il se brisa et je fus réveillé².

La réécriture chez Pamuk prend place au troisième chapitre du roman. Le narrateur Osman est tombé amoureux de Canan, dont le nom signifie à la fois Dieu (*Allah*), l'âme sœur, l'âme et la bien-aimée (*sevgili*)³. Par son entremise, il a rencontré Mehmet, qui lui a laissé entrevoir les mystères du livre. Mais après une

¹ « comme enivré, je m'éloignai des gens et me réfugiai chez moi dans la solitude d'une chambre où je me mis à penser à cette très courtoise. »

² Dante, la *Vita nova*, trad. Louis-Paul Guigues, Paris, Poésie Gallimard, 1974, p. 32.

³ *VN*, p. 68 ; *YH*, p. 43.

tentative de meurtre sur Mehmet à laquelle le narrateur assiste de loin, en spectateur médusé et impuissant, le couple disparaît. Le narrateur ressort bredouille de ses recherches pour les retrouver. En visite chez les parents de Canan pour tenter d'obtenir des renseignements sur la disparition soudaine de la jeune fille, il contemple avant de partir une photographie de sa bien-aimée sur le piano qui la représente à l'âge de neuf ans, déguisée en ange. De retour dans sa chambre, il se laisse aller à la rêverie.

Je relus le livre [...] Des contrées nouvelles, des hommes nouveaux, des images nouvelles, surgirent devant moi. Je vis des nuages de feu, des mers sombres, des arbres violets, des vagues écarlates. Puis, tout comme par certains matins de printemps, quand le soleil refait son apparition après une averse, et que je peux voir les immeubles crasseux et sans joie, les fenêtres aveugles, reculer et s'éclaircir brusquement alors que j'avance d'un pas assuré et optimiste, les images confuses qui hantaient mon esprit s'évanouirent lentement, et l'amour¹ apparut, devant moi, auréolé d'une lumière d'un blanc étincelant. Il portait un enfant dans les bras : la petite fille dont j'avais vu la photo encadrée sur le piano.

La petite fille me regardait en souriant, elle se préparait peut-être à me dire quelque chose, et peut-être même me le dit-elle, mais je ne pus l'entendre. Je traversai un moment de désespoir. Une voix en moi me disait que je ne pourrais jamais m'introduire dans cette si jolie photo, et je lui donnai raison, avec tristesse. Au même instant, un regret me saisit, le cœur brûlant de douleur, je vis les deux images disparaître en une étrange ascension².

Pamuk réécrit très ostensiblement l'épisode de l'apparition d'Amour. Il effectue un certain nombre d'opérations sur le texte de Dante. Il reprend d'abord le canevas descriptif de la vision dantesque, la première de la *Vita Nova*. Ceci se manifeste dans la reprise du dispositif descriptif, avec le porte-regard à la

¹ Il faut signaler ici une divergence significative avec la traduction anglaise : « Love became manifest in a halo of brilliant white ». La majuscule à « love » va dans le sens de la présentation allégorique du dieu Amour. Edition anglaise, p. 37.

² VN, p. 63 ; YH, p. 41 : « Kitabı okudum. [...] Önümde yeni ülkeler, yeni insanlar, yeni **görüntüler** belirdi. Alev renginde bulutlar **gördüm**, karanlık denizler, mor ağaçlar, kızıl dalgalar. Sonra, bazı bahar sabahları, yağmurun hemen arkasından güneş çıkınca kirli apartmanların, lanetli sokakların, ölü pencerelerin benim iyimser ve inançlı adımlarla yürüyüşüm üzerine, birden geriye geriye çekilip açılıvermesi gibi, aklımın gözündeki karışık **hayaller** ağır açıldılar ve bembeyaz bir ışık içinde karşıma aşk **çıktı**. Kucağında, küçük bir çocuk vardı, piyanonun üzerindeki çerçevede resmini gördüğüm kızdı bu. Kız bana gülümseyerek **baktı**, bir şey söyleyecekti belki, belki de söylemişti de işitememiştım onu. Bir an bir çaresizlik hissettim. İçimden bir ses benim bu güzel resmin hiçbir zaman parçası olamayacağımı söyledi, ona acıyla hak verdim. Aynı anda da bir pişmanlık sardı içimi. O sırada, o ikisinin, bir çeşit tuhaf bir yükselişle kaybolduklarını içim yanarak **gördüm**. » Nous avons indiqué en gras les termes relevant du champ lexical de la vision pour les besoins de notre analyse.

première personne et le tableau que constitue la « vision ». En effet, les deux tableaux se donnent comme « visions », en témoigne la répétition du verbe « voir » (*görmek*) « je vis » (*gördüm* x2) « je peux voir », « m'apparut une merveilleuse vision », « l'amour m'apparut » (*aşk çıktı*, du verbe *çıkma*, « apparaître »), les « images » (*hayaller* dans le sens de « chimère », de « vision »). Le texte travaille le registre de la vision épiphanique, mode de « l'apparition ». C'est également une vision à deux personnages, le « seigneur » dans un cas est le seigneur Amour de la tradition courtoise, et dans l'autre nous trouvons seulement la mention d' « amour » (*aşk*). Pamuk reprend l'allégorie et la personnification. En effet, et on touche là à la composition du tableau, Amour tient dans ses bras une petite fille. Le décor une fois planté, a lieu la reconnaissance : les deux protagonistes reconnaissent la jeune fille comme étant la dame qui occupe leurs pensées. Après la composition du tableau, la vision s'anime. La réécriture diverge alors significativement de son modèle. En effet, tandis que le tableau pamukien laisse le narrateur à l'extérieur, la vision dantesque intègre le « je » dans la vision. Le texte dantesque anime le tableau qui devient une petite scène : le seigneur tient dans sa main quelque chose qui brûle, il prononce des paroles en latin, réveille la dame pour la forcer à manger le cœur brûlant. Puis son allégresse se change en pleurs et la vision se clôt dans l'ascension des deux personnages. Le texte pamukien réorganise l'hypotexte. Si la communication est exclue de la *Vita Nova*, Pamuk la rétablit en réparant la distance irrémédiable entre l'amant et la jeune fille : « la petite fille me regardait en souriant » (*Kız bana gülümseyerek baktı*). La communication entre le narrateur et la petite fille passe au premier plan, Amour s'efface, en témoigne le déplacement : ce n'est plus le dieu qui parle en latin, mais la petite fille. Dans les deux textes cependant, la parole est disqualifiée, elle est incertaine « il me sembla qu'il disait ces paroles : « *Vide cor meus* » dit le texte italien, tandis que le texte turc dit : « elle se préparait peut-être à me dire quelque chose, et peut-être même me le dit-elle, mais je ne pus l'entendre » (*bir şey söyleyecekti belki, belki de söylemişti de işitememiştım onu*). La communication verbale est mise en échec et fortement modalisée notamment par la répétition de l'adverbe *belki* en turc. Dans les deux textes se retrouve l'idée que quelque chose se perd et échappe. Pamuk reprend également le revirement de l' « allégresse » à la « tristesse », avec le

passage du « sourire » (*gülümsemek*) au « désespoir » (*çaresizlik*) qui peut s'expliquer par l'impossibilité partagée par les deux visions d'annuler la distance entre le spectateur et le tableau. Les deux visions se closent enfin sur l'ascension de l'image suscitant l'angoisse du narrateur-spectateur.

En quoi consiste donc précisément la réécriture pamukienne ? Cette réécriture est d'abord une transposition prosaïque. La vision est transposée dans l'univers familier et quotidien du « je ». Cette transposition passe par une *amplificatio* et une glose. En effet, l'expression dantesque « nuage de feu », reprise chez Pamuk (*alev renginde bulutlar*, « nuages couleur de flamme » littéralement), amorce un développement, l'expansion stylistique de la vision « je vis des nuages de feu, des mers sombres, des arbres violets, des mers écarlates. » (*Alev renginde bulutlar gördüm, karanlık denizler, mor ağaçlar, kırmızı dalgalar*). La concision dantesque est amplifiée par l'énumération pamukienne. Ensuite on lit, dans le texte turc :

Puis, tout comme par certains matins de printemps, quand le soleil refait son apparition après une averse, et que je peux voir les immeubles crasseux et sans joie, les fenêtres aveugles, reculer et s'éclaircir brusquement alors que j'avance d'un pas assuré et optimiste, les images confuses qui hantaient mon esprit s'évanouirent lentement, et l'amour apparut, devant moi, auréolé d'une lumière d'un blanc étincelant.

Sonra, bazı bahar sabahları, yağmurun hemen arkasından güneş çıkınca *kirli apartmanların*, lanetli sokakların, ölü pencerelerin benim iyimser ve *inançlı adımlarla yürüyüşüm* üzerine, birden geriye geriye çekilip açılıvermesi gibi, *aklımın gözündeki karışık hayaller* ağır açıldılar ve bembeyaz bir ışık içinde karşıma aşk çıktı¹.

Cette glose introduit la comparaison entre le retour du soleil après une averse et la dissipation des « images confuses » (*karışık hayaller*), qui correspond à l'apparition d'amour. Ce commentaire, cette expansion de l'hypotexte réinjecte un contexte – « les immeubles crasseux » (*kirli apartmanların*), les « averses » (*yağmur*, la pluie) à Istanbul² -, ainsi qu'une épaisseur subjective « j'avance d'un pas assuré » (*inançlı adımlarla yürüyüşüm*), « mon esprit » (*aklım*), des notations

¹ VN, p. 63 ; YH, p. 41.

² Il semblerait que la traductrice ait oublié de traduire « lanetli sokakların », « les rues maudites », ce qui est dommage car « lanet », le substantif qui sert à dériver l'adjectif « lanetli », signifie la malédiction, la damnation, et s'accorde particulièrement bien avec cette réécriture dantesque. C'est le terme qu'on trouve par exemple dans l'expression de « poète maudit » : *lanetli şair*.

de subjectivité qui étoffent le « je » du « porte-regard » de la vision. Le texte pamukien glose et amplifie, mais il élude également de nombreux détails, comme la mention de l'étoffe de couleur rouge sang qui drapé la jeune fille, la mention du salut, les paroles en latin prononcées par amour, ou encore la scène de manducation du cœur de l'amant par la dame. En un mot, Pamuk assume l'allégorie de l'amour qui s'insère dans la présentation magique de son réalisme, mais il la déleste de son appareil symbolique, autant d'éléments qui conduisent à analyser la scène dantesque comme la scène d'une liturgie mystique. Dans cette épure romanesque sont mis en valeur la reconnaissance par les protagonistes, un début de communication directe entre la jeune fille et son jeune amant, mais une communication rapidement entravée et qui se résout dans une angoissante ascension. Autrement dit, Pamuk sélectionne, glose et réécrit la vision d'amour pour en proposer une transposition ajustée formellement au roman : plus de subjectivité, de proximité prosaïque, au détriment de la présentation symbolique. L'épure pamukienne de la vision dantesque se réduit à l'extrême bonheur de l'apparition, la reconnaissance, la communication entravée, l'inquiétante ascension. Finalement le substrat que Pamuk dégage de la scène dantesque est ce quelque chose qui échappe et qui constitue la scène dantesque en vision prophétique de la mort de Béatrice. Pamuk reprend ce pressentiment du pire qui n'est, dans le présent de la vision, pas accessible au spectateur qui ne peut que ressentir angoisse et inquiétude. La réécriture de cette scène participe de la poétisation du roman *La vie nouvelle* dans le sens d'une idéalisation mystique. Les personnages ne sont pas présentés sous l'angle d'une esthétique romanesque réaliste, mais par le filtre de personnages littéraires, notamment par le personnage de Béatrice spiritualisé et désincarné dans la *Vita Nova*. Le transfert de la scène tend à reporter sur Canan ces caractéristiques du personnage de Béatrice. D'autre part, le choix de cette scène précise fait également signe vers le motif d'une disparition surnaturelle de la femme, prémonitoire et inaugurale dans les deux textes.

Le Livre noir : Réécriture de la catabase

Dante est aussi très présent dans *Le Livre noir*, sous forme de références, de citations et d'allusions. *L'Enfer* fournit une épigraphe au sixième chapitre de la première partie, et le poète florentin est évoqué à deux reprises au moins dans les chroniques de Célâl. Dans la chronique intitulée « L'œil » [Göz], le chroniqueur fait la liste des œuvres littéraires dans lesquelles apparaît le monstre du cyclope ou *Tepegöz*, l'équivalent turc présent dans le folklore et notamment dans l'épopée de Dede Korkut. Il se réfère alors à un moment du *Paradis*, évoquant le monstre « qui, vêtu de violet, fait une brève apparition dans le *Paradis*, juste à l'instant où Dante rencontre sa bien-aimée Béatrice – qui m'est si chère (*bana pek tanıdık gelen*) [...]»¹. » Dans le chapitre XIV portant sur la venue du Messie, Celâl s'est lancé dans une discussion sur les plagiat entre l'Orient et l'Occident et sur l'inanité de rechercher l'œuvre originale. Il tourne en dérision les avis selon lesquels l'œuvre de Dante serait un plagiat du *Livre des Israélites* (*Kitab al-Isrâ ilâ Maqâm al-Asrâ*) d'Ibn Arabî, un ouvrage dans lequel le philosophe raconte le *Mirâj* de Mahomet (l'ascension nocturne du prophète)². Trois passages dans *Le Livre noir* se donnent comme des réécritures de de *L'Enfer*. Ces moments se situent tous dans la première partie du roman. Il s'agit d'abord du chapitre II, intitulé « Le jour où les eaux se retireront du Bosphore », du chapitre VI, nouvelle chronique de Célâl intitulée « Les enfants chéris de maître Bédii », et du chapitre XVII intitulé « M'avez-vous reconnue ? »

¹ *LN*, p. 182 ; *KK*, p. 113 : « [...] Dante'nin Cennet'inde bana pek tanıdık gelen sevgili Beatrice'i ile buluşmadan önce [...] »

² *Ibid.*, p. 246 : « Étant donné qu'Ibn Arabî nous raconte dans son livre comment, conduit par son guide, il parcourut les Sept Cieux, ce qu'il vit, ses conversations avec les Prophètes qu'il y rencontra, et qu'il écrivit ce livre à l'âge de trente-cinq ans (en 1198), en conclure que Nizhâm, la jeune fille qui apparaît dans cette vision, est l'original dont Béatrice n'est que la copie ; que la vérité est chez Ibn Arabî et l'erreur chez Dante ; que le *Kitab al-Isrâ ilâ Maqâm al-Asrâ* est l'original et *La Divine Comédie* un plagiat, est l'exemple même de la première des sottises dont je parlais tout à l'heure. »

« Les jours où les eaux se retireront du Bosphore¹ »

Dans l'ordre de la diégèse, Galip lit la première chronique de son cousin Célâl, intitulée « Les jours où les eaux se retireront du Bosphore », le matin même du jour de la disparition de Ruya. Dans cette chronique, Celâl rapporte une nouvelle lue dans un magazine de géologie français sur le réchauffement de la Mer Noire et sur l'assèchement du Bosphore. Envisageant les conséquences de cette catastrophe écologique, Celâl imagine la transformation du Bosphore, véritable « paradis terrestre » (*cennet yer*²) en un « sombre cloaque » (*bir zifiri bataklığa*), en un « chaos apocalyptique » (*kıyametimsi kargaşanın*) : la chronique de vulgarisation scientifique se transforme en une vision eschatologique. Le champ lexical religieux se rapportant à l'eschatologie et à Dante saturent le passage : *cennet*, (« paradis »), nouvel enfer (*yeni cehennem*), la « vie nouvelle » (*yeni hayat*), la « maudite fosse » (*lânet çukur*³). Cette promenade exploratoire a les dehors d'une catabase : le chroniqueur évolue dans une vallée qui s'apparente à un marécage alimenté par des cascades et par des milliers d'égouts ; dans cette vallée boueuse naissent de « nouveaux quartiers » (*yeni mahalleler*), bidonvilles, baraquements, tripots et lieux de plaisir, topographie d'une pègre infernale. Le *locus amoenus* du Bosphore s'inverse en une « maudite fosse arrosée par les cascades d'un vert foncé des égouts d'Istanbul » (*bütün İstanbul'un koyu yeşil lâğım şelâleleriyle sulayacağı bu lânet çukurda*). Le chroniqueur adopte le ton et l'éloquence emphatique du prophète du Jugement dernier, annonçant toutes les calamités qui sont les signes avant-coureurs de l'Apocalypse. Après avoir évoqué les « épidémies toutes nouvelles » (*yepyeni bir salgın*) provoquées par les gaz toxiques, il annonce : « Je le sais et je vous mets en garde : les calamités (*felaketler*) qui se succéderont dans cette zone bientôt déclarée insalubre, entourée de fils de fer barbelé et mise en quarantaine, nous frapperont tous⁴. » La descente est aussi un voyage temporel : l'assèchement du Bosphore permet l'exhumation de différentes strates qui composent le palimpseste historique d'Istanbul : la

¹ *Ibid.*, p. 33 ; *KK*, p. 23 : « Boğaz'ın suları Çekildiği zaman »

² *Ibid.*, p. 34 ; *KK*, p. 23.

³ Toutes les citations de cette analyse renvoient au chapitre II du *Livre noir*, *LN*, p. 33-41, *KK*, p. 23-27.

⁴ *LN*, p. 35 ; *KK*, p. 24 : « Biliyorum ve uyarıyorum : O gün, dikenlitellerle karantinaya alınacak bu hastalıklı bölgede olup biten felâketler hepimizin içine işleyecek. »

civilisation antique (colonnes ioniennes, squelettes celtes et lyciens), la civilisation byzantine (trésors byzantins), l'époque contemporaine (un vieux tanker roumain), le présent de la globalisation capitaliste (les déchets des objets de consommation courante). Cet enfer est à la fois une décharge culturelle où s'amoncellent les déchets de la société de consommation, un site archéologique sous-marin et une « caverne d'Ali baba » contenant trésors et reliques. Au terme de cette exploration, au coeur de l'enfer, Célâl ne trouve pas de monstre infernal, mais une icône de la culture populaire : la cadillac noire (*Kara Cadillac*) d'un célèbre gangster de Beyoğlu. Après avoir gratté la carrosserie recouverte de coquillages, d'algues, de mousse, il dévoile à la vue du lecteur le couple de squelettes du gangster et de sa bien-aimée, leurs crânes soudés dans un baiser sans fin. Au fond de l'enfer pamukien se trouve donc un tableau qui oscille entre le tableau des vanités postmoderne et le tombeau des amants.

La réécriture pamukienne de l'enfer dantesque opère un déplacement culturel et une mythification d'Istanbul et du Bosphore, qui deviennent les lieux d'une mythologie romanesque à la fois subjective et collective. Le romancier transforme le Bosphore en un espace culturel mythique, en un réservoir de l'imagination littéraire ; le fond du Bosphore où se trouve la *Kara Cadillac* apparaît comme la métaphore de l'encrier de l'auteur de *Kara Kitap* ; d'ailleurs, le tout début du chapitre suivant apprend au lecteur que Celâl a perdu son stylo dans les eaux du Bosphore¹. Par le détour dantesque, Pamuk mythifie Istanbul et le Bosphore et les fait rentrer, comme mythes littéraires, dans la littérature mondiale.

« Manken Cehennemi » (« l'enfer aux mannequins² »)

Le deuxième hypertexte dantesque est située au chapitre VI du roman et prend place le matin du deuxième jour de la disparition de Ruya. Le chapitre, qui est également une chronique de Célâl, emprunte son épigraphe au chant IV de *l'Enfer*: « "...seulement des soupirs qui faisaient trembler l'air éternel..."³ » Au début de ce chant, Dante et Virgile arrivent sur le rebord de la vallée de l'Enfer, et

¹ *Ibid.*, p. 41.

² *Ibid.*, p. 311 ; *KK*, p. 193.

³ *LN*, p. 100 ; *KK*, p. 64 : « "...zaman dışı havayı titreten iç çekmeler." »

ils vont commencer leur descente dans le premier cercle, celui des limbes. Ce chant représente donc le seuil des enfers et laisse à penser que pour le héros Galip du *Livre noir*, la descente va elle aussi commencer. L'épigramme correspond aux vers 22 à 27 du chant IV :

C'est ainsi qu'il entra et qu'il me fit entrer
dans le premier cercle qui entoure l'abîme.
Et là, à ce que j'entendis,
il n'était pas de pleurs, seulement des soupirs,
qui faisaient trembler l'air éternel ;
cela venait de douleur sans torture
subie par ces foules, qui étaient grandes,
d'enfants, de femmes et d'hommes¹.

Ce sont des vers programmatiques : après avoir découvert l'enfer stambouliote, le fond du Bosphore, après avoir défini le Bosphore comme une ville infernale et mythique, Célâl, la figure de l'auteur du *Livre noir*, va passer en revue le peuple des enfers.

Ce peuple des enfers, ce sera la foule des mannequins de maître Bédii. Par son art, ce dernier cherche à capturer l'essence physique, comportementale, des Turcs. Mais, pour son malheur, les boutiquiers ne veulent pas de ses mannequins qui rappellent à leurs clients leur propre existence médiocre et morose ; ce sont à des mannequins européens que les clients turcs veulent s'identifier. Mais maître Bédii ne renonce pas pour autant à son art et il continue la fabrication de ses mannequins dans la cave de sa maison. Son fils propose au chroniqueur la visite de la cave : Célâl a ainsi accès à une vie souterraine et artificielle, à une foule de mannequins qui paraît vivante et qui semble rêver de quitter ce bas lieu pour remonter à la surface de la terre. Mais la descente de Célâl dans le lieu infernal n'est en fait qu'une anticipation, une prolepse de la catabase du héros Galip.

En effet, le motif de la visite de la cave des mannequins de maître Bédii est repris au chapitre XVII ; il s'inscrit donc dans la narration à la troisième personne de l'histoire de Galip. Le samedi soir, celui-ci a passé la nuit dans une boîte de nuit avec des journalistes britanniques qui veulent rencontrer le célèbre chroniqueur turc. A la sortie du club, un des participants propose de faire revivre

¹ Dante, *L'Enfer*, *op.cit.*, p. 49-51.

les « mille et une nuits d'Istanbul » aux journalistes de la BBC : c'est là qu'il les entraîne dans « l'enfer aux mannequins ». Réécrivant l'hypotexte dantesque, ce chapitre, par la même occasion, réécrit le chapitre VI du roman, la visite de Célâl aux mannequins. Cette lecture est encouragée à la fois par l'épigraphe du chapitre VI qui introduit la première catabase de Célâl, par la mention de Dante dans le chapitre XVII¹, et par l'exergue même du chapitre, particulièrement « dantesque ». Il s'agit de l'épigraphe d'Ahmet Rasim² : « “Aujourd'hui, quand je jette un regard sur cette époque, il me semble deviner une foule qui marche dans l'obscurité³.” »

Un des personnages s'adresse au guide à qui il a amené Galip et les touristes anglais : « “Cebbar bey, les visiteurs que voilà sont venus visiter sous votre conduite vos sous-sols (*aşağı*), vos caves (*katları*), vos souterrains (*yeraltını*), voir de leurs yeux les infortunées créatures (*mutsuzları*) qui s'y entassent, tout ce qui a fait de nous ce que nous sommes (*bizi biz yapan şeyi*), notre histoire (*tarihimizi*), quoi...⁴” » Il faut lire ici, en quelque sorte, la texte pamukien comme une rencontre entre Dante et Dostoïevski : le peuple des enfers est le peuple du « souterrain » ; le terme « *yeraltı* » évoque les *Yeraltından Notlar*, les *Carnets du sous-sol*. Notons que le terme turc, *yeraltı*, est un mot composé, comme en français, du substantif *yer* et de la postposition *alt*. Ainsi, la situation de l'homme du souterrain semble à l'image du peuple turc mythique du *Livre noir*. Lors de cette deuxième catabase dans les caves et souterrains de maître Bédii, les traits de la descente aux enfers sont davantage développés.

Pamuk reprend à Dante la structure narrative et le dispositif énonciatif de *L'Enfer*. La narration à la troisième personne raconte la descente de Galip dans les souterrains de Maître Bédii. Galip est le double de Dante, escorté par un nouveau Virgile, le petit fils de maître Bédii, guide de cette catabase stambouliote, qui lui présente les tableaux infernaux. Ce nouveau Virgile est transformé en guide

¹ Dans la description de tous ceux qui composent cette foule souterraine, le guide mentionne « ceux qui lisaient Dante afin de prouver que l'Occident avait pillé l'Orient dans tous les domaines de la science et de l'art. » *LN*, p. 300.

² Ahmet Rasim (1864-1932) fait l'objet de deux épigraphes. Témoin de la transition de l'Empire ottoman à la république, membre élu de la grande assemblée de Turquie de 1927 à 1932, journaliste et auteur de nouvelles, il a contribué à incorporer dans la littérature le folklore et la vie quotidienne d'Istanbul.

³ *LN*, p. 293 ; *KK*, p. “183 : « Yine şimdi o zamanlara doğru irca-i nazar ettikçe karanlıkta yürüyen bir izdhan sezinler gibi oluyorum. ” »

⁴ *KK*, p. 185 : « “Cebbar Bey [...], arkadaşlarımız burayı değil, sizin rehberliğinizde aşağı katları, yeraltını, mutsuzları, tarihimizi, bizi biz yapan şeyi görmeye geldiler. ” »

touristique des curiosités de la ville. C'est le récit d'une descente progressive et continue ; les visiteurs descendent dans la cave, puis accèdent à un souterrain qui communique avec des galeries. Ils progressent de pièce en pièce et traversent les salles où sont exposés les mannequins, autant de scènes à voir, d'histoires à entendre. Ils parviennent ensuite à un tunnel creusé il y a plus de mille ans et qui servit de refuge aux populations persécutées tout au long de l'histoire de la ville. Ainsi, les touristes découvrent toute une ville infernale, une Istanbul inversée dans le sous-sol.

Pamuk s'approprie à la fois la topographie de l'enfer ainsi que la progression narrative de la catabase : l'entrée des enfers est localisée sur l'autre rive de la Corne d'Or ; au terme de la descente, une fois parvenus au fond de l'enfer, la remontée s'accompagne de l'oubli : « [...] il remarquait qu'à mesure qu'ils montaient plus haut, qu'ils se rapprochaient de la surface de la terre, et parce qu'ils s'éloignaient de plus en plus des secrets des profondeurs (*derindeki sırlardan*), il commençait à oublier (*unutmak*) ce qu'il avait vu (*görüüp*) et ce qu'il y avait appris (*öğrendiklerini*)¹ » A la sortie du souterrain, Galip, sur la proposition d'un architecte qui avait fait la visite avec eux, et encouragé par Belkis, se laisse tenter par la visite de la mosquée Süleymaniye, la plus belle et la plus imposante des mosquées d'Istanbul, située dans le quartier historique de Fatih, et surtout par l'ascension du minaret : le parcours est complet, et à la descente dans le gouffre infernal succède l'ascension de la montagne du Purgatoire. De même qu'au chant IX du Purgatoire Dante doit passer la porte du Purgatoire, gravir trois marches pour y accéder, sous l'autorité de l'ange portier, l'architecte ouvre pour Galip la porte de la mosquée² ; et il se retrouve bientôt dans l'escalier du minaret³. Belkis est déjà montée – Béatrice attend Dante au Paradis – et Galip effectue seul l'ascension de l'escalier du minaret, ponctuée, comme l'ascension de Dante, de plusieurs haltes. Enfin, c'est à la galerie du minaret qu'il rejoint Belkis ; ensemble, ils contemplent en silence Istanbul plongée dans l'obscurité : au terme de l'ascension, la contemplation de l'ordre de l'univers.

¹ *KK*, p. 192 : « [...] yeryüzüne yaklaştıkça, yukarılara çıktıkça, derindeki sırlardan daha da uzaklaştığı için, burada görüp öğrendiklerini de unutmaya başladığımı seziyordu. »

² *LN*, p. 313.

³ *Ibid.*, p. 315.

En outre, le dispositif descriptif et visuel est celui de *La Comédie* : Galip est le porte-regard, le témoin du spectacle infernal. Ce spectacle tient, comme pour la scène de la « vision d'Amour » dans *La vie nouvelle*, de la vision. Le récit se donne comme un catalogue des morts, comme une succession de tableaux et de plans de groupes : le groupe des « artistes et comédiens célèbres », celui des « bête », des « utopistes », « des fonctionnaires », des « marchands ambulants », et des « veinards ». L'énumération se termine par la mention de « tous nos concitoyens¹ ». Après la revue des mannequins commence le catalogue des squelettes ; ce sont ceux des peuples ayant fui une épidémie, l'ennemi, des persécutions, tout au long de l'histoire d'Istanbul². Génois, Amalfiens, Pisans qui ont pris la fuite à l'arrivée des Byzantins, rescapés de la grande peste, Juifs et Byzantins se retrouvent blottis les uns contre les autres dans les souterrains de la ville. Le récit pamukien de la descente aux enfers encode également le motif de l'attente de l'Apocalypse, du renversement eschatologique. Le guide rêve qu'un jour, squelettes et mannequins célèbreront une gigantesque cérémonie de la vie et de la mort, du temps et de l'histoire. Le passage se clôt sur la vision d'une apocalypse joyeuse et terrifiante, sur une grande fête macabre.

La catabase est donc l'occasion d'un morceau de bravoure descriptif qui se fait vision épique du peuple turc. Cette vision est renforcée par l'effet de multitude produit par les pluriels des noms, par les va-et-vient entre le tableau général et le portrait individuel. Pamuk réaffirme également le lien entre la catabase et le panorama historique d'une nation. La visite aux enfers est le prétexte pour un voyage dans la mémoire culturelle ; pour spatialiser, « spectaculariser », donner à voir le passé historique de la Turquie.

Ainsi, l'appropriation pamukienne de Dante se donne comme une réécriture ludique de la catabase, réduite et condensée, déplacée dans le sous-sol de la ville palimpseste. Les nombreux indices (références et citations de Dante, termes clefs de l' « enfer », du « paradis », de la « vie nouvelle »), la dénomination même de l' « enfer aux mannequins » invitent à la lecture

¹ *Ibid.*, p. 298-299.

² *Ibid.*, p. 305.

hypertextuelle dans un jeu de connivence et de reconnaissance érudite. Mais l'usage de l'enfer dantesque sert aussi la mythification de la ville d'Istanbul. Grâce à cette puissance imagination mythique Pamuk peut élaborer un nouveau mythe littéraire de la ville, et faire entrer la ville-capitale dans la littérature mondiale. Pascale Casanova décrit précisément la littérisation de la ville-capitale comme une des stratégies offerte aux auteurs excentrés pour autonomiser l'espace littéraire et le propulser dans la littérature mondiale. Mais l'usage de Dante est aussi un détournement symbolique. Il sert le réinvestissement de l'imagination chthonienne des bas-fonds, du souterrain, du point de vue de la mémoire culturelle turque. La fosse, le fond du bosphore, la cave ou le souterrain, est le lieu de relégation de la mémoire culturelle turque refoulée, forclosée par la modernité républicaine. Le roman, dans un geste de retournement, de renversement quasi carnavalesque, met à jour l'envers de la modernité républicaine, le refoulé de l'idéologie de l'occidentalisation.

La « recherche du temps perdu » pamukienne

Proust affiche une présence très importante dans l'œuvre de Pamuk. Il est cité en exergue du *Château blanc*, en épigraphe du chapitre V de la première partie du *Livre noir*, mais ce dernier roman comporte aussi de nombreuses allusions à *La Recherche*. De plus, c'est la lecture de chevet d'un personnage qui apparaît dans le roman. Proust est aussi mentionné à la fin du *Musée de l'Innocence* dans la liste des musées visités par Kemal pour la préparation de son propre musée. Mais au-delà de ces traces explicites, concentrées surtout dans *Le Livre noir*, le texte proustien affleure dans la quasi-totalité des romans et va jusqu'à structurer en profondeur *Le Livre noir* et *Le Musée de l'Innocence*.

Pourtant, nous avons déjà vu que *La Recherche* n'est disponible intégralement en turc qu'à partir de 2002, les traductions de Roza Hakmen commençant à paraître à partir de 1996. Il y a donc une *historicité* de la réception

pamukienne de Proust, et de l'intertextualité proustienne dans les romans d'Orhan Pamuk. On a déjà vu que *Le Château blanc* passe par la traduction turque de Yakup Kadri de 1942 ; *La Maison du Silence* (1983) et *Le Château blanc* (1985), nous paraissent produits dans ce contexte de réception turc, même si Pamuk a pu avoir accès à des éditions anglaises dans les librairies anglophones d'Istanbul. En revanche, *Le Livre noir* (1990) et *La vie nouvelle* (1994) sont respectivement contemporains et postérieurs au séjour américain de Pamuk ; il est probable que, dans le contexte intellectuel et bibliographique de l'Université de Columbia, l'intertextualité proustienne s'émancipe du contexte de réception turque ; et l'*hyper usage*, très « postmoderne » de Proust dans *Le Livre noir* est lié sans aucun doute à ce nouveau contexte intellectuel et académique. *Neige* (2002) et *Le Musée de l'Innocence* (2008) sont enfin contemporains de la traduction intégrale de Proust par Roza Hakmen. La réécriture d'*Albertine disparue* du *Musée de l'Innocence* est même postérieure à la parution en turc de ce dernier roman de Proust : *Albertine kayıp* paraît aux éditions Yapı Kredi en 2001¹.

L'inaccessibilité de l'édition intégrale de Proust en turc avant les années 2000 n'empêche pas Pamuk, dès ses premiers romans, d'encoder le motif proustien de la scène de réminiscence, de *La Maison du Silence* à *Neige*, ce qui confirme l'hypothèse qu'il avait une *connaissance*, déterminée par le contexte des années 1970 et 1980, de l'univers proustien, avant la traduction intégrale de R. Hakmen. Nous verrons ensuite que *Le Livre noir* affiche un jeu intertextuel virtuose avec *La Recherche* et le réinvestit d'une problématique pamukienne propre. Enfin, nous analyserons deux romans, *Le Livre noir* une fois de plus, et *Le Musée de l'innocence*, comme des réécritures d'*Albertine disparue*.

Les « madeleines » des romans d'Orhan Pamuk

La mémoire et le souvenir sont des thèmes centraux chez l'auteur turc, et la scène de réminiscence est un leitmotiv de ses romans. La première occurrence que nous avons relevée se situe dans un des chapitres composés par le monologue

¹ Marcel Proust, *Kayıp zamanın izinde : Albertine kayıp*, trad. Roza Hakmen, Istanbul, Yapı Kredi yayınları, 2001.

intérieur de Fatma dans *La Maison du silence*. La vieille dame de quatre-vingt dix ans ne parvient pas à dormir, et ressasse l'animosité pour ses petits-enfants, la haine farouche pour son mari, et le mépris pour son serviteur, le « nabot¹ ». Elle repense notamment à deux épisodes de sa vie : le moment où son fils Dogan a dédommagé Ismaïl et Recep, les deux bâtards de son mari, pour les maltraitements dont ils ont été victimes, et la période de sa vie où son mari, incapable de subvenir aux dépenses du foyer à cause de son ivrognerie, vendait un à un ses bijoux de famille. C'est alors que la vieille femme décide d'aller ouvrir le coffret désormais vide :

Je me lève, je vais à l'armoire, je sors ma clef, je l'ouvre, l'odeur (*koku*) de l'armoire me frappe au visage. Je l'avais placé dans le deuxième tiroir. Je tire le tiroir, il est bien là. Je renifle (*kokladım*) le coffret, sans l'ouvrir, et puis je l'ouvre, il est vide, j'en aspire l'odeur (*kokladım*), et je me souviens de mon enfance (*çocukluğumu hatırladım*).

C'est le printemps à Istanbul, et moi, je suis une petite jeune fille de quatorze ans, et demain après-midi, nous irons faire une promenade (*gezmeye*)².

Comme dans le texte proustien, le souvenir (*hatıra*) est étroitement liée à l'odorat (*koku*, *koklamak*). Le voyage de la mémoire est certes volontaire, ici, mais suscité par la sensation ; le parfum se donne comme le médium qui transporte dans le passé, soixante-seize ans en arrière ; il est à la fois la métaphore, au sens littéral, et la métonymie du passé. Le coffret, la « boîte vide » (*bomboş kutu*) est le contenant magique qui renferme tout l'univers de l'enfance ; un flacon qui contient, lorsqu'on l'ouvre, le parfum merveilleux des jours perdus. Fatma peut alors se remémorer les après-midi radieux de la vie de l'aristocratie ottomane, ses visites aux filles de Sukru Pacha, et l'heure du coucher où son père venait lui souhaiter bonne nuit.

La vie nouvelle met au centre de la narration un autre de ces motifs proustiens qui enclenchent la mémoire sensible. Lorsque le narrateur va enquêter chez tante Ratibe sur le livre de l'oncle Rifki, cette dernière lui offre, en guise de

¹ *MS*, p. 202.

² *Ibid.*, p. 203 ; *SE*, p. 144 : « Masadan kalktım, dolabıma gittim, anahtarı çıkarıp kapısını açtım, dolap kokusunu duydum. İkinci çekmeceye koymuştum. İkinci çekmeceyi açtım : İşte orada. Açmadan kokladım ve açtıktan sonra bomboş kutuyu gene kokladım ve çocukluğumu hatırladım. / İstanbul'da bahar olmuş ve ben ondört yaşında genç kızım ve biz yarın öğleden sonra gezmeye gidiyoruz. »

cadeau de mariage, une bonbonnière en argent (*gümüş şekerlik*) depuis longtemps dans la famille¹. En regardant la bonbonnière, il « [se] souvien[t] (*hatırlıyordum*) de quelque chose, sans trop savoir de quoi (*neyi hatırladığımı bilemeden*)² » ; et il ajoute, quelques lignes plus loin : « Cela vous arrive-t-il, à vous aussi ? Vous êtes sur le point de vous rappeler quelque chose (*hatırlayacaktınız*), mais pour une raison inconnue, vous renoncez à vous en souvenir, vous le remettez à plus tard³. » Comme le narrateur proustien ajourne l'élucidation de l'origine de cette félicité, Osman reporte l'élucidation de la sensation, et le souvenir qui lui est lié ne remonte pas à la conscience. De plus, le monde tout entier semble se refléter, miniaturisé et déformé, dans le métal de la bonbonnière, comme dans un « miroir⁴ » (*anyasında*) dans une sorte d'instant magique suspendu dans le temps. Quelques lignes plus loin, le motif est réitéré, la bonbonnière est donnée comme un équivalent miniaturisé du monde ; en elle « se reflétaient l'univers et les livres et les réverbères et les peupliers qui perdaient leurs feuilles et le ciel sombre et la nuit mélancolique, l'asphalte mouillé et ma main qui tenait le sac, mon bras et le mouvement de mes jambes⁵. » Nouvelle allusion proustienne : comme c'est « tout Combray » qui sort de la tasse de thé du narrateur⁶, l'univers entier est reflété dans la bonbonnière. De plus, la bonbonnière, comme la madeleine, est associée au sucré et à l'enfance. Quelques temps plus tard, un soir de printemps, le narrateur se rend à la gare avec sa fille pour voir passer les trains ; en route, il lui achète des caramels de marque « Mabel ». Tandis qu'ils sont sur le quai, les trains lui rappellent une scène d'enfance et enclenchent la mémoire : « Et son père se souvint des gares où s'arrêterait le train, il en avait oublié quelques-unes, et, dans

¹ VN, p. 385 ; YH, p. 238.

² *Ibid.* : « Hatırlıyordum, diyeyim neyi hatırladığımı bilemeden. »

³ *Ibid.*, p. 386 ; YH, p. 238 : « Size de hiç olur mu : Bir şey hatırlayacaktınız da, hatırlamayı, neden çıkaramadan bir başka zamana bıraktınız. »

⁴ *Ibid.*, p. 385.

⁵ *Ibid.*, p. 387 ; YH, p. 239 : « [...] dünyayı, kitapları, sokak lambalarını, yaprakları dökülen kavak ağaçlarını, karanlık göğü, kederli geceyi, ıslak asfaltı ve torbayı taşıyan elimi, kolumu, inip kalkan bacaklarımı yansıtan gümüş şekerlikle [...] ». »

⁶ « Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse[n]t à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, ville et jardins, de ma tasse de thé. » Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Jean-Yves Tadié (éd.), t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 47.

celles dont il se souvenait, il se rappela sa propre enfance¹. » Le verbe *hatırlamak* est à nouveau répété trois fois dans la phrase. Le narrateur se souvient alors d'une scène chez la tante Ratibe et l'oncle Rifki, lorsque ce dernier, ingénieur des chemins de fer, l'interrogeait sur une ligne de chemin de fer en lui demandant de décliner le nom de toutes les stations. Après la gare de Kesikköprü, l'enfant a un trou de mémoire ; c'est grâce à un caramel offert par sa tante qu'il retrouve le nom manquant : « Tante Ratibe m'offrit des caramels, et, comme l'Oncle Rifki l'avait prévu, à l'instant même où je me fourrai le caramel dans la bouche (*ağzıma*), je me souvins (*hatırladım*) du nom de la gare suivant celle de Kesikkeupru². » La simultanéité de la sensation et du souvenir est exprimée par la proposition circonstancielle de temps (*bir tanesini ağzıma atar atmaz*), la subordonnée en « – (i)r –mez/maz » exprimant une succession très rapide. Le retour du souvenir a la même brusquerie, la même instantanéité que chez Proust (« Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu³. ») De plus, Pamuk semble télescoper ici deux références à Proust : le voyage en train dans les noms de ville déclenchent le souvenir, et la scène de réminiscence proprement dite. Sur le quai de la gare avec sa petite fille, Osman, vingt-trois ans plus tard, ne peut se rappeler le nom même de la gare qui lui avait alors échappé ; mais il comprend que c'est la bonbonnière qui recèle sa mémoire. Une fois rentré, il se prépare intérieurement à ouvrir la bonbonnière :

[...] je remis de l'ordre dans les livres, les papiers et les anges, puis je me mis à attendre, le coeur battant, que mes souvenirs (*hatıraların*) s'accumulent en moi et atteignent la densité nécessaire.

Puis, « A moi, les associations d'idées (*çağrışım*) ! » dit l'homme au cœur brisé victime d'un livre et aussi de l'amour ; et je saisis la bonbonnière. [...] Comme elle pouvait se faire docile, l'énigme que nous appelons mémoire ! Je me souvins sur le champ (*hemen hatırladım*). [...] la gare en question était celle de la Vieille-Vigne.

Je me souvins (*hatırladım*) encore d'autre chose [...] ⁴.

¹ VN, p. 398 ; YH, p. 246 : « Ve babası trenin sonra sonra gittiği istasyonları bir bir hatırlarken, bir bir hatırlayamazken, hatırladıklarının içinde kendi çocukluğunu gördü. »

² *Ibid.*, p. 399 ; YH, p. 248 : « Ratibe Teyze bana karameleri getirip verdi. Rifki Amca'nın dediği gibi, bir tanesini ağzıma atar atmaz Kesikköprü'den sonraki istasyonu hatırladım. »

³ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, op.cit., p. 46.

⁴ VN, p. 401 ; YH, p. 248-249 : « [...] ben masamın üzerindeki kitaplara, meleklerle ve kâğıtlara şöyle bir çekidüzen verdikten sonra, hatıraların iyice koyulaşıp kıvama girmesini, yüreğim küt küt atarak bekledim. / Sonra, gel çağrışım gel, dedi aşk ve kitap kurbanı kırık kalpli adam ve gümüş şekerliği elime aldım. [...] Ne kadar da uysallaşabilirmiş hafıza denen muamma : Hemen hatırladım. [...] Viranbağ idi istasyonun adı. / Daha da hatırladım. »

Là encore, la réécriture du motif proustien est ostensible, à travers la répétition du verbe *hatırlamak*, le véhicule sensible de la mémoire, et l'immédiateté du souvenir (*hemen*). De plus, Osman retrouve littéralement son enfance dans la bonbonnière : quand il l'ouvre, il y trouve les caramels de son enfance, de la marque « La vie nouvelle », disparue des épiceries et des confiseries¹. Comme la petite madeleine qui fait jaillir de la tasse de thé, par la magie de la sensation, l'enchantement du passé, présent à nouveau pour le narrateur, la bonbonnière d'Osman est la métaphore du temps retrouvé. Toutefois, le texte encode sa « post-proustianité » : habile, le narrateur connaît le mécanisme de la mémoire sensible et paraît l'actionner, le faire fonctionner à l'envi, tout comme le coffret de Fatma la transporte automatiquement aux jours de son enfance. Le roman transforme le motif proustien, en quelque sorte, en un topos littéraire ou en un cliché, automatisant la mobilisation de la mémoire proustienne par la sollicitation sensible activement recherchée.

Le roman *Neige* comporte également au moins deux allusions, nous semble-t-il, à Proust. En passant sous le porche de l'hôtel Karpalas lors de son arrivée à Kars, Ka ressent une « émotion indicible » :

L'hôtel Karpalas, de style baltique, était une de ces constructions pleines de grâce. Après être passé sous un porche qui ouvrait sur une cour, on entrait dans un immeuble de deux étages, aux hautes fenêtres fines et étirées. Sous ce porche conçu cent dix ans auparavant pour faire passer commodément les voitures à cheval, Ka ressentit une émotion indicible (*belirsiz bir heyecan*), mais il était si fatigué qu'il ne put s'y arrêter².

Difficile de ne pas penser à une autre « émotion indicible », celle du narrateur proustien dans la cour de l'hôtel de Guermantes. En se rendant à une matinée organisée par les Guermantes dans leur hôtel particulier du faubourg Saint-Germain, le narrateur fait à nouveau l'expérience d'une joie atemporelle suscitée par une sensation :

¹ *Ibid.*, p. 403.

² *Neige*, p. 16-17. C'est le narrateur qui se charge d'expliquer l'émotion de Ka : la femme qu'il aime, Ipek, séparée de son mari Muhtar, vit à l'hôtel avec son père et sa sœur, cet hôtel où il va séjourner pendant son séjour à Kars. *Kar*, p. 13-14 : « Karpalas Oteli Baltık mimarisiyle yapılmış zarif Rus yapılarından biriydi. İki katlı, ince, uzun yüksek pencereli binaya bir avluya açılan bir kemerin altından geçilerek giriliyordu. Yüz on yıl önce at arabaları rahatça geçsin diye yüksek yapılan bu kemerin altından geçerken Ka belli belirsiz bir heyecan duydu, ama o kadar yorgundu ki üzerinde durmadı bunun. »

En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant [les doutes du narrateur sur son talent littéraire], j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes, et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avançait ; au cri du wattman je n'eus que le temps de me ranger de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières sonates de Vinteuil m'avaient paru synthétiser¹.

Il ne le fait pas, mais on ne peut s'empêcher de penser que Ka fait ce même pas chaotique que Proust accomplit malgré lui sur les pavés inégaux de la cour. Pas de résurrection de Venise donc pour le personnage pamukien, mais la scénographie, le cadre de l'hôtel, l'entrée dans l'espace de la cour, la naissance, à ce moment précis, d'une sensation indéfinie, font signe vers Proust. Il serait d'ailleurs peut-être plus intéressant, dans l'optique de la réécriture proustienne, de traduire *heyecan* non par « émotion », comme le fait Jean-François Pérouse, mais par « sensation ». L'adjectif *belirsiz* qui vient du verbe *belirmek* (« se manifester, apparaître, surgir ») est lui aussi particulièrement proustien ; le suffixe privatif « *siz* » marque le contraire de ce qui apparaît clairement ; la sensation est donc bien « indéterminée », « vague », « indéfinie ». Contrairement au narrateur de la *Recherche*, qui, lors de l'épisode de la madeleine, va chercher dans les abymes « ce qui palpite ainsi au fond de [lui]² », à l'état informe et confus, Ka, par lâcheté et par fatigue, se « détourne de [la] tâche difficile³ », celle consistant à plonger dans les profondeurs du moi pour rapporter « à la surface de [la] claire conscience ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever, tout au fond de [lui]⁴. » De fait, la neige de Kars semble avoir bloqué l'accès au souvenir ; le narrateur précise, un peu avant le passage, que « ses souvenirs (*hatıraları*) étaient comme enfouis (*silinmiş*) sous

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Jean-Yves Tadié (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, p. 445-447.

² *Ibid.*, Du côté de chez Swann, I, p. 45.

³ *Neige*, p. 17.

⁴ Marcel Proust, Du côté de chez Swann, op.cit..., p. 46.

la neige¹ » et que « [sous] la neige, toute chose semblait effacée (*silinmiş*) et perdue (*kaybolmuş*)². »

Proust réapparaît au moins une autre fois dans le roman. Alors qu'il est aux mains des Equipes spéciales de Z. Demirkol qui veulent lui faire avouer l'adresse de la cachette de Lazuli, Ka subit les coups et les claques de « l'oncle Mahmut ». C'est à ce moment que la narration mobilise, à nouveau, le motif proustien :

Le sang et son goût salé qui lui coulait par le nez sur la commissure des lèvres lui rappelèrent son enfance (*çocukluğunu hatırlatıyordu*). Quand avait-il saigné du nez pour la dernière fois ? Alors que l'oncle Mahmut et les autres s'attroüpaient devant la télévision, l'oubliant dans ce coin à moitié obscur de la pièce, Ka se rappela (*hatırladı*) les fenêtres qui se refermaient sur son nez durant son enfance, la violence des ballons de foot, et le coup de poing qu'il avait encaissé au cours d'un petit accrochage au service militaire³.

Cette fois, c'est le nez – *burun* est répété à trois reprises et il est situé deux fois en tête de phrase (*burnundan, burnu, burnunun*) – et les sensations liées au saignement du nez qui font renaître les jours de l'enfance du narrateur. C'est toujours le verbe *hatırlamak* qui est employé. Il peut être utilisé à la voix active ou à la forme pronominale, et peut se traduire par « rappeler », « évoquer » aussi bien que par « se rappeler », « se souvenir ». Contrairement aux fois précédentes, la sensation est rencontrée de manière fortuite, seule manière, selon Proust, pour sentir « la joie du réel retrouvé » : « [...] la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé⁴. »

Notre relevé n'est probablement pas exhaustif, et ne serait peut-être pas significatif, sans la récurrence de références proustiennes explicites. Mais la régularité et la constance de la dissémination de ce motif tout au long de l'œuvre pamukienne est un indice de l'importance cruciale du souvenir et de la

¹ « [...] hatıraları da kar altında silinmiş gibiydi », *Kar*, p. 13.

² *Neige*, p. 16 ; *Kar*, p. 12 : « Karın altında her şey silinmiş, kaybolmuş gibiydi. »

³ *Ibid.*, p. 520 ; *Kar*, p. 355 : « Burnundan sızan kan da dudağının kenarındaki tuzlu tadıyla çocukluğunu hatırlatıyordu. Burnu en son ne zaman kanamıştı? Mahmut Amca, ötekiler, kendisini odanın, bu yarı karanlık köşesinde unutup televizyonun başında toplanırlarken Ka çocukluğunda burnunun üzerine kapanan pencereleri, çarpan futbol toplarını, askerde bir itiş kakış esnasında burnuna inen bir yumruğu hatırladı. »

⁴ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op.cit.*, p. 264.

remémoration du passé, notamment à partir des objets, et plus largement, à partir de la sensation, chez l'auteur turc. Si la réappropriation de ce motif peut paraître, suivant les lois de l'interférence littéraire et de la réception périphérique d'un répertoire central, une simplification et une schématisation – le motif de la réminiscence et délesté de l'appareillage philosophique au sein duquel il s'inscrit chez Proust, et il est parfois « automatisé » –, il est toutefois réinvesti d'une problématique spécifiquement pamukienne, et resémantisé dans l'imagination poétique du romancier turc ; Pamuk renouvelle la lecture de Proust dans le contexte historique et culturel turc et le leste de nouvelles significations, comme nous allons le voir à présent.

Le Livre noir, le livre de la mémoire et de l'oubli

Si les personnages des romans pamukiens se souviennent souvent, à la faveur d'une sensation, alors *Le Livre noir* en revanche est le livre de l'oubli. Dans ce roman, on voudrait bien se souvenir, mais l'oubli et la mort guettent – autres motifs proustiens s'il en est. *Le Livre noir* sera donc le roman de l'*hafiza kaybi*, de la perte de mémoire, la recherche d'Albertine-Ruya redoublant celle du temps perdu. Quelle « recherche du temps perdu » *Le Livre noir* propose-t-il, et quel est l'enjeu de cette quête ?

La mémoire, l'oubli, le souvenir, sont des termes clefs du roman. Le terme que Pamuk emploie pour la « mémoire » est le terme arabe *hafiza*. Il est de la même famille que *hafiz*, un mot qui désigne celui qui a mémorisé le Coran, qui le connaît par cœur. Pamuk préfère le terme d'origine arabe au terme turc, *bellek*, qui est son synonyme. On trouve par exemple ce dernier terme dans le titre de la nouvelle de Borges, traduit en turc par « Funes ve sonsuz bellek » (« Funes et la mémoire infinie »). On peut parler aussi bien de « perte de mémoire », *hafiza kaybi*, que de « troubles de la mémoire » : *bellek bozukluklari*. *Le Livre noir* est donc le roman de la perte de mémoire, de l'*hafiza kaybi*, ou encore de l'*amnezi*.

Si les personnages du roman pamukien se souviennent, Celâl, le chroniqueur du *Livre noir*, souffre d'amnésie. Dans la chronique intitulée « La boutique d'Alâadine » que Galip récupère dans la collection de son parent Vassip,

le chroniqueur confie :

Si le jardin de ma mémoire (*hafızamın bahçesi*) ne se desséchait pas peu à peu, je ne me serais peut-être jamais plaint de cette situation, mais à chaque fois que je saisis mon crayon à bille, surgissent soudain vos visages, lecteurs bien-aimés, vous qui attendez à nouveau quelque chose de moi, comme m'apparaissent les seules traces de mes souvenirs qui m'échappent l'un après l'autre, dans ce jardin devenu désertique (*çorak*, « stérile »). Ne retrouver qu'une trace (*iz*) au lieu d'un souvenir (*hatıra*), c'est comme si on contemplait, les yeux pleins de larmes, la trace (*iz*) que votre bien-aimée, qui vous a abandonné et qui ne reviendra jamais plus, a laissée sur un fauteuil¹.

De la même manière que pèse la menace que la merveilleuse vallée du Bosphore s'assèche complètement et se transforme en vallée infernale, le jardin de la mémoire de Célâl est lui aussi soumis au même péril, mettant en parallèle la mémoire de l'écrivain et le Bosphore. Le chroniqueur angoissé confie à Alâaddine : « j'oublie tout, tout, vraiment tout (*her şeyi unuttuğumu*)² ! » et à raison, car selon Galip, « l'univers (*dünya*) est bien trop vaste pour la mémoire humaine³ » ; littéralement, ce dernier pense qu'« aucune mémoire (*hiçbir belleğe*) n'est assez grande (*kadar geniş*) pour contenir le monde (*dünyanın sığmayacak*). » Le roman se transforme alors en « recherche de la mémoire perdue » du journaliste.

Souffrant de perte de mémoire, Celâl veut que l'épicier lui raconte

l'histoire de tout ce qu' [il a] oublié (*unuttuğum her şeyin*), l'histoire des bouteilles d'eau de Cologne, des timbres fiscaux, des images sur les étiquettes, des boîtes d'allumettes, des bas nylon, des cartes postales, des photos d'acteurs, des dictionnaires de sexologie, des épingles à cheveux et des livres de prières de sa boutique⁴.

Pourquoi s'adresse-t-il à Alâaddine ? Car celui-ci est le dépositaire de la

¹ *LN*, p. 71-72 ; *KK*, p. 46 : « Hafızamın bahçesi kurumaya başlamasaydı belki hiç de şikâyetçi olmayacaktım bu durumdan, ama elime kalemi her alışımdaya gözlerimin önünde gene benden birşeyler bekleyen siz okurlarımın yüzleri ve çorak bir bahçede hepsi bir bir benden kaçan anılarımın izleri canlanıyor. Hatıra yerine, onun yalnızca bir iziyle karşılaşmak, sizi bırakıp gitmiş ve hiç dönmeyecek sevgilinin koltuğun üzerinde bıraktığı izine gözyaşlarıyla bakmaya benziyor. »

² *Ibid.*, p. 74 ; *KK*, p. 48 : « [...] her şeyi unuttuğumu, her şeyi unuttuğumu, her şeyi unuttuğumu [...] »

³ *Ibid.*, p. 50 ; *KK*, p. 33 : « [...] dünyanın hiçbir belleğe sığmayacak kadar geniş olduğunu düşündü [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 74-75 ; *KK*, p. 48 : « [...] ölmeden önce Alâaddin'den unuttuğum her şeyin, dükkânındaki kolonya şişelerinin, damga pullarının, kibritlerin üzerlerindeki resimlerin, naylon çorapların, kartpostalların, artist resimlerinin, seksoloji yıllıklarının, firketelerin ve namaz kitaplarının hikâyelerini bir bir dinlemek istediğimi anlattım. »

mémoire culturelle des habitants du quartier :

Je lui ai expliqué la place que tient dans nos vies (*hayatımızda tuttuğu yeri*) sa boutique à Nichantache (*Nişantaşı'ndaki dükkânının*). Je lui ai dit comment les milliers, les dizaines de milliers de choses qu'il vend dans sa petite boutique sont demeurées intactes dans nos souvenirs à tous (*hepimizin hafızalarında*), avec toute la fraîcheur de leurs couleurs et de leurs odeurs. Je lui ai décrit l'impatience avec laquelle les enfants malades attendent dans leur lit le retour de leur mère, qui est allée leur acheter un cadeau chez Alâaddine (un soldat de plomb), un livre (*Poil de carotte*) ou une bande dessinée (le numéro 17, celui où Kinova ressuscite après avoir été scalpé). Je lui ai expliqué que dans toutes les écoles du quartier, des milliers de gamins attendent la dernière cloche – qui a retenti depuis belle lurette dans leur imagination – tout comme ils s'imaginent pénétrant déjà dans la boutique, pour acheter des paquets de gaufrettes, ceux où l'on trouve des photos de joueurs de football (Métine, de l'équipe Galatasaray), de lutteurs (Hamit Kaplan) ou d'acteurs de cinéma (Jerry Lewis). Je lui ai dit comment les filles, qui vont y acheter une bouteille de dissolvant afin d'enlever le vernis pâle de leurs ongles, avant de se rendre au cours du soir de l'Ecole des arts ménagers, penseront avec mélancolie à la boutique d'Alâaddine, comme à un conte de fées lointain, quand elles se souviendront de leurs premières amours [...]¹.

La boutique semble contenir « l'édifice immense du souvenir » ; si Celâl « oublie tout », en revanche la boutique d'Alâaddine (*Alâaddin'in dükkânı*) représente la mémoire totale de l'existence et de l'intimité individuelles et collectives. Mais la chronique de Celâl est alors prétérition ; protestant qu'il oublie tout, il convoque au contraire une foule de souvenirs. Alors que, dans une de ses chroniques, il se plaint d'insomnie et de perte de mémoire², il se souvient d'une « journée terrifiante » (*korkunç bir gün*), durant laquelle il fut torturé par le désir d'un baiser :

Après tant d'années, au moment où votre chroniqueur se retourne vers le temps perdu, à la recherche d'une branche pour s'y raccrocher dans son insomnie, si tard dans la nuit, il se souvient d'une journée terrifiante qu'il a vécue dans les rues d'Istanbul³.

Le texte turc, comme la traduction française, convoque explicitement *La*

¹ *Ibid.*, p. 72-73 ; *KK*, p. 46-47.

² *Ibid.*, p. 215.

³ *Ibid.*, p. 217 ; *KK*, p. 135 : « Yıllar sonra, köşe yazarımız, o kayıp zamana yeniden bakarken, geceyarısı uykusuzluk içinde tutunacak bir dal ararken, aklına İstanbul sokaklarında geçirdiği korkunç bir gün geliyor »

Recherche par l'emploi de la collocation proustienne : le « temps perdu » (*kayıp zamana*) ; Celâl ne se *retourne* pas tant vers le passé qu'il le *regarde* (*bakmak*), mais il *recherche* (*aramak*) un moyen de s'y *accrocher* (*tutmak*). Le titre de l'œuvre maîtresse de Proust est tissé dans le texte turc. On notera que Pamuk, préfère l'adjectif « *kayıp* » à celui utilisé par Yakup Kadri, « *geçmiş* ». Le choix lexical pamukien sera celui que fera Roza Hakmen dans sa traduction des années 2000 (*Kayıp Zamanın İzinde*). Quoiqu'il en soit, le syntagme *kayıp zamana*, associé au verbe *aramak*, de même que la mention temporelle, « si tard dans la nuit » (*geceyarısı*), ainsi que le motif de l'insomnie (*uykusuzluk*), font allusion, nous semble-t-il, de manière évidente, à Proust. Tout se passe comme si Pamuk, dès *Kara Kitap*, importait dans le roman turc la *lettre* de Proust, et encodait les *mots* de *La Recherche*, inscrivant, dans ses romans, un certain *désir* de l'œuvre proustienne.

En outre, le roman est pris dans un paradoxe et tendu par une course contre le temps ; menacé par l'oubli et par la mort, Celâl doit rapporter, avant l'obscurité totale, le plus de souvenirs possibles. Comme le narrateur à la fin de *La Recherche*, l'écrivain du *Livre noir* doit se hâter avant que ne vienne la nuit, car « [...] déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre, et sur laquelle le jour ne se relève pas¹ », constate avec effroi le narrateur proustien. Mais la recherche affolée de Celâl fait l'objet d'ironie et de jeux d'échos humoristiques. L'épigraphie du chapitre XII de la première partie est une citation de Coleridge, extraite des *Biographia literaria*, et elle fait des « périodiques » et de leur lecture l'une des principales causes d'affaiblissement de la mémoire : « “Si, comme je le crois, on peut ajouter l'habitude de lire des publications périodiques au catalogue que dressa Averroès des anti-mnémoniques ou substances affaiblissant la mémoire (*hafızayı zayıflatan şeyler*)...”² » C'est le comble du chroniqueur, qui est transformé en

¹ « Oui, à cette œuvre, cette idée du Temps que je venais de former disait qu'il était temps de me mettre. Il était grand temps ; mais, et cela justifiait l'anxiété qui s'était emparée de moi dès mon entrée dans le salon, quand les visages grimés m'avaient donné la notion du temps perdu, était-il temps encore et même étais-je encore en état ? L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps. J'avais vécu comme un peintre montrant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre, et sur laquelle le jour ne se relève pas. » Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 612.

² *LN*, p. 213 ; *KK*, p. 133 : « “İbni Rüşd'ün anti-mnemonicler ya da hafızayı zayıflatan şeyler

« arroseur arrosé » : celui qui écrit des chroniques qui affaiblissent la mémoire se voit à son tour frappé d'amnésie.

La deuxième partie du roman semble davantage tournée vers les remèdes apportés à l'amnésie de Celâl plutôt qu'à son diagnostic. Dans un de ses appartements secrets, situés dans l'ancien immeuble familial « Le Cœur de la Ville » Galip a l'impression de pénétrer dans une « maison fantôme » (*hayalet daire*) créé par Celâl pour retrouver ses « souvenirs d'enfance et de jeunesse » (*çocukluk ve gençliğinin anıları*)¹ : le musée permet de retenir le passé et d'en conserver la trace. De plus, au chapitre XI, un mystérieux interlocuteur téléphonique propose à Galip, qu'il prend pour Celâl, de remédier à ses problèmes de mémoire en lui fournissant un médicament miracle, le « Mnemonics » :

[...] je t'apporterai du Mnemonics, ce dernier médicament sorti en Europe qui, en un clin d'œil, élargira les artères de ton cerveau, bouchées par la nicotine et les mauvais souvenirs, et te ramènera aux plus beaux jours du paradis perdu (*kaybettiğimiz cennetin*). Dès que tu auras commencé à verser chaque matin dans ton thé vingt gouttes de ce liquide mauve – et non pas deux, comme l'indique la notice –, tu retrouveras une infinité de souvenirs, oubliés depuis longtemps, au point que tu as oublié les avoir oubliés. Tout comme on découvre soudain derrière une vieille armoire les crayons de couleur, les peignes et les billes mauves de son enfance...²

A la référence proustienne semble s'agréger la référence au « paradis perdu » de Milton (*kayıp cennet*). Les véhicules traditionnels de la résurrection du passé faisant défaut (coffret, la bonbonnière...), il ne reste plus que la possibilité d'une « recherche du temps perdu » chimique, et pathétique. A la fin du roman, après l'assassinat non élucidé de Celâl, Galip et l'oncle Mélih découvrent un des appartements secrets du chroniqueur, celui où il s'est caché avec Ruya les derniers jours de sa vie. Celâl aurait disparu pour dissimuler ses terribles pertes de mémoire, « maladie » (*hastalık*) « découverte par le célèbre médecin anglais Cole

sınıflandırmasına gazete dergi okumak da uygun bir şekilde eklenebilirse...” »

¹ *Ibid.*, p. 376-377 ; *KK*, p. 236 : « Celâl'in kendi çocukluk ve gençliğinin anıları için yeniden yarattığı bu hayalet dairenin [...] »

² *Ibid.*, p. 559-560 ; *KK*, p. 346 : « [...] sana nikotin ve kötü anılarla tıkanmış beyin damarlarını şıpın işi açarak bizi kaybettığımız cennetin günlük hayatına bir anda geri götüren en son Avrupa ilacı Mnemonics'i getireyim. Eflatun renkli sıvıdan her sabah çaya tarifesinde yazdığı gibi iki değil, yirmi damla damlatmaya başladıktan sonra sonsuzluğa kadar unuttuğun ve unuttuğunu da unuttuğun birçok ânını tıpkı eski dolapların ardından birdenbire çıkıveren çocukluğunun boyalı kalemlerini, taraklarını ve eflatun renkli bilyalarını bulur gibi hatırlayacaksın. »

Ridge¹ », comme nous l'avons déjà vu ; il aurait eu besoin de l'aide constante de Ruya pour retrouver avec elle ses souvenirs. Dans la chambre de celui-ci, Galip et son oncle trouvent des tubes de « Mnemonics ». Celâl mort, c'est par Galip que le temps perdu a des chances de remonter à la surface et de se faire reconnaître : « [...] je me plaisais à imaginer que tous ces symboles de la tristesse reviendraient un jour vers moi, l'un après l'autre, avec les souvenirs qu'ils évoquaient, comme ceux qui remontaient autrefois du puits d'aération du vieil immeuble² ». La quête du temps perdu dans *Le Livre noir* semble s'apparenter, sur le plan diégétique, au naufrage de la mémoire et du souvenir. Mais le roman, comme *La Recherche*, se donne comme le témoignage du temps retrouvé par la ressaisie du passé à travers l'écriture, faisant du roman, à l'image de la boutique d'Alâaddine, le musée verbal du Temps.

Mais l'oubli n'affecte pas que le chroniqueur dans le roman. Si les chroniques affaiblissent bien la mémoire, ce sont tous ses lecteurs, c'est toute la Turquie qui est touchée par ce mal. De même que Coleridge dans les *Biographia literaria* attribue le déclin de la civilisation à l'opium, le titre et l'exergue du chapitre XI incriminent le cinéma. Le chapitre est intitulé « Notre mémoire, nous l'avons perdue dans les salles de cinéma » (« *Hafizamızı sinemada kaybettik* »). C'est bien de la mémoire collective, de « notre mémoire » à tous qu'il s'agit. Les mêmes termes sont transposés sur le plan collectif : *hafıza*, la mémoire, et la perte (*kayıp*). L'exergue de chapitre est extraite d'une chronique de Refi Cevad Ulunay (1890-1968), une des grands figures historiques de la presse turque ; on découvre, en même temps que l'auteur, en consultant la liste des épigraphes et de leurs références à la fin de l'édition turque³, que la chronique a été publiée dans le *Milliyet* le 7 juin 1952, c'est-à-dire le jour de la naissance d'Orhan Pamuk. Dans cette chronique, Ulunay avance : « [le] cinéma est nuisible non seulement pour les yeux de l'enfant, mais aussi pour son intelligence⁴. » Pour l'ex-mari de Ruya, un

¹ *Ibid.*, p. 695 ; *KK*, p. 430 : « [...] ünlü İngiliz hekim Dr Cole Ridge varlığını keşfettiği [...] »

² *Ibid.*, p. 714 ; *KK*, p. 441-442 : « [...] tıpkı apartman karanlığından geri dönen eşyalar gibi, bir gün anlarıyla birlikte bu hüznün eşyalarının da bana tek tek geri geleceklerini düşlerdim. »

³ Ces indices paratextuels sont absents des éditions françaises et anglaises. *KK*, « Epigraflar », p. 443.

⁴ *Ibid.*, p. 198 ; *KK*, p. 123 : « Sinema çocuğun yalnız gözünü değil, aklını da bozar. »

militant d'extrême-gauche à qui Galip rend visite pour enquêter sur la disparition de sa femme, il y aurait un rapport direct entre la décadence d'Istanbul et le succès du cinéma auprès de la population turque¹. Selon lui, l'importation du cinéma en Turquie résulte d'un complot fomenté par des puissances obscures pour « détruire » la mémoire des Turcs². Le discours conservateur d'Ulunay est relayé par le discours paranoïaque de Saim. Ce dernier rapporte que le cinéma détruit la vie des gens, qu'ils deviennent aveugles et qu'ils oublient qui ils sont. Le thème de l'amnésie organisée d'un peuple revient dans le chapitre sur l'enfer aux mannequins. On y trouve le même refrain nostalgique sur la perte de soi-même :

Autrefois, tous ensemble (*hep birlikte*), ils avaient vécu une vie qui avait un sens, mais pour une raison inconnue, ils avaient perdu (*kaybetmişlerdi*) ce sens (*bu anlamı*), exactement comme ils avaient perdu leur mémoire (*hafızalarının*). Et à chaque fois qu'ils tentaient de le retrouver (*anlamı bulmaya*), comme ils se perdaient (*kayboldukları*) dans les méandres couverts de toiles d'araignée de leur mémoire (*hafızalarının*), et qu'ils ne pouvaient plus découvrir (*bulamadıkları*) le chemin du retour (*dönüş yolunu*) dans les venelles ténébreuses de leur raison, et parce qu'ils ne trouvaient (*bulamadıkları*) jamais la clef d'une nouvelle vie (*yeni hayatın anahtarını*), tombée dans le puits sans fond de leurs souvenirs (*hafızalarının dipsiz kuyusuna düşmüş*), ils ressentaient les tourments (*acılarına kapılıyorlardı*) que subissent ceux qui ont tout perdu (*kaybedenlerin*), leur maison (*evlerini*), leur pays (*yurtlarını*), leur passé (*geçmişlerini*), leur histoire (*tarihlerini*)³.

Le champ lexical est tissé des mots-clefs proustiens : le verbe « perdre » (*kaybolmak* (« se perdre ») ou *kaybetmek* (« perdre »)), comme le verbe « trouver » (*bulmak* traduit à chaque fois différemment : « retrouver », « trouver » et « découvrir ») est répété trois fois ; la « mémoire » deux fois. Mais les mots-clefs dantesques s'en mêlent : la « vie nouvelle », l'égarement au milieu du chemin, les souffrances (*acılarına*) endurées. Ici, c'est Proust perdu au milieu du chemin, dans une forêt obscure, car la voie droite est perdue : la recherche du temps perdu se mue en enfer ; les damnés endurent des souffrances ; c'est Proust

¹ *Ibid.*, p. 205.

² *Ibid.*, p. 204.

³ *Ibid.*, p. 308-309 ; *KK*, p. 192 : « Bir zamanlar, hep birlikte, anlamlı bir hayat yaşamışlardı, ama bilinmeyen bir nedenden, bu anlamı, tıpkı hafızaları gibi kaybetmişlerdi şimdi. Bu anlamı yeniden bulmaya her kalkışlarında, hafızalarının örümceklili dehlizlerine her girişlerinde kayboldukları için, akıllarının kör karanlık sokaklarında dönüş yolunu bulamadıkları için, hafızalarının dipsiz kuyusuna düşmüş yeni hayatın anahtarını hiçbir zaman bulamadıkları için evlerini, yurtlarını, geçmişlerini, tarihlerini kaybedenlerin o çaresiz acılarına kapılıyorlardı. »

relu à la lumière de la « vie nouvelle » dantesque. Mais le plus significatif, dans ce passage, est sans doute le réinvestissement symbolique de la « recherche du temps perdu ». En effet, la « recherche du passé perdu » est celle de tout un pays, de tout un peuple ; la forme proustienne devient, en quelque sorte, la métaphore de l'amnésie collective du peuple turc ; c'est le tableau d'un pays égaré au milieu du chemin de l'occidentalisation ; mais la clef de la « vie nouvelle » promise par les ingénieurs de la modernité turque est perdue, de même que l'accès au passé historique et à la mémoire culturelle est interdit. Il est assez paradoxal que les Turcs du roman pamukien soient perdus dans les « venelles ténébreuses de leur raison » : c'est la raison égarante et obscure de la modernisation autoritaire.

Dans le chapitre VII de la deuxième partie, Galip enquête sur le houroufisme, une secte hérétique de l'Islam versée dans l'interprétation ésotérique des lettres arabes, car il soupçonne Celâl d'en avoir fait partie. Alors qu'il tenait une rubrique intitulée « Votre visage, votre personnalité », le chroniqueur décryptait les signes parus sur le visage des lecteurs qui lui envoyaient leur photo :

Les gens fixaient l'objectif comme s'ils se remémoraient un souvenir lié à un passé très lointain, ou comme s'ils contemplaient l'éclat verdâtre d'un éclair luisant sur une côte lointaine, à peine visible ; comme si, d'un regard accoutumé, ils voyaient s'abîmer dans quelque marécage leur propre destin ; ils avaient le regard de l'amnésique, convaincu que la mémoire perdue ne lui reviendra jamais plus¹.

Nouveau retour du motif de la mémoire qui s'abîme à jamais : la recherche du temps perdu pamukienne prend une teinte singulièrement sombre et ténébreuse. Il semble qu'il ne ressorte rien de cette mémoire, qui tient plus du gouffre de ténèbres que de la mémoire proustienne : le titre du chapitre XVIII de la première partie décrit d'ailleurs « le puits sombre de l'immeuble », (*Apartman Karanlığı*).

Ainsi, l'extraordinaire sémiose du *Livre noir* se donne explicitement comme une réécriture de *La Recherche* ; elle ne cesse de réinscrire les mots-clefs de la référence à Proust, les mots même du titre du roman proustien dans le texte

¹ *Ibid.*, p. 464 ; *KK*, p. 288 : « Uzak bir geçmişteki bir anıyı hatırlar ya da ufukta belli belirsiz gözükten uzak bir kara parçası üzerinde bir an çakıp parlayan bir yıldırımın yeşilimsi ışığına bakar gibi, kameraya bakmışlardı ; karanlık bir bataklıkta ağır ağır batmakta olan kendi geleceklerini alışkın gözerlerle seyrederek gibi, kaybettikleri belleklerinin bir daha hiç geri gelmeyeceğinden kuşkusu olmayan unutkanlar gibi [...] »

turc. Mais cet hypotexte entre en interférence avec, en particulier, l'hypotexte de Dante, et il est aussi transformé par des références explicites à Coleridge et sans doute aussi à Milton. Mais tout se passe comme si Pamuk attribuait à la référence proustienne une fonction de poétisation de l'expérience historique de la modernité turque, mettant en scène un pays sommé d'oublier son passé, errant entre l'oubli et le souvenir. Le romancier, à l'image de l'écrivain de la fiction, Celâl, a alors pour rôle de plonger dans le Bosphore, dans le puits sombre du souvenir, à la recherche de la mémoire historique perdue. Evoquant la fabrication du musée réel à Istanbul, le romancier fictif Orhan Pamuk, chargé, dans *Le Musée de l'Innocence*, d'écrire l'histoire d'amour de Kemal et de Füsün, donne une définition assez proustienne de l'écriture : « Si l'écriture romanesque consiste à faire affleurer des réminiscences, à se remémorer des objets et des images du passé pour en faire quelque chose de nouveau, l'installation de ce musée m'a procuré les mêmes émotions¹. » Ainsi, le moment proustien de l'histoire du roman est fondamental pour Pamuk, en ce qu'il définit, pour l'écrivain turc, le principe même de l'écriture romanesque, chevillée à une fonction symbolique de réminiscence collective.

Mais, là encore, il faut mentionner l'intercession tanpinarienne. A. H. Tanpınar aurait été le premier, comme le mentionne Pamuk dans un texte non traduit en français, à chercher à « créer le musée splendide de notre culture historique². » Dans le sillage de Baudelaire et de Valéry, le prédécesseur de Pamuk se serait employé à inventer une prose musicale, et dans un style chatoyant et complexe » avec une « sensibilité délicieusement décadente », à « [ressusciter] le passé, [à éveiller] tout un théâtre d'ombres dans une recherche du temps perdu aux accents proustiens³ », pour reprendre les mots de Paul Dumont dans son introduction à *Cinq Villes*. Si la célébration de la richesse culturelle du passé ottoman et islamique de la Turquie a pu être hérétique dans les années 1940 de la

¹ Orhan Pamuk, *L'Innocence des objets*, Paris, Gallimard, 2012, p. 89.

² Pamuk cité par Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 291.

³ Paul Dumont, « Cinq Villes, un autoportrait », dans Ahmet Hamdi Tanpınar, *Cinq Villes, Istanbul, Bursa, Konya, Erzurum, Ankara* [1946], *op.cit.*, p. 11. Deux thèses ont été consacrées à la comparaison de Proust et de Tanpınar, comme le mentionne Berkiz Berksoy (B. Berksoy, *op.cit.*, p. 433) : R. Günday, *Problèmes du temps chez Proust et Ahmet Hamdi Tanpınar*, Istanbul, Université de Marmara, et celle de S. Oğuzertem, *The Dead Tree of Compassion : Existence, Imagination, Love and Narcissism in Tanpınar's Mahur Beste*, EU, Indiana University, 1994. Il ne nous a matériellement pas été possible de les consulter.

Turquie kémaliste, comme l'explique Paul Dumont, le projet pamukien s'inscrit dans un tout autre contexte politique, celui du « néo-ottomanisme », du retour aux valeurs ottomanes que connaît la Turquie depuis une dizaine d'années, favorisé par le « post-kémalisme » de l'AKP, le parti conservateur de T. Erdoğan. Comme l'écrit encore l'historien Paul Dumont, il faut avoir « [tourné] la page de l'effervescence révolutionnaire » pour que la Turquie puisse faire marche arrière, « reconnaître [...] que le passé fait partie intégrante du présent et qu'il est urgent de se l'approprier¹. » La poétique pamukienne d'exhumation archéologique de la mémoire historique, par le biais de la réécriture dantesque, ou de la réminiscence culturelle, par le réinvestissement de Proust, participent pleinement de cette redécouverte du *kayıp zamanın*, du « temps perdu ».

Albertine Kayıp : les « romans d'Albertine » du romancier turc

La réécriture pamukienne absorbe également un autre volet du roman proustien, celui de la souffrance amoureuse et de la perte de la femme aimée ; les romans pamukiens, en particulier *Le Livre noir* et *Le musée de l'Innocence*, portent l'empreinte du « roman d'Albertine », comprenant *La Prisonnière* et *Albertine disparue*.

Le Livre noir : « Mademoiselle Albertine gitti² ! »

Les indices intertextuels et hypertextuels ne cessent de désigner « le roman d'Albertine » comme hypotexte du *Livre noir*. C'est une présence à la fois explicite et implicite, faite d'allusions, de réécritures, de citations, d'évocations romanesques de *La Recherche*. L'incipit pamukien est une réécriture explicite de l'incipit de *La Prisonnière*. Comme au début de ce roman, *Le Livre noir* s'ouvre sur le réveil du personnage dans une chambre dans laquelle on entend les bruits de la rue :

Dans la pénombre (*karanlıkta*) tiède et douce, recouverte de la couette à

¹ *Ibid.*, p. 27-28.

² « “Mademoiselle Albertine est partie !” », Marcel Proust, *Kayıp zamanın izinde : Albertine kayıp*, trad. Roza Hakmen, *op.cit.*

carreaux bleus, avec ses crêtes, ses ravines ombreuses et ses collines d'un bleu délicat, qui s'étendait jusqu'à l'extrémité du lit, Ruya dormait (*uyuyordu*) encore, couchée à plat ventre. Dehors (*Dışarıdan*), s'élevaient les premiers bruits (*ilk sesleri*) d'un matin d'hiver (*kış sabahının*) : de rares voitures, quelques autobus, le fracas des bidons de cuivre que le marchand de *salep*, de mèche avec le marchand de petits pâtés, lâchait bruyamment sur le trottoir, et les coups de sifflet du gardien chargé du bon fonctionnement des taxis collectifs. A l'intérieur de la chambre (*Odada*), la lumière d'hiver (*bir kış ışığı*) d'un gris de plomb pâlisait encore en traversant les rideaux bleu marine¹.

On retrouve dans cet incipit, comme dans le texte proustien, la même circulation, entre le dedans (*odada*) et sa chaleur moelleuse, et le dehors (*dışarıdan*), la même perception du monde extérieur à partir de la chambre, la même sensation du temps à partir des « grands rideaux de la fenêtre », et surtout les « premiers bruits » de la rue (*ilk sesleri*) : l'incipit proustien est entièrement absorbé et réécrit en turc, transposé dans une Istanbul hivernale et enneigée. De plus, le roman présente une structure proche de *La Prisonnière* ; il est structuré en journées démarquées par le moment du lever et le moment du coucher, qui ponctuent les dix journées du roman². A la fin du premier chapitre de la deuxième partie, Galip se met au lit mais il ne parvient pas à dormir. La chronique qui suit prolonge le moment du coucher ; elle est intitulée « N'arrivez-vous pas à dormir ? » Celâl réinscrit alors le motif proustien des bruits familiers (*tanıdık, bildik*) de la rue perçus depuis la chambre :

Et au cours de cette attente, vous entendez les bruits coutumiers de la rue (*tanıdık sesler*), d'une voiture qui passe sur les pavés, familiers eux aussi (*bildik parke taşlarının*), et sur les flaques d'eau au bord du trottoir, une porte qui claque quelque part dans les environs, le moteur du vieux réfrigérateur, des chiens qui aboient au loin, la corne de brume qui vient de la mer, le rideau de fer d'une crèmerie, brusquement abaissé³.

¹ *LN*, p. 13 ; *KK*, p. 11 : « Yatağın başından ucuna kadar uzanan mavi damalı yorganın engebeleri, gölgeli vadileri ve mavi yumuşak tepeleriyle örtülü tatlı ve ılık karanlıkta Rüya yüzükoyun uzanmış uyuyordu. Dışarıdan kış sabahının ilk sesleri geliyordu: Tek tük geçen arabalar ve eski otobüsler, poğaçacıyla işbirliği eden salepçinin kaldırırma konup kalkan güğümleri ve dolmuş durağının değnekçisinin düdüğü. Odada, lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı. »

² Le roman commence un jeudi de janvier 1980, jour de la disparition de Ruya. Il raconte la recherche de Galip qui dure dix jours, jusqu'au samedi de la semaine suivante. Ruya et Celâl sont retrouvés assassinés le vendredi soir.

³ *Ibid.*, p. 388 ; *KK*, p. 242 : « Beklerken tanıdık sesler duyuyorsunuz ; mahalleden geçen bir otomobilin bildik parke taşlarının ve yol kenarındaki su birikintilerinin üzerinden geçişini, yakınlarda bir yerde kapanan bir sokak kapısını, eski buzdolabının motorunu, çok uzakta havlayan köpekleri, taa deniz kıyısından gelen sis düdüğünü, muhallebicinin ansızın kapanan kepengini. »

Au récit de ce coucher succèdent les récits du lever du lundi matin au début du chapitre III de la deuxième partie, puis celui du mardi matin au début du chapitre V de cette même partie.

Mais l'incipit n'est pas seulement une réécriture du réveil dans la chambre et des bruits de la rue. Comme le remarque Karen Haddad dans son article « Les eaux du Bosphore : Orhan Pamuk lecteur de Proust ¹ », ce début de roman télescope, condense deux passages très célèbres de *La Prisonnière*. Le portrait de la belle endormie contemplée par le personnage masculin est fondu dans la scène du réveil. L'incipit pamukien se poursuit en effet de cette manière :

Galip, qui n'avait toujours pas émergé du sommeil (*uyku*), lança un coup d'œil à sa femme, dont la tête surgissait de la couette bleue. Le menton s'enfonçait dans l'oreiller de plume. La façon dont elle penchait le front avait quelque chose d'irréel, qui éveillait chez Galip de la curiosité (*merak*) pour toutes les choses merveilleuses qui se produisaient à l'instant même dans son cerveau, de la peur (*korku*) aussi. « La mémoire est un jardin », avait écrit Célâl dans une de ses chroniques. « Les jardins de Ruya, ses jardins à elle... », s'était alors dit Galip. « N'y pense pas, n'y pense surtout pas, tu serais trop jaloux (*kıskanç*)! » Mais Galip y pensa, tout en contemplant le front de sa femme².

Ainsi, les premières pages concentrent d'emblée trois grands thèmes qui font signe vers Proust - la mémoire (*hafıza*), la jalousie (*kıskançlık*) et la femme aimée inaccessible (*Ruya*, « le rêve ») Il semble que l'auteur turc renverse la signification du sommeil chez Proust. Dans *La Prisonnière*, le sommeil livre au narrateur sa « charmante captive, étendue là sous [ses] yeux³ », et représente le rapport idéal à Albertine, présente et absente ; en outre, le sommeil seul donne au narrateur l'impression d'enfin la posséder : « En la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise, exhalait vers moi son léger

¹ Karen Haddad, « Les eaux du Bosphore : Orhan Pamuk lecteur de Proust », dans Karen Haddad, Vincent Ferré (dir.), *Proust, l'étranger*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 147-162.

² *LN*, p. 13 ; *KK*, p. 11 : « Odada, lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı. Uyku mahmurluğuyla Galip, karısının mavi yorgandan dışarı uzanan başına baktı : Rüya'nın çenesi yastığın kuştüyüne gömülmüştü. Alnının eğiminde, o sırada aklının içinde olup biten harika şeyleri insana korkuyla merak ettiren gerçekdışı bir yan vardı. "Hafıza", diye yazmıştı bir köşe yazısında Celâl, "bir bahçedir. Rüya'nın bahçeleri, Rüya'nın bahçeleri..." diye düşünmüştü o zamanlar Galip, "düşünme, düşünme, kıskanırısın !" Ama Galip karısının alnına bakarak düşündü. »

³ Marcel Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, Folio classique, 1989, p. 63.

souffle¹. » Pamuk inverse le motif du sommeil comme mode de possession de l'autre. Au contraire, le sommeil de Ruya est affolant. Tandis que la vie inconnue d'Albertine peut paraître, du moins dans le passage cité, neutralisée dans le sommeil chez Proust, le sommeil de Ruya est l'expression même de la « vie inconnue » de sa femme ; le portrait de Ruya endormie trahit une seconde vie qui palpète en elle et de laquelle Galip est exclu.

Présente absente, absente omniprésente, Ruya est la *fugitive* du roman que Galip cherchera en vain de retrouver et de ramener à lui. En effet, le jour-même, Ruya abandonne Galip, et quitte le foyer familial en ne lui laissant qu'une lettre d'adieu de dix-neuf mots, qu'il trouve chez lui de retour de sa journée de travail². De même, Françoise remet une lettre d'Albertine au narrateur du début d'*Albertine disparue*. Le chapitre V, intitulé « C'est un enfantillage » (*Çocukluk bu*) est doublement sous le signe de Proust : le titre et l'épigraphe sont tirés d'*Albertine disparue* : « “On part pour un motif. On le dit. On vous donne le droit de répondre. On ne part pas comme cela. Non, c'est un enfantillage³.” » Au moment où Pamuk écrit *Le Livre noir*, en 1990, comme nous l'avons vu, *Albertine disparue* n'a pas encore été traduit en turc, c'est donc un traducteur (Hür Yümer) qui traduit spécialement la citation de Proust pour le roman de Pamuk, comme nous l'indiquent les informations paratextuelles de *Kara Kitap*. Pamuk a très probablement lu ce roman de Proust dans une édition anglaise lors de son séjour à l'Université de Columbia, pendant lequel il écrit le roman. La citation empruntée à Proust est tirée du tout début d'*Albertine disparue* ; le narrateur se rappelle les propos avec lesquels il essayait de se rassurer, quelques jours avant le départ d'Albertine, quant à un départ possible que sa sensibilité pressent, mais contre laquelle sa raison et son intelligence essaient de se prémunir. La citation invite à lire la détresse du personnage pamukien en rapport avec l'expérience proustienne de l'abandon et du départ d'Albertine. L'épigraphe pose aussi une pierre d'attente plutôt pessimiste quant aux chances qu'a Galip de retrouver Ruya, ce qui se trouve confirmé par la suite. Mais la lettre de Ruya n'est pas tout à fait une lettre

¹ *Ibid.*, p. 62.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.* ; *KK*, p. 53 : « “İnsan terkederken bir sebep gösterir. Bunu söyler. Karşısındakine cevap verme hakkı tanır. Öyle durup dururken gidilmez. Yok çocukluk bu.” »

d'adieu, car une forme de complicité est proposée à Galip : « “Arrange-toi pour ne rien dire à mes parents !” », de même qu'une promesse : « “Tu auras de mes nouvelles.”¹ ».

Le départ de Ruya suscite chez Galip des réflexions sur la part mystérieuse de sa femme. Mari inquiet et jaloux, il avait l'habitude d'appeler plusieurs fois par jour à l'appartement, sous des prétextes fallacieux ; Ruya ne travaillait pas et le couple n'avait pas d'enfants. Galip essayait de deviner les activités de la journée de sa femme en interprétant les indices laissés dans la maison. Ruya incarne pour Galip le mystère de la « femme au foyer » (*ev kadını*) :

C'était seulement après son mariage que Galip avait décelé la présence d'un secteur secret (*gizli bir bölge*), mystérieux (*esrarlı*), plein d'échappatoires, dans la vie de l'être anonyme (*anonim kişi*) que les classements bureaucratiques et les statistiques qualifient de « femme au foyer » (*'ev kadını'*) (cette créature entourée d'enfants et de détergents, à laquelle Galip n'avait jamais pu assimiler Ruya). Il le savait bien : tout comme la partie inconnue et incompréhensible (*anlaşılmaz bölgeler*) qui se cachait au fond de la mémoire de Ruya (*tıpkı Rüya'nın hafızasının derinliklerindeki*), ce jardin où foisonnaient des plantes mystérieuses (*esrarlı*) et des fleurs terrifiantes (*korkutucu*) lui avait toujours été inaccessible².

Par les profondeurs qu'elle recèle (*derinlikler*), le mystère impénétrable qui l'entoure (*gizli, esrarlı, anlaşılmaz*), elle représente une région, un territoire inexploré, une *terra incognita* bien au-delà du périmètre domestique. Ainsi, Pamuk ressaisit le motif proustien de l'« être de fuite » par la métaphore de la terre inconnue et du pays de l'étrange et de l'étrangeté. De plus, elle paraît être membre d'une société secrète à laquelle Galip n'est pas admis, dont il n'est pas « initié » :

[...] quand ils rencontraient ensemble, au cours d'une promenade dominicale, une amie que Ruya voyait encore très souvent, il le savait, mais que lui-même n'avait pas revue depuis des années, Galip se sentait soudain pris de court, comme s'il découvrait un indice menant à cette contrée secrète, un signe mystérieux qui en aurait surgi ; aussi désespéré

¹ *Ibid.*, p. 88 ; *KK*, p. 56 : « “ Annemleri idare edersin !” » et « “ Sana haber veririm.” »

² *Ibid.*, p. 93 ; *KK*, p. 59 : « İstatistiklerin ve bürokratik sınıflamaların 'ev kadını' diye adlandırdığı o anonim kişinin, (Galip'in Rüya'ya hiçbir zaman benzetemediği o deterjanlı ve çocuklu kadının) hayatında böyle gizli, esrarlı ve kaygan bir bölge olduğunu Galip, evlendikten sonra keşfetmişti. Tıpkı Rüya'nın hafızasının derinliklerindeki anlaşılmaz bölgeler gibi, bu gizli, kaygan bölgenin esrarlı bitkiler ve korkutucu çiçeklerle kaynaşan bahçesinin kendisine bütünüyle kapalı olduğunu bildirdi Galip. »

que les membres d'une secte très répandue, mais contrainte à la clandestinité, qui se retrouvent brusquement confrontés aux secrets que le groupe ne peut plus maintenir. Et le plus terrifiant, c'était le fait que le mystère (tout comme les secrets de la secte interdite) qui entoure la créature abstraite dénommée « femme sans profession » s'observait chez toutes les femmes : elles se comportaient comme si elles n'avaient ni secret ni rituel ni péché ni joie ni histoire à partager, et de plus, elles semblaient agir en toute franchise, et non avec le désir de dissimuler quoi que ce soit. Ce domaine réservé était tout à la fois attirant et repoussant ; il rappelait les secrets si jalousement gardés par les eunuques du palais impérial¹.

De même que le narrateur jaloux de *La Prisonnière* découvre peu à peu l'empire de Gomorrhe, ses réseaux et ses ramifications, ses signes mystérieux, Galip fait la découverte terrifiante, après son mariage, de la société secrète (*tarikât*) des « femmes au foyer » et de leur mystérieux univers de correspondances, de ramifications, de communications secrètes. Si Pamuk ne reprend pas à son compte le motif de l'homosexualité d'Albertine, il reprend tout de même le thème de l'empire des femmes, de la société secrète des mystères féminins qui échappent au narrateur masculin. Ce passage du début du *Livre noir* entre en outre en résonance avec l'épigraphe proustienne du *Château blanc* que nous avons déjà commentée². Le motif de la « vie inconnue » (*cazibeli bir hayatın*) croisé à celui de la naissance de l'amour (*bir aşk başlangıcın*) trace une ligne de fuite dans le roman pamukien, du *Château blanc* au *Livre noir*.

Si Ruya est un personnage aussi proustien, entièrement placé sous le signe de l'inconnu et du mystère, elle peut dès lors apparaître comme la *prisonnière* de Galip ; car comme le sait le narrateur proustien, la femme captive est peut-être l'être le plus insaisissable, le plus impossible à posséder. Comme le remarque

¹ *Ibid.*, p. 93-94 ; *KK ?* p. 59-60 : « [...] da Rüya'nın hâlâ sık sık görüştüğünü bildiği, ama yıllardır kendisinin göremediği bir kadına bir pazar gezintisinde birlikte rastgeldiklerinde, Galip, kendisine yasak olan o kaygan ve ipeksi bölgeyle ilgili bir ipucuna, o yasak bölgeden çıkma esrarlı bir belirtiyeye rastlamış gibi bir an şaşırır ve yeraltına itilmiş yaygın bir tarikâtın artık kendini gizleyemeyen esrarıyla yüzyüze gelmiş gibi duraklardı. Korkutucu olan şey, tıpkı yasaklanmış bir tarikâtın sırları gibi, esrarın 'ev kadını' denen o kimliksiz kişilerin hepsine bulaşması, ama onların böyle bir sıraları, gizli törenleri, paylaştıkları bir suçları, sevinçleri ve tarihleri yokmuş gibi davranmaları, üstelik de bunu, bir şey gizleme isteğiyle değil, bütün içtenlikleriyle yapmalarıydı. Hadım edilmiş harem ağalarının kilit üstüne kilit vurarak sakladıkları o sır gibi, hem çekici hem de iticiydi bu bölge. »

² « Que nous croyions qu'un être participe à une vie inconnue où son amour nous ferait pénétrer, c'est, de tout ce qu'exige l'amour pour naître, ce à quoi il tient le plus, et qui lui fait faire bon marché du reste. » / « Alâkımızı uyandıran bir kimseyi, bizce meçhul ve meçhullüğü derecesinde cazibeli bir hayatın unsurlarına karışmış sanmak ve hayata ancak onun sevgisiyle girebileceğimizi düşünmek bir aşk başlangıcından başka neyi ifade eder. »

Karen Haddad, la citation de Proust, « “C’est un enfantillage” », « a peut-être valeur programmatique, puisque, d’une certaine manière, on ne saura jamais si la disparition de Ruya n’est pas la simple “actualisation” dans sa vie d’adulte, d’un enfantillage justement, d’un jeu d’enfance, appelé “j’ai disparu”¹ ». Mais Galip se rappelle qu’une fois caché, Ruya n’est jamais venu le retrouver ; il avait appris, en sortant de sa cachette bien longtemps après, qu’elle était partie avec Celâl chez Alâaddine. Une fois de plus, comme le narrateur proustien, Galip règle, à son insu, pour reprendre les mots de Proust, une « partie de cache-cache » où Ruya lui « échapperait toujours² ».

Dernier effet de structure, *Le Livre noir* est contenu entre des portraits symétriques de Ruya endormie. *La Prisonnière* est également encadrée par des portraits du sommeil d’Albertine. Mais dans l’un comme dans l’autre, le sommeil est une image euphémisée, un signe annonciateur de la mort de l’héroïne. Le premier portrait de Ruya a d’emblée quelque chose d’irréel et d’irremédiablement absent. Endormie, elle a déjà disparu. Or, lors de la quatrième journée de *La Prisonnière*, la belle endormie a tout d’une morte :

Ce fut une morte [...] que je vis quand j’entrai dans sa chambre. Elle s’était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. On eût dit, comme dans certains Jugements derniers du Moyen Âge, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son sommeil la trompette de l’Archange³.

Si le sommeil est image de la mort, le lit de Ruya lui aussi se change en tombeau. A la fin du roman, celle-ci est retrouvée, le lendemain de la découverte du cadavre de Celâl : « Alâaddine l’avait découverte entre les poupées (*bebekler*), comme endormie, quand il avait ouvert sa boutique de bonne heure...⁴ » Le turc est encore plus « parlant » : Alâaddine découvre, littéralement, le « corps endormi », (*uyuyan ceset*) ; autrement dit, Ruya en train de dormir (*uyumak*)... il est aussi troublant qu’elle soit retrouvée parmi les *bebekler*. Le nom « *bebek* »

¹ Karen Haddad, « Les eaux du Bosphore: Orhan Pamuk lecteur de Proust », *art.cit.*

² Marcel Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, Folio classique, *op.cit.*, p. 17 : « [...] j’avais réglé à mon insu cette partie de cache-cache où Albertine m’échapperait toujours. »

³ *Ibid.*, p. 346.

⁴ *LN*, p. 685 ; *KK*, p. 423 : « Alâaddin sabah dükkânını açınca Rûya'nın bebekler arasında uyuyan cesediyle karşılaşmış. »

signifie la « poupée », mais aussi le « poupon », le « bébé » : par une étrange ironie du sort, celle qui précisément se distinguait de la représentation traditionnelle de la femme entourée d'enfants et de détergents se retrouve, dans la mort, assimilée à celle-ci, à la femme *au milieu des nourrissons*... Le tableau de Celâl assassiné semble constituer le pendant du tableau de Ruya endormie au début du roman. Comme la tête de Ruya surgissait de la couette bleue :

Une tête surgissait de la couette de journaux qui recouvrait entièrement le corps, et reposait sur le trottoir boueux, comme sur un oreiller. Les yeux étaient grand ouverts, une expression de lassitude se lisait sur le visage, qui semblait plongé dans ses réflexions, ou dans un rêve, serein aussi, comme s'il contemplait les étoiles...¹

Celâl n'est pas décrit comme un cadavre, mais comme un homme qui repose dans son lit ou sur une couche en plein air ; en témoigne le champ lexical du corps vivant : la « tête » (*baş*), les « yeux grand ouvertes » (*gözleri açığı*), le « visage » (*yüz*) pensif (*düşünmek*) mais serein (*huzurlu*). En outre, le champ lexical de la chambre à coucher inscrit la scène dans un parallèle avec le tableau liminaire de Ruya endormie (*yorgan*, la couverture, *yastık*, l'oreiller). Celâl et Ruya semblent ne plus faire qu'un seul et même personnage, l'écrivain Celâl étant le « rêve » (*ruya*) de Galip, ou bien Ruya étant le rêve de l'un comme de l'autre.

La fuite de Ruya s'est donc transformée dramatiquement en mort de l'héroïne, qui survient quelques jours après le départ et qui se produit, comme chez Proust, en deux temps (d'abord le départ, puis la nouvelle de la mort). Galip, comme le narrateur proustien, ne retrouve pas Ruya, et elle meurt loin de lui sans qu'elle ait éclairci les motivations de son départ, ni les mouvements de son cœur : elle reste un mystère indéchiffrable. Mais la disparition d'Albertine-Ruya ouvre la voie de la conversion à la littérature et à la création littéraire : au terme du *Livre noir*, Galip prend la place de l'auteur Celâl et produit les chroniques à sa place ; il est devenu l'auteur d'un certain *livre noir*.

¹ *Ibid.*, p. 680 ; *KK*, p. 421 : « Bütün gövdeyi basılı kâğıttan bir yorgan gibi saran gazetelerin açıkta bıraktığı baş, çamurlu kirli kaldırıma bir yastığa yaslanır gibi yaslanmıştı. Gözleri açığı, ama bir düşünmüş gibi dalgın, kendi düşüncelerinde kaybolmuş gibi yorgun bir ifade vardı yüzde ; yıldızları seyrediyormuş gibi huzurlu da [...]. »

En outre, le roman ne cesse de diffracter et de miniaturiser l'histoire de Galip et de Ruya, ou celle du narrateur et d'Albertine, qui est démultipliée dans le kaléidoscope du roman. Au chapitre IX de la première partie, à la demande du vieux journaliste qui travaille avec Celâl, Galip reproduit l'argument narratif d'*Albertine disparue* : « “La femme d'un homme qui l'adorait le quitta (*kaçmış*) un beau jour, alors lui se mit à sa recherche (*aramaya*)”, dit Galip. “Partout où il allait dans la ville, il rencontrait la piste de sa femme, il retrouvait ses traces, mais elle, il ne la retrouvait jamais¹.” » Le dimanche matin, chez Belkis où il a passé la nuit, Galip prend des notes en marge du journal ; quand Belkis lui demande de quoi il s'agit, il lui explique :

« C'est l'histoire d'un explorateur polaire qui disparaît (*kaybolan*). Un autre va à sa recherche, il disparaît à son tour (*kayboluyor*). Le premier disparu (*ikinci kaybolan*), dont le second était venu élucider la disparition, vit en réalité sous un faux nom, dans une ville perdue, oubliée de tous, mais un jour, il y est assassiné. L'homme qui a tué sous ce faux nom...² »

Ici, le motif de la disparition (*kaybolma*) sature le texte : le verbe *kaybolmak* (« disparaître ») est répété à cinq reprises.

Une des diffractions les plus importantes d'*Albertine disparue* se trouve enfin enchâssée dans le chapitre XV de la première partie du *Livre noir*. Le samedi soir, réunis dans une boîte de nuit, plusieurs personnages racontent des histoires chacun à leur tour ; le premier narrateur raconte l'histoire d'un écrivain qui se trouve quitté par sa femme sans explication un jour d'hiver ; il offre donc une nouvelle mise en abyme de l'absorption d'*Albertine disparue* par le roman. Mais la suite de l'histoire réécrit l'histoire proustienne : la femme du personnage revient à la maison et le héros de l'histoire retrouve la paix, notamment par la voie littéraire. Mais une autre histoire, dans le même chapitre, convoque Proust de manière encore plus explicite. On se souvient de l'histoire du vieux lecteur de Proust et de sa passion pour *La Recherche* qui le conduit à se prendre pour le

¹ *Ibid.*, p. 164 ; *KK*, p. 103 : « “Çok sevdiği güzel karısı kaçmış bir gün bir adamın,” dedi Galip. “O da onu aramaya başlamış. Şehrin neresine gitse karısının izine rastıyormuş, ama kendisine değil...” »

² *Ibid.*, p. 336-337 ; *KK*, p. 209 : « “Kaybolan bir kutup kâşifine ilişkin. Kaybolduğu için onun yerine bir başkası daha kayboluyor. İkinci kaybolan kişinin esrarını derinleştirdiği birinci kaybolan ise, başka bir adla unutulmuş bir şehirde yaşamaya devam ediyormuş, ama öldürülmüş bir gün. Öldürülen takma adlı bu kişinin...” »

narrateur et pour Albertine. Dans sa folie douce, il se rejoue les scènes du roman :

[...] il se répétait : « De toute façon, je ne suis pas là, moi, en cet instant, je suis chez moi, dans ma chambre à coucher et j’imagine ce que fait mon Albertine à moi (*Albertine'imini ne yaptığını*), qui dort encore dans la pièce voisine (*içerdeki odada uyuyan*), et qui est sur le point de se réveiller, j’entends avec joie, avec ravissement, le doux bruit de ses pas (*o yumuşak, o tatlı ayak seslerini*) quand elle va et vient dans la maison ! » Quand il marchait, mélancolique, dans une rue, il se répétait, tout comme le fait le narrateur chez Proust, qu’une femme jeune et belle l’attendait chez lui (*genç ve güzel bir kadın*), une femme du nom d’Albertine (*Albertine adlı*), dont la seule idée de faire la connaissance lui aurait semblé autrefois le comble du bonheur (*mutluluk*) [...]. Et quand il retrouvait son deux-pièces dont le poêle tirait si mal, le vieux journaliste se remémorait avec tristesse (*kederle*) les pages du tome suivant, celles qui suivent le départ d’Albertine, il ressentait dans son cœur la mélancolie de la maison déserte (*boş evin hüznünü*), il se rappelait leurs conversations et leurs rires (*gülüşerek konuştukları şeyleri*), les visites d’Albertine qui attendait qu’il eût sonné pour venir le retrouver, les petits déjeuners (*sabah kahvaltılarını*) pris avec elle, ses crises de jalousie (*kıskançlık nöbetlerini*) continues, les détails de leur voyage à Venise (*Venedik yolculuğunun hayallerini tek tek*) ; il était à la fois Proust et Albertine, jusqu’au moment où ses yeux débordaient de larmes de douleur et de bonheur¹.

Comme le note Karen Haddad, il s’agit là d’une paraphrase de *La Prisonnière* et d’*Albertine disparue* ; toutefois, remarque-t-elle, « de minimes détails nous avertissent cependant qu’il s’agit d’une version modifiée, heureuse, de l’amour pour Albertine, d’une version possible (le voyage fait ensemble à Venise)² ». Se prenant pour le narrateur, le vieux journaliste atteint un tel niveau d’identification qu’il se met à « jouer » certaines scènes dans son petit appartement, avec son chat pour seul spectateur. En particulier dans ses moments

1 *Ibid.*, p. 277-278; *KK*, p. 173 : « Zaten, şimdi burada değilim ben ! » diye düşünüyormuş. “Şimdi ben, edimde, yatak odamdayım ve içerdeki odada uyuyan ya da uyanmaka olan Albertine'imini ne yaptığını düşünüyorum ya da uyandıktan sonra Albertine'in evin içinde gezinirken çıkardığı o yumuşak, o tatlı ayak seslerini dinliyorum keyifle, sevinçle !” Sokaklarda, mutsuzlukla yürürken, tıpkı Proust'un romanındaki anlatıcının yaptığı gibi, evinde kendisini bekleyen genç ve güzel bir kadın olduğunu, bir zamanlar tanışmayı bile mutluluk saycağı Albertine adlı bu kadının kendisini beklediğini ve beklerken de Albertine'in neler yaptığını hayal ediyormuş. Sobası bir türlü iyi yanmayan iki odalı kendi evine döndüğündeyse, ihtiyar gazeteci, Albertine'in Proust'u terkettiği öteki ciltteki sayfaları kederle hatırlar, boş evin hüznünü içinde hisseder, bir zamanlar burada Albertine ile gülüşerek konuştukları şeyleri, onun kendisini ancak zili çaldıktan sonra ziyaret etmesini, sabah kahvaltılarını, kendi bitip tükenmeyen kıskançlık nöbetlerini, birlikte çıkacakları, Venedik yolculuğunun hayallerini tek tek, sanki kendisi hem Proust hem de kapatması Albertine imiş gibi, gözlerinden hüznün ve mutluluk yaşları akan kadar hatırlarmış. »

² Karen Haddad, « Albertine disparue dans les eaux du Bosphore », *art.cit.*

de contrariété,

[...] il faisait mine de retrouver une bague dans l'un des tiroirs de sa vieille commode, il se persuadait qu'il s'agissait de celle qu'Albertine oublie dans le tiroir d'une table de bois de rose, puis, se tournant vers le fantôme de la bonne, il lui disait à voix assez haute pour être entendue par le chat : « Non, Françoise, Albertine ne l'a pas oubliée, et il serait inutile de la lui renvoyer ; de toute façon, elle va revenir très bientôt. »¹

Ainsi, le vieux journaliste imite même les stratèges du narrateur proustien qui, à plusieurs reprises dans *La Prisonnière*, joue la comédie à Françoise et tente de lui faire accroire qu'Albertine ne l'a pas quitté : « Françoise me demanda : “Faut-il ôter du cabinet de travail le lit de Mlle Albertine ? – Au contraire, dis-je, il faut le faire.” J'espérais qu'elle reviendrait d'un jour à l'autre et je ne voulais même pas que Françoise pût supposer qu'il y avait doute². » Mais le passage réécrit plus précisément l'épisode où Françoise, faisant la chambre d'Albertine, retrouve deux bagues oubliées dans « le tiroir d'une petite table en bois de rose » :

En faisant la chambre d'Albertine, Françoise, curieuse, ouvrit le tiroir d'une petite table en bois de rose où mon amie mettait les objets intimes qu'elles ne gardait pas pour dormir. « Oh ! Monsieur, mademoiselle Albertine a oublié de prendre ses bagues, elles sont restées dans le tiroir. » Mon premier mouvement fut de dire : « Il faut les lui renvoyer. » Mais cela avait l'air de ne pas être certain qu'elle reviendrait. « Bien », répondis-je après un instant de silence, « cela ne vaut guère la peine pour le peu de temps qu'elle doit être absente. Donnez-les moi, je verrai³. »

Pamuk réécrit de très près l'épisode proustien qu'il a dû obligatoirement consulter dans une édition anglaise ou américaine, l'auteur turc ne lisant pas, contrairement au vieux lecteur du *Livre noir*, le français. On retrouve dans la réécriture de Pamuk la scénographie proustienne ; la scène avec la bonne (*hizmetçi*), le décor de la chambre, les objets : la bague (*yüzük*), le tiroir (*çekmece*). L'expression *gül ağacından masanın çekmecesinde* est la traduction littérale du « tiroir d'une petite table (*masa*) en bois de rose (*gül ağacından*) ». La

1 *Ibid.*, p. 278; *KK*, p. 173-174 : « [...] kendi eski çekmecesinin gözünde bir yüzük bulmuş gibi yapar, bunun hizmetçisi Françoise'ın gül ağacından masanın çekmecesinde bulunduğu ve Albertine'in unuttuğu yüzük olduğunu düşünür, sonra hayali hizmetçiye dönerek : “Hayır, Françoise,” dermiş tekir kedinin işitebileceği kadar yüksek sesle konuşarak, “Albertine bunu unutmadı, yüzüğü ona geri yollamamız da boşuna olur, çünkü nasıl olsa pek yakın zamanda eve dönecek Albertine.” »

² Marcel Proust, *La Prisonnière*, Gallimard, Folio classique, *op.cit.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 47.

réécriture pamukienne paraphrase également de très près la feinte du narrateur, qui simule le scénario du retour imminent, ainsi que le discours direct inséré dans la narration. Tout se passe comme si Pamuk, avant la traduction de Roza Hakmen, traduisait Proust, l'importait dans l'espace littéraire et linguistique turc, dans la lignée des grands proustiens turcs, comme Yakup Kadri, le premier traducteur de Proust, ou A. H. Tanpınar, à la différence près que contrairement à ces derniers francisants, Pamuk a accès à Proust *via* l'anglais.

Ainsi, *Le Livre noir* réécrit « le roman d'Albertine », et inscrit jusqu'à la saturation l'argument narratif d'*Albertine disparue*, le diffracte, le multiplie, et l'encode enfin de manière explicite et quasi littérale dans la fiction pathétique du vieux journaliste. Mais il est un autre roman qui tisse des rapports intertextuels – au sens large – avec le roman de l'amour et de la jalousie proustiens : il s'agit du *Musée de l'Innocence*.

Le Musée de l'Innocence : « Fugitive parce que reine¹ »

Le dernier roman d'Orhan Pamuk est aussi très proustien ; il associe étroitement l'histoire d'une séparation amoureuse à une réflexion sur le temps et la mémoire. L'histoire de Kemal et de Füsün paraît être, de surcroît, une réécriture turque de l'histoire du narrateur et d'Albertine. Si *Le Livre noir* se donne explicitement comme une réécriture du roman d'Albertine, toutefois le roman est très peu psychologique et ne construit pas la psychologie des personnages. Ruya est un être irréel dont le lecteur ne pénètre pas les motivations, et le roman n'offre pas de représentation de la vie affective, de la vie intérieure de Galip. En revanche, le dernier roman de Pamuk met bien davantage l'accent sur l'intériorité des personnages, notamment du narrateur Kemal. Il se présente comme la narration à la première personne de la grande histoire d'amour que le jeune homme de bonne famille, Kemal Basmacı, vit avec une de ses parentes, plus jeune et beaucoup plus pauvre, Füsün. La relation entre le narrateur proustien et Albertine est aussi sous le signe d'une différence sociale significative ; lorsque le narrateur perd Albertine, il imagine utiliser ses ressources financières pour la

¹ Marcel Proust, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1992, p. 9.

regagner (yacht, Rolls Royce)¹.

Dans les deux cas, c'est le récit d'une relation irrégulière et explicitement adultère pour Kemal, qui est sur le point de se marier avec sa fiancée Sibel. Sa jeune maîtresse Füsün le quitte au moment de la fête de fiançailles à l'hôtel Hilton à laquelle elle assiste en tant que parente des Basmacı. Kemal, de plus, ne mesure pas l'importance pour lui de cette relation lorsque Füsün est à lui ; c'est au moment où il la perd qu'il prend conscience de la place qu'occupait Füsün dans sa vie, et réalise que l'existence sans elle est intolérable. Après le départ d'Albertine, le narrateur regrette d'avoir mené avec elle une relation irrégulière et se résout à l'épouser : « L'épouser, c'est ce que j'aurais dû faire depuis longtemps, c'est ce qu'il faudra que je fasse [...]². » De même, le narrateur adresse à Füsün « une véritable supplique³ » :

Je lui disais que j'avais mal agi envers elle, que je m'en voulais énormément, que je souffrais atrocement, que l'amour était un sentiment sacré et que j'étais prêt à quitter Sibel si elle revenait vers moi. Je regrettais aussitôt cette dernière phrase : j'aurais dû écrire que je quittais purement et simplement Sibel, sans condition [...]⁴.

Quand il retrouve Füsün quelques temps plus tard, il est même déterminé à l'épouser : « Désormais, pour ne plus m'exposer au châtement de ne plus la revoir, j'étais prêt à faire ses quatre volontés. Et dès que je serai rassuré en constatant que Füsün se trouvait bien en chair et en os devant moi, je comptais lui faire ma demande en mariage⁵. »

Au motif des « intermittences du cœur » s'associe aussi celui de la méconnaissance de soi. Terrassé par la souffrance après avoir lu la lettre laissée par Albertine, le narrateur, au début du roman, se rend immédiatement compte de son erreur de jugement ; le roman s'ouvre sur le constat de cette terrible méprise :

« Mademoiselle est partie ! » Comme la souffrance va plus loin en psychologie que la psychologie ! Il y a un instant, en train de m'analyser, j'avais cru que cette séparation sans s'être revus était justement ce que je désirais, et comparant la médiocrité des plaisirs que me donnait Albertine

¹ *Ibid.*, p. 5.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *MI*, p. 284.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 369.

à la richesse des désirs qu'elle me privait de réaliser, je m'étais trouvé subtil, j'avais conclu que je ne voulais plus la voir, que je ne l'aimais plus. Mais ces mots : « Mademoiselle Albertine est partie » venaient de produire dans mon cœur une souffrance telle que je sentais que je ne pourrais pas y résister plus longtemps. Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement ma vie. Comme on s'ignore¹.

Quelques lignes plus loin, le narrateur ajoute : « Je m'étais trompé en croyant voir clair dans mon cœur² ». Le moi du narrateur pamukien, lui aussi discontinu et multiple, est placé sous le signe de la méconnaissance et de la méprise. En relisant la lettre qu'il avait écrite à Füsün après son départ, Kemal raconte : « Dix ans plus tard, en retrouvant dans l'armoire de Füsün cette lettre dont l'existence importe plus que son contenu, je constatai avec stupeur à quel point je me leurrerais moi-même au moment où je l'avais rédigée³. » Et plus loin, avec la distance de l'analyse, il reconnaît avoir recouru à des ruses et à des colères pour « [se] voiler la face⁴ ». Le moi de l'amoureux pamukien est donc opaque, et le discernement, n'arrive que dans un après-coup ; il oscille, dans une dialectique toute proustienne, entre cécité présente et lucidité rétrospective.

Dans les deux romans, la perte également a lieu en deux temps ; le premier temps de la perte est le départ d'Albertine chez Proust et la rupture chez Pamuk ; le narrateur commence par souffrir de l'absence de l'être aimé, mais l'absence se transforme en mort de l'héroïne. Si le laps de temps est court chez Proust entre le départ d'Albertine et la nouvelle de sa mort, en revanche, dans *Le Musée de l'Innocence*, ce temps est dilaté ; entretemps, le narrateur a retrouvé Füsün, il a fréquenté pendant huit années la famille de Füsün en couple avec un nouvel homme, et, avant sa mort tragique, il est parvenu à reprendre sa relation avec elle. Mais Füsün se suicide au volant de sa voiture, et le narrateur survit à l'accident. Quoiqu'il en soit, sa perte se produit en deux temps, d'abord la rupture et l'absence, et ensuite la mort accidentelle.

Mais ce qui rapproche le plus les deux romans, ce n'est pas tant l'argument narratif et la situation des personnages que la peinture d'une souffrance

¹ M. Proust, *Albertine disparue*, *op.cit.*, p. 4.

² *Ibid.*

³ *MI*, p. 284.

⁴ *Ibid.*, p. 234.

amoureuse excessive et incommensurable. Comme pour le narrateur proustien, le « départ » de Füsün (qui ne se donne pas tout à fait de la même manière que chez Proust, puisque chez Pamuk Füsün cesse de venir aux rendez-vous avec Kemal) produit une déflagration intérieure chez le héros, anéanti sous le coup d'une douleur inconnue. Kemal pourrait dire, comme le narrateur : « ce malheur était le plus grand de toute ma vie¹ ». Si les premiers chapitres du roman décrivent la rencontre amoureuse et les premiers mois de la relation entre les deux protagonistes, les chapitres XXV à XLVIII se donnent comme une réécriture du ressassement obsessionnel et monologique du narrateur proustien dans *Albertine disparue*.

Le thème de la jalousie apparaît dès le chapitre XVI intitulé « Jalousie », mais le motif de la souffrance se met en place au chapitre XXV : après la fête de fiançailles entre Kemal et Sibel, Füsün renonce à son amant et ne vient pas au rendez-vous quotidien à l'immeuble Merhamet, qui est le cadre de leurs rencontres. Ce chapitre s'intitule « La souffrance de l'attente » ; il dépeint l'évolution intérieure du héros suspendu entre l'espoir de l'arrivée et la douleur de l'attente : « une fois que le retard de Füsün devenait indéniable, la souffrance se plantait en moi comme un clou² ». Dans le chapitre suivant, le chapitre XXVI, le narrateur présente la « carte de l'emplacement anatomique de la douleur » par le biais d'une affiche publicitaire pour un médicament, l'« antalgique Paradison » :

J'y ai indiqué les endroits où émergeait, se précisait et se diffusait alors ma douleur amoureuse, afin d'en offrir une vision claire au visiteur du musée. A l'intention du lecteur qui n'a pas cet atlas anatomique sous les yeux, précisons que le point de départ essentiel de la douleur se situait dans la partie supérieure gauche de mon abdomen. Quand la douleur devenait plus vive, elle se propageait aussitôt vers le creux entre l'estomac et la poitrine, comme indiqué sur ce schéma. [...] J'avais l'impression qu'on me vrillait un tournevis ou m'enfonçait un morceau de métal brûlant dans la chair. On eût dit que des liquides acides refluaient de mon estomac et se déversaient dans tout mon abdomen [...]. S'amplifiant à mesure qu'elle s'exacerbait, la douleur irradiait dans le front, la nuque, le long du dos, dans chaque parcelle de mon corps et de mon esprit, me serrant à m'étouffer. [...] Mais le centre essentiel de la

¹ M. Proust, *Albertine disparue*, op.cit., p. 11.

² *MI*, p. 229.

souffrance restait toujours mon estomac¹.

La souffrance de Kemal se trouve concrétisée dans cet « atlas anatomique » qui donne à voir et à comprendre l'économie corporelle de la douleur et sa description physico-empirique. Cette représentation de la douleur, qui détaille méthodiquement et qui s'analyse dans les termes d'un discours pseudo-scientifique, est sans doute lesté d'une charge relativement parodique ; cette représentation de la souffrance de l'intérieur des organes et du corps humain paraît quelque peu désacralisante. Au chapitre XXVIII, de retour dans l'immeuble où il attend Füsün, le narrateur est à nouveau envahi par une douleur qui prend possession de lui-même et le laisse dans un état d'anéantissement et d'impuissance :

Etendu sur le lit comme un gisant, je restais là, à écouter la douleur qui irradiait depuis mon ventre vers tout le corps, avec l'attention et l'impuissance d'une bête à l'agonie. La douleur s'était entièrement emparée de moi, avec une profondeur et une acuité jamais éprouvées jusque-là².

Le roman se transforme en journal de la souffrance, en chronique de la douleur corporelle, de ses déplacements et de son évolution dans le corps organique même du protagoniste³. L'aspect hyperbolique de cette souffrance amoureuse qui s'éprouve comme une véritable *passion* du narrateur sature le texte. Au chapitre suivant, le narrateur est entièrement dominé par l'obsession de Füsün : « Il ne se passe plus une minute sans que je pense à elle⁴ », raconte-t-il. Une fois de plus, la souffrance ne diminue pas mais au contraire, s'amplifie : « ma douleur ne diminuait pas et [...] mon désarroi allait grandissant [...] ma souffrance augmentait un peu plus au fil des heures et [...] au lieu d'oublier Füsün, je pensais à elle de façon encore plus obsessionnelle⁵. » Le narrateur proustien, analyste de sa douleur, consigne lui aussi l'augmentation de la souffrance dans le journal de la perte d'Albertine qu'est *Albertine disparue* :

¹ *Ibid.*, p. 231-232.

² *Ibid.*, p. 243.

³ Sandra Cheilan, dans sa thèse sur l'intime chez Proust, Woolf et Pessoa, consacre un chapitre à l'analyse d'*Albertine disparue* comme journal intime. Voir : Sandra Cheilan, *Poétique de l'intime dans l'œuvre de Proust, Woolf et Pessoa*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013, p. 150.

⁴ *Ibid.*, p. 249.

⁵ *MI*, p. 249-250.

« [...] ma souffrance allait en augmentant chaque jour au lieu de diminuer¹. » Dans le roman de Pamuk, les chapitres suivants se donnent alors comme un ressassement obsessionnel du manque et de la douleur. Le chapitre XXX est intitulé « Füsün n'est plus là² » ; le chapitre XXXI « Les rues qui me la rappellent³ » ; le chapitre XXXII « Ombres et fantômes de Füsün⁴ ». La souffrance de l'absence donne lieu à ce qui s'apparente presque à des hallucinations de la femme aimée ; bien qu'absente, Füsün, comme Albertine, est omniprésente dans l'esprit du narrateur, et cette omniprésence projette ses ombres sur le monde environnant, dans toute la ville : « Loin de l'oublier, je m'étais mis à voir surgir Füsün tel un fantôme au milieu de la foule, dans les rues et les réceptions⁵ », écrit Kemal ; et plus loin : « Les rues d'Istanbul étaient pleines des fantômes de Füsün qui surgissaient à tout bout de champ et disparaissaient aussi vite qu'ils étaient apparus⁶. » Au chapitre XXXIV, la souffrance du narrateur a atteint de telles proportions qu'il se sent « comme un chien dans l'espace⁷ ». Au chapitre XXXV, le narrateur semble noter un recul dans sa « maladie » amoureuse : « je sentais que ma maladie reculait peu à peu vers un seuil plus supportable⁸ », et le chapitre XXXVI semble lui aussi indiquer un apaisement, car il s'intitule « Dans le petit espoir d'apaiser mes affres amoureuses⁹ » Mais au chapitre XL, il semble qu'il n'en soit rien, car le narrateur déclare : « le temps n'atténuait en rien ma douleur comme il le faisait chez tout un chacun¹⁰ », et conclut : « Je n'arrivais pas à l'oublier¹¹. » Ainsi, comme dans *Albertine disparue*, le roman de Pamuk met en scène l'interminable deuil du héros, le journal de la souffrance amoureuse, faite de l'omniprésence de la douleur, de l'obsession amoureuse qui n'en finit pas de se dire, de s'analyser, de ne pas passer.

Cette souffrance interminable est aussi rythmée par les assauts réguliers et

¹ *Albertine disparue*, op.cit., p. 31.

² *MI*, p. 253.

³ *Ibid.*, p. 258.

⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁵ *Ibid.*, p. 261.

⁶ *Ibid.*, p. 263.

⁷ *Ibid.*, p. 273.

⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁹ *Ibid.*, p. 284.

¹⁰ *Ibid.*, p. 311.

¹¹ *Ibid.*

torturants de la jalousie. Si le narrateur proustien est tourmenté par la découverte des agissements d'Albertine avec la blanchisseuse¹ ou avec les femmes des douches de Balbec², Kemal lui aussi est assailli par la jalousie. Comprenant, lors de l'attente à l'immeuble Merhamet, que Füsün ne viendrait pas, le narrateur « [succombe] à la souffrance » :

Elle était à présent cruelle et meurtrière, elle me dévorait telle une bête fauve faisant fi de la mort de sa victime. Allongé comme un mort sur le lit, je humais son odeur imprégnée dans les draps, je me remémorais le bonheur avec lequel nous faisons l'amour six jours plus tôt dans ce même lit et me demandais comment je pourrais vivre sans elle quand soudain, mêlé à la colère qui m'habitait, je sentis monter un irrépressible sentiment de jalousie. Je pensai que Füsün s'était immédiatement trouvé un autre amant. Naissant dans mon esprit, la douleur cuisante de la jalousie ne fut pas longue à attiser la souffrance amoureuse qui me rongea l'estomac et à m'entraîner vers une sorte de cataclysme. [...] De plus, la colère qu'elle éprouvait envers moi la pousserait à se venger. Dans un coin de ma tête qui conservait un brin de lucidité, j'avais beau savoir que ces élucubrations étaient uniquement dictées par la jalousie, je m'abandonnai à ce sentiment dégradant qui m'enserrait avec une puissance confinant à la violence³.

Ravagé, mentalement et physiquement, par une souffrance amoureuse paroxystique, le narrateur pamukien oscille entre une léthargie proche de l'anéantissement et la fureur qui l'envahit tout entier. Les objets également, comme chez Proust, jouent un rôle décisif dans le ressassement mélancolique ; ils sont des substituts de la femme disparue et rappellent cruellement son absence. Cette dimension de l'objet transforme l'univers familial du narrateur proustien en véritable enfer, et la chambre d'Albertine devient une chambre de torture :

[...] je n'avançais dans la chambre qu'avec une prudence infinie, je me plaçais de façon à ne pas apercevoir la chaise d'Albertine, le pianola sur les pédales duquel elle appuyait ses mules d'or, un seul des objets dont elle avait usé et qui tous, dans le langage particulier que leur avaient enseigné mes souvenirs, semblaient vouloir me donner une traduction, une version différente, m'annoncer une seconde fois la nouvelle de son départ. Mais sans les regarder, je les voyais ; mes forces m'abandonnèrent [...]⁴.

¹ M. Proust, *Albertine disparue*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *MI*, p. 234.

⁴ M. Proust, *Albertine disparue*, p. 13-14.

Ou encore, quelques pages plus loin : « [...] si tout d'un coup je pensais à sa chambre, à sa chambre où le lit restait vide, à son piano, à son automobile, je perdais toute force, je fermais les yeux, j'inclinais la tête sur l'épaule gauche comme ceux qui vont défaillir¹. » Les objets d'Albertine sont profondément liés à la défaillance, à l'éclipse du sujet. Après sa mort, tout continue de « parler » Albertine, leur histoire commune, et de torturer le narrateur qui essaie de « boucher les yeux et les oreilles de [sa] mémoire » et « d'éviter ces sensations² ». Dans le roman pamukien, les objets provoquent également une vive souffrance chez le héros. Au chapitre XXXV, lorsqu'il cède à la nostalgie et qu'il retourne à l'immeuble Merhamet, Kemal expérimente la « perpétuelle renaissance de moments anciens » en retrouvant l'odeur et la trace de Füsün dans la chambre. Mais les objets offrent aussi une « consolation », comme l'annonce le titre du chapitre XXVIII, « la consolation des objets ». Le narrateur explique alors :

Quand j'étais bien entré dans ma douleur, [...] un tas de souvenirs me divertissaient un moment [...] avant de laisser place au vide lancinant de l'instant présent ; ce vide engendrait une effarante vague de douleur qui me frappait le dos, la poitrine et me coupait les jambes. Pour parer à la violence de ce nouvel assaut, je me saisissais instinctivement d'un objet ou mangeais quelque chose imprégné de nos souvenirs communs et de leur atmosphère, et je découvrais que cela me rassérénait³.

Ainsi, Kemal se console en mangeant des gâteaux particuliers dont Füsün raffolait, il se saisit de son ancien miroir à main, d'un jouet de son enfance : « dès qu'il me passait entre les mains, chacun de ces objets faisait affluer les souvenirs et m'apportait consolation⁴. » Alors que l'enfer du deuil proustien se résout dans l'oubli et dans la création littéraire, la rédemption de l'amant pamukien passe par la métamorphose de son obsession honteuse pour Füsün, par la transformation de la collecte fétichiste de tous les objets qui la lui évoquent, en un « musée de l'innocence ».

Un dernier aspect de l'histoire de Kemal convoque le roman proustien du deuil d'un grand amour, il s'agit de l'évitement des lieux auxquels est associée la femme aimée. Après la mort d'Albertine, le narrateur continue d'être harcelé par

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *MI*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 244.

⁴ *Ibid.*, p. 245.

la mémoire de sa vie commune avec elle, et les rues de Paris évoquent « le souvenir douloureux des promenades [...] avec Albertine¹ ». Plus tard, il évite du regard toutes les régions qui la lui rappellent :

Et si j'apercevais une carte de France mes yeux effrayés s'arrangeaient pour ne pas rencontrer la Touraine pour que je ne fusse pas jaloux, et pour que je ne fusse pas malheureux, la Normandie où étaient marqués au moins Balbec et Doncières, entre lesquels je situais tous ces chemins que nous avions couverts tant de fois ensemble².

L'amoureux pamukien, quant à lui, met également en place des stratégies d'évitement des « rues qui la [lui] rappellent », pour reprendre le titre du chapitre XXXI. Sur une carte de Nişantaşı qu'il expose dans le musée de l'innocence, il a représenté en rouge les zones dans lesquelles il s'interdit d'aller³.

Le Musée de l'Innocence se donne donc comme un roman très proustien, centré sur les thèmes de l'amour perdu, de l'impossible deuil, du souvenir et de l'oubli ; Kemal, comme le narrateur proustien, dans une forme narrative à la première personne qui renforce l'effet d'enfermement du héros dans la logique narcissique de la souffrance amoureuse, livre le récit d'une longue maladie qui ne se résout pas dans l'oubli, mais au contraire, dans le complexe monumental du roman-musée, mémorial de la passion de Kemal et de Füsün ; car, comme le dit le narrateur proustien, « on n'est pas délivré par la mort de l'aimée⁴ ».

La Recherche irrigue donc profondément l'imagination romanesque de l'auteur turc. Proust fournit des motifs romanesques (le motif de la mémoire associée à un objet familier, celui du temps retrouvé à travers la mémoire sensible), une trame narrative très générale, celle de la « recherche du temps perdu », étroitement associée à la recherche de la femme aimée disparue ; Pamuk fait en quelque sorte de la recherche de la femme aimée une recherche du temps perdu, que ce soit dans *Le Livre noir* ou *Le Musée de l'Innocence*. D'ailleurs, l'adjectif « disparu » qui qualifie Albertine et celui qui qualifie le temps « perdu »

¹ M. Proust, *Albertine disparue*, op.cit., p. 64.

² *Ibid.*, p. 123.

³ *MI*, p. 259.

⁴ Marcel Proust, *Albertine disparue*, op.cit., p. 58.

sont traduits, par Rosa Hakmen, par le même mot, *kayıp* : *Albertine Kayıp* et *Kayıp Zamanın İzinde*. Ainsi, l'intertextualité proustienne entre de manière décisive dans l'élaboration d'une poétique du « temps retrouvé » (*yakalanan zaman*¹) à travers plusieurs « lieux de mémoire » : le Bosphore, la boutique d'Alâaddine, l'envers d'Istanbul, les objets du « musée de l'innocence ».

Orhan Pamuk s'inscrit, de cette manière, dans la lignée des romanciers turcs cosmopolites, importateurs et grands admirateurs de *La Recherche*, comme Yakup Kadri et Tanpınar. Yakup Kadri était un grand admirateur de Proust ; il est l'auteur d'un *Sodom ve Gomore*. « [Pour] éviter devant le public français la répétition d'un titre trop intimement attaché, désormais, au souvenir impérissable de Marcel Proust [...] »², René Marchand traduit le roman de Yakup Kadri, avec l'autorisation de l'auteur, par *Leïla, fille de Gomorrhe*. Mais l'homonymie dit bien l'ascendant et l'admiration du premier traducteur turc de *La Recherche* pour Proust ; qui est peut-être un modèle implicite du vieux lecteur du *Livre noir*. Si Pamuk, à travers ce portrait du vieux journaliste, semble moquer quelque peu la tradition de francophilie de la littérature turque, il en est pourtant pleinement l'héritier, - certes, *via* la culture nord-américaine et la langue anglaise - ; sa poétique romanesque, ne cesse de renouveler et de réaffirmer la dévotion de l'auteur turc à *La Recherche du temps perdu* – un amour et une révérence qui n'excluent pas le jeu intertextuel et la réécriture ludique.

¹ Marcel Proust, *Yakalanan Zaman, Kayıp Zamanın İzinde*, trad. Roza Hakmen, Istanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.

² René Marchand, « Note du traducteur », dans Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Leïla fille de Gomorrhe* [*Sodom ve Gomore*, 1928], Editions Turquoise, 2009, p. 9. L'histoire se situe dans l'Istanbul sous l'occupation des Alliés après la première guerre mondiale (Istanbul est occupée, après la défaite de l'Empire ottoman lors de la première guerre mondiale, de novembre 1918 à octobre 1923.)

Conclusion : poétique du roman excentrique, poétique du roman postcolonial ?

Il apparaît donc, au terme de cette exploration des relations intertextuelles entre le roman pamukien et la bibliothèque occidentale, que ce dernier fait un usage massif et signalisé des textes de la littérature européenne. Cette poétique de jeu intertextuel transforme inévitablement la relation entre le texte et le lecteur en un jeu herméneutique, en un jeu de piste métatextuel ; ainsi, la lecture narrative linéaire et syntagmatique amorce une lecture seconde, métatextuelle et interprétative ; le roman transforme la « lecture de l'aventure » en une « aventure de la lecture », pour détourner la célèbre phrase de Ricardou. Laurent Jenny, dans « La stratégie de la forme », analyse ainsi la spécificité de la lecture intertextuelle :

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte — ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée. En fait l'alternative ne se présente qu'aux yeux de l'analyste. C'est simultanément qu'opèrent ces deux processus dans la lecture — et dans la parole — intertextuelle, étoilant le texte de bifurcation qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique¹.

De fait, l'espace sémantique du roman pamukien se trouve ainsi démultiplié, désignant parfois le texte comme un rhizome proliférant ou comme un labyrinthe. De plus, le caractère de patrimoine commun, de culture commune des classiques fait de leur réécriture un jeu de reconnaissance avec le lecteur. L'usage du classique implique une connivence, un jeu culturel avec les références de la littérature, construit une figure de lecteur érudit, « au second degré » pour reprendre les mots du titre de Gérard Genette, et ouvre un espace de lecture métatextuel. Pour Linda Hutcheon, auteure de *A Poetics of postmodernism*, l'usage parodique de l'intertextualité, la réécriture du canon européen et américain

¹ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976, p. 266-67.

relèveraient de l'esthétique postmoderne, qu'elle définit comme suit :

Intertextual parody of canonical American and European classics is one mode of appropriating and reformulating – with significant change – the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Eurocentric culture. It does not reject it, for it cannot. Postmodern signals its dependance by its *use* of the canon, but reveals its rebellion through its ironic *abuse* of it [...] there is a relation of mutual interdependance of the histories of the dominated and the dominators¹.

Le roman postmoderne, par son « abus » du canon, signalerait la dépendance des littératures dominées aux littératures dominantes, en même temps qu'il la dépasserait. Cette manière de définir la poétique postmoderne est très proche de la définition de la littérature postcoloniale. Les analyses d'Yves Clavaron sur la poétique du roman postcolonial vont dans ce sens :

Ne pouvant s'appuyer sur un patrimoine ancien et reconnu, le roman postcolonial souffre d'un manque de légitimité. C'est pourquoi il se construit par rapport à des modèles occidentaux importés qu'il tente de répudier, de réviser, ou les deux simultanément, afin d'inventer une autre norme littéraire, qui doit par ailleurs prendre en compte – et représenter – un espace culturel spécifique².

Manque de légitimité, rapport *nécessaire* aux modèles centraux (« les romanciers postcoloniaux doivent d'abord s'appuyer sur le patrimoine culturel accumulé, l'héritage capté » écrit encore Yves Clavaron³), exigence de représentation d'un espace culturel propre, cette définition du roman postcolonial semble faite sur mesure pour le roman pamukien.

John Marx, dans son article « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental⁴ », définit « trois types de relation existant entre le canon et la littérature postcoloniale. » La première « *répudie* » le canon (c'est une « opposition à la norme »), la seconde consiste en une *révision* du canon (il s'agit d'une « reconstruction »), la troisième *définit*⁵. Or, il nous semble que le roman

¹ Linda Hutcheon, *A Poetics of postmodernism : history, theory, fiction*, New York, London, Routledge, 1988, p. 130.

² Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *op.cit.*, p.71.

³ *Ibid.*, p.75-76.

⁴ John Marx, « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental », dans *Penser le postcolonial, une introduction critique*, *op.cit.*, p. 157-173.

⁵ *Ibid.*, p. 171 : « Ainsi, sans renoncer à la place de représentante des cultures réprimées par l'impérialisme qu'elle occupe dans les programmes de littérature, la littérature postcoloniale semble prête à assumer la responsabilité, revendiquée jadis par le canon occidental, de définir les éléments essentiels

pamukien constitue une révision particulièrement marquée du canon occidental ; dans son appropriation de la littérature européenne, Pamuk s'approprie à la fois des formes romanesques et narratives occidentales comme le *Bildungsroman*, et opère une réécriture des classiques européens. Ce geste est un geste de désacralisation qui « désécrit » et qui « défait » le canon pour le recycler dans de nouvelles fictions romanesques. « [II] faut d'abord, pour s'approprier la littérature canonique occidentale, la "désécrire" ou la défaire, et réussir à voir en elle moins un tout inviolé qu'un ensemble d'éléments susceptibles d'être recyclés¹ », écrit John Marx. Il nous semble aussi, comme dans le cas de la domination coloniale, que ces actes de désécriture et de réécriture tendent à « déstabiliser l'homologie entre la domination coloniale et la domination de la culture européenne² » pour reprendre les mots du même critique ; autrement dit, dans notre cas, à déstabiliser les effets de la domination européenne occidentale à la périphérie turque. Ainsi, le roman pamukien semble se situer à l'intersection de la littérature postcoloniale et de la poétique postmoderne, par son intervention affichée, signalée, parfois parodique, sur le canon occidental, par son appropriation et sa reformulation de la littérature centrale.

Si le roman pamukien, de manière comparable au roman rushdien, comme l'analyse Y. Clavaron, « intègre et recycle dans une intense jubilation une vaste intertextualité européenne et extra-européenne³ », faut-il considérer que la poétique pamukienne relève de la littérature postcoloniale ? Le maintien de cette proposition est inconfortable, car, comme nous l'avons dit en introduction, la littérature turque ne peut relever du champ des études postcoloniales. Doit-on alors estimer qu'il y a une communauté de problématiques entre l'auteur turc et les écrivains postcoloniaux, ou bien que l'identification de cette problématique aux écrivains postcoloniaux est réductrice – sauf à considérer que l'adjectif « postcolonial » s'applique à l'ensemble du monde non occidental, le « Sud », confronté à la modernité européenne ? Nous pencherions plutôt pour la dernière hypothèse : il nous semble que l'émergence des questions de constructions

de notre humanité et d'en être le vecteur. »

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *Ibid.*

³ Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, *op.cit.*, p. 58.

identitaires hybrides, d'acculturation violente à la civilisation occidentale, de négociation entre des traditions culturelles autochtones et la modernité européenne est le lot historique de la plupart des pays non occidentaux, dans lesquels, même en l'absence de colonisation effective, une élite indigène occidentalisée a pu se substituer à la puissance coloniale pour exercer sur son peuple une domination de type coloniale et orientaliste, comme ce fût le cas en Turquie. Par conséquent, dans cette configuration, l'événement historique fondamental ne serait pas tant le phénomène colonial, la domination de type colonial, que le phénomène historique de l'hégémonie de la modernité européenne, sous ses différents avatars. C'est une lecture du rapport entre études postcoloniales et *globalization studies*¹.

En ce sens, les études de littérature mondiale engloberaient les études postcoloniales qui s'occupent plus spécifiquement de littératures des pays anciennement colonisés ; la leçon de la littérature turque et des théories de l'inégalité des systèmes littéraires consisterait en ceci que le phénomène de la domination littéraire et symbolique paraîtrait bien plus large que celle concernant les littératures de la colonisation et de la postcolonisation ; il semble se donner comme une dimension fondamentale de l'émergence des littératures extra-occidentales. C'est d'ailleurs le critère que retient Mary Layoun, dans *Travels of a genre, the modern novel and ideology* ; pour elle, la confrontation à l'Occident est une structure paradigmatique des littératures arabes, grecques et japonaises, au sein lesquelles elle étudie l'émergence du roman modern ; on pourrait ajouter la littérature turque à cette étude.

Dès lors, il paraît plus pertinent de situer la poétique pamukienne dans le cadre des usages du capital littéraire central par les excentriques. Il serait donc plus juste de dire qu'il y aurait un usage *excentrique* de la littérature européenne,

¹ J.-M. Moura et Y. Clavaron, dans leurs contributions au volume collectif de la SFLGC sur les études postcoloniales¹, soulignent les points d'intersection entre ces deux champs d'études. Ces deux types de démarche conduisent à un décloisonnement des études littéraires, à la prise en compte des effets de pouvoir symbolique et d'hégémonie à l'œuvre dans la littérature entre centres et périphéries, et montrent que l'espace littéraire n'est pas exempt de rapports de force symbolique et d'enjeux de pouvoir. Penser le passage de l'un à l'autre, des études postcoloniales aux études de la globalisation, c'est donc soit considérer, comme le suggère Yves Clavaron, que le complexe critique postcolonial est obsolète à l'ère du multiculturalisme et de la mondialisation, ou bien que la mondialisation prolonge les formes de l'impérialisme occidental sous une autre forme d'hégémonie. Voir Yves Clavaron (dir.), *Etudes postcoloniales*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Poétiques comparatistes, 2001.

et notamment du canon européen. Le recours aux classiques étrangers s'inscrirait dès lors dans une stratégie de capitalisation littéraire. Pour Pascale Casanova,

[les] « classiques » sont le privilège des nations littéraires les plus anciennes qui, ayant constitué comme intemporels leurs textes nationaux fondateurs, et défini leur capital littéraire comme non national et non historique, répondent exactement à la définition qu'elles ont elles-mêmes donnée de ce que doit nécessairement être la littérature. Le « classique » incarne la légitimité littéraire elle-même, c'est-à-dire ce qui est reconnu comme LA littérature, ce à partir de quoi seront tracées les limites de ce qui sera reconnu comme littéraire, ce qui servira d'unité de mesure spécifique¹.

Dans les années 1980, l'histoire du roman turc ne possède pas de « classiques », de grands noms, comme ceux de Shakespeare, Dante ou Cervantès, qui « résument à la fois la grandeur d'un passé littéraire national, la légitimité historique et littéraire que confèrent de tels noms à une littérature nationale, et la reconnaissance universelle – donc ennoblissante et conforme à l'idéologie non nationaliste de la littérature – de leur grandeur². » Dans le domaine du roman, le seul « classique » dont cette littérature semble disposer, est le nom de Yachar Kemal, dont le cycle romanesque, reconnu à l'étranger, incarne une certaine grandeur nationale. Une des conditions de production des classiques par une tradition nationale, c'est aussi qu'un travail de codification de la tradition romanesque ait été fait ; mais, comme nous l'avons vu, il n'a pas encore eu lieu dans les années 1970 et 1980. Si le classique représente la transformation en capital national, la patrimonialisation d'une œuvre littéraire, signe et témoin du génie littéraire national, la Turquie n'a pas encore effectué ce travail, accaparée par l'hégémonie de la culture occidentale ; elle n'a pas encore élu les classiques nationaux qui constitueront le « panthéon scolaire et national » ; de fait, c'est sur le canon littéraire étranger que la Turquie moderne choisit d'édifier la nation turque. Pamuk est un des principaux acteurs, précisément, de l'ennoblissement et de la « patrimonialisation » de la tradition romanesque turque, par la redécouverte de Tanpınar notamment. C'est dans ce contexte, issu d'un espace littéraire excentrique, sans tradition romanesque reconnue, ne pouvant se prévaloir de grands classiques qui résumeraient l'excellence, l'ancienneté et le prestige de son

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 34-35.

² *Ibid.*

histoire littéraire, que Pamuk commence à écrire, et produit ses premiers romans, et qu'il se met en rapport avec les classiques de la tradition européenne, dans le sillage de Tanpınar. En dépit de ses charges contre le prétendu caractère très « franco-français » de l'analyse casanovienne, David Damrosch formule des propositions étonnamment proches de celle dont il fustige l'« égocentricité » et le « narcissisme » académiques lorsqu'il écrit, dans son introduction à *What is World Literature* :

The writer from a marginal culture is in a double bind. With little to go on at home, a young writer can only achieve greatness by emulating desirable foreign models – « the need for an intercourse with great predecessors is the sure sign of a higher talent », Goethe says. « Study Molière, study Shakespeare » – yet these models can have a crushing weight¹.

La poétique intertextuelle du roman turc est donc aussi une *politique* de la littérature dans les espaces dominés. Cette politique d'importation de ressources littéraires vers un espace littéraire démuné, la dépendance d'un système littéraire peu développé à l'égard des littératures dotées d'un fort prestige, est une « loi de l'interférence littéraire », pour reprendre les termes d'I. Even-Zohar². Le chercheur israélien fait de l'absorption des classiques d'une culture source prestigieuse vers une culture cible démunie la « cinquième loi » de l'interférence littéraire. Pamuk s'inscrit, de cette manière, dans la lignée des importateurs de ressources de l'espace littéraire turc – on a vu qu'ils étaient institutionnels au début de la République – et dans celle de tous les écrivains confrontés à la tâche de l'édification d'une tradition nationale. Tout comme le font remarquer I. Even-Zohar ou P. Casanova, les intellectuels allemands de l'âge romantique ont eu pour tâche de faire de l'allemand une langue littéraire, ce pour quoi ils ont importé en

¹ David Damrosch, *What is World Literature*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003, p. 9.

² « A literature may be selected as a source literature because it is considered a model to emulate. (Cf. the status of Greek and Latin literatures for all European literatures, and later French, English, and German for almost all of the rest.) In cases of partially developed systems and minority cultures, a prestigious literature may function as a literary superstratum for a target literature.

Various factors contribute to making a literature prestigious. For instance, an established literature which becomes accessible through contacts may become prestigious for a literature which has not had the chance of developing its own repertoire. This was clearly the position of Greek vs. Roman culture, and of both vs. all European literatures. Political and/or economic power may play a role in establishing such prestige, but not necessarily. What counts most is the cultural power of the source system. » « No. 5. A source literature is selected by prestige. », Itamar Even-Zohar, « Laws of literary interference », *Papers in culture research*, op.cit.

allemand « les grands classiques universels européens, qui manquaient à la tradition allemande : Shakespeare, Cervantès, Calderon, Pétrarque¹ », Pamuk, en quelque sorte, placé dans un cas de figure comparable, importe les classiques universels européens pour fonder le roman turc moderne. Il s'inscrit ainsi dans la famille des écrivains excentriques cosmopolites qui vont chercher au centre les ressources dont ils ont besoin et qui accélèrent, en retour, la constitution du fond littéraire de leur nation².

Mais cette intertextualité européenne ressortit aussi à la stratégie de reconnaissance et d'assimilation dans la littérature mondiale. Capter le patrimoine littéraire central, c'est aussi capter une certaine attention critique et se rendre « visible » au centre. De plus, pour un auteur contemporain, le discours de la critique universitaire est partie prenante de la consécration, de la légitimation d'un producteur turc en grand auteur de la littérature mondiale. On ne peut qu'être frappé de la « circularité » entre les déclarations de Pamuk sur ses grands maîtres et les identifications critiques des modèles pamukiens. Il y a donc, nous semble-t-il, non seulement une poétique, mais aussi une stratégie de l'intertextualité européenne dans le roman pamukien ; ou du moins, une rentabilité symbolique de la captation de l'héritage littéraire européen pour un agent excentrique du système mondial.

Mais l'appropriation de ces auteurs prestigieux et canoniques est aussi le signe, n'en doutons pas, de l'investissement de formes littéraires occidentales pour leur pouvoir de signification et leur puissance symbolique. Pamuk, relisant ces grands auteurs du point de vue du complexe de provincialité, d'excentricité et d'inauthenticité dont il hérite, produit de nouvelles lectures, précisément excentriques, ou « postcoloniales », de Proust, de Dante, ou de Dostoïevski. La lecture pamukienne de Proust se donne à lire comme une recherche du temps perdu de la mémoire historique et culturelle et prend la forme d'une exhumation du passé, d'un travail sur la mémoire. En ce sens, elle communique avec la réécriture pamukienne de Dante ; en effet, la recherche du temps perdu turque

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 335.

² « Ceux qui, comme Dario, Paz, Kiš ou Benet, vont au centre chercher (comprendre, assimiler, conquérir, dérober...) la richesse et les possibles littéraires qui leur étaient jusque-là inconnus et interdits contribuent à accélérer le processus de constitution de fonds littéraire des "petites" nations. » *Ibid.*, p. 454.

prend la forme de la catabase. Dante sert aussi de pivot entre sacré et profane, sécularisation et réenchantement mystique de la réalité. Dostoïevski et Mann, à leur manière, contribuent également à construire une certaine intelligibilité de soi et du monde. Tous ces grands auteurs européens font l'objet d'une resémantisation *du point de vue de la problématique pamukienne* ; tous ces auteurs ne parlent au romancier turc que *de lui-même*, engageant par là une conception de l'écriture fondamentalement proustienne. La littérature européenne, remplissant une fonction symbolique essentielle, sert d'« instrument d'optique » à l'auteur turc.

Chapitre 8 : Mimétisme et hantise de l'Autre : de l'angoisse de l'influence à une poétique de la taklit

Dans le contexte de la confrontation de la société turque à la modernité européenne, le rapport intertextuel à l'autre, aux mots de l'autre, prend une coloration singulière. L'origine dialogique de l'intertextualité nous rappelle la proximité entre l'altérité constitutive du texte et la part étrangère dans la construction de soi. Il nous faut donc replacer la poétique de l'intertextualité du roman pamukien dans le contexte historique et culturel de la construction mimétique de la modernité turque dans le rapport à l'« autre » européen, au « modèle », anxieusement imité et mis à distance. La thèse défendue dans ce chapitre sera donc l'idée selon laquelle le roman pamukien s'inscrit dans un dialogue avec l'angoisse de l'influence, la hantise du plagiat caractéristique de la psyché turque moderne, en s'emparant de la question de l'imitation et en plaçant au centre de sa poétique romanesque la dialectique de soi et de l'autre. La poétique de l'intertextualité, associée à un questionnement obsessionnel sur la définition de soi dans le rapport à l'autre, produit une poétique romanesque qui se donne comme une négociation esthétique de l'angoisse de l'influence du sujet et de la littérature turque moderne.

Est-ce à dire que les textes du Tiers-monde sont des allégories nationales qui « projettent nécessairement une dimension politique sous forme d'allégorie nationale¹ », comme l'avance Frédéric Jameson ? Pour lui, cette dimension allégorique distingue fondamentalement la littérature du Tiers-monde de la littérature du Premier Monde. Il écrit : « [...] l'histoire de la destinée individuelle privée est toujours une allégorie de la situation conflictuelle de la culture et de la société publiques du Tiers-monde². » Le roman pamukien est-il une « allégorie nationale » des conflits de la société turque ? S'il reconnaît à la proposition jamesonienne le mérite de poser un cadre conceptuel à la littérature non

¹ Frédéric Jameson, « La littérature du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational », dans Pascale Casanova (dir.) *Des littératures combattives : l'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011, p. 45.

² *Ibid.*

occidentale, Aijaz Ahmad conteste l'idée d'une spécificité propre aux pays du Tiers-monde entre expérience individuelle et expérience politique et sociale, ce que désigne au fond, à ses yeux, la « nation » de F. Jameson. L'auteur dénonce notamment l'insistance de Jameson sur l'expérience *nationale* dans la formation cognitive de l'intellectuel du Tiers-monde, et le fait que le récit de cette expérience prend nécessairement la forme de l'allégorie nationale. Pour lui, l'intellectuel du Premier monde, autant que celui du Tiers-monde, met en relation l'individu avec la dimension sociale de son existence¹. Nous souscrivons davantage à cette analyse ainsi qu'à celle de Mary Layoun qui analyse, dans le roman produit par les cultures qui ont été confrontées à l'impérialisme occidental, une intersection entre histoire, idéologie et culture. A ses yeux, les romans grecs, arabes et japonais à partir du XIX^e siècle, se donnent comme des solutions esthétiques aux dilemmes socio-historiques rencontrés par ces sociétés dans leur confrontation avec l'Occident, et aux bouleversements sociaux, épistémologiques, politiques, psychiques, causés par cette confrontation. Ce sont précisément en ces termes qu'il nous semble pertinent de penser le roman pamukien : celui-ci se donne comme une réponse poétique au dilemme et au complexe de l'identité turque moderne suscité par la confrontation à la modernité européenne. Il nous semble que Pamuk répond à l'angoisse de l'authenticité et de l'influence du sujet et de la littérature turque moderne par une poétique de la *taklit* (« imitation ») aux accents borgésiens et à la fonction cathartique.

¹ Aijaz Ahmad, « Jameson rhetoric of otherness and the 'national allegory' », dans Ashcroft, Bill, Gareth, Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 1995, p. 88 : « If we replace the idea of the 'nation' with that larger, less restrictive idea of 'collectivity' and if we start thinking of the process of allegorization not in nationalistic terms but simply as a relation between private and public, personal and communal, then it also becomes possible to see that allegorization is by no means specific to the so-called Third World. »

A. L' « angoisse de l'influence » dans la culture turque

La genèse mimétique du sujet turc moderne

Fondée à travers l'adoption mimétique de la culture occidentale, la modernité turque est fondamentalement travaillée par une comparaison, une scrutation anxieuse du modèle européen, qui génère une importante réflexion sur l'identité turque. Cette interrogation sur « l'authenticité », sur l'angoisse de l'inauthenticité, apparaissent dès la fin de l'Empire ottoman, rappelle Kader Konuk. Les figures du *ziippe* (le dandy occidentalisé) et de la *kukla*, la marionnette du *karagöz*, représentent alors, dans la culture populaire, les niveaux « socialement acceptables » d'occidentalisation¹. Mais dans le cours des réformes d'eupéanisation, le terme de *taklitcilik* (imitation ou mimétisme) perd ses connotations subversives ; l'imitation est dissociée de la moquerie subversive (*subversive mockery*) et une distinction apparaît entre l'imitateur et le Turc « véritablement » européen².

Rappelons brièvement quelques réflexions des intellectuels humanistes sur la *mimesis* occidentale de la Turquie moderne, pour reprendre l'utilisation que fait Kader Konuk du terme d'Auberbach. Ziya Gökalp (1876-1924), dans un article datant de 1917, dissocie le réformateur nationaliste des occidentalistes des Tanzimat ; ces derniers auraient remplacé la culture indigène par la civilisation européenne, et n'en auraient produit qu'une imitation superficielle, à l'image des Levantins de Péra³. Il distingue encore les citoyens musulmans des citoyens non musulmans de l'empire, qu'il désigne comme des « imitateurs anxieux de la vie européenne⁴ ». C'est la figure du *dönme* qui apparaît ; elle désigne celui qui vit parmi nous mais qui n'est pas comme nous, celui qui est semblable, d'apparence,

¹ Kader Konuk, *op.cit.*, p. 101.

² *Ibid.*

³ Ziya Gökalp, « What is Turkism ? A recapitulation », *Turkish Nationalism and Western Civilization*, *op.cit.*, p. 287.

⁴ *Ibid.*, p. 59 : « Our non-Muslim compatriots are only anxious imitators of European life. We, as I have explained, should create a new synthesis. »

mais dont la loyauté est douteuse. Le *dönme*, dans la culture turque, c'est alors les minorités non musulmanes, le juif en particulier. Konuk opère un rapprochement entre la figure du juif, créé par les Nazis, qui justifie leur expulsion et leur extermination, et la figure du *dönme* dans la culture turque ottomane¹. Ce dernier représente la menace de l'infiltration de l'étranger, la menace de la corruption d'une authenticité nationale sous le masque familial du même. L'un comme l'autre seraient des éternels invités des sociétés dans lesquelles ils vivent ; le *dönme* apparaît alors comme la version « turc-ottomane » du « Juif errant ». On retrouve ce discours, par exemple, chez l'historien Şemseddin Günaltay (1883-1961), président de la Société d'Histoire turque et premier ministre de la République de Turquie. Il met en garde les Turcs contre la figure du *dönme*, contre le danger de l'imitation superficielle et de la copie servile. Pour Kader Konuk, ces figures de l'imitateur, de la copie inauthentique, en particulier la figure du traître juif est fondamentale dans la définition de la turcité moderne qui s'invente dans une sorte de phobie de l'impureté, de paranoïa de l'inauthenticité². Pour conjurer l'angoisse de l'imitation, l'intellectuel ottoman et Jeune Turc Abdullah Cevdet (1869-1932) prône, quant à lui, le mariage entre Européens et Turcs. Il propose d'encourager l'immigration italienne et allemande pour produire une hybridation du sang et « améliorer » la « race turque », mais son idée ne remporte aucun succès³, précise Şehnaz Tahir Gürçağlar.

Il ressort donc de cette courte analyse que la hantise de l'imitation, du mimétisme, et la recherche de l'identité est centrale dans l'imaginaire nationaliste turc, dans sa pensée du rapport à l'autre et constitue, en quelque sorte, un complexe national, reposant sur la peur paranoïaque de l'infiltration, de la corruption, et sur la peur de la reproduction servile de la vie européenne. Si le sujet turc moderne naît du mimétisme européen, de l'imitation du modèle occidental, peut-on le considérer comme un sujet « postcolonial » ? Le concept de *mimicry*, forgé par Homi Bhabha, « le théoricien lacanien (et fanonien) de l'économie psychique de la relation colonisé-colonisateur⁴ », pour reprendre la

¹ K. Konuk, *ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 101.

³ S. T. Gürçağlar, *op.cit.*, note 22, p. 236-237.

⁴ Y. Clavaron, « Bilan critique », dans Yves Clavaron (dir.), *Etudes postcoloniales, op.cit.*, p. 174.

désignation d'Yves Clavaron, est-il opératoire pour décrire la genèse mimétique du sujet de la modernité turque ?

H. Bhabha met en place, pour penser la relation coloniale entre colonisateur et colonisé, deux concepts : celui d'ambivalence et celui de mimétisme. Si le mimétisme apparaît d'abord comme une stratégie impérialiste, sa propre logique introduit dans le processus d'imitation une différence, une ambivalence. En effet, dans son imitation, le colonisé *diffère* du modèle, et menace ainsi les fondements de l'autorité et du pouvoir colonial. Yves Clavaron résume d'une manière remarquablement claire la pensée du théoricien au style, comme il le qualifie, « jargonnant et abscons¹ » :

Postulant une interdépendance entre colonisateur et colonisé et une construction mutuelle des subjectivités, Homi K. Bhabha affirme que le sujet colonisé tente de reproduire l'image du colonisateur selon le principe de l'imitation. Mais l'imitation induit à la fois une ressemblance et une double menace, concrète car l'imitation peut signaler l'émergence de mouvements de résistance nationaliste, abstraite parce que le discours colonial se trouve miné dans son autorité par la production de ces imitateurs. [...] le décalage entre identité et différence, identité et altérité, met en question l'autorité normalisante du discours colonial².

Kader Konuk proposait déjà, dans *East West Mimesis*, de traduire le mimétisme de H. Bhabha dans le contexte turc. Bien entendu, les stratégies coloniales de l'Inde britannique, paraissent, à première vue, bien éloignées de l'acculturation mimétique que la Turquie s'impose à elle-même. « Traduit dans le contexte turc, la notion de mimétisme démontre la différence entre l'Européen, qui représente l'Europe, et le Turc européenisé, qui n'est capable que de singer l'étranger³ » écrit K. Konuk. Le sujet de la modernisation culturelle turque est un sujet qui s'engage dans un rapport mimétique, dissonnant, *différent*, du modèle européen ; dans cet interstice, dans cet espace de liminalité s'instaure un battement, une angoisse, mais aussi un jeu de dupes et un jeu de rôles. Le rapport dialectique entre original et copie, modèle et reproduction, ouvre l'espace de la

¹ *Ibid.*, p. 175.

² *Ibid.*

³ K. Konuk, *op.cit.*, p. 87: « Translated into the Turkish context, Bhabha's notion of mimicry demonstrates the difference between the European, who stands for Europe, and the Europeanized Turk, who is thought merely capable of aping the foreign. » C'est nous qui traduisons.

représentation, potentiellement subversive, et intrinsèquement ambivalente¹. Il s'agira d'analyser, dans ce chapitre, le traitement poétique pamukien du *mimétisme* du sujet moderne turc.

La genèse mimétique de la littérature moderne

La domination littéraire des jeunes littératures

Un des problèmes majeurs rencontrés par les littératures émergentes est le complexe « ancillaire » de la littérature nationale, autrement dit, une nouvelle fois, l'angoisse de l'imitation. Né, d'un étroit rapport de dépendance, l'espace littéraire, à la périphérie européenne est taraudé par « l'angoisse de l'influence ». Dès lors, la conquête de « l'indépendance littéraire », le devoir de « fonder une littérature [...] propre », exprimant le génie national, représentent des enjeux majeurs ; que ce soit, par exemple, pour la littérature anglo-américaine, la littérature hispano-américaine dont l'écrivain mexicain Alfonso Reyes (1889-1959) déplore la « vocation ancillaire », explique Pascale Casanova², ou la littérature turque. Borges parle de faire cesser l'hégémonie de la littérature espagnole et de « fonder, comme les Etats-Unis, une tradition qui nous fût propre³ ». Le rapport américain à la langue et à la littérature est sous le signe du complexe, du sentiment d'infériorité, de l'*imitation* et de l'*hégémonie culturelle*⁴. Même chose du côté de

¹ Homi K. Bhabha, « Signs taken for wonders : questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, Mai 1817 », *Critical Inquiry* 12 (1), 1985, dans Ashcroft, Bill, Gareth, Griffiths et Helen Tiffin, eds., *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 1995, p. 43: « If the effect of colonial power is seen to be the *production* of hybridization rather than the noisy command of colonialist authority or the silent repression of native traditions, then an important change of perspective occurs. It reveals the ambivalence at the source of traditional discourses on authority and enables a form of subversion, founded on that uncertainty, that turns the discursive conditions of dominance into the grounds of intervention. »

² Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 452.

³ J. L. Borges, « Préface des préfaces », *op.cit.*, p. 301-302. C'est nous qui soulignons.

⁴ La littérature américaine, comme le signalait Borges, sur le modèle de laquelle il prétendait régler l'« indépendance littéraire » argentine, prend naissance dans un rapport à une culture dominante, à la fois culture-mère, originelle, et culture hégémonique et oppressive. Les Etats-Unis entretiennent un rapport complexe à la métropole anglaise, à sa langue et sa littérature, et se cherchent une identité en propre, comme l'explique Jean-Yves Pétillon dans son *Histoire de la littérature américaine* : « Provinciale et (vue de Londres) arriérée, l'Amérique a été très tôt sensible jusqu'à la susceptibilité à l'écart qui séparait son dialecte local de la belle langue [...] anglaise. Longtemps, elle s'est écrite dans une imitation de cette

la Havane ; en 1931, l'écrivain cubain Alejo Carpentier (1904-1980) « proclame la nécessité de faire cesser cet état de subordination intellectuelle et de mettre un terme à une production littéraire réduite à la copie conforme¹ » analyse Pascale Casanova. L'auteure de *La République mondiale des lettres* traduit alors elle-même un extrait de ce texte :

En Amérique latine, l'enthousiasme pour ce qui vient d'Europe a engendré un certain esprit d'imitation, qui a eu la déplorable conséquence de retarder de plusieurs lustres notre propre mode d'expression. Pendant le XIX^e siècle, nous avons donné, avec quinze ou vingt ans de retard, dans toutes les fièvres du vieux continent : romantisme, Parnasse, symbolisme [...] Beaucoup de domaines artistiques américains vivent en ce moment sous le signe de Gide, quand ce n'est pas de Cocteau ou simplement de Lacroix. C'est un de nos maux – nous devrions dire une de nos faiblesses – que nous devons combattre ardemment. Mais malheureusement, il ne suffit pas de dire « coupons les ponts avec l'Europe » pour nous mettre à produire des expressions originales et représentatives de la sensibilité latino-américaine².

La plainte d'Alejandro Carpentier résonne de manière étrangement familière pour les intellectuels turcs de la première moitié du XX^e siècle. On y lit la même hantise de l'imitation, de la « copie conforme », la même crainte que l'influence occidentale, et française en particulier, n'affaiblisse, n'inhibe l'expression artistique indigène, et que la littérature nationale ne reste « éternellement » réduite à un rôle de copie dégradée.

Mais la question se pose quelque peu différemment dans le contexte turc. La Turquie n'écrit pas dans la langue de la puissance littéraire hégémonique ; contrairement aux cas anglo-américain ou hispano-américain, la tutelle européenne implique un transfert linguistique dans une autre langue, qui est aussi un autre groupe linguistique. Sans rentrer dans les détails, contentons-nous de dire que le turc n'appartient pas à la famille indo-européenne mais à la famille eurasiatique des langues altaïques ; il n'y a donc aucune « affinité » linguistique d'ordre structural entre, par exemple, les langues romanes et le turc. Mais la

langue littéraire anglaise. Elle est née à elle-même du jour où, pour sortir du porte-à-faux colonial où elle se trouvait, elle a commencé à exploiter une stratégie de masques – à pousser jusqu'à la parodie extravagante la rhétorique apprise dans les livres et aux écoles. » Jean-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*, Fayard, 1992, « Introduction », p. VI.

¹ Pascale Casanova, *op.cit.*, p. 317.

² Alejo Carpentier, « América ante la joven literatura europea », *Carteles*, 28 juin 1931, La Havane, traduit par Pascale Casanova, *ibid.*

question se complique encore pour la littérature turque, car elle passe en quelque sorte d'une domination littéraire à une autre. En effet, jusqu'au XIX^e siècle, la littérature ottomane passe pour être dérivée de la littérature arabo-persane ; la perception de cette littérature comme non autochtone, comme hégémonique, voire coloniale, est suffisamment forte pour que cette influence culturelle soit totalement reniée par la jeune République turque ; comme nous l'avons vu, le turc ottoman est désarabisé, et expurgé de ses emprunts arabo-persans par les réformateurs nationalistes. L'orientaliste italien Alessio Bombaci (1914-1979) décrit, dans son *Histoire de la littérature turque* :

L'imitation persane eut donc un caractère de canon littéraire qui devait, tout en élevant tout de suite les Turcs au faîte d'un art raffiné, les maintenir dans le cercle fermé d'un monde artificiel et académique [...] la littérature savante des Turcs musulmans est de prime abord une imitation, un écho de la littérature persane dont elle a non seulement emprunté la métrique, les formes, les genres littéraires, mais aussi l'idéal de vie et l'idéal artistique¹.

La littérature turque semble donc passer, à en croire l'orientaliste italien, d'un rapport d'imitation à un autre ; elle semble enfermée dans cette dialectique mimétique sans parvenir à générer ses propres modèles². La critique de la littérature ottomane contemporaine ne suivrait sans doute pas A. Bombaci dans ses assertions quelque peu « orientalistes » ; mais cette analyse est néanmoins révélatrice d'une certaine conception du rapport entre littérature turque et littérature arabo-persane qui fut dominante parmi les réformateurs nationalistes. Libérée, par la révolution culturelle kémaliste, de la domination arabo-persane, la littérature turque se retrouve en état de subordination à une autre puissance littéraire, la littérature européenne occidentale, dont il faut s'émanciper, se défaire, pour construire l'indépendance littéraire nationale. Comment la littérature turque négocie-t-elle le passage d'une domination à une autre, ainsi que l'« impératif national » d'émancipation dans une littérature « propre » ?

¹ Alessio Bombaci, *Histoire de la littérature turque*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 35.

² *Ibid.*

La question de la littérature nationale turque

« La littérature turque moderne commence par une crise de civilisation [...] elle résulte d'un changement de civilisation¹ », écrit Ziya Gökalp, comme le rapporte Berkiz Berksoy dans sa monographie sur Tanpınar ; la chercheuse américaine Azade Seyhan voit dans l'histoire du roman turc une recherche d'identité, une réflexion sur la « turcité² ». La question de la littérature moderne émerge à la période des Tanzimat, et le terme de « littérature nationale » est utilisé dès les années 1860 par Şinasi, précise Berkiz Berksoy³. Mais au moment de l'émergence de la question nationale, au début du XX^e, la question se pose avec une acuité toute particulière et devient un sujet brûlant, un des problèmes les plus discutés parmi les intellectuels et les écrivains.

Beaucoup d'essais sont publiés dans les années 1920 à 1940 à ce sujet, mentionne T. Gürçağlar, et les réponses des intellectuels à la question sont variées. Le journal « Nouvelle Littérature » (*Yeni Edebiyat*), l'organe du mouvement littéraire du même nom accueille ces débats, ainsi que les discussions sur la responsabilité sociale de l'écrivain, sur la fonction politique de la langue et de la littérature⁴. Pour certains, comme pour İsmail Hakkı (1883-1923), la création de la littérature nationale passe par la création d'une langue turque pure, purgée des mots d'origine arabe et persane, visant à favoriser l'émergence d'une authentique littérature nationale ; en revanche, pour Y. K. Karaosmanoğlu (1889-1974), la littérature nationale doit être le miroir des traits caractéristique de la nation. Pour l'historien littéraire Agâh Sırrı, cette recherche est vaine, car toutes les littératures sont inévitablement nationales, et reflètent, inévitablement, l'esprit, les caractéristiques de la nation dans laquelle et pour laquelle elle est produite. Kâzım Nami (1875-1967), quant à lui, défend l'idée d'une littérature nationale régénérée à ses sources folkloriques ; la captation du capital culturel populaire, pour parler en termes casanoviens, est une stratégie courante d'accumulation de fonds littéraires et de légitimation d'une littérature nationale.

¹ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 174.

² Azade Seyhan, *op.cit.*, p. 14.

³ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 174.

⁴ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *op.cit.*, p. 146.

Z. Gökalp (1876-1924), comme nous l'avons vu, est un des intellectuels majeurs de cette période et le principal théoricien du nationalisme turc, le turquisme (*Türkçülük*). Dans un article paru en 1923 dans la revue *Türkçülüğün Esasları*, il préconise que la littérature nationale aille à deux écoles : l'école de la littérature populaire et celle de la littérature occidentale, de manière à se moderniser, à se développer, tout en restant en lien étroit avec le peuple. « It is only after two periods of schooling, the one in Turkish culture and the other in Western traditions, that our literature will become national as well as Western¹. » Les oeuvres de la littérature populaire sont les contes, les anecdotes, légendes, mythes, récits de la vie de saints, proverbes, charades, chansons, balades, épopées, hymnes, contes de Dede Korkut, *Aşık Kerem*, *Şah Ismail*, *Köroğlu*, les œuvres des poètes mystiques comme Yunus Emere, et la littérature humoristique de Nasrettin Hodja et du Karagöz. Mais la littérature turque doit aussi prendre pour modèle les classiques de la littérature mondiale, comme Homère ou Virgile, car « [the] best models for a new-born national literature are masterpieces of classical literature. » Après une période d'apprentissage auprès des « classiques », qui « glorifie les idéaux et les héros² », la littérature turque moderne ne devra pas se dispenser de l'apprentissage romantique, car, précisément, le romantisme est un retour à la culture populaire, et naît de la littérature folklorique. L'écrivain turc, tout en s'imprégnant de l'esprit de la littérature occidentale, doit essayer de comprendre l'usage proprement romantique de la littérature populaire ; ainsi, par cette éducation littéraire occidentale, la Turquie sera à même de cultiver sa propre littérature. Z. Gökalp mobilise ainsi, nous semble-t-il, deux stratégies mises en place par les écrivains des littératures dominées ou excentrées pour constituer un capital littéraire national et entrer dans la concurrence internationale : l'importation des ressources littéraires centrales, et notamment des classiques occidentaux, et la transformation des ressources populaires en fond littéraire, opérée de manière paradigmatique par l'Allemagne romantique, et réitérée ensuite dans un très grand nombre d'espaces littéraires émergents.

Deux décennies plus tard, la question se pose toujours avec autant

¹ Ziya Gökalp, *op.cit.*, p. 299.

² *Ibid.*, p. 298.

d'acuité. Tanpınar, dans les années 1940, particulièrement depuis qu'il est député à la Grande assemblée nationale de Turquie (de 1942 à 1946), est préoccupé par la question du national et de l'universel, de la nation et de l'humanité¹, comme en atteste sa conférence prononcée à la Maison du Peuple d'Ankara en 1940 et intitulée « Vers une littérature nationale »². Berkiz Berksoy relève qu'il emploie pour la première fois la première personne du pluriel en 1943 dans le poème *Le Temps à Bursa*. Dans sa conférence, Tanpınar présente la littérature moderne comme une quête inachevée, et irrésolue depuis les Tanzimat ; la littérature nationale appelée de ses vœux par Gökalp n'a pas encore vu le jour. C'est en fait la recherche d'une identité propre qui anime cette préoccupation : comment constituer une littérature nationale, quelle mise en forme littéraire de la nation qui atteigne l'universel³ ?

Borges et Tanpınar sont parfaitement de la même génération ; l'un naît en 1899 à Buenos Aires, l'autre en 1901 à Istanbul ; ce sont deux fondateurs, deux pères de la littérature moderne de chacun de leur pays, ayant tous deux vécu dans des pays émancipés de l'impérialisme européen, et sous des régimes de dictature militaire ; Borges, comme Tanpınar, s'est interrogé sur la possibilité de création d'une littérature nationale. « Au congrès de Tucumán⁴, nous avons décidé de cesser d'être espagnols ; notre devoir était de fonder, comme les Etats-Unis, une tradition qui nous fût propre⁵ » écrit le maître argentin dans la « Préface des préfaces⁶ ». Mais tout de suite après cette déclaration d'intention se pose la question des moyens, de la méthode : à partir de quoi, sur quelles bases fonder la littérature nationale ? La question est exactement la même que celle qui se pose aux intellectuels turcs. C'est dans « L'écrivain argentin et la tradition », un texte publié dans la seconde édition de *Discussion* [1957], que Borges expose les différentes possibilités qui s'offrent à l'Argentine. C'est un texte qui nous paraît résumer, de manière paradigmatique, les enjeux de la question de la littérature

¹ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 183.

² *Ibid.*, p. 187.

³ *Ibid.*, p. 188-189.

⁴ La note de la Pléiade stipule que « ce congrès proclama en 1816 l'indépendance des Provinces unies d'Amérique du Sud, laquelle assurera l'indépendance de l'Argentine. » Jorge Luis Borges, « Préface des préfaces », *op.cit.*, p. 1303.

⁵ J. L. Borges, « Préface des préfaces », *ibid.*, p. 301-302. C'est nous qui soulignons.

⁶ *Ibid.*

nationale, tels qu'ils se posent en périphérie du système littéraire mondial.

Aux yeux de Borges, « le problème de l'écrivain argentin et la tradition », est « un pseudo-problème », de même que les solutions envisagées pour fonder une tradition argentine. La première solution, qui consiste à assimiler la tradition littéraire argentine à la poésie gauchesque ne tient pas, car c'est un genre artificiel sans racine populaire. De plus, « [l]'idée que la poésie argentine doit abonder en traits distinctifs argentins et en couleur locale argentine [lui] semble une erreur¹. » Il récuse ainsi la définition localiste, ou culturaliste, de la littérature nationale ; cette dernière n'a ni à se définir par les traits distinctifs d'un pays, ni à traiter des sujets qui lui seraient propres, et critique les écrivains nationalistes qui veulent restreindre le génie de l'esprit argentin à l'exercice de « pauvres thèmes locaux ». Cette vision est de surcroît porteuse d'une contradiction logique qu'il expose à la fin de son texte : « Nous ne pouvons pas nous en tenir à « l'argentin » pour être argentins : en effet, ou bien être argentin est une fatalité et dans ce cas nous le serons de toute façon, ou bien être argentin est pure affectation, masque². » C'est exactement la réflexion qu'apporte Ağâh Sırrı à la discussion sur la littérature nationale turque. Borges réfute également la deuxième solution, la solution « espagnole », car l'histoire argentine est précisément l'histoire d'un éloignement de l'Espagne, et « rechercher cette tradition dans le pays dont nous venons de nous détacher eût été un contresens évident³ ». De même, pour la Turquie moderne, il n'est pas question de rechercher dans la tradition littéraire arabo-persane, qui constitua le milieu littéraire ottoman pendant des siècles, le fondement de la littérature turque moderne, car il s'agit de conquérir, précisément, son « indépendance » par rapport à une forme de « colonisation » littéraire, pourrait-on dire. La troisième solution avance que les Argentins ont été coupés de leur passé et qu'ils se retrouvent profondément seuls, isolés, dans l'impossibilité de « jouer à être européens⁴ ». Borges s'inscrit en faux contre cette opinion, car pour lui, les Argentins sont profondément rattachés à la fois à l'Europe et à l'histoire argentine. Dès lors, pour lui, la question de la « tradition argentine »

¹ J. L. Borges, « L'écrivain argentin et la tradition », *Discussion, op.cit.*, p. 268-276.

² *Ibid.*, p. 276.

³ J. L. Borges, « Préface des préfaces », *op.cit.*, p. 301-302, c'est nous qui soulignons.

⁴ J. L. Borges, « L'écrivain argentin et la tradition », *ibid.*, p. 274.

n'est pas un problème : « Je crois que notre tradition, c'est toute la culture occidentale, et je crois aussi que nous avons droit à cette tradition, plus que ne peuvent y avoir droit les habitants de l'une ou l'autre nation occidentale¹. » Car, explique-t-il, il est plus facile d'innover dans une culture dans laquelle on vit mais dans une certaine différence, sans sentiment de dévotion particulière, comme c'est le cas pour les juifs dans la culture occidentale, ou pour les Irlandais dans la culture de l'Angleterre. Borges opère alors un rapprochement entre juifs, Irlandais et Argentins sur la base d'une analogie structurale :

Je crois que nous, Argentins et Sud-Américains de façon générale, nous trouvons dans une situation analogue ; nous pouvons toucher à tous les thèmes européens, y toucher sans superstition, avec une irrévérence qui peut avoir, qui a déjà, d'heureuses conséquences. [...] nous devons penser que l'univers est notre patrimoine et essayer tous les thèmes. [...] Je crois que, si nous nous abandonnons à ce rêve volontaire qui s'appelle la création artistique, nous serons argentins et que nous serons, aussi, des écrivains bons ou passables.

Dans cet affranchissement de la peur de l'influence occidentale, et dans la revendication d'un droit et d'une légitimité à user du fond littéraire européen, Borges, d'une certaine manière, propose une forme de synthèse qui n'est pas sans rapport avec le compromis que propose Gökalp entre tradition nationale et littérature européenne. Entre la jeune nation Argentine qui conquiert son indépendance en 1816, et la jeune nation turque, fondée un peu plus d'un siècle plus tard, la question se pose en des termes très comparables ; l'éventail des possibles est le même, car c'est un champ structural, bordé par les mêmes termes : la question de l'authenticité, de l'inauthenticité, de la tradition autochtone, de la littérature européenne. La réflexion sur le rapport entre la nation et la littérature nationale est scrutée de la même manière : l'écrivain doit-il adopter une thématique spécifiquement nationale pour produire une littérature nationale ? L'écrivain immergé dans une culture n'écrit-il pas inévitablement, quoiqu'il fasse, dans la littérature nationale ? Mais, si Borges délivre la littérature argentine de son état de subordination intellectuelle et l'élève au niveau de la littérature mondiale, en revanche la littérature turque sembler restée hantée par le démon de l'imitation. B. Berksoy signale notamment que Tanpınar fut accusé d'avoir produit des copies,

¹ *Ibid.*, p. 275.

des imitations de la littérature occidentale. Le roman *Huzur* [1949] porte les traces des lectures de Tanpınar, de Proust, Joyce et Dostoïevski ; le personnage de Suad, un des quatre personnages du roman, passa pour être un plagiat, une copie du Stavroguine des *Démons*. Pour la chercheuse turque, la traque des imitations reste la préoccupation essentielle de la critique littéraire¹. La dépendance littéraire d'une jeune littérature se traduit donc dans les termes d'une relation mimétique à une littérature dominante ; tout l'enjeu est de passer d'une imitation stérilisante à une appropriation créatrice.

La poétique pamukienne semble précisément s'originer dans ce complexe fondateur de la modernité turque, dans le rapport mimétique au modèle européen, dans les angoisses que suscite l'imitation, la re-présentation de la modernité européenne. Il nous semble que le roman pamukien s'émancipe de cette hantise et porte le roman moderne turc à maturité en faisant précisément de la nécessité de trouver une voix/voie propre sa matière poétique. Dans sa Conférence de réception du Prix Nobel, il explique :

Il y avait ici une crainte (*bir korku*) plus grave que la simple inquiétude de découvrir que mon père cessait, en écrivant, d'être mon père : ma propre peur de ne pas réussir à être authentique (*hakiki olamama korkusu*) l'emportait sur celle de ne pas apprécier ses écrits à lui, et de constater même qu'il était excessivement influencé (*fazla etkilendiğini*) par d'autres écrivains (*başka yazarlardan*), et elle se transformait en une crise d'authenticité (*hakikilik*) qui m'obligeait à m'interroger, comme dans ma jeunesse, sur mon existence entière, sur ma vie, mon envie d'écrire, et ce que j'ai écrit moi-même. Pendant les dix premières années où j'ai écrit des romans, j'éprouvais cette crainte (*bu korkuyu*) avec acuité (*daha derinden*), elle m'accablait presque ; tout comme j'avais renoncé à peindre, j'avais peur (*korkardım*) que cette inquiétude me fasse renoncer à écrire.

Je vous ai déjà parlé des deux sentiments que cette valise – que j'ai depuis refermée et rangée – avaient suscités en moi : le sentiment de provincialité (*taşrada olma duygusu*), et le souci d'authenticité (*hakiki olabilme endişesi*). Bien évidemment, ce n'était pas la première fois que j'éprouvais profondément ces sentiments d'inquiétude (*bu huzursuz edici duyguları*). [...] Mais je n'étais parvenu au fond du sentiment d'être provincial (*taşrada olma duygusunu*), de l'angoisse de n'être pas authentique (*hakikilik endişesini*) qu'en écrivant des romans, des livres là-

¹ Berkiz Berksoy, *op.cit.*, p. 251.

dessus (par exemple *Neige* ou *Istanbul* pour le sentiment de provincialité (*taşralılık*), ou *Mon Nom est Rouge* et *Le Livre noir* pour le souci d'authenticité (*hakikilik endişesi*)). Pour moi, être écrivain, c'est appuyer sur les blessures secrètes (*gizli yaralarımızın*) que nous portons en nous (*içmimizde*), que nous savons que nous portons en nous – les découvrir (*onları keşfetmek*) patiemment (*sabırla*), les connaître (*tanımak*), les révéler au grand jour (*iyice ortaya çıkarmak*), et faire de ces blessures et de nos douleurs (*bu yaraları ve acıları*) une partie de notre écriture et de notre identité (*yazımızın ve kimliğimizin bir parçası*)¹.

Dans ce texte, Pamuk expose une conception maïeutique et thérapeutique de l'écriture. Il s'agit d'abord de faire des souffrances, des peurs et des angoisses la matière même de l'écriture romanesque. Ce passage est dominé par le champ lexical de la peur, de la crainte (*bir korku, korkusu, bu korkuyu, korkardım*), de l'angoisse (*endişe*). Le sujet pamukien de l'écriture est fondamentalement sous le signe d'affects tristes, bordé par la *korku* et par l' *endişe*. L'inquiétude pamukienne se concentre sur deux objets bien identifiés et répétés plusieurs fois : le « sentiment de provincialité », qui est « sentiment d'être en province », répété à deux reprises, principalement exprimé dans *Neige* (*taşrada olma duygusu*), qui réapparaît sous la forme du substantif *taşralılık* qui définit en quelque sorte la condition de l'auteur pamukien. L'angoisse de l'authenticité, par ailleurs, est une angoisse de *ne pas parvenir* à être authentique, comme l'indique la négation de la possibilité, exprimée en turc par le morphème *-am* : *hakiki olamama korkusu* ; qui est une angoisse de l'authenticité (*hakiki olabilme endişesi, hakikilik endişesini, hakikilik endişesi*). L'angoisse pamukienne se cristallise sur deux objets : la *taşralılık* et la *hakikilik*. Mais l'écriture apparaît comme une maïeutique impliquant un déploiement temporel, et recouvre l'aspect d'une démarche intérieure visant à révéler, à porter

¹ Orhan Pamuk, Conférence du Prix nobel ; Orhan Pamuk, « Babamın bavulu », Nobel konuşması, The Nobel Foundation, 2006 : « Babamın yazarken babam olamaması gibi huzursuz edici bir şeyden daha ağır bir korku vardı burada: İçimdeki hakiki olamama korkusu, babamın yazılarını iyi bulamama, hatta babamın başka yazarlardan fazla etkilendiğini görme endişemi aşmış, özellikle gençliğimde olduğu gibi, bütün varlığımı, hayatımı, yazma isteğimi ve kendi yazdıklarımı bana sorgulatan bir hakikilik buhranına dönüşüyordu. Roman yazmaya başladığım ilk on yılda bu korkuyu daha derinden hisseder, ona karşı koymakta zorlanır, tıpkı resim yapmaktan vazgeçtiğim gibi, bir gün yenilgiye uğrayıp roman yazmayı da bu endişeyle bırakmaktan bazen korkardım.

Kapayıp kaldırdığım bavulun bende kısa sürede uyandırdığı iki temel duygudan hemen söz ettim: Taşrada olma duygusu ve hakiki olabilme (authenticity) endişesi. Benim bu huzursuz edici duyguları derinlemesine ilk yaşadığım değildi elbette bu. [...] Ama taşrada olma duygusunu ve hakikilik endişesini ancak onlar hakkında romanlar, kitaplar yazarak (mesela taşralılık için *Kar, İstanbul*; hakikilik endişesi için *Benim Adım Kırmızı* ya da *Kara Kitap*) bütünüyle tanıyabilmişim. Benim için yazar olmak demek, içimizde taşıdığımız, en fazla taşıdığımızı biraz bildiğimiz gizli yaralarımızın üzerinde durmak, onları sabırla keşfetmek, tanımak, iyice ortaya çıkarmak ve bu yaraları ve acıları yazımızın ve kimliğimizin bilinçle sahiplendiğimiz bir parçası haline getirmektir. »

au grand jour, l'enfoui, le refoulé, le honteux, et à utiliser les angoisses et les souffrances, *bu yaraları ve acıları*, dans la construction du sujet et dans la création poétique (*yazımızın ve kimliğimizin bir parçası*). Pamuk propose donc de transformer, dans une sorte de résilience narrative, le complexe stérilisant de la *taşralılık* et de l'angoisse de la *hakikilik* en une poétique créatrice singulière.

B. La poétisation d'un dilemme historique : l'autre et le mimétisme

Un questionnement généralisé

Le personnel pamukien est profondément tourmenté par une lancinante angoisse ontologique, qui se décline sous forme d'une série de questionnements qui reviennent de manière cyclique dans les romans : « Qui suis-je ? » (Ben neyim ?), « "l'homme peut-il être lui-même¹ ?" » ; « Pourquoi sommes-nous comme ça² ? », « Pourquoi suis-je moi³ ? » Cette intense interrogation ontologique met en lumière la labilité et l'instabilité du sujet pamukien. La question posée par Alice, et placée en épigraphe du chapitre XIX de la première partie du *Livre noir*, semble être l'emblème de ces personnages : « "Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente, mais si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante : qui diable puis-je bien être ?" » La traduction turque est plus proche de l'original anglais⁴ : « "Étais-je la même personne (*aynı kişi miydim ben*) quand je me suis réveillée ce matin ? (*bu sabah uyandıgımda*)" » dit le texte turc ; mais il supprime ensuite la phrase suivante qui figure en revanche dans la traduction française (*I almost think I can remember feeling a*

¹ *LN*, p. 149 ; *KK*, p. 93-94 : « [...] insan kendisi olabilir diye sorduğunda [...] »

² *CBF*, p. 277 ; *CBO*, p. 225 : « "Neden böyleyiz biz ?" »

³ *CB*, p. 92 ; *BK*, p. 62 : « "Niye benim ben ?" »

⁴ « Was I the same when I got up this morning ? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is "Who in the world am I ?" » Voir l'édition anglaise du *Livre noir* : Orhan Pamuk, *The Black Book*, trad. Güneli Gün, New York, Harvest Edition, 1996, p. 184.

little different.) pour aboutir à la question : « “si je ne suis pas la même (*aynı kiři deęilsem*), alors (*o zaman*) : qui diable suis-je donc ? (*kimim allahřkına ben¹ ?*)” » *Kimim ben ?* Le sujet pamukien, *ben* (« moi ») est labile et incertain ; c’est un être à la forme interrogative. Comme Alice, il ne cesse de s’étrangéifier à lui-même, de n’être plus *aynı kiři*, « la même personne », de différer dans son être et de creuser sa *différance*.

Cette inquiétude essentielle du personnage est une angoisse de l’inauthenticité, de la duplicité. Orhan, le narrateur fictif de *Neige*, se sent inauthentique en comparaison de celui qui l’a précédé à Kars, le poète Ka². Les jeunes islamistes du roman, Hande³, Fazil ou Necip ont peur de devenir un autre. Fazil se sent habité par deux âmes, la sienne et celle de son ami Necip, assassiné lors de la nuit d’insurrection au Théâtre de la Nation, se plaint de ne pouvoir « être lui-même⁴ ». Dans *La Maison du Silence*, Metin éprouve un « continué sentiment de duplicité (*ikiyüzlülük*)⁵ » ; il s’imagine que l’amour le fera échapper à une impossibilité d’être soi qu’il vit comme une fatalité de l’imposture et de l’hypocrisie. Il espère pouvoir découvrir, un jour, « [son] moi véritable (*asıl kendimi*)⁶ ». S’il est particulièrement instable, c’est que le sujet de la poétique romanesque pamukienne est hanté par l’Autre, dans un état de quasi possession.

Le Livre noir pousse ce questionnement à sa limite extrême ; dans un jeu de reflets particulièrement borgésien, c’est l’existence même du sujet qui devient *douteuse*. En étudiant l’histoire de la confrérie des Bektachis, une confrérie mystique multiséculaire, passée plusieurs fois dans la clandestinité et ayant dû changer de nom (Les Bektachis deviennent les Nakchibendi), Saım se rend compte qu’à partir de l’interdiction des confréries religieuses par Atatürk, la confrérie a une nouvelle fois muté en une organisation marxiste qui recrute un grand nombre de nouveaux adhérents ; mais ces adhérents ignorent la véritable nature de l’organisation, c’est-à-dire qu’ils sont devenus bektachis. Les vieux pères

¹ *KK*, p. 208 : « “Bu sabah uyandıęımda aynı kiři miydım ben ? Aynı kiři deęilsem sorayım o zaman : Kimim allahřkına ben ?” »

² *Neige*, p. 613.

³ *Ibid.*, p. 510.

⁴ *Ibid.* p. 422. Sa plainte fournit le titre du chapitre 32 : »Mais quand deux âmes m’habitent, je ne peux pas être moi-même » ; *Kar*, p. 283 : « İçimde iki ruh varken yapamıyorum ».

⁵ *MS*, p. 186 ; *SE*, p. 132 : « bu sürekli ikiyüzlülük duygusundan »

⁶ *Ibid.*, p. 185 ; *SE*, p. 132.

bektachis restés en Albanie ne s'imaginent pas non plus que l'organisation politique n'a plus grand rapport avec la confrérie soufie. Qui est donc la dupe de l'autre, qui n'est que le rêve de l'autre? Le narrateur de cette histoire conclut ainsi: « j'avais désormais compris que, même si on prouvait que la vie que nous vivons n'est que le rêve d'un autre, cela ne changerait rien à rien¹. » Cette histoire nous paraît être une reprise de la nouvelle de Borges, « Les ruines circulaires », dans laquelle un étranger aborde un nouveau rivage et décide de « rêver un homme² ». A la toute fin de la nouvelle, il comprend « que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de rêver³. » Pamuk reprend le motif de l'enchâssement du rêve et conduit sa poétique du sujet jusqu'à cette limite idéaliste ; il en fait même l'argument du *Livre noir*, qui peut se résumer à ce questionnement : qui rêve l'autre, est-ce Galip, l'anti-héros, qui rêve son moi idéal en la personne de Célâl, de même qu'il rêverait sa femme, « Ruya » (le « rêve », précisément, en turc) ? Ces deux personnages n'apparaissent pas une seule fois dans le roman, si ce n'est sous la forme du sommeil, de la mort, ou du postiche (le mannequin de Celâl dans l'enfer aux mannequins, Ruya retrouvée morte parmi les poupées) ; ce qui pourrait être une manière de désigner leur nature foncièrement chimérique, fantasmatique. Ou bien est-ce Célâl, la figure de l'auteur dans le texte, qui écrit, à la troisième personne, les aventures de son personnage Galip ? Le texte permet toutes ces interprétations, proposant un traitement de l'identité très borgésien.

Le désir mimétique du personnage : être l'Autre

Dans son étude bien connue, *Mensonge romantique et vérité romanesque*⁴, René Girard met en valeur la nature triangulaire du désir ; le désir du sujet se construit, avance-t-il, à travers le désir de l'Autre, *en l'Autre*. De ce point de vue,

¹ *LN*, p. 134 ; *KK*, p. 85 : « “Çünkü, yaşadığımız hayatın bir başkasının düşü olduğunu kanıtlamanın hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini biliyordum artık.” »

² J. L. Borges, « Les ruines circulaires », *Fictions*, *op.cit.*, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Fayard, Pluriel, 2010.

le sujet pamukien est un personnage très « girardien », entièrement soumis à son modèle, entièrement réglé par le désir de son médiateur. Dans *La Maison du Silence*, lors d'une soirée avec les enfants des riches familles stambouliotes, alors qu'il les regarde danser, Metin a le sentiment qu'ils s'agitent ainsi non par « plaisir » (*zevk*), « mais pour imiter les autres (*başkaları öyle yapıyor*)¹ ». Dans *Neige*, enquêtant sur la mort de son ami Ka, le narrateur homodiégétique s'identifie de plus en plus à lui. Dans l'appartement du poète à Francfort, il écrit : « je regardais tout ça comme s'il s'agissait de mes propres souvenirs² ». Ensuite, à Kars, il met ses pas dans les siens, et éprouve même une véritable jalousie lorsqu'il rencontre Ipek, la maîtresse de Ka. Bouleversé par celle qui fut la femme de son ami, il rêve, comme lui, de la ramener à Istanbul ; il la rencontre, comme Ka, à la pâtisserie Yeni Hayat de la ville³. Ainsi, il imite de plus en plus son ami, et désire une femme, Ipek, à travers le désir Ka. Mais il ne parvient pas à prendre sa place auprès d'elle : Ipek l'éconduit lorsqu'il essaie de l'enlacer dans la chambre d'hôtel même où Ka avait été hébergé au Karpalas⁴.

Le Livre noir explore le motif du mimétisme du désir de manière systématique. Le personnage de Célâl est le médiateur de plusieurs personnages. « Lui, que je voulais tant imiter (*taklit etmek*)⁵ », telle est la manière dont le désigne Galip. Il résume ainsi son rapport à son cousin : « Il aimait Celâl et il avait peur de lui ; il aurait aimé être à sa place et il le fuyait ; il désirait le voir et il voulait l'oublier⁶. » Cette ambivalence du sentiment entre amour et haine, admiration et révolte est caractéristique de la relation entre le sujet et son médiateur. Mais Celâl est aussi le modèle de Mehmet, le lecteur hystérique de la deuxième partie du roman. Ce dernier l'aime depuis l'enfance ; il confie à Galip, qu'il prend pour Celâl, l'admiration qu'il lui voue. Sa longue tirade est scandée par des verbes qui révèlent une passion absolue et une adoration fanatique : *o kadar inanırdım* (« je croyais tellement en toi que... »), *o kadar hayrandım ki* (« je t'admirais tellement que... »), *tapardım ki* (« je t'adorais tellement que... »),

¹ *MS*, p. 189 ; *SE*, p. 135.

² *Neige*, p. 370 ; *Kar* p. 252 : « [...] sanki kendi hatıralarımmış gibi baktım. »

³ *Neige*, p. 557.

⁴ *Neige*, p. 615.

⁵ *LN*, p. 188 ; *KK* p. 118 : « Taklit etmek istediğim O'nda ».

⁶ *LN*, p. 302 ; *KK* p. 188 : « Onu seviyordu ve ondar korkuyordu : Celâl'in yerinde olmak istiyordu ve Celâl'den kaçuyordu : Onu arıyordu ve unutmak istiyordu. »

o kadar çok hayalini kurar, o kadar çok düşünürdüm ki (« je rêvais tellement à toi », « je pensais tellement à toi que...¹ »). La répétition de la même structure syntaxique constituée du pronom personnel en tête de phrase (*o*), du verbe et des adverbes d'intensité renforcent la fureur adoratrice du personnage. Le personnage pamukien du *Livre noir* est par excellence, selon les termes de René Girard, le héros de la « médiation externe » qui « proclame bien haut la vraie nature de son désir. Il vénère ouvertement son modèle et s'en réclame le disciple². » Le médiateur Celâl est auréolé d'un prestige éclatant dans le roman et plusieurs personnages lui vouent un culte fanatique.

Mais, dans le jeu de miroirs du *Livre noir*, le médiateur lui aussi est soumis au désir mimétique. Une des chroniques de Celâl peut se lire comme une réécriture romanesque du « stade du miroir » lacanien. Dans cette chronique, le journaliste se rappelle tous les masques qu'il a adoptés par conformisme et par identification aux attentes des autres : un comique pendant son service militaire, un jeune homme distrait parce promis à un grand avenir, un patriote lors des projets de coups d'Etat, un citoyen paisible lorsqu'il passe devant un commissariat, quelqu'un qui s'amuse en jouant à la tombola chez des parents le soir du réveillon du nouvel an, un homme sérieux et courageux pour plaire aux femmes³. Il prend alors conscience, devant le miroir de son coiffeur, en contemplant son image, de la loi du désir selon l'Autre : « *taklit ettiğim bütün bu kişilerin toplamı olan kendimi taklit ettiğimi* », c'est-à-dire, littéralement : « j'imitais (*taklit ettiğimi*) le moi qui était (*olan kendimi*) la somme de toutes les personnes (*bütün bu kişilerin toplamı*) que j'imitais (*taklit ettiğim*)⁴ ». Celâl, dans l'expérience pamukienne du miroir, découvre la constitution spéculaire du moi ; ce dernier est un « oignon », pour reprendre la métaphore de Lacan, qui ne prend forme que de la superposition de « pelures », de l'empilement de strates identificatoires. Le personnage pamukien, de manière comparable aux personnages stendhaliens, proustiens et dostoïevskiens analysés par René Girard, doit faire le deuil douloureux du « mensonge romantique » de l'unicité du moi

¹ *LN*, p. 596-597 ; *KK*, p. 368-369. C'est nous qui traduisons.

² René Girard, *op.cit.*, p. 23.

³ *LN*, p. 289-290.

⁴ *KK*, p. 181 : « [...] *taklit ettiğim bütün bu kişilerin toplamı olan kendimi taklit ettiğimi*. » ; *LN*, p. 290 : « [...] j'imitais la résultante de toutes les individualités que j'imitais. » traduit Münevver Andaç.

lorsqu'il découvre la « vérité romanesque » : que le sujet est une assiette spéculaire et que l'autre loge au cœur intime du moi.

Si le moi est un miroir de l'autre, alors s'instaure entre le médiateur et son disciple une relation mimétique qui fait de l'un la copie de l'autre. Lors de la descente dans l'enfer aux mannequins de Maître Bédii, Galip rencontre une femme qui se rappelle à son souvenir : c'est Belkis, une ancienne camarade de classe de Ruya. Elle se met alors à lui faire de troublantes confidences : par le passé, elle a intensément désiré ressembler à Ruya, être comme elle, et l'a prise pour modèle. Belkis confie sa souffrance à Galip : « Je me disais que ma vie (*hayatımın*) n'était qu'une copie (*taklit*) de la « vraie vie » (*asıl hayat*), celle que j'aurais dû vivre, une copie pâle (*zavallı*, « pauvre », « misérable »), pitoyable (*acıklı*) dont il fallait avoir honte comme de toutes les copies. A cette époque-là, pour me délivrer de cette détresse, je ne pouvais qu'imiter (*taklit etmek*) encore plus mon modèle, mon « original » (*aslımı*)¹. » Par contagion, Nahit, le mari de Belkis, se met à admirer et à envier Galip dont il devient la copie. Le personnage pamukien vit donc la loi mimétique du désir comme une condamnation au non-être, comme la marque d'une existence de moindre intensité, de moindre valeur. Dans le roman pamukien, désirer à travers l'autre revient à être la copie (*taklit*) de l'autre, de l'original (*aslı*). Mais cette loi du désir est transformée, dans le contexte postcolonial du roman pamukien, en un principe ontologique.

Mimétisme girardien, mimétisme postcolonial

Le mimétisme n'est pas seulement, dans le roman pamukien, la découverte de la nature triangulaire du désir ; il se rapporte aussi à la condition du sujet turc dans le rapport à l'Europe, un rapport foncièrement *mimétique*. Lorsque Faruk de *La Maison du Silence* se rend à l'épicerie, il constate une « ressemblance » entre

¹ *LN*, p. 322 ; *KK*, p. 201 : « Hayatımın olması gereken “asıl hayat”ın bir taklidi olduğunu, bütün taklitler gibi utandırılması gereken, acıklı, zavallı bir şey olduğunu düşünüyordum. O zamanlar, bu umutsuzluktan kurtulabilmek için elimden yalnızca “aslımı” daha çok taklit etmekten başka bir şey gelmezdi. »

un client, « un petit vieux très laid, à la bouche immense », et l'acteur de cinéma américain Edward G. Robinson (1893-1973). *Le stream of consciousness* de la narration restitue sa pensée :

La ressemblance est inouïe. Il a le nez pointu, les petites dents de l'acteur, il a même une verrue sur la joue, comme lui, mais il est chauve et moustachu. Voilà bien la question qui se pose aux sciences sociales d'un pays sous-développé (*az gelişmiş ülkenin*) : qu'est-ce qui différencie la structure dont nous disposons concrètement et l'original (*özgün*) dont elle n'est qu'une mauvaise copie (*kötü bir kopyası*) ? Un crâne chauve, une paire de moustaches, l'industrie, et puis la démocratie. Mon regard croise celui du faux Edward G. Robinson. Et si soudain, il se mettait à me faire des confidences ? Si vous saviez, cher monsieur, combien il m'est pénible de rester toute ma vie durant la pâle copie (*silik bir kopyası*) d'un autre (*bir başka adamın*) ! Ma femme et les enfants contemplant sur l'écran le vrai Edward G. Robinson (*özgün*) et ils me reprochent tout ce qui chez moi ne lui ressemble pas (*ona benzemeyen*), ils en parlent comme s'il s'agissait de mes défauts ! Est-ce une faute que de ne pas lui ressembler, dites-le moi, pour l'amour du ciel, ne peut-on rester soi-même (*insan kendisi olarak*), et que se serait-il passé s'il n'avait pas été un acteur célèbre, hein, que m'auraient-ils reproché dans ce cas ? Je me dis qu'ils se seraient alors trouvé un autre modèle (*başka bir örnek*) et qu'ils t'auraient critiqué parce que tu ne lui ressembles pas¹.

Ici, il ne s'agit plus seulement de désir mimétique, mais d'un rapport ontologique entre l'Occident et la Turquie qui fait de ce pays le lieu fatal de l'imitation, de la copie. C'est une ontologie platonicienne : le monde des originaux (*aslı* ou *özgün*), des modèles occidentaux (*örnek*) est à jamais hors d'atteinte, et le personnage est condamné, comme un damné des enfers, à l'aliénation mimétique éternelle. Le sujet turc du roman pamukien est donc l'habitant d'un exil ontologique qui est l'enfer du « défaut d'être » ; la Turquie pamukienne est poétisée en pays du simulacre. Le personnage est un ensemble de signes qui « paraît » être l'original, mais qui est un simulacre trompeur. Ce ne sont pas seulement les contours d'une ontologie de l'imitation qui sont ici esquissés ;

¹ MS, p. 329 ; SE, p. 234 : « İnanılmayacak gibi : onun gibi sivri bir burnu, küçük dişleri ve yanağında da et beni var. Ama kafası kabak ve bıyıklı. İşte az gelişmiş ülkenin umutsuz toplumsal bilimi budur : Elimizdeki somut yapı kötü bir kopyası olduğu özgün yapıdan ne bakımlardan ayrılıyor ? Kel bir kafa, bıyık, demokrasi ve sanayi açısından. Düzmece Edward G. Robinson ile gözgöze geliyoruz. Birden içini dökermiş : Beyefendi, bütün bir ömrü, bir başka adamın silik bir kopyası olarak geçirmek, biliyor musunuz, bana ne ağır geliyor ! Karım, çocukların hep özgün G. Robinson'a bakıyorlar, bakıyorlar da sonra benim ona benzemeyen yanlarımı kusur diye yüzüme vuruyorlar. Ona benzemek suç mu, Allah için siz söyleyin, insan kendisi olarak kalamaz mı, ya o adam ünlü bir aktör olmasaydı ne olacaktı, o zaman bana nasıl kusur bulacaklardı ? Başka bir örnek bulur, bu sefer ona benzediğin için seni eleştirirlerdi, diye düşündüm. »

ce sont aussi ceux d'une axiologie : l'opposition entre original (*aslı, özgün*) et copie (*taklit, kopy*) recouvre l'opposition archétypale entre le vrai et le faux, la vérité et la tromperie, la probité et le mensonge.

L'aliénation mimétique concerne aussi l'écrivain turc. Toujours dans *La Maison du silence*, Fatma se souvient d'une conversation entre Sélahattine et le joaillier juif durant laquelle son mari s'emporte contre les intellectuels :

« [...] le diable les emporte, ils ne feront jamais rien, Abdullah Djevdet¹ par exemple, son dernier livre ne vaut rien, il a plagié Delahaye (*hepsi Delaheyeden yürütülmüş*), il le plagie sans y rien comprendre, avec des tas d'erreurs, d'ailleurs, dans les domaines de l'industrie et de la religion, il est impossible de dire quoi que ce soit sans avoir lu Bourguignon, mais Abdullah Djevdet et Ziya² n'ont jamais fait que des plagiats (*başkalarından yürütüyorlar*), bien qu'ils ne comprennent rien à ce qu'ils lisent, d'ailleurs Ziya connaît à peine le français, il est bien incapable de comprendre un livre [...] »³

Cette violente attaque contre les intellectuels turcs leur dénie toute capacité créatrice ; dans ce portrait orientaliste, ils sont des pseudo-intellectuels, des imposteurs, méprisables copies des originaux occidentaux. On retrouve toutes les connotations négatives liées à l'ontologie de la copie : duplicité, tromperie, inconsistance, règne du faux. L'écrivain turc comme plagiaire de l'auteur occidental est un leit-motiv. Dans *La vie nouvelle*, Osman, qui a transformé sa quête en curiosité littéraire, est agacé de trouver chez des auteurs qui veulent apparaître comme sensibles et raffinés certains personnages « chipés » (*araklamak*) à Tchekhov et « grossièrement » adaptés (*kabalaştırma*⁴).

Le sujet de la poétique pamukienne, est donc une copie dégradée, au sens ontologique et axiologique, du modèle européen et occidental. Dans ses essais,

¹ « Médecin, philosophe, sociologue, politicien très influent du début du siècle (1869-1932). » Note de la traductrice, *MS*, p. 141.

² Ziya Gökalp, le célèbre sociologue et théoricien du turquisme (1876-1924) dont nous avons déjà parlé.

³ Pamuk, *MS*, p. 141 ; *SE*, p. 100 : « Şeytan görsün yüzlerini, lânet olsun ! Onların hiçbir şey yapacağı yok artık. Şu Abdullah Cevdet'e bak, son kitabı ne bayağı şey, hepsi Delaheyeden yürütülmüş, ama kendi düşüncesi gibi yazıyor, üstelik yalan yanlış, anlamadan. Hem, din ve sanayi konusunda, Bourguignon okunmadan artık bir şey söylemek mümkün değildir : O ve Ziya Bey hep başkalarından yürütüyorlar : Hem de anlamadan : Zaten Ziya'nın fransızcası pek kıttır, okuduğunu anlayamaz [...] »

⁴ *VN*, p. 367 : « Les écrivains qui chipent à Tchekhov en les dessinant d'un trait plus grossier ces personnages qui nous exhibent sans cesse leurs blessures et leurs souffrances en les transportant sous d'autres cieux et dans d'autres lieux... » ; *YH*, p. 227 : « Bize dumardan yaralarını ve acılarını teşhir eden bu kahramanları Çehov'dan kabalaştırarak araklayıp başka coğrafyalar ve iklimerde bize sunan yazarlar... »

Pamuk s'exprime sur cette question de l'identité dans le contexte de la relation entre la Turquie et l'Occident :

[...] ce thème de l'usurpation d'identité se reflète dans la fragilité qu'éprouve la Turquie face à la culture occidentale. Après avoir réalisé *Le Château blanc*, j'ai réalisé que cette jalousie – l'angoisse d'être influencé par quelqu'un d'autre – rappelle la position de la Turquie lorsqu'elle regarde vers l'Occident. Vous savez, cette aspiration à devenir occidental pour ensuite se voir accusé de ne pas être authentique. Tenter de faire sien l'esprit de l'Europe et se sentir ensuite coupable de ce mimétisme¹.

La problématique « mimétique » se trouve donc réinvestie d'une dimension politique, et l'angoisse ontologique des personnages pamukiens est en rapport avec la quête identitaire en contexte d'hégémonie culturelle : ce mimétisme est très proche du mimétisme postcolonial d'Homi Bhabha.

Cette problématique est fictionnalisée de manière explicite dans *Le Livre noir*, encadré par deux fables politiques sur le destin de la Turquie qui assoient la lecture politique du mimétisme pamukien. La première fable est celle des mannequins de maître Bédii, la deuxième celle du prince impérial. Le fils du maître en mannequins artisanaux explique au chroniqueur qui visite sa cave :

« les Turcs (*Türkler*) ne voulaient plus être turcs (*artık "Türk" değil... istiyorlarmış*), ils voulaient être autre chose (*başka bir şey olmak*). C'était justement la raison pour laquelle ils avaient imaginé la « réforme du vêtement » (*kıyafet devrimini*), voilà pourquoi ils avaient rasé leur barbe, changé leur façon de parler (*dillerini*, "leur langue") et même leur alphabet (*harflerini*). Le patron d'un grand magasin [...] avait expliqué au vieil artisan que ses clients achetaient non pas un vêtement (*bir elbiseyi değil*), mais une illusion (*bir hayali*). Ce qu'ils désiraient en réalité, c'était ressembler à ceux qui s'habillaient ainsi². »

Ce qui est très intéressant ici, c'est la relecture politique que fait Pamuk du mimétisme girardien ; il explique le destin de la Turquie, subjuguée par la modernité européenne, son mode de vie, ses habitudes vestimentaires, en recourant au mécanisme du désir. « Ne plus être turc », « être autre chose », « acheter l'original » (*asıl satın almak*) pour « devenir comme l'autre »

¹ Orhan Pamuk, Interview avec *The Paris Review*, AC, p. 596.

² LN, p. 103 ; KK, p. 66 : « Türkler artık "Türk" değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. [...] bir dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen "ötekiler" gibi olabilme hayalimiş asıl satın almak istedikleri. »

(“*ötekiler*” *gibi olabilme*) ; la difficulté à être du sujet pamukien, son instabilité et sa labilité essentielles, sont rattachées à la révolution kémaliste à laquelle la fable fait allusion de manière transparente (la réforme du vêtement, de la langue et de l’alphabet, la réglementation du port de la barbe). Dans cette poétisation romanesque de la modernisation turque, il apparaît que la domination hégémonique occidentale est possible parce que l’Européen occupe, dans la processus de modernisation de la Turquie, la place de l’Autre, parce que le désir du turc moderne est médiatisé par l’Autre européen : « Les gens de chez nous (*insanlarımız*) abandonnaient (*birakıp*), à une rapidité (*hız*) qui ne se remarquait pas encore, leurs gestes à eux (*kendi hareketlerini*) ; ils s’étaient mis à adopter (*benimsemeye*, « assimiler », « emprunter »), à imiter (*taklit etmeye*) les mouvements des autres peuples (*başka insanların hareketlerini*)¹. » La dimension politique du texte pamukien se donne à lire à travers la construction d’une poétique du « nous », de l’*insanlarımız*, de *kendi hareketlerini*, dans l’opposition aux « autres » (“*ötekiler*”, *başka insanlar*). L’imitation de l’autre, le mimétisme européen (*taklit*) est un oubli de soi : le verbe *birakmak* désigne le procès de la perte, de l’abandon, du renoncement.

La parabole de maître Bédii est prolongée et complétée, à la fin de la deuxième partie du roman, par la fable du prince impérial. Lui aussi est le témoin d’une révolution mimétique :

[...] Avant de s’enfermer dans son pavillon, n’avait-il pas vu de ses yeux que les rues d’Istanbul se transformaient (*değiştğini*) chaque jour un peu plus, en imitant (*taklit ederek*) une ville imaginaire d’un pays étranger qui n’existait pas ? Ne savait-il pas que ces malheureux qui se pressaient dans ces rues avaient changé leur façon de s’habiller, en adoptant l’accoutrement des voyageurs occidentaux ou les vêtements qu’ils pouvaient voir sur des photographies étrangères ? N’avait-il pas appris qu’au lieu de se narrer les contes qu’ils tenaient de leurs pères, les hommes mélancoliques qui se rassemblaient la nuit autour du poêle, dans les cafés des faubourgs, se faisaient lire à haute voix les débilés dont des journalistes de troisième ordre emplissaient les journaux, ou les plagiats des *Trois Mousquetaires* ou du *Comte de Monte-Cristo* dont les héros étaient affublés de noms musulmans² ?

¹ LN, p. 107 ; KK, p. 68 : « Açık seçik farkedilemeyen bir hızla, insanlarımız kendi hareketlerini bir yana bırakıp, başka insanların hareketlerini benimsemeye, taklit etmeye başlamışlar. »

² LN, p. 666-667 ; KK, p. 413 : « İstanbul sokaklarının, her geçen gün, varolmayan bir yabancı ülkenin

Dans *Le Livre noir*, par la mise en parallèle de ces deux paraboles, l'occidentalisation de l'Empire apparaît comme la « répétition générale » de la révolution kémaliste, et le prince impérial se fait l'aïeul, ou le double ottoman de maître Bédii. A travers la description de l'effacement et de la disparition progressive de la civilisation ottomane, le prince dépeint le remplacement de l'habitus collectif oriental et islamique par l'habitus occidental. La politisation du mimétisme pamukien est explicitée par le prince. Une nuit, il comprend

que son combat, au fond, n'était pas le sien (*kendi savaşı değil*), mais celui de millions d'infortunés (*milyonlarca talihsizin*), dont le sort était lié à celui de l'Empire ottoman en plein déclin (*yıkılmakta*). Comme le secrétaire l'écrivit des dizaines de milliers de fois peut-être au cours des six dernières années du prince, « toutes les nations incapables d'être elles-mêmes (*kendileri olamayan bütün kavimler*), toutes les civilisations qui en copient d'autres (*bir ötekini taklit eden bütün uygarlıklar*), tous les peuples (*bütün milletler*) que les histoires des autres rendent heureux (*başkalarının hikâyeleriyle mutlu olabilen*) » étaient condamnés (*mahkûmdular*) à la chute (*yıkılmaya*), à la disparition (*yok olmaya*), à l'oubli (*unutulmaya*). [...] le prince comprit enfin que la lutte qu'il avait vécue depuis seize ans comme une expérience individuelle et spirituelle était en réalité « une lutte à la vie à la mort historique » (« *tarihsel bir ölüm kalım mücadelesi* »), « le stade ultime du combat pour ou contre une mutation, auquel se trouve confronté un peuple une fois tous les mille ans », l'étape la plus importante d'une évolution, « celle que les historiens qualifieront, dans quelques siècles, et avec raison, de tournant historique (*tarihsel durağı*)¹ ».

La parabole achève de consacrer la dimension fondamentalement politique, collective, et nationale, du mimétisme pamukien ; celui-ci devient le symptôme d'une épreuve historique dans laquelle va se jouer le destin d'une civilisation. Pour le prince, le mimétisme et le renoncement à soi mènent les

hayali şehri taklit ederek değiştirdiğini, kasrına kapanmadan önce kendi gözleriyle görmemiş miydi ? Bu sokakları dolduran talihsizlerin ve mutsuzların kendi kılık ve kıyafetlerini Batılı gezginlerden gördüklerine bakarak, ellerine geçirdikleri yabancı fotoğrafları inceleyerek değiştirdiklerini bilmiyor muydu ? Geceleri, kenar mahallelerdeki kahvelerinde sobanın çevresinde toplanan hüznülülerin, birbirlerine babadan kalma kendi masallarını anlatacaklarına, ikinci sınıf köşe yazarlarının kahramanlarının adlarını Müslümanlaştırarak Üç Silâhşörler'den ve Monte Kristo'dan apartıp yazdıkları süprüntüleri gazetelerden birbirlerine okuduklarını kendisi de işitmemiş miydi ? »

¹ LN, p. 665-666 : « [...] kendi savaşı değil, yıkılmakta olan Osmanlı Devleti'ne kaderleri bağlanmış milyonlarca talihsizin savaşı olduğunu anlamıştı. Kâtibi'nin, Şehzade'nin hayatının son altı yılında, belki de onbinlerce defa defterlere yazdığı gibi, “kendileri olamayan bütün kavimler, bir ötekini taklit eden bütün uygarlıklar, başkalarının hikâyeleriyle mutlu olabilen bütün milletler” yıkılmaya, yok olmaya, unutulmaya mahkûmdular çüktü. [...] onaltı yıldır kişisel ve ruhsal bir deney olarak yaşadığı mücadelenin, aslında “tarihsel bir ölüm kalım mücadelesi”, “ancak binlerce yılda bir görülen bir kabuk değiştirme-değiştirmeme kavgasının son aşaması”, “yüzyıllar sonra, tarihçilerin haklı olarak bir dönüm noktası olarak değerlendirecekleri bir gelişimin en önemli tarihsel durağı” olduğunu anladı.

peuples et les civilisations au désastre ; il dresse la liste des royaumes effondrés et des nations disparues dans la compétition historique internationale et « intercivilisationnelle » : les Illyriens, la chute de Babel et du roi Nemrod, les Lapithes nomades, les Sassanides dont les derniers souverains furent envoûtés par les Byzantins, les Arabes et les Juifs¹. La fable se termine sur la mort du prince impérial ; sous le règne de son frère qui lui succède, l'Empire ottoman rentre en guerre et s'effondre, accomplissant la prophétie du mimétisme comme signe avant-coureur de la fin des temps. De ce point de vue, le roman pamukien fait démentir le programme de la modernité turque et le slogan de la nouvelle Turquie : « The New Life will be created, not copied². » Le roman pamukien montre, au contraire, que la vie nouvelle turque est fondamentalement une copie, une mauvaise et grinçante imitation de l'Occident. Dans les paraboles de Bédii et du prince, le mimétisme fait l'objet d'une déploration, transformant le roman en espace de la critique culturelle. Ces deux histoires relisent la modernisation européenne comme processus mimétique menant à la déculturation et à l'aliénation. Dans la Turquie poétique d'Orhan Pamuk, l'hégémonie occidentale emprunte les voies du désir triangulaire, et le sujet emprunte ainsi son désir à l'Autre européen.

De la nostalgie d'un moi « propre » au refus du mimétisme

Refus et révolte

Mais certains personnages refusent ce destin mimétique et se révoltent contre l'étrangéité de leur moi ; ils éprouvent la nostalgie d'un moi « propre ». Michel Schneider, dans son essai *Voleurs de mots*, a une formulation qui correspond tout à fait au questionnement de l'identité dans le roman pamukien : « quelle est la part de nous qui nous est propre et n'est pas trace de l'autre en

¹ LN, p. 674.

² Ziya Gökalp (1911), *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*, op.cit. p. 55.

soi¹ ? » Après s'être moqué d'un lecteur qui vient le voir à la rédaction, un soir, pour lui demander : « Avez-vous de la peine à être vous-même ? » et « Y a-t-il un moyen d'être uniquement soi-même² ? », Célâl entend une petite musique familière qui lui rappelle que cette question, c'est la sienne propre. Lui aussi est inquiet de ne pas parvenir à être lui-même et d'être celui que les autres veulent faire de lui : « si je n'arrive pas à être moi-même, je deviens l'homme qu'ils veulent que je devienne, et je refuse d'être l'homme qu'ils voudraient que je sois³ ». Chez le coiffeur, Celâl est offensé en découvrant qu'il est pas le seul maître chez lui, et qu'il faut compter avec l'Autre. Cette scène du miroir dans laquelle Célâl prend conscience de la constitution spéculaire du moi devient alors rencontre avec le double, récupérée dans le roman pamukien sous le signe d'une profonde dissociation du sujet avec lui-même ; la réécriture de ce topos va dans le sens, chez l'auteur turc, de la schizophrénie du moi. Dans le fauteuil du coiffeur, il fait l'expérience d'une profonde dissociation qui se matérialise par son reflet dans le miroir. En examinant son image, il comprend :

[...] l'homme assis dans le fauteuil et que je contemplais dans le miroir était un autre que moi (*'ben' değil de, bir başkası olduğunu*). La tête que saisissait le coiffeur tout en me demandant la taille souhaitée, le cou, les épaules, le tronc au-dessous de cette tête n'étaient pas les miens, mais ceux du journaliste Celâl bey (*köşe yazarı Celâl Bey'indi*). Et moi (*benim*), je n'avais rien à voir avec cet homme-là (*bu adam*)⁴.

Le jeu entre les pronoms, l'opposition entre « moi », *ben*, et « lui » et ses reprises pronominales (*başkası*, l'autre, *köşe yazar Celâl Bey*, le chroniqueur Celâl Bey, *bu adam*, cet homme-là) inscrit la dissonance du sujet dans la grammaire et dans le langage. Celâl est un sujet fracturé, en guerre contre lui-même : « Je haïssais ce journaliste, persuadé qu'il savait tout...⁵ » Le moi haïssable est le moi social, le célèbre chroniqueur Celâl Bey auquel s'adresse le coiffeur ; un

¹ Michel Schneider, *Voleur de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, p. 13-14.

² *LN*, p. 284-285 ; *KK*, p. 178 : « "Kendiniz olmakta güçlük çekiyor musunuz ?" » et « "İnsanın yalnızca kendisi olabilmemesinin bir yolu var mıdır acaba ?" »

³ *LN*, p. 287 ; *KK*, p. 180 : « [...] kendim olamazsam onların olmamı istedikleri biri oluyorum ve onların olmamı istedikleri o insana hiç katlanamıyorum [...] »

⁴ *LN*, p. 290 ; *KK*, p. 181 : « [...] bu kolukta oturan ve aynanın içinde seyrettiğimiz kişinin 'ben' değil de, bir başkası olduğunu. Berberin "Önden ne kadar alacağız?" derken elinde tuttuğu bu kafa, bu kafayı taşıyan boyun, omuzlar ve gövde benim değil de, köşe yazarı Celâl Bey'indi. Benimse hiç ilgim bile yoktu bu adamla. »

⁵ *LN*, p. 291 ; *KK*, p. 182 : « Her şeyi bildiğini sanan [...] bu köşe yazarından nefret ediyordum ! »

chroniqueur content de lui et prétentieux, selon le moi profond.

Toute une série de personnages se révolte contre le destin mimétique « postcolonial » de la Turquie. Sait Nedim, qui apparaît dans *Cevdet bey*, est un des premiers à le faire :

« Pourquoi sommes-nous comme ça ? Nous sommes comme ça, nous sommes comme ça ! S'il vous plaît, ne faites pas attention à moi ce soir ! J'ai bu et j'exulte ! Eh, il faut de temps en temps ! Il faut laisser le cœur à son propre mouvement de joie. Parce que j'en ai marre, je vous jure que j'en ai marre, j'en ai marre de me contrôler, de me contenir. » Il montra l'album des photos d'Europe que Refik avait sur les bras. « J'en ai marre de me contenir *pour être comme eux* et de ne pas faire comme ça me vient. Ce soir, je me laisse aller. Je ne me tiens pas bien et je crie¹ ! »

Sait refuse la médiation du désir postcolonial de l'Autre ; il dit, de cette manière, « ce n'est pas mon désir ». Dans *Le Château blanc*, le Maître s'irrite aussi lorsque le vénitien lui fait remarquer que son interrogation identitaire (« Pourquoi suis-je moi² ? ») est courante en Occident ; il se défend de se poser cette question par mimétisme et revendique l'originalité, la pureté ou l'antériorité de son interrogation. Dans *Neige*, l'islamiste radical Lazuli, lors du troisième et dernier entretien avec Ka, se révolte lui aussi contre le mimétisme européen de la Turquie ; il répond au poète exilé, alors que celui-ci lui propose sa libération en échange du dévoilement sur scène de sa maîtresse Kadife :

« Tu ne me feras pas boire de vin ! dit Lazuli en haussant le ton. Je ne serai pas européen (*ben avrupalı olacağım*) ni ne ferai semblant de l'être (*taklitçisi*). Moi, j'écrirai ma propre histoire (*kendi tarihimi*) et je serai moi-même (*kendim olacağım*). Je pense que l'être humain peut être heureux sans singer les Européens (*Avrupalıları taklit etmeden*) et sans être non plus leur esclave (*onların kölesi*). D'ailleurs il y a ceci, que disent très souvent les admirateurs de l'Occident (*batı hayranlarının*) pour masquer leur mépris du peuple : pour qu'une personne soit occidentale, il faudrait d'abord qu'elle soit un individu (*birey*). Or, selon eux, il n'existerait pas d'individu en Turquie. Là réside le sens de mon exécution. Moi, en tant qu'individu (*ben birey olarak*), je m'oppose aux Occidentaux, et c'est parce que je suis un individu (*bir birey*) que je ne

¹ CB, p. 277. ; CBO, p. 225-226 : « “Neden böyleyiz biz ?... Böyleyiz, böyleyiz ! Lütfen karışmayın bana bu akşam ! İçtim ve çostum ! Eh, arada bir insan böyle şeyler yapmalı. Yüreğin gerçek coşkusuna kendini bırakmalı. Çünkü bıktım, yemin ederim ki, bıktım kendimi denetlemekten, kasılmaktan.” Refik'in kucağındaki Avrupa albümünü işaret etti. “Onlar gibi olmak için, onlar gibi olmak için kasılmaktan ve içimden geleni yapmamaktan bıktım. Bu akşam kendimi bırakıyorum, uzlaşmıyorum ve bağırıyorum !” »
²CB, p. 92.

les imiterai pas (*onları taklit etmeyeceğim*)¹. »

L'objection de Lazuli est tout à fait sensée et audible ; c'est une objection philosophique à l'hégémonie occidentale ; la revendication d'un droit, au nom même des valeurs européennes, à disposer de soi-même collectivement, comme nation, à choisir son destin historique. Il se révolte également contre l'orientalisme de l'Occident, contre l'idée selon laquelle il n'y aurait pas d'individus en-dehors de son ère civilisationnelle, dans une sorte de mépris du non-occidental qui fait mentir l'humanisme abstrait de ses valeurs. Lazuli, au contraire, affirme et clame haut et fort son « individualité », sa capacité à se déterminer lui-même, de manière rationnelle et délibérée ; il dit en quelque sorte que le refus du mimétisme occidental est un choix éclairé, au nom des principes mêmes de la civilisation européenne. Le terroriste se donne ainsi, dans le cadre du roman polyphonique, comme la figure de résistance à l'hégémonie culturelle et à l'impérialisme occidental.

Radicalisation de soi

Mais la critique de la déculturation qu'entraîne le mimétisme occidental conduit souvent le personnage pamukien à une radicalisation identitaire, car l'acculturation est perçue comme « facteur de dissolution et d'indistinction » : ce sont les mots d'Y. Clavaron qui analyse ainsi ce mouvement dans sa *Poétique du roman postcolonial* :

Elision de l'autre mais aussi radicalisation de soi : c'est pourquoi à la rhétorique de l'effusion ont succédé les manifestations exacerbées de l'exigence identitaire. Face au melting-pot et au métissage sentis comme facteurs de dissolution et d'indistinction, le communautarisme et l'ethnicité se figent dans un durcissement et une radicalisation de l'identité propre².

¹ *Neige*, p. 476 ; *Kar* p. 324 : « “Bana şarap içiremezsiniz !” diye sesini yükseltti Lacivert. “Ben ne Avrupalı olacağım, ne de taklitçisi. Ben kendi tarihimi yaşayacağım ve kendim olacağım. İnsanın Avrupalıları taklit etmeden, onların kölesi olmadan da mutlu olabileceğine inanıyorum. Batı hayranlarının bu milleti küçümsemek için sık sık söyledikleri bir lafı vardır ya hani : Batılı olmak için kişinin önce birey olması lazım ama Türkiye'de birey yok derler ya. İdamının anlamı da budur. Ben birey olarak Batılılara karşı çıkıyorum, bir birey olduğum için onları taklit etmeyeceğim.” »

² Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, op.cit., p. 66.

C'est très précisément cette dialectique, cette alternative sans issue entre « élision de l'autre » et « radicalisation de soi » que met en scène le roman pamukien ; ce dernier insiste particulièrement sur la violence symbolique et économique charriée par l'hégémonie occidentale, ainsi que sur les replis identitaires et les fantasmes de pureté qui l'accompagnent. Le syndrome de la forteresse assiégée et le refuge dans une authenticité illusoire est un leit-motiv du roman pamukien. Le personnage de Süreyya, le propriétaire, comme on s'en rappelle, de la fabrique de caramels « la vie nouvelle » dans le roman du même nom, vit retranché, après plusieurs retraites successives, dans une petite ville d'Anatolie qui serait restée authentique, et qui n'aurait pas été altérée par le vent venu d'Occident. La « vie nouvelle » recherchée par Osman est le fantasme d'une vie plus réelle, plus « pure », qui ne recèlerait aucune trace d'imitation, aucune trace de l'Autre¹. Mehmet, son prédécesseur dans cette quête, le désabuse en lui disant : « Toi, tu cherches à atteindre la cause première (*İlk Neden*) de tout, n'est-ce pas ? me dit mon rival [...]. Tu es à la recherche de tout ce qui est pur, véridique, de ce qui n'est pas corrompu. Mais il n'est pas de cause première². » Dans *Le Livre noir*, maître Bédii estime que les Turcs perdent leur « authenticité », aidés en cela par l'influence du cinéma occidental³ ; ses mannequins incarnent alors cette pureté et cette authenticité perdue ou en voie de disparition : « Ses mannequins à lui (*yaptığı mankenler*) ressemblaient (*benziyorlarmış*) aux gens de chez nous (*bizim insanlarımıza*) et non aux habitants des pays occidentaux (*Batılı ülkelerin insanlarına değil*) qui leur fournissaient leurs modèles (de vêtements) (*elbiselerin modellerinin öğretildiği*)⁴. » Si l'acculturation est synonyme de désorientation ontologique et morale, Bédii ambitionne de retrouver un sens grâce aux visages des « vrais citoyens⁵ » qu'ils créent dans son atelier. Dès lors, comme le prince impérial qui s'enferme dans son palais pour se rendre absolument hermétique à toute influence de l'Autre, comme

¹ VN, p. 353.

² VN, p. 345 ; YH, p. 345 : « “Hey şeyin aslına, İlk Neden'ine, kökenine varmak istiyorsun değil mi ?” dedi [...] hasmım. Saf olana, bozulmamış olana, sahih şeye ulaşmak istiyorsun. Ama yok öyle bir başlangıç. »

³ LN, p. 107 : « Oui, les gestes de l'homme de la rue commençaient à perdre leur authenticité à cause de ces maudits films étrangers qu'on importait en veux-tu, en voilà »

⁴ LN, p. 103 ; KK, p. 65-66 : « Yaptığı mankenler ve elbiselerin modellerinin öğretildiği Batılı ülkelerin insanlarına değil, bizim insanlarımıza benziyorlarmış. »

⁵ LN, p. 300.

Surreya qui se retranche dans un des derniers villages anatoliens non « corrompus » par l'influence occidentale, l'artisan de mannequins se barricade dans son souterrain :

Son père ne pouvait plus supporter le spectacle de ces gestes métissés (*bu melez hareketleri*). Il avait même décidé de ne plus quitter son atelier, tant il avait peur de subir l'influence (*etkilenip*) de ces nouvelles manières factices (*düzmece hareketlerden*) et de nuire à l'originalité de ses « enfants » (*kendi "evlâtlarının" saflığını*). Enfermé dorénavant dans la cave de sa maison, il avait déclaré qu'il avait depuis belle lurette percé « le mystère et le sens du secret, son essence »¹.

Ainsi, à la « pureté disparue » (*saflığını kaybetmiş* le terme n'est pas traduit par M. Andaç), à « l'essence du secret » (*esrarın özünü*) s'opposent les gestes métissés, hybrides (*melez hareketler*), ou encore les gestes « factices », « contrefaits » (*düzmece hareketler*). Le personnage rejette toute hybridité, tout métissage du sujet, toute corruption de la pureté essentielle.

Mais c'est le prince impérial qui apparaît dans la dernière chronique du *Livre noir* qui fournit l'exemple le plus radical de volonté de préservation paranoïaque de l'authenticité chimérique du sujet ; il est pleinement dans le « mensonge romantique » girardien. Le prince est en réalité un grand paranoïaque qui se croit modifié, aliéné, altéré dans son essence par tout ce qui exerce sur lui une influence : les livres, les objets familiers, les souvenirs, la musique, les autres, et enfin les femmes. Il cherche à « être simplement lui-même » et à ne subir aucune influence. Ce personnage est dans une sorte de dénégation de la loi triangulaire du désir ; il refuse que son désir soit médié par l'Autre. Cet enfermement solipsiste confine à la mort : le prince fait le vide tout autour de lui jusqu'à s'anéantir lui-même.

L'histoire du prince est une allégorie de la construction identitaire de la nation turque. L'invention du sujet moderne turc qui naît, comme nous l'avons vu, d'une violente déculturation et acculturation à la civilisation occidentale, prend la forme d'une expulsion de l'Autre, des éléments hétérogènes de l'identité

¹ *LN*, p. 107-108 ; *KK*, p. 68-69 : « Babası, saflığını kaybetmiş bu melez hareketleri görmek bile istemiyormuş artık. Bu yeni ve düzmece hareketlerden etkilenip kendi "evlâtlarının" saflığını bozmaktan korktuğu için atölyesinden dışarı çıkmamaya karar vermiş : Evinin mahzenine kapanırken, "bilinmesi gereken anlamın ve esrarın özünü" zaten çoktandır tanıdığını ilân etmiş. »

ottomane. Tout comme dans l'histoire du prince impérial, la nation turque se fonde sur le fantasme d'une pureté linguistique, ethnique et religieuse de la nation, dont les minorités font les frais. L'invention de la modernité républicaine dans une turquicité pure de toute influence extérieure est comparable, de ce point de vue, à l'invention de l'*homo hispanicus* du XV^e siècle, analysée par Danielle Perrot-Corpet dans un article intitulé « Juan Goytisolo : le métissage en question dans *Reivindicacion des Conde don Julian* (1970) et *Juan sin tierra* (1975) » :

Fondée sur l'épuration et l'exclusion d'un Autre décrété inassimilable, l'identité hispanique officielle sur laquelle s'appuie le projet impérial d'Isabelle la Catholique renie ainsi huit siècles de cohabitation - de convivencia, comme dit Goytisolo – entre les populations catholique, juive et musulmane, anéantissant « l'Espagne des trois cultures ». Soulignant la nouveauté radicale de cette intolérance politiquement planifiée, Edmond Cros précise : « La tolérance des siècles précédents [...] a fait de l'Espagne médiévale un foyer de civilisation où s'est forgée une certaine identité méditerranéenne qui constitue un des axes essentiels de notre « européanité ». De ce « choc séminal d'influences opposées » (J. Goytisolo) que reste-t-il dans notre mémoire culturelle ? Pratiquement rien »¹.

La politique d'Isabelle la Catholique rejoint celle d'Atatürk dans l'expulsion de l'Autre, dans le fantasme d'une pureté identitaire, dans l'éradication de siècles de multiculturalisme. Le traitement de cette question dans le roman pamukien ainsi que la poétique très multiculturelle d'Orhan Pamuk n'est sans doute pas pour rien dans l'intérêt très vif de Juan Goytisolo pour Istanbul² et pour *Le Livre noir* en particulier, auquel il a consacré un article accessible uniquement en turc³.

Les radicaux du roman pamukien produisent donc à la fois une critique de l'acculturation mimétique – en ce sens, ils sont les porte-voix d'une contestation de la domination hégémonique occidentale – mais leur repli identitaire, leur nostalgie d'une pureté originelle, leur rejet de l'hybridité du monde et du moi est

¹ Danielle Perrot-Corpet, « Juan Goytisolo : le métissage en question dans *Reivindicacion des Conde don Julian* (1970) et *Juan sin tierra* (1975) », *Métissages littéraires*, op.cit., p. 289-296. Pour les citations d'Edmond Cros : Edmond Cros, « Sur les refigurations historiques du sujet culturel : l'émergence de la figure du « vieux chrétien », in *D'un Sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, CERS, 1995, pp. 59-74.

² Juan Goytisolo, *Estambul otomano*, Barcelona, Planeta, 1991.

³ Juan Goytisolo, « Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı » [« Le Livre noir d'Orhan Pamuk »], trad. Gül Işık, in Nükhet Esen (dir.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* [« Writings on The Black Book »], Istanbul, İletişim, 1996, p. 295-313.

explicitement décrit comme une impasse : refusant toute interaction avec l'autre, le prince s'anéantit lui-même. Ce discours produit également un enfermement binaire entre des représentations essentialisées de soi et de l'Autre, de l'Orient et de l'Occident. Pour Karen Haddad, c'est un des points d'intersection entre le roman pamukien et le roman dostoïevskien. Dans son article « Naissance d'une littérature : le modèle russe » ; elle écrit :

[...] les islamistes d'aujourd'hui posent à la Turquie, et à l'Europe, si l'on peut dire, le problème que posaient les nihilistes russes à la Russie et à l'Europe du XIXème siècle : le refus de l'assimilation pure et simple à la voie occidentale (et donc à ses valeurs et donc à la place de sa littérature), une critique de ses valeurs, et en même temps une impasse dans le refus de cette modernité¹.

Le roman pamukien apparaît donc comme un espace littéraire très politique. Il fait le lien, instaure un continuum entre la souffrance symbolique liée à la révolution kémaliste et celle liée au néolibéralisme occidental, américain en particulier ; c'est de la même hégémonie qu'il s'agit, ce sont la même violence symbolique et les mêmes radicalisations identitaires qu'elle produit, de l'Empire ottoman du prince impérial à la Turquie capitaliste de Sureyya bey. Le roman semble délivrer, *in fine*, la même philosophie démystificatrice de « l'identité autochtone » que la littérature postcoloniale. John Marx illustre cette idée par une citation du roman de Zadie Smith, *Sourires de loup* [*White Teeth*] : « Comme Alsana le dit dans *Sourires de loup*, “vous revenez en arrière et en arrière et en arrière et il est toujours plus facile de trouver un bon sac Hoover qu'une personne authentique”² ».

¹Karen Haddad-Wotling, « Naissance d'une littérature : le modèle russe », communication lors de la journée d'étude « Littérature et modernité » organisée par Camille Dumoulié, 23 mai 2007, à paraître.

² Zadie Smith, 2003, citée par J. Marx, « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental » dans *Penser le postcolonial, op.cit.*, p. 172.

« un pays où tout était plagiat » : poétique du simulacre et de la contrefaçon

Au fur et à mesure de son errance à travers Istanbul, Galip découvre en quelque sorte l'étendue du phénomène mimétique, et la généralité de son cas personnel ; la Turquie poétique du roman pamukien peut apparaître alors comme *her şeyin bir başka şeyin taklidi olduğunu [...] ülkem*, « un pays où tout était plagiat¹ », ou, plus littéralement, « un pays où chaque chose était une imitation d'autre chose ». C'est Celâl Salik, l'auteur soupçonné de plagiat dans le roman, qui prononce ces mots en prenant connaissance du « crime de la malle² ». Ce crime, on s'en souvient, est la reproduction du meurtre raconté par Dostoïevski dans *Les Démons* ; Pamuk avait été très frappé par la ressemblance entre le roman et ce fait divers, qu'il transpose dans le *Livre noir*³. Celâl en conclut que « tous les crimes sont des imitations (*taklittir*), comme tous les livres⁴ » ; il va jusqu'à affirmer que même « l'homocide involontaire⁵ » est « une imitation inconsciente, une copie de la littérature⁶. » Contrairement à la traduction, le texte turc répète le terme *taklit* (*bir taklittir, edebiyatı taklit*). Le sujet de l'ontologie pamukienne habite un monde de la reproduction, de la représentation ; un univers second, c'est-à-dire un univers à la fois moins *vrai* et moins *réel*. Dès lors, doubles, simulacres, copies prolifèrent dans un monde d'illusions et de trompe-l'œil.

Le thème de la gémellité est au centre du *Château blanc* qui raconte la rencontre, très borgésienne, avec le double. En la personne du vénitien, l'Ottoman rencontre son double, et réciproquement. La parfaite ressemblance entre les deux hommes fascine leur entourage, ils passent pour être des frères jumeaux⁷. Le pacha et le sultan sont tous deux plus intéressés par le double du Maître que par

¹ *LN*, p. 383 ; *KK*, p. 239.

² *Ibid.*, « 'sandık cinayeti' ».

³ *Ibid.* : « [...] quelques jeunes gens doués d'imagination et regroupés dans une fraction politique avaient, certainement sans s'en rendre compte, reproduit un roman de Dostoïevski (*Les Possédés*) jusque dans ses moindres détails [...] » ; « [...] aynı fraksiyon çevresinde toplanmış yaratıcı gençlerin farkına varmadan bir Dostoyevski romanını (Ecinniler) bütün ayrıntılarına titizlike bağlı kalarak taklit etikleri için. »

⁴ *Ibid.*, *LN*, p. 384 ; *KK*, p. 240 : « "[...] bütün cinayetler [...] bütün kitaplar gibi birer taklittir." »

⁵ *LN*, p. 386 ; *KK*, p. 241 : « yanlışlıkla işlenmiş bir cinayet »

⁶ *Ibid.* : « farkına varılmadan yapılmış bir taklittir, edebiyatı taklit »

⁷ *CB*, p. 181.

ses inventions. Le pacha se pose notamment des questions sur la création des hommes par « paires¹ ». Ce thème de la création des hommes par paires évoque le mythe de l'androgynie. Dans *Le Banquet* de Platon, Aristophane raconte qu'à l'origine de la création, il existait un être de forme sphérique ; mais les dieux l'ont coupé en deux pour le rendre plus faible. L'amour serait la recherche de la moitié de laquelle l'individu a été originellement séparé ; il procède du désir des deux moitiés de se réunir pour former à nouveau la perfection originelle. Mais la réécriture du mythe est brouillée par l'imaginaire borgésien, et la frontière se brouille de plus en plus entre l'un et l'autre. La confusion des deux identités se donne à lire dans l'épisode de l'imitateur du sultan qui imite le Maître, imite l'esclave, puis produit une imitation qui est un mélange des deux². Tout se passe comme si Pamuk relisait le mythe de l'androgynie au miroir de Borges, introduisant le trouble dans l'identité.

Ce thème est repris dans *Le Livre noir* dans lequel il est réinterprété dans la perspective du mimétisme postcolonial. Si le vieux journaliste du *Milliyet* soutient que tout personne est unique dans la création, réfutant l'idée de la création des hommes par paires, il fait volte-face : chaque starlette du cinéma turc est unique, "*Hollywood'daki aslı hariç*", « "si l'on ne tient pas compte de son original à Hollywood"³ », ajoute-t-il dans une conclusion ironique et désinvolte. Cette idée se retrouve illustrée et représentée au chapitre XIII. Lors de son errance dans Istanbul, Galip est conduit, par un homme mystérieux qui s'avère être un rabatteur, vers une maison close qui lui présente un album de sosies⁴. Les prostituées sont des sosies des étoiles du cinéma turc : Galip peut examiner « des Turkan Soray » « des Mujdé Ar », « des Hulya Koçyigit », mais c'est le sosie de Turkan Soray qui « ressemble (*benzemek*) le plus à l'original (*aslına*)⁵ ». Dans

¹ *Ibid.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *LN*, p. 168-169 : « ceux qui prétendent que toute création humaine est créée en double exemplaire se trompent. Personne ne ressemble à personne. [...] Chacune de nos étoiles est une pauvre starlette, qui brille toute seule, dans son coin du ciel. Si l'on ne tient pas compte de son original à Hollywood », déclara le vieux journaliste. » ; *KK*, p. 105-106 : « "İsanların çift yaratıldığını söyleyenler yanılıyorlar. Kimse kimseye benzemez. [...] Bizim her yıldızımız, gökte bir tane, yapayalnız, benzersiz bir fakir yıldızdır." "Hollywood'daki aslı hariç," dedi ihtiyar köşe yazarı. »

⁴ *Ibid.*, p. 227 ; *KK*, p. 141.

⁵ *Ibid.*, p. 229 : « C'était peut-être celle qui ressemblait le plus à l'original » ; *KK*, p. 143 : « Belki de en çok o benziyordu aslına. »

cette maison close de Beyoğlu, le quartier européen d'Istanbul qui est une copie des quartiers occidentaux, les prostituées sont des copies d'actrices américaines ; mais on s'éloigne encore d'un degré de la « vérité » du modèle et de la réalité des essences, puisque les actrices turques sont *déjà* des copies de stars américaines. Dans ce bordel baroque, c'est toute la Turquie qui se transforme en théâtre des illusions et des apparences ; comme dans une nouvelle borgésienne, les apparences s'emboîtent les unes dans les autres et se démultiplient : faisant l'amour avec le sosie de Turkan Soray, elle-même copie d'une starlette américaine, le couple se reflète dans un miroir. La descente dans le monde des simulacres s'approfondit, et la Turquie poétique d'Orhan Pamuk se transforme en un palais des glaces, en un univers de reflets et d'illusions. Mehmet, un des personnages du roman, qui lui aussi rêve d'être un autre, découvre l'horreur d'une imitation de l'imitation, d'une facticité redoublée ; fou de désespoir et animé d'envies de meurtre, il lance à Galip : « Dans ce pays de vaincus et d'opprimés, exister (*varolmak*), c'est être un autre (*bir başkası olmaktır*) : Je suis un autre (*bir başkasıyım*), donc je suis (*o halde varım*) ! Bon, mais si cet autre (*o bir başkası*) que je voudrais être n'était qu'un autre (*bir başkası*)¹ ? » L'autre de Galip, Celâl, lui aussi est l'autre d'un autre ; le chroniqueur se prend pour un personnage de roman policier anglais. Comme ces personnages, il porte une paire de lunettes noires et un imperméable. La facticité du sujet pamukien se multiplie donc potentiellement à l'infini.

Aussi le personnage se change-t-il en un simulacre, en une apparence sensible, une reproduction sémiotique sans essence, sans moi propre. L'épigraphe de Patricia Highsmith que nous avons déjà citée² emblématise l'existence dégradée, dans tous les sens du terme, du sujet ; elle réduit l'être à la comédie de l'être, à la simulation des signes de l'être. C'est la question posée par Faruk lorsqu'il voit le double de Edward G. Robinson : quelle est la différence entre le modèle original et la reproduction des signes de l'original, entre être et simuler,

¹ *Ibid.*, p. 606 ; *KK*, p. 375 : « Yenikler ve ezikler ülkesinde varolmak bir başkası olmaktır. Bir başkasıyım, o halde varım ! Peki, yerinde olmak için can attığım o bir başkası da sakın bir başkası olmasın ? »

² *Ibid.*, p. 283 : « Si l'on voulait être joyeux, mélancolique, ou rêveur, ou courtois, on n'avait tout simplement qu'à faire tous les gestes qui correspondent à ces états d'âme » ; *KK* p. 177 : « Neşeli ya da hüzünlü ya da dalgın ya da düşünceli ya da kibar olmak istiyorsan, bu durumları tek tek bütün ayrıntılarıyla oynaman gerekiyordu yalnızca. »

être et imiter ? Dès lors, l'être pamukien est un simulacre. *Le Livre noir* regorge de simulacres, de copies ; « les enfants chéris de maître Bédii », des mannequins qui imitent l'apparence, la gestuelle, les expressions des Turcs, représentent le peuple turc. La seule description de Célâl dans le roman est celle de son mannequin, de son simulacre : l'accès au « réel » de Djélâl ne peut se faire que par le truchement d'un postiche, désignant l'aspect artificiel, factice, de l'accès à la vérité de l'être. Le sujet est condamné, dans la caverne platonicienne du roman pamukien, à la facticité, à l'inauthenticité, à l'imitation de l'autre.

Mais les personnages finissent par s'accommoder de la facticité de l'ontologie poétique d'Orhan Pamuk. Metin, le jeune homme de *La Maison du silence* très sensible au caractère emprunté de la conduite de ses camarades, prend le parti de la facticité et de la contrefaçon :

J'adore cette avenue, parce qu'elle ne cherche pas à dissimuler sa laideur, qu'elle étale au contraire son côté factice (*sahtecilik*). Cette avenue semble vouloir nous dire que la vie n'est qu'une longue imposture (*sürekli bir ikiyüzlülük*), on dirait que tout s'y proclame artificiel. Ces revêtements de marbre sur les immeubles, repoussants, ces panneaux de plexiglas, horribles, ces lustres de cristal, dégueulasses ! Ces pâtisseries étincelantes de mille lumières, dégoûtantes ! Moi, j'aime bien tout ce qui est franchement dégueulasse. Moi aussi, je suis factice (*sahteyim*), et tant mieux, nous le sommes tous¹ !

Ainsi, il renverse la fatalité de la duplicité, de l'imitation (*sahtecilik, ikiyüzlülük*) en une revendication (*ne mutlu*, « et j'en suis heureux », traduit par « et tant mieux »). Dans *La vie nouvelle* comme dans *Le Livre noir*, le personnage acquiert une certaine sagesse au terme d'une initiation dans l'univers mimétique. Dans le premier roman, Mehmet peut affirmer : « Il est vain de se lancer à la recherche d'une clé (*anahtar*), d'un mot (*söz*), de l'original (*asıl*) dont nous sommes les simples copies (*taklidi*)² » ; et Galip, dans l'enfer aux mannequins, s'interroge : « Ne valait-il pas mieux être la mauvaise copie (*kötü bir taklidi*) d'un autre, plutôt que d'être quelqu'un sans passé, sans mémoire et sans rêves

¹ MS, p. 188 ; SE, p. 134 : « İğrençliğini gizlemediği, sahteciliğini açıkça ortaya koyduğu için bu caddeyi çok severim. Hayatın sürekli bir ikiyüzlülükten başka bir şey olmadığını söylemek ister gibidir bu cadde : Sanki her şeyin üzerinde sahte olduğu açıkça yazar ! İğrenç apartman mermerleri ! İğrenç plexiglas panolar ! Tavanlardan sarkan iğrenç avizeler ! İyl aydınlatılmış iğrenç pastaneler ! Kendini gizlemeyen bütün iğrençlikleri seviyorum. Ben de sahteyim, ne mutlu, hepimiz sahteyiz ! »

² VN, p. 345 ; YH, p. 213 : « Hepimizin taklidi olduğu bir asıl, bir anahtar, bir söz, bir köken aramak boşuna. »

(geçmişini, belleğini hayallerini kaybetmiş biri)¹ ? », C'est aussi toute l'interrogation de Belkis ; si elle fut une ardente admiratrice de Ruya, au point de calquer sa vie sur la sienne, après la mort de son mari, elle regrette d'avoir cherché à être une autre et prend conscience d'une vérité universelle : « Personne (*hiç kimsenin*) ne peut être soi-même (*kendisi olamayacağını*): cette vérité première, que je ne devais plus jamais oublier, je l'avais désormais comprise². » Tout se passe comme si le sujet pamukien comprenait qu'on ne peut désirer que « selon l'Autre³ », pour reprendre les mots de René Girard. Il semble ainsi renoncer, pour reprendre la terminologie girardienne, au « mensonge romantique » de l'unicité du sujet, et fait l'apprentissage, dans cet univers de l'imitation, de la genèse mimétique du moi. Dans l'essai « La surprise de Şirin », Orhan Pamuk écrit :

Avant de lire Dante, j'avais entendu d'amusantes histoires (*gülünç hikâyeleri*) à propos de *L'Enfer*. Avant de voir *Le Dictateur* de Chaplin, j'en avais vu une adaptation (*uyarlama*) dans la fameuse série des *Cilalı Ibo* produits par le cinéma local. J'ai connu et aimé les peintres impressionnistes grâce aux pâles reproductions (*soluk reproduksiyonlar*) arrachées aux pages centrales des revues et affichées chez les marchands de primeurs ou dans les échoppes des barbiers. J'ai découvert le monde grâce à Tintin, dans sa traduction en turc (*Türkçe çeviri*), comme nombre d'autres livres. J'ai pris goût à l'Histoire grâce à des pays dont l'Histoire ne ressemblait pas (*benzemeyen*) à la nôtre (*tarihi bize*). J'ai vécu en pensant que les immeubles où j'ai habité et les rues dans lesquelles je marche depuis mon enfance étaient en fait de mauvaises imitations (*taklidi*) des immeubles et des rues (*asıl binaların ve sokakların*⁴) situées quelque part en Occident. Les chaises, les fauteuils et les tables où je m'asseyais étaient des copies (*kopyaları*) des originaux (*asıllarının*) présents dans les films américains ; je ne l'ai compris que bien plus tard, en revoyant ces films. [...] Je ne saurais dire dans quelles proportions mon sérieux (*ciddiyetim*) ou mon enjouement (*neşem*), ma gestuelle (*jestlerim*) et mes attitudes (*duruşum*) m'appartiennent en propre (*bendendir*) ni si je les ai empruntés à d'autres par mimétisme inconscient (*farkına varmadığım örneklerdendir*). Je ne sais pas non plus de quels originaux (*hangi asıllarının*) ceux qui m'ont servi de modèle

¹ LN, p. 309 ; KK, p. 192 : « Geçmişini, belleğini hayallerini kaybetmiş biri olmaktansa, bir başkasının kötü bir taklidi olmak daha iyi değil miydi ? »

² *Ibid.*, p. 324 ; KK, p. 202 : « Hiç kimsenin kendisi olamayacağını bir daha hiç unutulmayacak kesin bir bilgi gibi öğrenmişim artık. »

³ René Girard, *op.cit.*, p. 18.

⁴ Il semblerait que le traducteur ait rajouté l'adjectif « mauvais », le texte ne parle que de « taklidi », d'imitations. De même, *asıl binaların ve sokakların*, se comprend littéralement comme « les rues et immeubles originaux ». De plus, il nous semble que le traducteur rajoute « en Occident », car le texte turc dit simplement « bir yerledeki », sans spécifier, il nous semble, que ce soit en Occident. OR, p. 122.

(*örneklerin*) sont les copies (*kopyaları*).

[...] S'il existait à l'heure actuelle un souverain-philosophe tel qu'en rêvait Platon, il serait bien en peine de trouver un argument pertinent et cohérent pour départager les artistes ayant réalisé la fresque de ceux qui ont transformé le mur en miroir. L'histoire traditionnelle du concours de peinture porte des traces du célèbre mythe de la caverne. Quel est l'original de cette histoire, comme de n'importe quelle histoire ou de n'importe quelle image ? Comment distinguer la copie de l'original – dans le monde non occidental et notamment dans les médias ? [...] La vérité (*gerçek*) que nous croyions d'abord cachée loin, très loin derrière le rideau et les ombres, a peut-être disparu. Si cette réalité (*bu gerçek*) existe quelque part, c'est parmi nos souvenirs (*anılarımız*)¹.»

L'univers pamukien est donc foncièrement « platonicien » ; c'est un univers de la copie, des apparences, irrémédiablement coupé du monde des essences, des vérités premières, des originaux. De ce point de vue, l'auteur turc met en place une poétique qui présente beaucoup d'affinités avec l'univers instable du monde baroque, ou avec l'univers postmoderne des doubles, des reflets et des labyrinthes borgésiens. Le sujet pamukien pourrait reprendre à son compte la citation d'Oguz Atay citée par Pamuk dans ses essais : « Je suis une copie (*ben bir şeyin taklidiydim*), mais j'ai oublié de quoi (*ama neyin taklidi olduğumu unutmuştum*)². »

Pour conclure, Orhan Pamuk, dans son traitement littéraire complexe de l'angoisse de l'influence et du rapport à l'autre, fait de la question du mimétisme la clef de voûte de son univers poétique et l'explore d'un point de vue romanesque. Le mimétisme pamukien est exprimé, sur le plan lexicologique, par les termes de *taklit*, de *sahtecilik* (la falsification, l'imposture, la facticité, construit sur le mot *sahte*³) et de la *ikiyüzlülük*. La *ikiyüzlülük*, c'est l'état de celui qui a « deux visages » (« iki yüz ») ; le terme désigne donc la dissimulation, l'hypocrisie, le pharisaïsme et la singerie, selon le dictionnaire en

¹ AC, p. 465-467 ; OR, p. 122. Nous ne reproduisons pas le texte turc, car si l'édition turque présente un texte proche du texte utilisé pour la traduction française, les deux textes sources ne sont manifestement pas tous à fait les mêmes, Pamuk ayant probablement retouché le texte de 1999 pour l'édition étrangère.

² *Ibid.*, p. 466.

³ Le dictionnaire « Sokluz » sur internet donne la définition suivante de *sahte* : « faux/fausse, fictif, falsifié/e, feint/e, simulé/e, supposé/e * faux [le], contrefaçon [la] »

ligne *Sozluk.net*. Le mimétisme pamukien est à la fois historicisé, contextualisé dans l'histoire moderne de la Turquie, mais aussi poétisé. La poétique de la *taklit*, de l'imitation et de la contrefaçon mise en place par le romancier est en effet profondément polysémique ; elle fait signe à la fois vers la découverte de la loi triangulaire du désir, vers la découverte de la dimension sensible de la réalité d'où les vérités premières ne sont pas, mais elle se fait aussi allégorie politico-historique de la Turquie sous hégémonie occidentale. De ce point de vue, la ressaisie poétique du dilemme historique de la Turquie fait de l'espace romanesque un espace politique ; la resémantisation de la question de l'imitation dans le cadre « postcolonial » de la domination occidentale, nationaliste-orientaliste d'abord, puis néolibérale, produit une poétique du sujet pamukien qui serait une synthèse, en quelque sorte, du sujet girardien et du sujet postcolonial d'Homi Bhabha. Dès lors, si le défi des littératures postcoloniales est de restaurer une identité aliénée dans la domination hégémonique, comment le sujet pamukien, « *mimic man* » de la modernité européenne et copie désirante de son double occidental, parvient-il à récupérer une puissance d'agir (*agency*), et à construire sa subjectivité ?

C. La genèse fictionnelle du sujet écrivain

Prendre la place de l'Autre : le carrousel du roman

La trilogie constituée par *Le Château blanc*, *Le Livre noir* et *La vie nouvelle* forme un ensemble particulier qui se centre sur la dialectique de soi et de l'autre, sur un questionnement ontologique obsessionnel, dans lequel les identités permutent, les rôles s'échangent et les doubles se multiplient ; ce sont des univers superlatifs de la feinte et du semblant. Il nous semble donc que pour produire un sujet agissant, mais aussi pour dépasser la dépendance mimétique de la littérature turque, Pamuk prend le parti de produire une poétique qui redouble le mimétisme,

approfondit la facticité, et surjoue l'imitation ; dans cette surenchère, dans cette exacerbation mimétique, l'auteur trouve sa voix et conjure une angoisse ; celle, intime, de l'écrivain et de sa capacité à produire une œuvre originale marquée de part en part par les traces de l'Autre ; celle, collective, du sujet de la Turquie moderne.

La trilogie que nous avons désignée met en scène la naissance du sujet pamukien dans une dialectique du moi et de l'autre qui se résout dans la permutation des identités, transformant le roman en un carrousel, en une structure de la permutation et du remplacement. Dans *Le Château blanc*, l'esclave vénitien et le maître ottoman, au bout d'années de cohabitation et de collaboration dans le domaine scientifique au service du sultan, échangent leurs identités, dans une fiction toute borgésienne : le vénitien devient l'ottoman et l'ottoman le vénitien. La nouvelle de Borges, « Histoire du Guerrier et de la Captive¹ » raconte deux histoires parallèles, une permutation spéculaire, une interversion structurale bien qu'historique : le passage du barbare Droctulft du côté de Rome reflète le passage de la captive anglaise arrachée aux siens du côté des Indiens. Le mouvement de l'un, de la « barbarie » à la « civilisation », celui de l'autre, de la « civilisation » à la barbarie, sont les deux faces d'une même médaille : « Les histoires que j'ai racontées sont peut-être une seule histoire. L'avert et le revers de cette médaille sont, pour Dieu, identiques². » Pamuk semble reprendre ce motif de l'échange parfaitement spéculaire et parfaitement symétrique. Le Maître et l'Ottoman sont des doubles parfaits, des sosies, des jumeaux ; lors de la campagne du Sultan, face au mécontentement croissant des soldats face au vénitien qu'ils tiennent pour responsable de l'échec de la machine de guerre et de l'enlèvement de l'armée, le Maître et l'esclave décident d'échanger leurs vies³. De plus, le transfert a lieu entre un Oriental et un Occidental ; on peut y lire une tentative de déconstruction du binarisme orientaliste, que ce soit celui de l'Occident ou du nationalisme turc : le roman montre qu'Orient et Occident sont parfaitement interchangeables, parfaitement équivalents sur le plan structurel. Dans une perspective assez « postcoloniale », *Le Château blanc* déconstruit les identités essentialisées. Dans

¹ J. L. Borges, « Histoire du Guerrier et de la Captive », *L'Aleph, op.cit.*, p. 63.

² *Ibid.*, p. 69.

³ *CB*, p. 230.

La vie nouvelle, le lecteur Osman prend la place de l'écrivain scribe Mehmet, son modèle ; Galip, le héros du *Livre noir*, prend part au carrousel des identités en prenant la place de Célâl. Le passage de la première à la deuxième partie peut se lire comme l'entrée « dans la peau » de Célâl, au sens littéral. En effet, à partir du premier chapitre de la deuxième partie, il s'installe dans l'appartement de Djélâl pour continuer ses recherches dans les archives du chroniqueur, il se couche le soir dans le lit de son cousin après avoir revêtu son pyjama ! Répondant aux appels téléphoniques qui arrivent à l'appartement, il se fait également passer pour le chroniqueur.

Le remplacement de l'Autre, dans *Le Château blanc* et dans *Le Livre noir* conduit à l'émergence du sujet-écrivain et au passage à l'œuvre : l'esclave vénitien, devenu le maître ottoman, se retire, après la débâcle de la campagne du Sultan, à Gebze et écrit ses mémoires. C'est le manuscrit de ses mémoires que le préfacier et traducteur Faruk, trouve dans les archives de la préfecture de Gebze ; le manuscrit est signé « le beau-fils du matelassier » : l'homme que la mère du Maître ottoman épouse en secondes noces est effectivement matelassier. Dans *Le Livre noir*, Galip devient le chroniqueur à la place de Célâl ; il devient, de surcroît, l'auteur d'un certain *livre noir*.

Dans ces trois romans se met donc en place fondamentalement une poétique de la permutation, du remplacement de l'auteur par le lecteur ; l'autre de l'auteur *s'autorise*, lui donne le pion et le met hors jeu. Quelles sont les voies empruntées par le personnage pamukien dans sa subjectivation, dans l'émergence du sujet ? Nous en avons repéré trois principales. Le sujet advient, dans la trilogie pamukienne, dans les jeux mimétiques, dans la lecture, et enfin dans l'écriture.

Jeux mimétiques et « feintise ludique »

Masques, travestissements, déguisements, pseudonymes, les personnages de la trilogie jouent la comédie, entrent dans des jeux de rôle, prétendent être un autre et s'adonnent à la « feintise ludique », pour reprendre le terme de Jean-Marie Schaeffer¹. Borges associe également masques et travestissements à la pratique littéraire. On sait aussi qu'il utilisera de nombreux pseudonymes. De ce point de vue, les trois romans que nous avons détachés forment un ensemble très borgésien.

Tebdil

Le chroniqueur du *Livre noir* est un grand amateur de déguisements (*tebdil*). En lisant une chronique de Célâl sur Mevlâna, dans la deuxième partie du roman, Galip constate des parallèles entre les histoires de souverains qui aiment passionnément se déguiser pour se mêler à leurs sujets et les habitudes de Celâl. Ainsi,

[...] son cousin s'était, au cours d'une seule journée d'été, pris successivement pour (*kendini... olarak gördüğünü*) Leibniz, pour le grand homme d'affaire Djevdet bey, pour le prophète Mahomet, pour un patron de journal, pour Anatole France, pour un cuisinier renommé, pour un imam fort connu pour ses prêches, pour Robinson Crusoe, pour Balzac et pour six autres personnages dont il avait ensuite biffé les noms².

La tendance de Celâl au déguisement était introduite au chapitre précédent, une chronique intitulée « N'arrivez-vous pas à dormir ? » Le journaliste y confiait toutes ses astuces, feintises ludiques et ses jeux mimétiques pour trouver le sommeil ; après avoir « imaginé » plusieurs personnes dans plusieurs situations, il s'imagine qu'il *est*, successivement, Champollion, Mourat IV³, un apprenti

¹ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Le Seuil, 1999.

² *LN*, p. 405 ; *KK*, p. 252 : « [...] Celâl'in kendini sıradan ve sade bir yaz günü içinde sırasıyla Leibniz, ünlü zengin Cevdet Bey, Muhammed, gazete patronu, Anatole France, başarılı bir ahcı, vaaz veren ünlü bir imam, Robinson Crusoe, Balzac ve üzerleri untançla çizilmiş altı kişi daha olarak gördüğünü okudu Galip. »

³ « J'imagine que je suis François Champollion [...] mais un Champollion qui errerait dans les obscurs

cardeur du XIX^e siècle, un messenger de la *medrese*, et enfin, un amant qui recherche sa bien-aimée¹. Le verbe *düşünmek* (« penser à, « imaginer, réfléchir, rêver à ») sature le passage mais son emploi varie. Celâl enjoint d'abord ses lecteurs à penser (*düşünün* : « pensez à, imaginer ») à tel ou tel personnage de l'histoire ottomane (une princesse byzantine, les nains de la sultane) ; puis, la discours n'est plus adressé au lecteur mais se concentre sur le locuteur et son univers imaginaire ; il pense alors à plusieurs personnages, il imagine différentes scènes et situations. Il utilise alors les verbes *düşünürüm* (« je pense à », « j'imagine ») et *hayal ederim* (« je rêve », « j'imagine »). L'introduction lexicale du rêve (*hayal*) permet d'accomplir un saut fictionnel et ouvre l'espace du rêve, du fantasme, de la fantaisie ; il ne s'agit plus de penser à quelque chose ou à quelqu'un, mais d'imaginer qu'on *est devenu* quelqu'un d'autre ; Celâl passe de l'imagination ludique à la fiction fantasmatique du sujet. La scansion de la forme verbale *olduğumu düşünürüm*, « je pense que je suis » au cours de ces métamorphoses imaginaires soutient la litanie fantasmatique de celui qui est à mi-chemin entre la veille et le sommeil, entre le réel et le rêve.

Le parallèle entre Celâl et le célèbre calife des *Mille et Une Nuits* Harun al-Rachid est ensuite explicité. Le chapitre VIII de la deuxième partie, celui-là même qui décrit les sorties nocturnes du président-dictateur sous un déguisement, est introduit par une épigraphe extraite l'œuvre de la littérature arabe : « Harun al-Rachid se déguisait (*tebdil ederek*) parfois pour visiter incognito Bagdad et apprendre ainsi ce que son peuple pensait de lui et de son administration. Ce soir-là donc, une fois de plus...² » Cette citation est reliée par l'épigraphe du chapitre XI extraite des *Sept contes gothiques* de Karen Blixen : « De tous les monarques dont j'ai entendu parler, celui qui, à mon avis, se rapprocha le plus de l'Esprit de Dieu fut le calife de Bagdad, Harun al-Rachid, qui, comme vous le savez, avait un goût pour le déguisement (*tebdil*)³. » Ensuite, dans le sillage de Célâl, ce serait

méandres de ma mémoire, plongé dans ce rêve de somnambule, s'engageant dans des impasses, pour y rencontrer des souvenirs perdus. J'imagine que je suis Mourat IV, en train de se déguiser la nuit pour aller vérifier l'efficacité de l'interdiction de l'alcool [...] » *Ibid.*, p. 392.

¹ *Ibid.*, p. 390-393 ; *KK*, p. 243-245.

² *Ibid.*, p. 481 ; *KK*, p. 299 : « “Harun Reşit, zaman zaman tebdil ederek Bağdat'ı gezer ve halkın kendisi ve idaresi hakkında ne düşündüğünü öğrenmek istermiş. İşte bu akşam da yine...” »

³ *Ibid.*, p. 526 ; *KK*, p. 327 : « “Duyduğum bütün hükümdarlar içinde, bana göre, Tanrı'nın gerçek ruhuna en çok yaklaşabilmiş olanı, -bildiğiniz gibi- tebdil gezme zevki olan Bağdatlı Harun Reşit'tir.” »

Galip qui se mettrait à se déguiser à son tour : Néhati l'accuse d'aller se déguiser la nuit avec Djélâl et d'aller dans les endroits louches chercher des choses bizarres. Il lui fait remarquer qu'il a beaucoup changé depuis leur dernière rencontre : « Le teint blême et l'oeil cave. Tu es devenu un autre homme (*başka biri*)¹. » Forme de feinte, de tromperie, qui vise à se rendre méconnaissable, le déguisement est une des premières formes de la modification de soi, de la sortie de soi dans la feintise ludique, dans l'essai de soi comme « autre ».

Takma ad

Le pseudonyme (*takma ad*, littéralement, « le nom d'emprunt, le nom postiche ») est une autre modalité de la dissimulation du moi et de la feinte, mais c'est dans le langage, cette fois, que le personnage se fait passer pour un autre. Le pseudonyme est un masque ; et de ce point de vue, féru de pseudonymes, le personnage pamukien « avance masqué ». On se rappelle que l'ex-mari de Ruya utilise différents pseudonymes pour écrire des articles dans la presse d'extrême-gauche, dont le pseudonyme bouffon Ali Wonderland. Célâl aussi écrit sous différents pseudonymes. Il commence à écrire dans le *Milliyet* sous le pseudonyme de Selim Kaçmaz, comme on l'apprend au premier chapitre du roman. Il est en outre très probable que ce soit le cousin de Galip qui se cache sous une nouvelle identité fictive, celle de F. M. Üçüncü, un colonel à la retraite qui serait l'auteur d'une brochure sur le houroufisme intitulée *Le secret des lettres et la disparition du secret*, et qui aurait recueilli les louanges d'un certain Selim Kaçmaz. A la fin du chapitre VII de la deuxième partie, le narrateur indique qu'« il y avait chez cet homme quelque chose qui lui rappelait Djélâl². » Au chapitre IX, Galip en parle comme d'un pseudonyme utilisé par son cousin³. De plus, on apprend dans la deuxième partie que Celâl est l'auteur du *Grand Pacha*, et que par conséquent le docteur Ferit est un pseudonyme⁴. Galip lui-même écrira des chroniques sous le nom de Djélâl, après la mort du chroniqueur, arguant avoir

¹ *Ibid.*, p. 518 ; *KK*, p. 323 : « Yüzün solmuş, gözlerin çukura kaçmış, başka biri olmuşsun. »

² *Ibid.*, p. 480 ; *KK*, p. 298 : « Celâl'i hatırlatan bir yan vardı onda. »

³ *Ibid.*, p. 513.

⁴ *Ibid.*, p. 546.

retrouvé de pleins cartons d'archives inédites du célèbre journaliste.

Le motif du pseudonyme apparaît aussi dans *La vie nouvelle*. Après un accident de car duquel ils ressortent sains et saufs, les héros Osman et Canan endossent l'identité d'un jeune couple qui meurt dans l'accident, et qui est un double d'eux-mêmes. Les deux jeunes gens se rendaient au congrès de concessionnaires à Güdül pour rejoindre la contre-conspiration du dr Lefin. La jeune fille mandate les deux héros pour qu'ils y aillent « à leur place » (*yerimize*) et leur donne leurs deux pièces d'identité¹. On remarque que le texte turc ne dit pas *kimlik kartı* (« carte d'identité ») mais emploie simplement le substantif *kimliklerimiz*, c'est-à-dire « nos identités ». Le transfert de la carte est métonymique du transfert d'identité. Ainsi ils endossent tous deux une nouvelle identité, fictive. Canan dit à Osman en lisant les cartes : « « Dans notre nouvelle vie, tu t'appelles Ali Kara », me dit-elle en examinant les cartes d'identité qu'elle tenait à la main. « Mon nom : Efsoune Kara [...] »². » Cette substitution passe par la nomination, par un nouveau baptême (*senin adın Ali Kara, benim adım da Efsun Kara*) ; le sujet naît d'un acte de langage performatif qui le métamorphose en un autre. Le pseudonyme, l'usurpation ludique du nom de l'Autre permet de se prendre pour l'Autre, de feindre, d'entrer dans un rapport mimétique à soi-même.

Bir başkasının kişiliğine bürünmek

Les feintises ludiques et les jeux mimétiques du sujet passent aussi par le jeu de rôle ; dans le roman, on trouve l'expression *Bir başkasının kişiliğine bürünmek*³, qui signifie « jouer le rôle d'un autre ». A la fin du roman, pour rencontrer le créateur des caramels la « vie nouvelle », Süreyya bey, il se fait passer pour un placier en assurance ; lui aussi, il prétend être un autre, il joue la comédie. Le rapport à l'authenticité de l'être est constamment médiatisé par des jeux de rôle, comme si le sujet ou le personnage romanesque ne pouvait exister, se

¹ *YH*, p. 84 : « Şimdi bizim yerimize oraya siz gidin... [...] Kimliklerimiz sevgilimin ceketinin iç cebinde... » ; *VN*, p. 136 : « A présent, il faut que vous y alliez, à notre place [...] Nos cartes d'identité sont dans la poche de mon ami. »

² *VN*, p. 137 ; *YH*, p. 85 : « “Yeni hayatımızda, senin adın Ali Kara, benim adım da Efsun Kara”, dedi elindeki kimlikleri okurken.” »

³ Voir, par exemple, *LN*, p. 405-406 ; *KK*, p. 253.

constituer, que par la feinte et le masque.

Au tout début du *Château blanc*, le vénitien, capturé par des pirates ottomans, ment pour avoir la vie sauve : il *prétend* être un scientifique, un médecin, dont les connaissances sont précieuses. Ce mensonge lui vaut d'avoir la vie sauve ; emprisonné à Istanbul, il continue de « faire comme si », il persévère dans la feintise pour obtenir des avantages des gardiens de prison, il persiste dans son jeu de rôle, si bien que, avec un peu de chance et de bon sens, le médecin imposteur devient un médecin réputé que certains dignitaires font convoquer pour les soigner. La fiction mensongère, la feinte devient réalité. Par la suite s'établit un lien entre la feinte du sujet et la fiction littéraire ; après avoir joué la fiction du médecin, le narrateur s'essaie à l'autofiction dans laquelle il reconnaît une importante part d'invention ; il dit notamment « [travailler] à [s'] inventer (*uydurmak*) un passé¹ » Plus tard, lorsqu'il raconte des histoires au sultan, c'est un mélange de fantasmes, de fables, de souvenirs réels ; en un mot, le narrateur vénitien, l'auteur du manuscrit qui constitue le roman est un affabulateur ; celui qui réarrange le réel dans son intérêt – vital, comme c'est le cas ici – annonce l'auteur de la fiction autobiographique.

Mais c'est Galip qui représente de manière exemplaire la genèse factice, mimétique, du sujet. La disparition liminaire de sa femme l'introduit dans l'univers de la feinte et l'affabulation. En effet, il se met à raconter des mensonges, à jouer la comédie à sa famille pour dissimuler le départ de Ruya dont il espère un prompt retour ; en un mot, il leur « raconte des histoires ». Il ment une première fois à sa tante au téléphone qui veut parler à Ruya : il feint de l'appeler, d'aller la chercher dans la chambre, et prétend que Ruya est clouée au lit avec de la fièvre, qu'elle dort et ne peut répondre². Plus tard, chez un ami à qui il n'a pas avoué la disparition de sa femme, il feint d'appeler celle-ci pour la prévenir de son retour tardif³. A la tante Halé, il inventera la fiction d'un départ en voyage du couple. C'est une fiction instrumentale et compensatoire car il ne peut reconnaître et assumer la disparition de Ruya. La fiction qu'il met en place est néanmoins logique et suivie : malade lors du premier appel de la tante, Ruya est dorénavant

¹ *CB*, p. 64 ; *BK*, p. 42 : « [...] anılarımı toparlayıp kendime bir geçmiş uydurmaya çalışırken, [...] »

² *LN*, première partie, chapitre V.

³ *Ibid.*, p. 125.

rétablie et très heureuse de partir en voyage. L'univers fictionnel inventé par Galip se doit d'avoir toutes les apparences du réel. Le mensonge comme nécessité ou comme rêverie compensatoire se donne donc chez Pamuk comme tremplin vers l'univers fictionnel littéraire.

En effet, Galip enquêtant dans le bureau de Djélâl, est prié de raconter une histoire aux vieux polémistes du journal qui veulent lui prouver que tout le monde est capable d'écrire des chroniques comme le célèbre chroniqueur. Il fictionnalise alors, en quelque sorte, sa propre histoire : « “La femme d'un homme qui l'adorait le quitta un beau jour, alors lui se mit à sa recherche [...] Partout où il allait dans la ville, il rencontrait la piste de sa femme, il retrouvait ses traces, mais elle, il ne la retrouvait jamais¹.” » Dans le club où il retrouve les journalistes britanniques, il invente une variante de son histoire, et raconte l'histoire du vieux journaliste qui se prend pour Proust et pour Albertine. Cette fiction n'est sans doute qu'une projection de sa propre histoire, de sa terrible solitude et de son fantasme d'une femme rêvée, nous invitant, justement, à ne voir en Ruya qu'un être de rêve, une femme idéale, et non une personne réelle.

L'étape fictionnelle suivante n'est plus de l'ordre de la feintise ludique ou de l'autofiction ; elle consiste en un jeu de rôle très sérieux où il s'agit de se faire passer pour Celâl. Les journalistes n'ayant pas réussi, eux non plus, à entrer en contact avec le chroniqueur, Galip décide d'aller à sa place à l'entretien. Qu'importe que les journalistes aient vaguement reconnu l'homme de la boîte de nuit qui leur avait raconté l'histoire du vieux lecteur de Proust ; qu'importe que Galip n'ait pas l'âge de Celâl, en un mot qu'importe que Galip ne soit pas Celâl : pour Galip, la substitution est parfaitement *indifférente*. Devant les réticences de son ami Iskender à se prêter à ce qu'il faut bien appeler une supercherie, Galip lui rétorque que le narrateur importe moins que ce qu'il raconte, et ajoute ensuite : « “Es-tu certain d'être toi-même (*kendin olduğundan*)? Et même si tu l'es, es-tu certain de connaître l'homme que tu es si sûr d'être²?” » Ces questions remettent en cause les limites entre lesquelles il est l'usage d'enclôtre un individu ; elles

¹ *Ibid.*, p. 164 ; *KK*, p. 103 : « “Çok sevdiği güzel karısı kaçmış bir gün bir adamın [...] O da onu aramaya başlamış. Şehrin neresine gitse karısının izine rastıyormuş, ama kendisine değil...” »

² *Ibid.*, p. 639 ; *KK*, p. 396 : « “Kendin olduğundan o kadar emin misin sen ? Eminsen, kendin olduğuna emin olduğun o kişinin kim olduğundan emin misin ?” »

suggèrent que l'identité et la personne ne coïncident pas forcément ; que les délimitations entre soi et l'autre sont moins tranchées qu'on ne le croit, et que le sujet ne coïncide pas avec lui-même.

A la fin du roman, après la découverte des cadavres de Celâl et de Ruya, il ne s'agit plus tant de mentir pour dissimuler, mais d'affabuler pour pouvoir continuer à *prétendre*, au sens de la feintise ludique carrollienne¹, s'il nous est permis cet anglicisme ; pour pouvoir continuer à « faire comme si ». Mais ce sont aussi les lacunes de l'histoire des deux cousins fugitifs qui contraignent Galip à poursuivre ses jeux mimétiques et ses feintises ludiques. Galip invente alors une version des derniers jours de Celâl et Ruya pour sa famille². Dans cette fable, Celâl, après avoir perdu la mémoire, se serait reclus dans un appartement pour écrire ses chroniques à l'abri du monde et de sa famille, avec la seule coopération de Ruya et de Galip³. L'affabulation devient alors aussi liée à l'importance, dans le deuil, de la mise en récit, à la nécessité d'ordonner le passé dans une fiction satisfaisante.

A la fin de l'histoire, Galip s'est progressivement substitué à Celâl. Il a pris sa place dans son appartement et même dans son lit, puis dans l'interview avec les journalistes de la BBC. En écrivant les chroniques prétendument inédites de Celâl, il prend enfin son nom en *imitant* sa signature : « Il signa les trois articles de la signature de Celâl (*Celâl'in imzasıyla*), qu'il avait imitée (*taklit ettiği*) des milliers de fois dans ses cahiers d'écolier⁴. » Cette substitution symbolique figurée de manière extrêmement concrète dans le roman, permet à Galip de devenir écrivain, puisque *se prendre pour* l'écrivain, c'est *devenir* écrivain.

A la fin du roman, la série de ses mensonges, de ses feintises, de ses affabulations et des jeux mimétiques auxquels il s'est prêté ont fait de lui un expert de la feinte et de la fiction, capable d'endosser le rôle de l'auteur, fondamentalement défini d'une manière particulièrement borgésienne, comme un

¹ Au début de *Through the Looking-Glass*, Alice parle à son chaton Kitty et dit, au sujet du miroir du salon : « Let's pretend there's a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through. » *The annotated Alice, Lewis Carroll* ; éd. publiée sous la direction de Martin Gardner, p. 149.

² *LN*, p. 687.

³ *Ibid.*, p. 695.

⁴ *Ibid.*, p. 508 ; *KK*, p. 316 : « Ortaokul ve lise yıllarında okul defterlerinin son sayfalarında binlerce kere taklit ettiği Celâl'in imzasıyla üç yazıyı imzaladı. »

imposteur, comme celui qui porte le masque. Le sujet de la poétique pamukienne se construit par une série d'identifications mimétiques, de jeux d'imagination, et de « feintise ludique ». La quête de Galip devient alors la métaphore de l'individuation du sujet à travers la feintise ludique, les pratiques fictionnelles et les jeux mimétiques, au premier rang desquels la lecture et la pratique de la littérature.

Au miroir de la lecture, soi-même comme un autre

« le livre parlait de moi¹ »

La lecture, dans la logique poétique du roman pamukien et en particulier dans la trilogie désignée, s'inscrit dans le continuum des pratiques fictionnelles et mimétiques ; elle représente un autre mode de subjectivation de soi dans l'altération et dans la pratique fictionnelle. « Galip était persuadé que l'on peut, à force de lire (*okuya okuya*), devenir un autre (*başka biri olabileceğini*)² », écrit le narrateur du *Livre noir*. Dans la littérature occidentale, ce topos porte l'empreinte de Proust. Dans *Le Temps retrouvé*, on se rappelle le célèbre passage où le narrateur file la métaphore du livre comme instrument d'optique :

En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même³.

Plus loin, il commente à nouveau la métaphore :

Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'était qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes⁴.

Dans la conception proustienne, le livre n'est donc qu'un instrument, que le médium d'une meilleure perception de soi, qu'une lunette d'ajustement

¹ VN, p. 345 ; YH, p. 213 : « [...] kitabın beni anlattığını [...] »

² LN, p. 431 ; KK, p. 268 : « [...] okuya okuya başka biri olabileceğini iyice biliyordu. »

³ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 489-490.

⁴ *Ibid.*, p. 610.

permettant de régler la focale et de mieux se distinguer soi-même. De ce point de vue, la conception pamukienne de l'écriture paraît très empreinte de Proust. ; elle esu aussi sous le signe de la connaissance de soi, et vaut comme gain pour le sujet. De plus, on se souvient des déclarations de Pamuk concernant la lecture de Dostoïevski ou de Thomas Mann ; *Les Buddenbrook*, notamment, offrent un miroir saisissant au jeune lecteur qui se reconnaît dans le miroir réfléchissant du roman allemand :

[...] l'étrange magie des règles qui gouvernent l'art du roman transforme bien vite notre famille, notre habitation et notre ville en un *reflet* de la famille, du foyer et de la ville de tout un chacun. Il a souvent été dit que *Les Buddenbrook* étaient un roman excessivement autobiographique. Mais lorsque à dix sept ans je tournais les pages de ce livre, je l'ai lu non pas comme l'histoire de la famille de Thomas Mann – sur lequel je savais très peu de chose à l'époque – mais comme la chronique d'une famille à laquelle je pouvais facilement *m'identifier*¹.

Pamuk généralise ce principe proustien ; la trilogie que nous avons désignée ne cesse de réitérer le choc de la lecture comme expérience de reconnaissance ontologique. C'est même tout l'argument de *La vie nouvelle* qui s'ouvre sur l'expérience de la lecture comme miroir du moi : « Un jour, j'ai lu un livre et tout ma vie en a été changée² », telle est la première phrase du roman qui dramatise la scène de la reconnaissance ontologique. La lecture de ce livre mystérieux bouleverse la vie du héros et le contraint au départ ; il part à la recherche d'une « vie nouvelle » promise par le livre. La puissance du livre est liée à sa puissance de réfléchissement, à sa nature spéculaire : « quelqu'un avait imaginé (*düşünüp*) mes pensées (*benim düşündüklerimi*) et les avait mises par écrit (*yazdığı*)³ », découvre le narrateur ; à la fin de son voyage, il réaffirme l'identité entre l'histoire du livre et sa propre histoire : « très souvent, j'ai eu l'impression que ce livre parlait (*anlatmak*) de moi, que l'histoire qu'il raconte (*hikâyenin*) était la mienne (*benim hikâyem*)⁴ ». Ce motif réapparaît de manière obsessionnelle dans *Le Livre noir*, comme en témoigne par exemple l'épigraphe de Coleridge : « Oui ! Dit le lecteur ravi (*keyiflenen okuyucu*), c'est du bon sens

¹ AC, p. 370-371, c'est nous qui soulignons.

² « Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti. », YH, p. 7.

³ VN, p. 17 ; YH, p. 10 : « Benim düşündüklerimi, benden önce biri düşünüp yazdığı [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 345 ; YH, p. 213 : « [...] kitabın beni anlattığını, hikâyenin benim hikâyem olduğunu [...] »

(*zekice*), c'est du génie (*deha*). Je le comprends et je l'admire (*hayran oluyorum*). J'ai moi-même cent fois pensé la même chose (*aynı şeyi*). Autrement dit, cet homme m'a rappelé ma propre intelligence (*kendi zekâmı*), et par conséquent, je l'admire (*hayranlık duyuyorum*)¹. » Coleridge semble ici « plagier par anticipation » Proust et son projet littéraire du roman comme instrument d'optique ou comme verre grossissant pour voir en soi-même. La communication narrative entre le lecteur et l'auteur coleridgiens est précisément celle souhaitée par Proust : « La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et *vice versa*, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur². » Mais aussi : « [...] je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits [...]»³. » Le lecteur coleridgien, précisément, se « reconnaît », et atteste la vérité du livre, raison pour laquelle il est « ravi » de retrouver sous la plume d'un autre sa propre intelligence.

Le Livre noir démultiplie cette expérience spéculaire et constitutive de la lecture dans la formation du sujet. Dans la première chronique qu'il écrit, Galip formule cette loi fondamentale du caractère spéculaire de la lecture : « Lecteur, mon cher lecteur [...] quand je parle de moi (*kendimden bahsettiğimde*), je sais que c'est de toi que je parle (*senden sözettiğimi*), et quand je raconte ton histoire (*senin hikâyesi anlattığımda*), tu sais, toi (*sen de biliyorsun*), que ce sont mes souvenirs à moi (*kendi anılarımı*) que je relate⁴ ». Le jeu sur les pronoms personnels, leur mention en turc, alors qu'ils ne sont pas nécessaires, amplifie la spécularité de l'expérience de lecture. Dans *Le Château blanc*, la scène de reconnaissance ontologique ne passe pas par la lecture ; mais en revanche la scène centrale du miroir consacre la parfaite identité entre l'esclave vénitien et le maître ottoman.

¹ *LN*, p. 419 ; *KK*, p. 261 : « Evet ! (dedi keyiflenen okuyucu) işte bu zekice, işte bu deha; işte bunu anlıyor ve hayran oluyorum buna. Tam aynı şeyi ben de yüzlerce kere düşümüştüm ! Başka deyişle, bu adam bana kendi zekâmı hatırlattı ve bu yüzden ona hayranlık duyuyorum. »

² Proust, *Le Temps retrouvé*, op.cit., p. 489-490.

³ *Ibid.*, p. 610.

⁴ *LN*, p. 521 ; *KK*, p. 324 : « Okuyucu, ey okuyucu, [...] kendimden bahsettiğimde biliyorum senden sözettiğimi ve senin hikâyesi anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi. »

La scène de la lecture est, dans le roman pamukien, une scène originelle et scène épiphanique d'auto-fondation du sujet. La lecture, de ce point de vue, recoupe la scène lacanienne du miroir et de l'expérience spéculaire. Lacan définit le stade du miroir comme « la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image¹ » ; c'est la transformation qui résulte d'une identification et qui provoque la stupeur mais aussi la jouissance. L'origine imaginaire du moi fonde le moi et l'inscrit dans la fiction. Mais, dans *Le Livre noir*, le motif du miroir de la lecture est ressaisi du point de vue du mysticisme musulman, du soufisme. Le titre de la première chronique de Galip (II, 10) se lit comme une révélation rétrospective : « Son héros (*kahramani*), c'était donc moi (*benmişin*)² ». La chronique est construite sur un parallèle entre le visage de Galip qui se donne à lire comme un miroir, et le miroir de la lecture. Le nouveau chroniqueur écrit : « Je me suis levé et j'ai lu mon visage. Le miroir était une mer silencieuse et mon visage, un papier pâle, avec des mots tracés à l'encre verte de la mer. [...] Je me suis regardé dans le miroir et j'ai lu mon visage. [...] Mon visage était un miroir de peau, où le lecteur pouvait se contempler [...]»³. » La traduction masque la répétition de la phrase liminaire « *Aynaya baktım ve yüzümü okudum.* » (« J'ai regardé dans le miroir et j'ai vu mon visage »). La chronique pose donc une équivalence poétique entre le visage, la page où se déchiffrent les lettres du visage, selon les principes ésotériques houroufis, et le miroir. La lecture devient alors une activité herméneutique ésotérique, impliquant une initiation. Comme le rappelle Mehmet, le lecteur fou qui harcèle Celâl, « [lire] (*okumak*), c'est regarder le miroir (*aynanın içine bakmaktır*); celui qui connaît le 'secret' (*'sırrı' bilenler*) peut le traverser (*öteki tarafa geçerler* : littéralement : « passer de l'autre côté ») ; et celui qui ignore le secret des lettres (*harflerin sırrın*) ne peut découvrir en ce monde que la fadeur, la platitude de son propre visage⁴. » La traversée du miroir carrollien est réécrite du point de vue de la traversée du miroir mystique et de

¹ Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » [1949], *Ecrits I*, Editions du Seuil, 1999, p. 94.

² *LN*, p. 520 ; *KK* p. : « Kahramanı Benmişim »

³ *Ibid.*, p. 520-521 ; *KK*, p. 324-325 : « Aynaya baktım ve yüzümü okudum. Ayna sessiz bir denizdi, yüzüm de denizin yeşil mürekkebiyle yazılı soluk bir kâğıt. [...] Aynaya baktım ve yüzümü okudum. [...] Yüzüm okuyucunun kendine baktığı deriden bir aynaydı [...] »

⁴ *Ibid.*, p. 552 ; *KK*, p. 342-343 : « “Okumak aynanın içine bakmaktır ; ayanın arkasındaki 'sırrı' bilenler öteki tarafa geçerler, harflerin sırrından haberdar olmayanlar ise bu dünya içinde kendi yüzlerinin yavanlığından başka bir şey bulamazlar.” »

l'initiation houroufie au « secret des lettres ». De plus, comme le précise toujours le même lecteur, c'est le même mot qui désigne, en turc, le « tain » qui transforme la vitre en miroir, et le « secret » : *sir*¹. Au terme de sa transformation, le lecteur du *Livre noir* peut déclarer, à l'instar de Suleyman Tchélébi : « J'ai fait de ta personne un miroir de ma personne². » Dès lors, la lecture, dans *Le Livre noir*, qui paraît répondre à une définition proustienne, qui est indexée du côté carrollien, finit métamorphosée dans la symbolique du mysticisme musulman ; la lecture est une fusion mystique : l'autre est un autre moi-même.

A force de lire intensément les chroniques de Celâl, de les connaître par cœur, des les avoir assimilées comme s'il en était l'auteur, après avoir appris à déchiffrer les lettres sur les visages, mais aussi après avoir constaté que la réserve des articles de Celâl s'épuise et que les colonnes du journal seraient bientôt vides, Galip décide de passer à l'action, car l'écriture prolonge la lecture : « “Je suis capable d'écrire ça, moi aussi³ !” » se dit-il : la lecture est une prise de pouvoir, un passage à l'acte. Cette révélation va de pair avec l'expérience du miroir. Ayant appris à déchiffrer les lettres grâce aux articles de Celal sur le houroufisme, il est capable de lire le sens secret des lettres sur son visage⁴. « Les lettres indiquaient une réalité qu'il connaissait bien, mais qu'il cherchait depuis des années à oublier, une vérité dont il se souvenait bien, mais qu'il croyait avoir oubliée [...].⁵ ». Que lui révèlent les lettres sur son visage qui provoquent en lui une telle terreur, une telle panique ? Il comprend qu'il est temps de remplacer l'Auteur : « Mais désormais, il avait tout compris ; il connaissait tout ce que Djélâl avait écrit, comme s'il l'avait écrit lui-même⁶. » Il se met alors à écrire sa première chronique : « “Je me suis regardé dans le miroir et j'ai lu mon visage” fut la première phrase du premier article. Le deuxième commençait par : “J'ai vu en rêve

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 580 ; *KK*, p. 359 : « Zatıma mirat edindim zatını »

³ *LN*, p. 501 ; *KK*, p. 311 : « “Ben de yazabilirim bunu !” »

⁴ *Ibid.*, p. 502 : « [...] il pouvait à présent distinguer clairement les lettres qui apparaissaient entre ses yeux et ses sourcils. »

⁵ *Ibid.*, p. 504 ; *KK*, p. 313 : « Harfler Galip'in yıllardır bilip de unutmak istediği, hatırlayıp da hatırlamadığını sandığı [...] »

⁶ *Ibid.*, p. 505 ; *KK*, p. 314 : « [...] ama artık biliyordu her şeyi, Celâl'in yazdığı her şeyi kendi yazmış gibi biliyordu. »

que j'étais finalement devenu l'homme que je voulais être depuis tant d'années¹.» »

Cette conception de la lecture comme miroir du sujet fonde, chez l'auteur turc, une éthique de l'écriture romanesque que l'auteur turc exprime dans la conférence du Nobel : « Cependant, ce qui nous tient enfermés dans une chambre pendant des années pour écrire est une confiance contraire ; c'est une foi en ce qu'un jour, ce que nous avons écrit sera lu et compris car les hommes (*insanların*) se ressemblent (*birbirlerine benzediklerine*) partout dans le monde². » Il ajoute encore :

Etre écrivain, c'est parler des choses que tout le monde sait sans en avoir conscience. La découverte de ce savoir et son partage donnent au lecteur le plaisir de parcourir en s'étonnant un monde familier. Nous prenons sans doute aussi ce plaisir au talent qui exprime par des mots ce que nous connaissons de la réalité. L'écrivain qui s'enferme dans une chambre et développe son talent pendant des années, et qui essaie de construire un monde en commençant par ses propres blessures secrètes, consciemment ou inconsciemment, montre une confiance profonde en l'humanité. J'ai toujours eu cette confiance en ce que les autres aussi portent aussi ce genre de blessures, en ce que les êtres humains se ressemblent. Toute la littérature véritable repose sur une confiance – d'un optimisme enfantin – selon laquelle les hommes se ressemblent (*insanların birbirine benzediğine*)³.

On retrouve, à nouveau, le verbe pronominal « birbirine benzemek » qui constitue le credo du romancier ; une profession de foi qui repose sur un postulat humaniste, sur l'idée d'une universalité de l'humanité et sur sa capacité d'empathie, de compréhension de l'autre par la lecture.

Mais la reconnaissance vire, dans le roman pamukien, à la paranoïa, et le « lecteur fidèle » (*sadık okurun*) a tout du « malade mental » (*akıl hastası*),

¹ *Ibid.*, p. 508-509 ; *KK*, p. 316 : « İlk yazıya, “Aynaya baktım ve yüzümü okudum,” sözleriyle başladı. İkinciye “Rüyamda en sonunda yıllardır olmak istediğim kişi olduğumu gördüm” [...]. »

² Pamuk conf Nobel : « Oysa, yazı yazmak için bizi yıllarca bir odaya kapatan şey tam tersi bir güvendir; bir gün yazdıklarımızın okunup anlaşılacağına, çünkü insanların dünyanın her yerinde birbirlerine benzediklerine ilişkin bir inançtır bu. »

³ Pamuk, *VP* : « Herkesin bildiği ama bildiğini bilmediği şeylerden söz etmektir yazarlık. Bu bilginin keşfi ve onun geliştirilip paylaşılması okura çok tanıdığı bir dünyada hayret ederek gezinmenin zevklerini verir. Bu zevkleri, bildiğimiz şeylerin bütün gerçekliğiyle yazıya dökülmesindeki hünerden de alırsız elbette. Bir odaya kapanıp yıllarca hünerini geliştiren, bir alem kurmaya çalışan yazar işe kendi gizli yaralarından başlarken bilerek ya da bilmeden insanoğluna derin bir güven de göstermiş olur. Başkalarının da bu yaraların bir benzerini taşıdığına, bu yüzden anlaşılacağına, insanların birbirlerine benzediğine duyulan bu güveni hep taşıdım. Bütün gerçek edebiyat, insanların birbirine benzediğine ilişkin çocuksu ve iyimser bir güvene dayanır. »

comme l'indique l'épigraphe en forme de dénégation du chapitre XIII de la deuxième partie¹. Si le lecteur côtoie la démence, c'est qu'il a pris au pied de la lettre la fiction de la communication narrative entre l'auteur et le lecteur ainsi que le sentiment de familiarité qui émerge de la lecture. Les lecteurs de *La vie nouvelle* et ceux du *Livre noir* se reconnaissant dans la lecture du livre mystérieux de l'oncle Rifki, et dans les chroniques de Celâl pour le second, sur la base de l'identification de la lecture, s'imaginent entretenir avec lui une relation très particulière, voire intime, et se mettent donc à le harceler pour qu'il leur rende des comptes. Dans *La vie nouvelle*, le héros s'imagine que le livre est « un mystère (*sır*) qui [lui] était destiné (*verilmiş*)² ». L'illusion de la communication intime entre le texte et l'auteur conduit les lecteurs du roman pamukien à s'imaginer en destinataires privilégiés du texte littéraire. Dans la deuxième partie du *Livre noir*, Galip répond au téléphone à une lectrice de Celâl qui prétend être son ancienne maîtresse et qui est persuadée que toutes les chroniques lui étaient adressées : « Tu mens ! Tu m'aimes. Tu m'as tellement aimée. Tu n'as fait que parler de moi dans tous tes articles [...] Quand tu parlais du visage rond comme la lune du bien-aimé de Mevlâna, tu ne faisais pas de la littérature, c'était moi que tu décrivais, moi ta bien-aimée au visage lunaire...³ » Sur la base de ce malentendu, elle a quitté son mari et attend les instructions du chroniqueur pour aller le rejoindre. C'est peut-être le prix de cette méprise, de ce malentendu métanarratif que Celâl paie, et c'est une des interprétations possibles de son assassinat. En effet, l'autre lecteur qui harcèle Célâl au téléphone, et qui apparaît un temps comme le mari d'Emine, la lectrice folle amoureuse du journaliste, lui révèle son projet de le tuer, précisément parce qu'il comprend la communication littéraire entre l'auteur et le lecteur comme une tromperie, comme la comédie d'un accord intime qui n'était qu'une imposture :

[...] voilà pourquoi je vais te tuer ! Parce que tu as toujours fait semblant de comprendre (*anlamış gibi gözüktüğün*), bien que tu n'aies jamais rien compris (*hiçbir zaman anlamadığın*) ; parce que tu as réussi à pénétrer honteusement nos âmes, au point de hanter nos rêves la nuit, alors que tu

¹ *LN*, chapitre XIII, p. 580 : « Je ne suis pas un malade mental mais tout simplement un lecteur fidèle » ; *KK*, p. 359 : « Bir akıl hastası değil, yalnızca sadık bir okurum »

² *VN*, p. 23 ; *YH*, p. 14 : « [...] kitabın bana verilmiş bir sır olduğuna [...] »

³ *LN*, p. 587 ; *KK*, p. 363 : « “Yalan ! Beni seviyorsun. Beni çok sevdiğin. Yazılarında hep beni anlattın. [...] Mevlâna'nın ay yüzlü güzeli derken, edebiyat yapmıyor, senin ay yüzünü anlatıyordum, beni...” »

ne t'es jamais trouvé à nos côtés (*hiçbirimizin yanında*)¹.

L'auteur est un imposteur, un charlatan, qui simule une compréhension intime, qui met en scène une intimité factice dans la lecture. La mentalité paranoïaque du lecteur du *Livre noir* transforme l'univers en un palais de glaces, en un labyrinthe spéculaire qui ne cesse de refléter, de diffracter sa propre histoire. La lecture se donne aussi comme transfert amoureux entre le lecteur et l'auteur qui, pris « au pied de la lettre », créé des perturbations dans la communication narrative.

La contestation de l'autorité du texte par le lecteur

Si la lecture se donne comme un transfert amoureux, si elle conduit le lecteur à fusionner avec l'autre, avec l'auteur (on le sait, l'un est l'anagramme de l'autre), si la lecture est rencontre avec le double, elle efface aussi les frontières entre moi et l'Autre, comme dans la fusion mystique du sujet avec l'objet de sa quête. Après avoir lu pendant des heures les chroniques de Celâl sur Mevlâna et Chems de Tabriz, Galip semble être devenu un autre². Mehmet, un des lecteurs fanatiques de Celâl, avoue à Galip au téléphone, le prenant pour le journaliste : « “Qui pis est, je pensais tellement à toi, je rêvais tellement de toi, que la ligne de démarcation entre nos deux personnalités finissaient par disparaître dans les brumes et les fumées de mes rêves³.” » La lecture remet en cause la définition du sujet : les frontières entre moi et l'autre sont poreuses. Selon la traductrice américaine de Pamuk Güneli Gün, ce processus d'étrangéification, de différence à soi est le principe même de la lecture : « Lire, c'est devenir quelqu'un d'autre ; l'activité de la lecture consiste à être de manière simultanée “soi-même et un autre”, comme cela apparaît dans *Le Livre noir* et *La vie nouvelle* [...]»⁴.

¹ *Ibid.*, p. 597-598 ; *KK*, p. 369 : « Bunun için öldüreceğim seni, işte bunun için ! Hiçbir zaman anlamadığın halde, anlamış gibi gözüktüğün için, hiçbir zaman hiçbirimizin yanında olmadığın halde, gece rüyalarımıza girecek kadar ruhlarımıza küstahça sokulmayı başardığın için. »

² *Ibid.*, p. 415 : « [...] il avait l'impression d'être lui-même devenu un autre. »

³ *LN*, p. 597 ; *KK*, p. 367 : « “Bu da bir şey değil, o kadar çok hayalini kurar, o kadar çok düşünürdüm ki seni, bir noktadan sonra, sanki ikimiz arasındaki kişilik çizgisi hayallerimin sisleri ve dumanları arasında kaybolurdu.” »

⁴ Güneli Gün, « The Fedora and the Unruly Translator : Translating Orhan Pamuk », Talât Sait Halman et Laurent Mignon (dir.), « Orhan Pamuk special issue » in *Journal of Turkish literature*, *op.cit.* : « “To read

L'empathie est telle, dans la lecture, la reconnaissance est si forte, qu'elle redessine les contours du sujet et crée même une communauté d'être. Mehmet confie à Galip, qu'il prend pour l'auteur : « nous avons eu les mêmes idées, toi et moi¹ ». Cette indistinction entre l'auteur et le lecteur entraîne la remise en cause de la propriété des pensées, de la propriété de la parole et du texte. Le langage, les idées ne sont pas propres, pour le personnage pamukien, mais sont de nature trans-subjectives, ou supra-individuelles. Dans la fusion des sujets et dans l'identification de la lecture, les identités peuvent même s'échanger, permuter. Le lecteur pamukien conteste l'autorité du texte car il prétend avoir une meilleure mémoire. Galip, comme Mehmet, s'autorise à se prendre pour l'auteur car tous deux, à force de lire et de relire les écrits de l'auteur, les ont assimilés à un degré tel qu'ils en ressentent la paternité. Alors que dans la deuxième partie du *Livre noir*, Galip, dans l'appartement de Celâl, relit toutes ses chroniques, tous ses textes et tous ses écrits, il se sent devenir autre ; à tel point qu'il se sent capable, lui aussi, d'écrire². Il formule alors une nouvelle définition de la lecture : « Lire, n'était-ce pas s'approprier peu à peu toute la mémoire d'un autre³ ? » Lors de son premier appel, Mahir İkinci, le lecteur fanatique de Celâl, fait la démonstration de l'étendue de sa connaissance intime des textes, des habitudes, des pensées du chroniqueur. Pour Galip, « [le] fait qu'un lecteur suivait et se rappelait encore mieux que lui tout ce qu'écrivait Celâl lui parut si étrange, si surprenant que son corps lui sembla perdre sa réalité⁴. » Les lecteurs qui ont pour modèle Celâl se concurrencent et se disputent la prétention à être Celâl, à le remplacer. Car c'est bien là tout l'enjeu du roman : qui, parmi les adorateurs du chroniqueur, parviendra à prendre la place de l'Autre (de l'Auteur) ? Le mardi, alors que Galip se rend compte qu'à partir du jeudi suivant, il n'y aurait plus de chroniques à paraître, les articles en réserve ayant été épuisés⁵, « il se [souvient] du soir où Celâl avait évoqué la nécessité de former un faux Celâl ('*Sahte Celâl*') capable de

is to become someone else; the process of reading is simultaneously "being oneself and another", as seen in both *The Black Book* and *The New Life*. »

¹ *LN*, p. 598 ; *KK*, p. 369 : « [...] aynı şeyi birlikte düşünmüş »

² *LN*, p. 501.

³ *Ibid.* ; *KK*, p. 312 : « [...] bir başkanının belleğini ağır ağır edinmekten başka neydi ki okumak ? »

⁴ *Ibid.*, p. 376 ; *KK*, p. 235 : « Celâl'in yazılarını kendisinden daha yakından izleyip, daha iyi hatırlayan bir başka okuyucunun varlığı Galip'e bir an o kadar tuhaf ve şaşırtıcı geldi ki, gövdesi sanki gerçekliğini yitirdi. »

⁵ *Ibid.*, p. 425.

le remplacer pour rédiger ses chroniques (un type capable de s'appropriier sa mémoire, avait-il dit)¹ ». Le turc parle plus littéralement de former un faux Celâl , « capable d'écrire ses chroniques à sa place » (*Celâl'in kendi yerine köşe yazılarını yazabilecek*). Tout est dit : le roman raconte la genèse, la formation d'un « faux Celâl », d'un *imposteur*, d'un Celâl *fictif* (*sahte*), qui se substituera, à terme, à l'Auteur. Dès lors, s'il faut un « remplaçant » parce que l'auteur perd la mémoire, comme on l'a vu dans le dernier chapitre, alors l'auteur est celui qui possède la mémoire des textes. Galip, mais aussi Mahir Inkinçi, qui n'est sans doute qu'un pseudonyme, ou encore un certain droguiste de Kars, qui a la mémoire totale des chroniques de Celâl, au mot près et qui est capable de circuler de tête dans toute la production du journaliste, incarnent la mémoire de Celâl. Interrogé par Galip sur certains thèmes pour vérifier ses connaissances, le droguiste fait montre d'une mémoire et d'une vivacité proprement diaboliques et surnaturelles. « Je connais mieux que toi (*ben daha iyi bilirim*) les articles que tu as écrits les nuits où tu étais malheureux au point que l'imitation (*taklit*) et le masque (*maske*) s'avéraient insuffisants² » prétend-il. Mais la fiction du droguiste de Kars n'est sans doute qu'une fable derrière laquelle s'abrite le dénommé « Mehmet » : c'est lui qui a une connaissance infinie et absolue de l'œuvre de Celâl. Il a consacré sa vie, en réalité, à l'étude de l'œuvre du chroniqueur, à la découverte du secret qu'elle renferme, tel un ascète : « Pour deviner ce secret, j'ai tout lu... [...] j'ai tout lu, et même ce que je soupçonnais avoir été écrit par toi³ ! » C'est l'architecteur de Riffaterre, mais aussi une figure démente de lecteur total : « “Je sais tout de toi, j'ai lu tout ce que tu as écrit (*bütün yazılarını okudum*), je suis le seul à pouvoir t'aider à recréer cet univers [...]”⁴ » Il estime enfin être « le lecteur “introuvable” (*inanılmaz okuyucuyum*), celui que tout écrivain s'estime

¹ *Ibid.*, p. 427 ; *KK*, p. 266 : « Celâl'in kendi yerine köşe yazılarını yazabilecek bir 'Sahte Celâl' yetiştirebilmek için yapılması gerekenleri tartıştı (Benim hafızamı edinebilecek biri demişti merakla), bir akşam [...] hatırladı. »

² *LN*, p. 551-552 ; *KK*, p. 342 : « “Taklitte, maskeyle yetinemeyecek kadar mutsuz olduğun gecelerde yazdıklarımı ben daha iyi bilirim [...]” »

³ *Ibid.*, p. 553 ; *KK*, p. 343 : « “Bu sırrı sezinleyebilmek için [...] otururken senin yazdığından şüphelendiğim her şeyi okudum.” » Et il ajoute : « Ce qui fait – étant donné que tu as régulièrement écrit huit pages en moyenne par jour tout au long de plus de trente ans – cent mille pages, soit trois cent livres de trois cent trente-trois pages. »

⁴ *Ibid.*, p. 560-561 ; *KK*, p. 347-348 : « “Her şeyini biliyorum, bütün yazılarını okudum : O âlemi yeniden kurmak [...] benden başka kimseyi bulamazsın.” »

heureux de rencontrer, au moins une fois dans sa vie¹ ! » S'il dément avoir « perdu la tête » et nie s'être imaginé en « auteur de ces articles », il conteste l'autorité du texte et revendique sa *part* : « [...] tu aurais été incapable de pondre tous ces prétendus chefs d'oeuvre si je n'avais pas été là² ! » Comme s'il était bien informé sur les théories de la lecture qui insistent sur le rôle du lecteur dans la construction intersubjective de la signification du texte, sur le rôle actif du récepteur, il s'autorise de sa mémoire, de sa connaissance littéraire pour revendiquer sa part d'autorité sur le texte, invitant à une nouvelle définition de l'auteur : l'auteur, dans le roman pamukien, est celui qui a la mémoire de l'œuvre. Ainsi, « l'autorité » littéraire n'est pas propre, et se transfère dans le transfert que constitue, précisément, la lecture.

C'est ce transfert même de la subjectivité, la subjectivation spéculaire de soi dans l'autre qui constitue l'argument narratif du *Château blanc*. Dans ce roman, l'échange des connaissances, de la mémoire et des souvenirs d'enfance est le prélude à la permutation des identités entre le maître ottoman et l'esclave vénitien. Au début du roman, le maître fait l'acquisition du narrateur pour qu'il lui apprenne tout ce qu'il sait³. Un peu plus tard, le Pacha se demande si c'est le narrateur qui lui a appris ce qu'il sait⁴ ; lors de la deuxième présentation du narrateur au sultan, ce dernier pense, comme le pacha, que c'est le narrateur qui enseigne au Maître son savoir⁵ ; et lorsque la machine de guerre est terminée, le sultan pense que le narrateur en est l'auteur⁶. Ainsi, la transmission du savoir à un autre gémellaire se donne comme une variante du transfert de la mémoire de l'auteur dans la lecture.

Aussi la lecture représente-t-elle une nouvelle modalité de la fictionnalisation mimétique du sujet ; au miroir du texte, le sujet se reconnaît et s'identifie. Dans cette configuration, l'auteur est le double du moi, mais son moi idéal, aussi haï qu'adoré, avec lequel il s'agit d'entrer en compétition et duquel il

¹ *Ibid.*, p. 566 ; *KK*, p. 351 : « “ Her yazarın bütün ömrü boyunca bir kere olsun karşılaşırsa kendisini mutlu hissedeceği o inanılmaz okuyucuyum ben ! ” »

² *Ibid.*, p. 597 ; *KK*, p. 369 : « “ Sanki ben olmasaydım, sen o harikaları yumurtlayamayacaktın. ” »

³ *CB*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 194.

faut prendre la place. L'appropriation de la mémoire de l'autre conduit au remplacement de l'auteur. Cette poétique nous paraît très borgésienne : l'autorisation de l'imposteur, le thème du double, la multiplication des lecteurs fanatiques, plongent le lecteur du *Livre noir* dans un univers qui rappelle sous bien des aspects l'auteur de *L'Aleph* qui paraît servir à mettre en scène la rencontre avec l'autre comme un jeu de miroirs et comme la rencontre avec le double.

Entre la lecture et l'écriture : les moines copistes de *La vie nouvelle*

Avant de prendre la place de l'auteur, certains personnages du personnel pamukien se font copistes ; la réécriture est le prolongement de la lecture, une autre forme de lecture, et représente le degré zéro de l'écriture. Après avoir lu le livre, Osman se met tout de suite à la recopier, mimant le rituel de l'écrivain :

Je me penchai vers un tiroir pour en sortir un cahier quadrillé [...] je l'ouvris à la première page, j'aspirai la bonne odeur de la page blanche et, m'emparant d'un stylo à bille, je commençai à transcrire, phrase par phrase, tout ce que me disait le livre. [...] C'était bien moi qui avais écrit tout ce qu'il y avait dans le cahier, mais tout ce que j'avais écrit était l'exacte reproduction de ce qui était écrit dans le livre. J'en fus très satisfait, et ce fut ainsi que je me livrai eu même travail chaque nuit, jusqu'au matin¹.

Le personnage exprime l'ambivalence du scribe qui est traversé par la parole de l'autre, qui est l'instrument de la production matérielle de l'écriture. C'est une ascèse qui implique une discipline rigoureuse, un travail répétitif, ritualisé, quasi religieux. La copie du livre anticipe celle de Mehmet qu'il finit par retrouver au cours de sa quête en Anatolie. Le modèle et le prédécesseur d'Osman lui expose son emploi du temps qui est celle d'un moine copiste :

Ma nouvelle vie est ordonnée, disciplinée, ponctuelle. Vers neuf heures, chaque matin, je quitte le café, je retourne à la maison, à ma table de travail. A neuf heures tapantes, mon café est prêt, je suis au travail, en train d'écrire. Mon travail peut paraître très simple, mais il exige beaucoup d'attention. Je récrivis sans cesse le livre (*Kitap'ı yeniden*

¹ VN, p. 65 ; YH, p. 41 : « Oturduğum yerden uzanıp çekmecemden bir defter çıkardım. [...] İlk sayfasını açtım, temiz ve beyaz sayfanın kokusunu içime çektim, tükenmez kalemimi alıp kitabın bana söylediklerini cümle cümle deftere yazmaya başladım. [...] Deftere ben yazmıştım, ama yazdıklarım kitapta yazılanların aynısıydı. Öyle bir hoşuma gitti ki bu, her akşam sabaha kadar aynı işi yapmaya başladım. »

yeniden yazarım), sans omettre une seule lettre, une seule virgule, sans y changer un seul point. Je veux que tout soit identique, jusqu'au moindre point, jusqu'à la moindre virgule¹.

On remarque que le texte turc met une majuscule au « Livre » (*Kitap*). Le travail du copiste vise la parfaite identité entre les deux textes, le texte original et le texte recopié. Il y a une sorte de minutie voluptueuse, de plaisir de la copie. En ce sens, l'artiste est un moine copiste, celui qui s'efface entièrement devant la tâche de reproduction, de perpétuation et de transmission ; il se fait pur instrument sans revendiquer aucune part à la création, à l'autorité artistique, comme c'est le cas pour le Pierre Ménard de *Fictions* ou pour César Paladion des *Chroniques de Bustos Domecq* qui se prétendent auteur de *Don Quichotte* ou des *Georgiques* : c'est plutôt les greffiers du roman flaubertien, Bouvard et Pécuchet. Dans *La vie nouvelle*, les lecteurs du livre bouleversant de l'oncle Rifki deviennent des copistes. Mais la copie n'est pas seulement parfaite reproduction à l'identique, et le bras du copiste n'est pas le simple instrument de la reproduction mécanique ; en effet, le copiste doit être inspiré :

On n'y arrive que si l'on a la même inspiration, la même volonté que l'auteur. Certains pourraient qualifier ce que je fais de travail de copiste. Mais pour moi, cela va bien plus loin qu'une simple reproduction. Tout ce que j'écris, je l'écris en le ressentant, en le comprenant, comme si chaque phrase, chaque mot, chaque lettre, était ma propre trouvaille².

La copie est donc une imitation inspirée, habitée, pénétrée du sens quasi religieux du texte. En ce sens, le copiste n'en est plus un ; il reproduit, il mime les conditions de production de l'œuvre en faisant revivre en lui les affects qui accompagnent la création littéraire, en faisant revivre l'œuvre sans son imagination. Mais le dévot Mehmet n'accomplit pas seulement, en recopiant le livre, et en vouant sa vie à sa copie, un acte de piété et de dévotion. Il le fait aussi pour gagner de l'argent ; son entreprise de dévotion monacale a créé autour de lui

¹ *Ibid.*, p. 322 ; *YH*, p. 198 : « “Yeni hayatım düzenli, disiplinli, dakiktir... Dokuza doğru her sabah kahveden kalkar eve, masama dönerim. Dokuz oldu mu, masama oturmuş, kahvemi hazırlamış, yazmaya başlamışumdır. Yaptığım iş basit gözükür insana, ama dikkat ister : Tek bu virgül atlamadan, tek bir harfin, noktanın yerini şaşırmadan Kitap'ı yeniden yeniden yazarım. Her şey noktasına virgülüne kadar aynı olsun isterim.” »

² *Ibid.*, p. 323 ; *YH*, p. 198 : « “Ve bu da aynı ilham ve istekle yapılabilir ancak. Başkaları işime kitabı kopya etmek de diyebilir, ama basit bir kopya işinden ötedir benim işim. Hissederek, anlayarak ve her seferinde her cümle, her kelime, her harf benim buluşummuş gibi yazarım.” »

une sorte de légende¹. « Copier et recopier (*yeniden, yeniden yazmak*) ce qui a été écrit par les autres (*başkalarının yarattıklarını*), Rousseau, qui fut copiste (*kopyacı*) de musique, savait très bien ce que signifiait ce travail². » Michel Schneider note que copier, c'est « la liberté d'écrire à son point le plus bas³ » ; c'est le renoncement à la tentation de créer.

La copie, si elle n'est que parfaite reproduction du déjà écrit, ouvre la voie de la création littéraire ; si elle retarde, ajourne et parfois même interdit l'écriture, c'est toutefois un « prétexte » « sans lequel il n'y aurait pas de texte », un « divertissement » qui « [reconduit] au chemin d'écrire⁴ », pour reprendre la belle formule de l'auteur de *Voleurs de mots*. La copie est à la fois la littérature et sa négation⁵. Dans *Mon Nom est Rouge*, même s'il est historiquement défait, l'art de la miniature désigne pourtant l'inscription dans la tradition et la reprise du précédent pictural ou littéraire, comme la matière même de la création artistique. Mais pour *s'autoriser*, il faut passer à un autre régime d'écriture ; il faut non seulement s'approprier corporellement les mots de l'autre, mais aussi et surtout prétendre qu'ils sont les siens.

Emprunter, voler, plagier : imitation et création littéraire

Le roman pamukien traite de manière obsessionnelle du rapport à l'autre, de la question de ce qui nous est propre, dans la création artistique de manière générale – *Mon Nom est Rouge* traite du problème dans le domaine pictural – et dans la création littéraire en particulier : *Le Livre noir* et *La vie nouvelle* mettent au premier plan de l'histoire la constitution de l'autorité littéraire dans le rapport aux modèles, au précédent littéraire. Ces réflexions, très métapoétiques, mettent

¹ *Ibid.*, p. 325.

² *Ibid.*, p. 346 ; *YH* p. 213 : « “Nota kopyacılığı yapan Rousseau da, başkalarının yarattıklarını yeniden, yeniden yazmanın ne demek olduğunu bilirdi.” »

³ Michel Schneider, *op.cit.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*

en abyme la pratique romanesque de l'auteur turc, engagé dans une dialectique doublement mimétique : à la fois avec la « mémoire de la littérature », et avec la bibliothèque européenne, le modèle représenté par le centre occidental. Ces trois romans forment le noyau dur de l'art poétique pamukien et, dans leur dimension réflexive très appuyée, permettent à l'auteur de formuler sa poétique romanesque en contexte de domination hégémonique, mais aussi dans le cadre d'une ontologie de la copie.

L'art des miniaturistes ottomans : une doctrine de l'imitation artistique

Dans *Mon Nom est Rouge*, même s'il ne s'agit pas d'écriture, les artistes de l'atelier du sultan reproduisent, imitent l'art des grands maîtres persans de la miniature ; la maîtrise parfaite de leur art repose non pas sur l'expression d'une originalité, d'un génie propre, mais sur l'aptitude à perpétuer une haute tradition séculaire, à se faire le médium d'un art supra individuel, qui transite par l'artiste, s'exprime à travers lui, mais qui ne l'exprime pas, lui, en propre. Tout le roman repose sur la rencontre de deux conceptions artistiques : dans la tradition de la miniature orientale, l'individu s'efface et se met au service de la perpétuation d'une tradition artistique ; dans la conception européenne de la peinture, l'artiste au contraire se met en avant et cherche à se distinguer, à laisser sa trace, à exprimer son individualité. Dans l'art des miniaturistes, au contraire, le détail révélateur de la personnalité, de la singularité de l'artiste est une imperfection. Un grand peintre ne doit pas avoir de style propre. Papillon, un des quatre miniaturistes de l'atelier impérial, dénonce la nouvelle manie du « style » (*üslup*) et de la « signature¹ » (*imza*) qui révèle l'orgueil du peintre. La passion du style vient de l'Occident. Le miniaturiste considère que « la signature et le style n'expriment qu'un ridicule et naïf orgueil de ses propres défauts² ».

Cette opposition semble familière ; on pourrait y lire l'opposition entre deux idéologies historiques de la création littéraire. Le régime classique de la création inscrit l'auteur/le créateur dans le rapport d'imitation aux Anciens ; le

¹ *MNER*, p. 118 ; *BAK*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 125 ; *BAK*, p. 80 : « “[...] imza ve üslup kusurla küstahça ve aptalca böbürlenmekten başka bir şey değildir [...]” »

créateur concurrent trouve son style et gagne son autorité dans le rapport d'imitation et d'émulation avec les grands modèles du passé. La définition romantique du style opère une rupture avec ce régime classique de la création, en promouvant une définition du style comme expression singulière du sujet et en liant la valeur d'un texte non plus au rapport mimétique avec les anciens, mais à son originalité. Toutefois, une fois encore, l'opposition du roman de Pamuk dépasse les catégories de l'histoire artistique, c'est une opposition historique entre deux épistémès et leurs visions du monde. Dans la conception orientale, l'artiste représente le monde du point de vue de Dieu, dans sa perfection, annihilant toutes les différences, qui sont des imperfections ; la peinture sert un but religieux et mystique. Pour Maître Osman, il faut « [que] le tableau, en rendant hommage par sa beauté à la richesse de la vie des hommes, à l'amour, et aux couleurs du monde tel que Dieu l'a créé, nous exhorte à la piété et au recueillement, c'est cela qui est important. Pas l'identité de son auteur¹. » L'art de l'enluminure participe du sentiment religieux, de la soumission du croyant, c'est un acte de piété et de dévotion, de célébration de la grandeur et de la perfection de Dieu. Pour le peintre occidental, la création est détachée de la métaphysique ; la représentation est fondamentalement réaliste, elle cherche à saisir l'irréductible singularité des individus. Faut-il comprendre de la défaite historique de l'art des miniaturistes dans le roman que la poétique pamukienne renonce à une définition de la création artistique chevillée à la question de l'imitation ?

La littérature comme généalogie de plagiaires

Rifki et Celâl sont deux personnages d'auteurs centraux dans *La vie nouvelle* et *Le Livre noir* ; ils brillent tous deux par leur omniprésente absence et obsèdent les autres personnages du roman qui se lancent soit à leur recherche (Galip, Mehmet...) soit à la recherche de la promesse portée par le livre (Mehmet, Osman, Canan). Chacun de ces personnages est soupçonné d'imposture et de supercherie. L'oncle Rifki n'aurait écrit *La vie nouvelle* qu'en souvenir de ses

¹ *Ibid.*, p. 111 ; *BAK*, p. 71 : « “Resmin, güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah'ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana çağırması önemlidir. Nakkaşın kimliği değil.” »

lectures d'enfance, sans lui conférer de sens particulier, comme une bagatelle ; mais ce n'est pas l'avis de ses jeunes lecteurs qui y lisent un appel à une révolution, politique ou mystique. Les chroniques de Celal oscillent aussi constamment entre mystère et mystification. Mais c'est l'accusation de plagiat qui nous intéresse ici. On se rappelle que dans *La vie nouvelle*, Osman découvre que l'oncle Rifki s'est inspiré de trente-trois livres pour écrire son roman homonyme, et qu'il leur a emprunté des passages entiers que le narrateur fait figurer dans le texte.

[...] je pus constater que certaines scènes, certaines expressions, certaines images de *La vie nouvelle* s'inspiraient (*ilhamla yazıldığını*) de ces livres. Et même qu'elles leur avaient été directement empruntées (*doğrudan alındığını*). L'Oncle Rifki avait tiré profit (*yararlanmıştı*) de tous ces livres, alors qu'il écrivait *La vie nouvelle*, avec la même facilité, la même accoutumance que lorsqu'il utilisait le matériau et les dessins des magazines tels que Tom Mix, Pekos Bill ou Les ranger solitaire, dans les livres pour enfants qu'il écrivait et illustrait lui-même¹.

Le rapport de Rifki à ses modèles est de l'ordre du « bénéfice », du « profit » (*yararlanmak*) sans que cette utilisation soit indexée du côté du plagiat ou de l'imitation. Le profit de l'oncle est assez consistant ; il porte sur la narration avec les « scènes » (*sahnelerin*), sur le langage avec les « expressions » (*ifadelerin*) et sur la dimension symbolique avec les « images » (*hayallerin*). Toutefois, l'inspiration (*ilham*) va jusqu'à l'emprunt non déclaré (*almak* : prendre) ; on peut dès lors, avec Michel Schneider, se poser la question : « [peut]-on concilier l'innocent emprunt et le plagiat coupable [...] ? » Peut-on prendre sans voler, peut-on transformer sans prendre ? Rifki est-il plagiaire ou simple auteur ?

C'est avec Celâl que la question se pose de la manière la plus aiguë. Pour les personnages du *Livre noir*, il ne semble pas faire l'ombre d'un doute que Celâl est un plagiaire, rusé et sans vergogne. Mehmet, le lecteur fanatique, rappelle qu'il a toujours « pillé (*yararlandığını*) sans vergogne (*pervasızca*)³ » les *Mille et Une*

¹ VN, p. 388 ; YH, p. 240 : « [...] *Yeni Hayat*'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm. Rıfki Amca, *Tommiks*, *Pekos Bill* ve *Yalnız Şerif* dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla *Yeni Hayat*'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı. »

² Michel Schneider, *op.cit.*, p. 79.

³ LN, p. 547 ; KK, p. 339 : « her zaman pervasızca yararlandığın Binbir Gece'nin ».

*Nuits*¹. Quelques remarques s'imposent sur cette traduction, avec toute la prudence nécessaire à un discours de non spécialiste de turc. D'abord, l'adjectif *pervasiz* dénote plutôt l'intrépidité, la témérité, que le caractère sans vergogne, pour lequel on attendrait plutôt *utanç* ou *untanma*. La traductrice accentue également, nous semble-t-il, les connotations du verbe *yararlanmak*, le verbe employé pour décrire le rapport de Rifki aux modèles littéraires (« tirer parti, profiter de ») ; le radical du mot *yarar* signifie « avantage, bienfait, bénéfice, gain, profit ». Le verbe « piller » semble plus couramment traduit, en turc, par *talan etmek* ou *yağmalamak*. Il nous semble donc que l'image ici n'est pas tant celle de l'« honteux pillage » que d'une utilisation avantageuse, d'un usage ingénieux ; l'auteur n'est pas tant sans « pudeur » et sans « honte » qu'« intrépide ». Güneli Gün, dans la tradition anglaise, propose : « the *Thousand and One Nights* to which you've always helped yourself freely² ». La traduction est moins à charge, et met davantage l'accent sur une utilisation très libre, décomplexée, sur un rapport de familiarité avec le texte, mais il nous semble que les connotations de *pervasızca* sont perdues.

Mais pour le vieux journaliste que Galip rencontre à la rédaction du journal, Célâl n'est qu'un plagiaire dénué de tout talent : « Ne vous ai-je pas parlé des originaux (*asıllardan*) dont Djélâl bey n'est qu'une pâle copie (*taklidi*) ? Outre ceux que je vous ai déjà cités, il a tout piqué à Dante, à Dostoïevski, à Mevlâna, à Cheik Galip, il les a tous plagiés (*yürütmüştür*)³. » » Le turc ne dit pas exactement « plagier » (*aşırmak* ou *intihal etmek*) mais « dérober » (*yürütmek*). Le Célâl de Munnever Andaç est davantage plagiaire et pillard que ne l'est le Célâl de Pamuk. Mais, avec le verbe *yürütmek*, le chroniqueur est un « voleur de mots », pour reprendre le titre de M. Schneider, un contrebandier de la parole. De plus, il s'inscrit dans l'ontologie de l'original (*asıl*) et de la copie (*taklit*) : l'écrivain lui aussi est un faux, un faussaire qui contrefait non plus un autre, mais le texte littéraire, qui fait passer la parole en contrebande, qui trafique le langage ; et à ce

¹ *Ibid.*

² Orhan Pamuk, *The Black Book*, trad. Güneli Gün, San Diego, New York, London, A Harvest Book, 1996, p. 306.

³ *LN*, p. 169 ; *KK*, p. 106 : « “Celâl Bey'in taklidi olduğu asıllardan sözetmiş miydiniz size ? Az önce saydıklarımın dışında, Dante'den, Dostoyevski'den, Mevlâna'dan, Şeyh Galip'ten de hep birşeyler yürütmüştür.” »

jeu-là, Celâl est un plagiaire multi-récidiviste. L’histoire du *Livre noir* est en quelque sorte l’histoire de cette « désillusion » : « Galip comprit que le sujet de bien des chroniques de Djélâl qu’il avait lues dans sa jeunesse, n’étaient que des emprunts au *Mesnevi*, adaptés à l’Istanbul de nos jours¹. » Le texte turc dit, plus littéralement : « Galip comprit que de nombreuses histoires de Celâl qu’il avait lues dans sa jeunesse et prises pour des chroniques (*köşe yazısı*) originales (*özgün*) avait été tirées (*alarak*) du *Mesnevi* et adaptées (*uyarladığını*) à l’Istanbul contemporaine. » On retrouve, une fois de plus, l’opposition dualiste entre *asıl* et *taklit* avec l’adjectif *özgün* et les verbes *almak* et *uyarlamak*. Dans la poétique pamukienne, au mimétisme intersubjectif fait écho l’imitation littéraire. Contredit par un de ses collègues, Néchatî persiste dans son accusation ; il prend pour exemple la chronique de Celâl intitulée « Le jour où les eaux se retireront du Bosphore » - qui est la première chronique du *Livre noir* – et démontre qu’elle n’est qu’une imitation sans valeur de textes très anciens :

« Ne s'agit-il pas d'un simple plagiat (*yürütme*) de livres vieux de milliers d'années, où sont décrits les signes annonçant l'Apocalypse, les temps de catastrophes et de destructions qui précéderont l'avènement du Messie ; le Coran et ses sourates sur la fin du monde, les écrits d'Ibn Haldun et d'Ebou Horassini ? Il y a simplement ajouté (*eklemiş*) une histoire de gangsters. Cette chronique n'a aucune valeur artistique (*sanat değeri*)². »

Le vieux journaliste emploie à nouveau le terme *yürütme*. A ses yeux, l’ajout, *ekleme*, l’insertion n’est pas une opération qui relève de la création littéraire ; la répétition, frauduleuse, de ces textes millénaires, l’appropriation de l’impropre par le journaliste ne fait pas « œuvre ». Néchatî est le plus ardent opposant à Celâl qu’il ne cesse de dénoncer comme une supercherie, comme une mystification, comme une « escroquerie littéraire » (*edebi hırsızlık*³). La comparaison de la mémoire à un jardin serait une des manifestations de plus de la filouterie du chroniqueur, comme en témoigne ce dialogue entre le vieux journaliste et Galip :

¹ *Ibid.*, p. 406 ; *KK*, p. 253 : « [...] gençliğinde özgün köşe yazısı diye okuduğu birçok hikâyeyi Celâl'in 'Mesnevi'den alarak çağımız İstanbul'una uyarladığını anladı. »

² *Ibid.* ; *KK*, p. 106 : « “Pek sevildiği söylenen o 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' yazısını ele alalım. Kıyamet alâmetlerinin, Mehdi'nin zuhurundan önceki yıkım günlerinin anlatıldığı binlerce yıllık kitaplardan, Kuran'dan, kıyamet surelerinden, İbni Haldun'dan, Ebu Horasani'den yürütme değil mi o? Üstüne bir de bayağı bir gangster hikâyesi eklemiş. Hiçbir sanat değeri yok.” »

³ *Ibid.*, p. 547 ; *KK*, p. 339.

« Qui donc a dit que la mémoire était un jardin ? »
« C'est Djélâl Salik. »
« Non, c'est Bottfolio », dit le vieux journaliste, et il leva la tête. « Dans sa traduction très classique d'Ibn Zerhani. Comme toujours, Djélâl Salik lui a chipé (*yürütmüştür*) cette image¹. »

A qui appartient la parole *hafıza bir bahçedir*, qui est le propriétaire de l'assemblage de ces trois mots ? Tandis que Galip les rapporte à Celâl, Néchaty la rapporte à Bottfolio, l'auteur italien d'un certain « livre des ténèbres² », traduit en arabe par Ibn Zerhani. Mais l'on peut douter de la parole de Néchaty, car Celâl et lui ont été opposés dans une querelle littéraire et Celâl l'aurait emporté, une querelle portant précisément sur Bottfolio et Zerhani. Alors que Néchaty accusait Célâl, dans son pastiche (*nazire*) du Grand Inquisiteur, d'avoir plagié Ibn Zerhani, le jeune chroniqueur lui aurait répondu dans un article intitulé « S'agit-il de traduction ou de plagiat ? » (*'tercüme mi, intihal mi³?'*) Mais c'est en fait un piège que le jeune journaliste roué tendait à son collègue : il l'amène ainsi à déclarer qu'il s'agissait de plagiat, et, implicitement, à lui fait dire « que l'Orient ne pouvait être créateur » (*doğu'nun yaratıcı olamayacağını⁴*), causant ainsi une réaction nationaliste hostile à Néchaty.

La fictionnalisation de l'accusation de plagiat est intéressante : Pamuk a plus d'une fois essuyé ce reproche dans un contexte de réception turc, comme nous l'avons déjà dit, très sensible à la question de la copie et de l'original. Il est notamment la cible de cette accusation pour son troisième roman, *Le Château blanc* ; un article, paru dans *Hurriyet*, met en parallèle les phrases originales et les phrases plagiées, *orijinali* et *intihali⁵*, donnant ainsi au lecteur la possibilité de constater *par lui-même* « l'évidence » du plagiat, de la fraude langagière : les mots de l'autre, de l'auteur Mehmet Fuat Carım (1892-1972) en l'occurrence, font le fond de la parole de l'auteur. La poétique du *yürütme*, de l' *intihal* que Pamuk met en place s'inscrit donc aussi dans une pragmatique ; les deux romans qui suivent

¹ *Ibid.*, p. 511-512 ; *KK*, p. 318 : « “Hafıza bir bahçedir, kimin sözüdür bu ?” / “Celâl Salik'in.” / “Hayır Bottfolio'nun,” dedi ihtiyar köşe yazarı başını kaldırırken, “İbni Zerhani'nin o klasik çevirisinden. Celâl Salik ondan her zamanki gibi yürütmüştür. Sizin onun kara gözlüklerini yürüttüğünüz gibi.” »

² Voir Mark Kirchner, « Orhan Pamuk und die Türkische Postmoderne », *art.cit.*

³ *LN*, p. 546 ; *KK*, p. 339.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir l'article « Reşad Ekrem 'cemal aşığı' idi ama intihali değildi! » sur le site de *Hürriyet* : URL : <http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=74394>, page consultée le 7 octobre 2014.

Le Château blanc, La vie nouvelle et Le Livre noir, fictionnalisent l'expérience de l'auteur et sa confrontation à la réception turque.

Mais, comme pour les modèles qui sont les copies d'autres modèles, les plagiatés sont des imitations de textes qui sont déjà des imitations. Dans la querelle entre Néchatî et Celâl, ce dernier est accusé d'avoir plagié Ibn Zerhânî, mais Zerhânî est lui-même plagiaire de Bottfolio ; c'est ce que réfute, précisément, Celâl dans son article « Traduction ou plagiat ». Mais ce n'est pas tout ; non seulement Celâl, le modèle de Galip, est un plagiaire, soit, mais le modèle parmi les modèles est lui aussi coupable de la terrible accusation : « « *Le Mesnevi*, que l'on tient pour l'oeuvre principale de Mevlâna, n'est qu'un plagiat (*çalıntı*) du début à la fin¹ ! » » aurait découvert Celâl avant Galip. Sont ensuite énumérées les sources avec lesquelles les exégètes auraient remarqué des « similitudes » : *Kalila et Dimna*, *Mantik-ut Tayr* d'Attar, *Leylâ et Majnûn*, *Manekib-i Evliya*, *Kissas-i Enbiya*, *Les Mille et Une Nuits*, Ibn Zerhânî. Si le modèle est déjà un plagiaire, si Mevlâna lui-même est un trafiquant du langage, alors s'ouvre une série, une filiation infinie d'auteurs plagiaires, dans un vertige très borgésien. On ne peut, dès lors, que répéter les paroles d'un autre :

A en croire Djélâl, comme tous ceux qui ne se résignent pas à être eux-mêmes (*kendileri olmaya uzun süre katlanamayan*) et qui ne trouvent la paix (*huzur bulan*) que lorsqu'ils ont réussi à se fondre dans la personnalité d'un autre (*bir başkasının kişiliğine büründükleri*), Mevlâna, lui aussi, ne pouvait, quand il commençait à relater une histoire, que répéter (*söyleyebiliyordu*, « que dire », littéralement) ce qu'un autre avait dit (*bir başkasının anlattıklarını*, « les choses racontées, exprimées par un autre », autrement dit, le « déjà dit »)².

La révélation suivant laquelle le maître lui aussi répète les paroles d'un autre décharge du fardeau de l'originalité, de la production d'une parole propre, pure et authentique ; elle est libératrice et permettra à Galip de s'*autoriser*, lui aussi. Ce que Galip découvre et « comprend », après Celâl, c'est le principe de fonctionnement de la littérature, le mode d'engendrement des textes par reprise, imitation, plagiat. Pour M. Schneider, le plagiat n'a rien d'un faux problème,

¹ *LN*, p. 405 ; *KK*, p. 252 : « “Mevlâna'nın en büyük eseri denen Mesnevi baştan sona bir çalıntıdır !” »

² *Ibid.*, p. 405-406 ; *KK*, p. 253 : « Celâl'e göre kendileri olmaya uzun süre katlanamayan, ancak bir başkasının kişiliğine büründükleri zaman huzur bulan bütün insanlar gibi Mevlâna da, bir hikâyeye başladığında ancak bir başkasının anlattıklarını söyleyebiliyordu. »

comme le considère par exemple Lacan : ce « faux problème qui concerne précisément le faux, l’auteur fictif, le moi comme résonance falsifiée de l’autre, ne saurait être aussi faux qu’on veut bien le dire¹. » Il est au contraire une dimension essentielle de la création littéraire et de la subjectivation. En effet, s’il est « l’opposé de l’écriture littéraire, il en révèle aussi la profonde substance² ». Ainsi, *Le Livre noir* est un miroir qui réfléchit la conception littéraire de Pamuk. Quelles sont les caractéristiques de cette conception de l’écriture littéraire ?

Une poétique du *nazire* et de la *taklit*

La conception pamukienne renoue avec une conception classique de l’écriture et de la création, dans laquelle l’imitation occupe une place majeure, et qui semble être commune à la conception classique de la littérature occidentale comme à celle de la littérature orientale. Elle se donne par exemple dans l’épigraphe de Tahir-ul Mevlévi : « “De la personnalité dans le style : l’écriture doit commencer par l’imitation (*taklîd etmekle*) de ce qui a été écrit. Ce qui est naturel. Les enfants eux aussi ne commencent-ils pas à parler en imitant les autres (*başklarını taklîd*)³ ?” » Cette citation fait probablement allusion à Aristote qui présente, dans sa *Poétique*, l’être humain comme un animal mimétique qui se forme dans l’imitation des autres. La conception littéraire de Pamuk est aussi reflétée dans le discours de Celâl, l’hypostase du romancier dans le texte. Pour le chroniqueur, l’art du *nazire*, l’équivalent oriental du pastiche⁴, est le seul art véritable. Selon lui, « l’important [...] ce n’est pas de “créer” (*yeni bir şey yaratmak*), mais de pouvoir dire quelque chose d’entièrement nouveau (*yepyeni bir şey söyleyebilmek*), à partir de chefs-d’œuvre merveilleux créés au cours des siècles par des milliers de cerveaux, en les modifiant (*değiştirerek*) légèrement⁵ ».

¹ Michel Schneider, *op.cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 31.

³ Article « Üslûb », *Dictionnaire de Littérature*, Tahir-ul Mevlevi, *LN*, p. 520 ; *KK*, p. 324 : « Üslûpda şahsiyyet : Yazı yazmak, mutlaka yazılmış yazıları taklîd etmekle başlar. Bu tabii bir hâldir. Çocuklar da başklarını taklîd ile söze başlamazlar mı? »

⁴ La note de la traductrice le définit ainsi : « Art qui consiste à écrire avec des métaphores et des jeux verbaux nouveaux sur des thèmes et des sujets tirés d’œuvres maîtresses déjà existantes. » *LN*, p. 406.

⁵ *LN*, p. 407 ; *KK*, p. 254 : « [...] önemli olanın yeni bir şey 'yaratmak' değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış olan harikaları bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu [...] »

Ce faisant, l'auteur retourne comme un gant l'accusation récurrente et obsessionnelle du plagiat de l'espace littéraire turc en une poétique romanesque revendiquée – « “Ne crains pas le plagiat (*intihâl*)”¹ » conseille à Celâl un des vieux journalistes –, et fait du roman une réhabilitation et un éloge du plagiat, une célébration de l'imitation, de l'inauthenticité fondamentales du texte et du moi.

Cette conception engage également une nouvelle définition de l'auteur dans le contexte romanesque turc ; un auteur qui n'a plus aucune prétention à l'originalité, mais au contraire un auteur qui revendique son peu d'originalité. Il nous semble qu'il introduit ainsi, dans la littérature et dans le roman turc modernes, une figure d'auteur très « borgésienne ». Si la littérature préexiste, en quelque sorte, aux auteurs, si elle est, comme le langage, « ordre transcendant de la subjectivité² », si elle se donne à comprendre comme une parole sans propriétaire qui transite d'un auteur à l'autre, elle fait de l'auteur le relais d'une parole supra-individuelle, et celui-ci devient un répétiteur d'histoires, de mots et de paroles. Comme Pamuk le dit dans *D'Autres couleurs* lorsqu'il exprime sa conception mimétique et platonicienne du monde, l'auteur ne peut que répéter, que se faire l'écho (*tekrarlamak*) des paroles d'un autre (*bir başkanın sözlerini*). C'est une idée de la littérature qui rapproche aussi l'écrivain de la figure du conteur de la littérature orientale. Le *Meddah* est précisément celui qui profère une parole qui ne lui appartient pas, celui qui raconte des histoires qui lui sont transmises et qui transitent à travers lui ; on trouve d'ailleurs un personnage de *meddah* dans *Mon Nom est Rouge*.

Mais c'est aussi une conception de la création littéraire et de l'auteur qui porte l'empreinte flagrante de Borges. L'éditeur fictif qui écrit le pseudo « Post-scriptum de 1950 » de la nouvelle « L'Immortel » de Borges décrit la fiction du moi de Joseph Cartaphilus, qui fut peut-être Homère : « Mots, mots déplacés et mutilés, mots empruntés à d'autres, telle fut la pauvre aumône que lui laissèrent les heures et les siècles³ ». C'est précisément la définition du sujet comme celle du texte, si l'on en croit Michel Schneider :

¹ *Ibid.*, p. 149 ; *KK*, p. 93 : « İntihâlden de korkma; çünkü bizim kit kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufî aynamızda gizlidir. »

² Michel Schneider, *op.cit.*, p. 34.

³ Jorge Luis Borges, « L'Immortel », *L'Alpeh*, *op.cit.*, p. 38.

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractère assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi¹.

Pamuk ne reprend pas seulement la définition borgésienne du sujet, du moins telle qu'on la trouve dans « L'Immortel », mais aussi la conception « tlönienne » de l'auteur. A Tlön, dans le monde fictif dont le narrateur découvre peu à peu l'existence dans « Tlön Uqbar Orbis Tertius », prévaut une conception littéraire particulière : « Dans les habitudes littéraires, l'idée d'un sujet unique est également toute-puissante. Il est rare que les livres soient signés. La conception du plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme². » *Le Livre noir* fait directement allusion à cette nouvelle. Mehmet, dans une de ses conversations téléphoniques avec Galip, lui raconte l'histoire du droguiste de Kars qu'il avait rencontré dans le train pour Erzurum. Celui-ci « n'avait aucune notion du plagiat (*intihal*), ce pillage littéraire (*edebi hırsızlık*). [...] A croire qu'il était persuadé que tout ce qui était publié (*bütün yazıların*) dans le monde (*dünyadaki*) était écrit (*yazıldığını*) par un seul homme (*aynı kişi*), ou au même moment (*aynı anda*)³. » De même, quand Mehmet lui demande quelle est la part de Poe (*ne kadarının Poe'nun*) et quelle est celle de Célâl (*ne kadarının senin*) dans une de ses chroniques intitulées « Le mystère des écrits secrets », le droguiste répond que tout (*hepsinin*) est de Célâl (*senin olduğunu*)⁴. » C'est une allusion directe, nous semble-t-il, à la nouvelle de *Fictions*. La ressource borgésienne, de ce point de vue, nous semble décisive pour Pamuk ; tout se passe comme si elle l'autorisait comme répétiteur d'histoires, de mots et de paroles, qu'elle le libérait du soupçon et de l'ornière du plagiat par une surenchère de feintes, de masques et de contrefaçons littéraires. Dans le portrait qu'en fait le droguiste de Kars, Celâl semble être un personnage sorti tout droit de Tlön ; figure d'auteur totale, il paraît être l'Esprit, l'Auteur qui produit une fois pour toute toute la littérature. D'ailleurs, le droguiste ne se fait

¹ M. Schneider, *op.cit.*, p. 12.

² J. L. Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 2012, 1^{ère} édition 1983, p. 24.

³ *LN*, p. 545 ; *KK*, p. 338 : « [...] intihal ya da edebi hırsızlık kavramı hakkında hiçbir fikri yoktu. [...] Dünyadaki bütün yazıların aynı kişi tarafından ya da aynı anda yazıldığını düşünüyor sanırdın. »

⁴ *Ibid.* : « hepsinin senin olduğunu söyledi ».

lire que les articles de Celâl¹ auxquels se réduit, pour lui, la littérature.

Si la parole littéraire est sans origine et sans auteur, alors la recherche de l'origine et de l'original est vaine. Le roman pamukien, dans le manifeste poétique du *Livre noir*, défait l'opposition binaire entre original et copie ainsi que l'obsession de l'assignation de la parole. La chronique intitulée « Nous l'attendons, Tous² » déconstruit la légende des plagiat de l'Orient par l'Occident. Dans la conception paranoïaque de certains milieux nationalistes turcs, comme l'indique le chroniqueur, *La Divine Comédie* serait un plagiat du livre d'Ibn Arabî sur l'ascension nocturne de Mahomet (« Mirâj » en arabe), le *Kitab al-Isrâ ilâ Maqâm al-Asrâ*³ ; *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe serait un plagiat du philosophe andalou Ibn Tufeyl,

[...] ayant écrit au XI^e siècle l'histoire d'un enfant qui, à la suite d'un naufrage, se retrouve seul sur une île déserte et qui y passe des années, en y découvrant, outre une biche qui le nourrit de son lait, la nature et les choses et la mer et les cieus et la mort et les « réalités divines » [...]⁴

et *La Critique de la Raison pure* de Kant serait un plagiat d' Hadji Veliyyudin éfendi, un cheik qui aurait vécu sous le règne de Mustafa III :

Au mois de mars 1761, à la suite d'une réflexion irrespectueuse et irréfléchie d'un ami peu discret venu lui rendre visite un vendredi soir, et qui, ayant remarqué une splendide armoire dans son cabinet de travail, s'était écrié : « Hodja éfendi, il y a autant de désordre dans ton armoire que dans ta tête ! », Hadji Veliyyudin éfendi, cheikhulislâm sous le règne de Mustafa III, fut saisi d'une brusque inspiration et entreprit la rédaction d'un long mesnevi, basé sur la comparaison entre sa raison et l'armoire de noyer, afin de prouver qu'il régnait dans l'une et dans l'autre le même

¹ Le droguiste ne sait ni lire ni écrire, *LN*, p. 545.

² *LN*, première partie, chapitre XIV.

³ *Ibid.*, p. 246 : « Mahomet, transporté une nuit à Quds (Jérusalem), gravit le ciel en utilisant une échelle (c'est l'Ascension nocturne, Mirâj en arabe) et [...] de là-haut, il put contempler le Paradis et l'Enfer. Etant donné qu'Ibn Arabî nous raconte dans son livre comment, conduit par son guide, il parcourut les Sept Cieus, ce qu'il y vit, ses conversations avec les Prophètes qu'il y rencontra, et qu'il écrivit ce livre à l'âge de trente-cinq ans (en 1198), en conclure que Nizhâm, la jeune fille qui apparaît dans cette vision, est l'original dont Béatrice n'est que la copie ; que la vérité est chez Ibn Arabî et l'erreur chez Dante ; que le *Kitab al-Isrâ* [*The Book of the Israelites*, trad. anglaise] *ilâ Maqâm al-Asrâ* est l'original et *La Divine Comédie* un plagiat, est l'exemple même de la première des sottises dont je parlais tout à l'heure. »

⁴ *Ibid.*, p. 246-247 ; *KK*, p. 153 : « Endülüslü filozof İbni Tufeyl'in ıssız adya düşen bir çocuğun doğayı, nesneleri kendisini emziren bir geyiği, denizi, ölümü, gökleri ve 'ilahi gerçekleri' tanıyarak, [...] » La citation se poursuit ainsi : « [...] parvenir à la conclusion qu'Hayy Ibn Yakzan devance Robinson Crusoé de six cent ans, ou au contraire, constatant que le second écrivain a su décrire les choses et les outils avec beaucoup plus de détails que le premier, affirmer qu'Ibn Tufeyl retarde de six siècles sur Daniel Defoe est une illustration de la deuxième absurdité. »

ordre parfait. Du fait que dans ce mesnevi, l'auteur nous montre que, tout comme cette magnifique armoire à deux battants, quatre étagères et douze tiroirs, chef d'œuvre d'un artisan arménien, notre raison comporte, elle aussi, douze compartiments, où sont emmagasinés le temps, l'espace, les écrits, les chiffres et un tas d'autres choses que nous nommons aujourd'hui causalité, existence, déterminisme, et qu'il le fait vingt ans avant que Kant ait publié le plus célèbre de ses livres, celui dans lequel il énumère les douze catégories de la raison pure, conclure que l'Allemand a plagié le Turc est un exemple de la stupidité numéro trois¹.

Le chroniqueur, de sa voix rouée, taquine l'interprétation : en établissant un parallélisme frappant entre les œuvres de la littérature occidentales et leurs prétendus originaux orientaux, il pourrait laisser à penser qu'il feint de trouver « stupide » cette légende des plagiats. Mais, en convoquant même l'exemple du plagiat du *Grand Pacha* de Ferit Kemal par Dostoïevski dans *Les frères Karamazov*, le chroniqueur désigne la nature ludique de ces parallélismes, mêlant textes réels et textes fictifs, auteurs réels et auteurs fictifs², dans un brouillage des frontières du réel et de la fiction à nouveau très bourgeois, de même que le sont aussi au premier chef les figures fantaisistes de pseudo-auteurs et les querelles littéraires et bibliographiques, mi-sérieuses et mi-bouffonnes.

Toutefois, la chronique ne se résout pas dans le relativisme et le jeu littéraire en renonçant à tenir un discours ; au contraire, Celâl tient un discours de

¹ *Ibid.*, p. 247 ; *KK*, p. 153 : « Üçüncü Mustafa devri şeyhülislâmlarından Hacı Veliyyüddin Efendi, 1761 Mart ayında, bir cuma akşamı evine gelip yazı odasındaki muhteşem dolabı gören geveze bir dortunun, "Hoca Efendi, dolabın da aklın kadar karışıkmiş!" yolundaki saygısız ve münasebetsiz sözü üzerine, ani bir ilhama kapılıp, hem aklında, hem de ceviz dolabında her şeyin yerli yerinde olduğunu, ikisini birbirine benzetererek kanıtlayan uzun bir mesnevi yazmaya başlamış. Bu eserde, iki kapaklı, dört gözlü ve oniki çekmeceli Ermeni işi o şahane dolapta olduğu gibi, aklımızın içinde de, saatleri, mekânı, sayıları, kâğıtları ve bugün 'nedensellik', 'varlık', 'zorunluluk' dediğimiz nice ıvır zıvırı saklayan oniki göz olduğunu Alma, filozof Kant'ın saf aklın oniki kategorisini sıraladığı o ünlü eserini yayımlayışından yirmi yıl önce göstermesine bakıp, Alman'ın onu taklit ettiği sonuncunu çıkarmak da üçüncü cins saçmalığa örnektir. »

² D'après nos recherches, les textes *Le Grand Pacha* de Ferit Kemal et le mesnevi de Hadji Veliyyudin efendi sont des fictions, ainsi que leurs auteurs. En revanche, Ibn Tufayl est bien un philosophe andalou ayant vécu au XII^e siècle ; il était aussi médecin, mathématicien et mystique soufi. Il serait effectivement l'auteur de *Hayy Bin Yaqzan*, (*Vivant fils du vigilant*) qui raconte l'histoire d'un enfant vivant sur une île déserte, qui s'éveille seul à la philosophie et à la connaissance de Dieu. Il semblerait que ce texte soit une source possible de Defoe : elle est traduite trois fois en anglais au tournant du XVII^e et du XVIII^e siècle (par George Keith en 1674, par George Ashwell en 1686, et par Simon Ockley en 1708) et *Robinson Crusoe* paraît en 1719. Toutefois, il semblerait que rien n'atteste de rapport génétique entre les deux textes. Voir à ce sujet, Lamia Mohamed Saleh Baeshen, *Robinson Crusoe and "Hayy Bin Yaqzan" : a comparative study (Tufail, Defoe)*, Thèse de doctorat, The University of Arizona, 1986, URL : <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/183936>, page consultée le 22 septembre 2014. La parution dans *Zaman France* de l'article « Ces chefs d'œuvre occidentaux d'inspiration islamique » qui affirme de manière certaine que Defoe s'inspire de Tufayl, Dante d'Ibn' Arabi, et La Fontaine des fables de l'indien Bidpay, montre que cette querelle est encore très vivace et très passionnée.

nature politique. Il compare ainsi l'univers à une maison des songes dans laquelle les différentes littératures sont des horloges accrochées au mur et affichent chacune une heure différente. Le chroniqueur en tire trois conclusions :

1. Il est stupide d'affirmer que telle ou telle des horloges qui tictaquent dans l'une des pièces de la maison des rêves est à l'heure ou non.
2. Il est également stupide de déclarer que l'une de ces horloges avance de cinq heures, car on pourrait en déduire, selon la même logique, que cette même horloge retarde de sept heures.
3. S'il est neuf heures trente-cinq à l'une de ces horloges, et si une autre horloge indique neuf heures trente-cinq au bout d'un certain temps, arriver à la conclusion que la seconde imite (*taklit ettiği*) la première est absurde¹.

Pascale Casanova emploie également la métaphore des horloges réglées à des heures différentes pour évoquer les différentes temporalités et historicités de l'espace littéraire mondial. Dans cette parabole, Pamuk propose une critique d'un comparatisme ou d'une histoire de la littérature téléologique et hiérarchique, désignant des littératures en retard et des littératures à l'heure². Il défend aussi l'idée d'une synchronicité des littératures qui n'aurait pas d'origine génétique : les ressemblances peuvent s'expliquer autrement que par des liens d'imitation ou de réécriture avérés. En somme, il plaide pour une histoire littéraire délestée du rapport de force entre Orient et Occident, et libérée d'enjeux de domination hégémonique. C'est une conception littéraire à visée pragmatique, visant à faire des littératures et des cultures des champs de force qui peuvent aussi être autonomes, et, se développant de manière autonome, produire des œuvres comparables. Mais la parabole peut aussi se lire selon l'approche postcoloniale ; la réflexion de Celâl, au fond, montrerait ceci que, pour reprendre les mots d'Edward Saïd :

Les cultures ne sont pas imperméables. La science occidentale a emprunté aux Arabes, qui ont emprunté à l'Inde et à la Grèce. Et il ne s'agit jamais d'une simple question de propriété, d'emprunt et de prêt,

¹ *Ibid.*, p. 245-246 ; *KK*, p. 152-153 : « 1. Bu düşler evinin odalarındaki tıkırtılı saatlerin birinin doğru ya da yanlış olduğunu söylemek saçmadır. 2. Odalardaki saatlerden birinin öbüründen beş saat ileri olduğunu söylemek de saçmadır, çünkü aynı saatin yedi saat geri olduğu sonucu da aynı mantıkla çıkarılabilir. 3. Saatlerden biri dokuzu otuzbeş geçeyi gösterdikten herhangi bir süre sonra, evdeki başka bir saatin dokuzu otuzbeş geçeyi göstermesinden, ikinci saatin birincisini taklit ettiği sonucunu çıkarmak da saçmadır. »

² Karen Haddad et Vincent Ferré commentent ce passage dans leur introduction au volume collectif *Proust, l'étranger*, *op.cit.*, p. 9.

avec des débiteurs et des créanciers absolus, mais plutôt d'appropriations, d'expériences communes, d'interdépendances de toutes sortes entre cultures différentes. C'est une norme universelle¹.

La poétique de la *taklit* du roman pamukien semble finalement déboucher sur un manifeste de l'échange interculturel et de la déconstruction des essentialismes, réinvesti dans le contexte turc et poétisé par le recours aux jeux borgésiens.

Enfin, la réhabilitation du plagiat dans une poétique de la *taklit* permet l'émergence du sujet de l'énonciation en contexte mimétique ; le manifeste poétique pamukien du *Livre noir* est couronné par la fiction de l'autorisation du plagiaire, autrement dit, par celle de l'émergence de l'auteur du *Livre noir*.

Fictions pamukiennes : autorisation du plagiaire et émergence de l'auteur

Si le plagiat met l'accent sur « l'inappartenance foncière du langage² », il s'agit de négocier la transition entre la « langue d'emprunt » et la « langue propre », l'« idée reçue » et la « pensée neuve », pour reprendre les termes de M. Schneider. Celui-ci écrit à juste titre : « [...] ce trajet constitue la difficulté d'écrire, le point de départ étant bien une pensée "plagiaire" généralisée, et le point d'arrivée un auteur singulier³. » Dès lors, analyse encore l'auteur de *Voleur de mots*, « [...] c'est par un travail de séparation psychique que se fait le passage à l'œuvre : l'écrivain tue en lui le plagiaire [...]⁴ » et, pourrait-on ajouter, le disciple tue le modèle pour pouvoir prendre sa place et s'*autoriser*.

C'est là le programme narratif du *Livre noir* qui nous introduit dans la genèse fantasmatique du sujet-écrivain pamukien. Si le roman ne tranche pas sur les hypothèses de la mort de Celâl, assassiné devant le commissariat de Teşvikiye, le meurtre du modèle Mehmet par son rival Osman dans *La vie nouvelle* donne à penser que le scénario s'est reproduit dans *Le Livre noir*. René Girard a montré que la rivalité qui unit le sujet désirant et le médiateur fait de ce dernier un

¹ Edouard Saïd, *Culture et impérialisme*, trad. P. Chemla, Paris, Fayard/*Le Monde diplomatique*, 2000, p. 310.

² M. Schneider, *op.cit.*, p. 31.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 34.

obstacle¹. Or, la suppression de l'obstacle, autrement dit le meurtre de Celâl par Galip est suggérée dans le roman. Le parallélisme entre l'histoire de Galip à la recherche de Celâl, et l'histoire de Mevlâna à la recherche de son bien-aimé disparu Chems de Tabriz laisse présager que Chems et Celâl ont connu la même fin. Or, dans sa prescience d'auteur borgésien, Celâl conjecture que Mevlâna a lui-même assassiné Chems de Tabriz, son maître bien-aimé, pour pouvoir enfin être lui-même :

De toute évidence, celui qui fit assassiner Chems et ordonna de jeter son corps dans un puits n'était autre que Mevlâna lui-même ! [...] celui à qui profitait le crime dans cette affaire était Mevlâna lui-même, car il avait pu, grâce à ce meurtre, devenir le plus grand poète mystique de tous les temps, au lieu de rester un simple *hodja* parmi tant d'autres, et qu'il avait certainement désiré cette mort².

Ainsi, après avoir intensément lu les chroniques de Celâl, après avoir feint, imité, joué la comédie pendant les dix jours que dure l'histoire, Galip prend la place de l'auteur. « J'ai rêvé que j'avais fini par devenir l'homme que je veux être depuis tant d'années³ », telle est la première phrase de Galip auteur, la première phrase de sa deuxième chronique située au chapitre XII de la deuxième partie. Le remplacement de Celâl par Galip était annoncé par la scène avec Néchatî. Ayant remarqué que Galip a pris à Celâl ses lunettes noires laissées sur son bureau, il lui dit qu'il lui a « chipé » (*yürütmek*) ses lunettes. Mais Galip lui rétorque, imperturbable et roublard : « “Ce sont les miennes” », « *gözlükler benim*⁴ ». Le verbe *yürütmek* glisse de Celâl à Galip ; ce transfert est hautement symbolique : de même que Galip est capable de voir, dorénavant, avec les « lunettes » de l'auteur, de percevoir le monde à sa manière, il remplace Celâl dans son rôle de « voleur », ou plutôt de maître de la feinte et de l'illusion. Ses trois premières chroniques sont les trois dernières du *Livre noir* ; intitulées « Son héros, c'était donc moi », « L'histoire est entrée dans le miroir », et « Les mystérieux tableaux », elles constituent respectivement les chapitres X, XII et XIV de la deuxième partie. L'autorisation de Galip, le remplacement de Celâl se fait sous le

¹ René Girard, *op.cit.*, p. 21.

² *LN*, p. 410 ; *KK*, p. 256 : « “Şems'i öldürten ve kuyuya atılmasını isteyen tabii ki Mevlâna'nın kendisidir !” [...] Sevgilinin öldürülmesiyle bundan en çok yarar sağlayan kimsenin Mevlâna olduğunu, bu sayede sıradan bir hoca olmaktan en büyük tasavvuf şairi mertebesine çıktığını [...] belirtiyordu. »

³ *LN*, p. 570 ; *KK*, p. 353 : « Rüyamda, en sonunda yıllardır olmak istediğim kişi olduğumu gördüm. »

⁴ *Ibid.*, p. 511-512 ; *KK*, p. 318 : « “Gözlükler benim,” dedi Galip. »

signe de la feinte et du masque, c'est-à-dire dans une démarche, une nouvelle fois, très borgésienne : on se rappelle qu'il imite la signature de Celâl ; il ne devient pas un auteur *autre*, il ne devient pas l'auteur Galip, mais il occupe la place vacante comme imposteur et usurpateur de son nom.

Galip *autorisé*, les deux séries narratives se rejoignent, fusionnent et se confondent, celle du récit à la troisième personne et celle des chroniques. La narration passe de la troisième à la première personne :

Vous avez sans doute deviné à mon style que j'ai à nouveau repris le récit des événements. Tout comme les marronniers qui retrouvaient leur feuillage, je changeais, moi aussi ; l'homme plongé dans le chagrin se transformait peu à peu en homme en colère¹.

Dans cette fin, Galip est passé du statut d'objet de la narration à celui de sujet de la narration ; il se rappelle les histoires de son enfance et notamment le jour où il entendit pour la première fois de la bouche de Celâl le conte intitulé « Ruya et Galip ». Il poursuit alors ainsi : « Aujourd'hui, tout ce qui me reste de Ruya, ce sont seulement des écrits (*yazılar*), ces pages obscures, toutes noires (*bu kara, kapkara, karanlık sayfalar*)². » Et plus loin, il ajoute : « je me plonge [...] dans mon nouveau travail, qui consiste à récrire de vieilles histoires, très, très anciennes, et [...] j'arrive à la fin de mon livre si noir (*kara kitabımın sonuna*)³. » Or, Pamuk décrit très précisément l'écriture du *Livre noir* comme la réécriture des textes classiques du mysticisme islamique, des textes classiques persans, des anciennes allégories soufies. La mention des « pages obscures », l'apparition du syntagme « livre noir », pour la première fois dans le roman crée bien entendu un effet de réfléchissement frappant, suggérant l'identité entre Pamuk et Galip et faisant du *Livre noir* une autofiction. De plus, la fin de la fiction romanesque se donne comme fiction de la sortie de la fiction, soulignant ainsi la (pseudo) émergence « extra-fictionnelle » de l'auteur. Poursuivons la lecture de l'épilogue :

¹ *Ibid.*, p. 697-698 ; *KK*, p. 431-432 : « Üslûbımdan olup bitenleri gene benim anlatmaya başladığımyı anlamışsınızdır. O günlerde yeniden yapraklanan kestane ağaçlarıyla birlikte ben de kederli bir kişiden yavaş yavaş öfkeli bir kişiye doğru evriliyordum. »

² *Ibid.*, p. 714 ; *KK*, p. 442 : « Bugün Rüya'dan bana kalanlar ise yalnızca yazılar; bu kara, kapkara, karanlık sayfalar. »

³ *Ibid.*, p. 715 ; *KK*, p. 442 : « böylece eski, çok eski, çok çok eski hikâyeleri yeniden kaleme almaktan ibaret yeni işime daha bir şevkle sarılıp kara kitabımın sonuna geliyorum. »

Dans cette fin, Galip est en train d'écrire la dernière chronique de Djélâl, qui, à vrai dire, n'intéresse presque plus personne. Puis, un peu avant l'aube, il pense à Ruya, avec douleur ; il quitte sa table de travail, il contemple Istanbul et s'éveille dans le noir. Je pense à Ruya, je quitte ma table de travail, et je contemple la ville plongée dans le noir. Nous pensons à Ruya, et nous contemplons la ville plongée dans le noir [...]¹.

Le lecteur est projeté dans l'antre de la création romanesque, plus encore que ne le ferait le simple journal du romancier tenu parallèlement à l'écriture du roman, puisqu'il désigne l'émergence de la fiction romanesque, le passage du journal à la fiction dans le glissement de la première à la troisième personne. Le narrateur de l'histoire de Galip, la voix de Celâl ne sont que des extrapolations du romancier, des projections fantasmatiques que nous exhibe le texte dans ce jeu de personnes verbales. L'écriture charrie dans son flot toutes les voix et tous les personnages. Mais il ne faut pas perdre de vue, en dépit de l'effet saisissant de réel produit par ce dénuement de la voix romanesque et ce jeu de miroir, qu'il ne s'agit encore que d'une ultime pirouette fictionnelle du romancier. La dernière image du personnage est celle d'un écrivain à sa table de travail, plongé dans ses lectures, qui arrive à la fin de son livre et qui semble tenir le journal du *Livre noir*. Cette fiction de la sortie de la fiction transforme le roman en récit de la genèse d'un écrivain, de l'auteur du *Livre noir*, faisant de Galip l'hypostase du romancier Orhan Pamuk. Les derniers mots du roman sont pourtant un pied de nez fictionnel à cette fiction de la sortie de la fiction : la dernière phrase (« [...] rien ne saurait être aussi surprenant que la vie. Sauf l'écriture. Sauf l'écriture, oui, bien sûr, sauf l'unique qui est l'unique consolation². ») est une citation interne du prétendu Ibn Zerhani, un auteur *fictif*. Ainsi, en dépit de cet « effet de réel », c'est l'auteur fictif Zerhani, le traducteur arabe du « livre des ténèbres » (*Obscuri Libri*) du pseudo-Bottfolio qui a le dernier mot, et qui se donne ainsi comme le nouveau masque fictionnel de l'auteur.

La conquête de l'autorité littéraire, dans le roman pamukien, a fondamentalement à voir avec la restauration de la capacité d'action et de langage

¹ *Ibid.* : « O sonda, Galip gazeteye yetiştirilmesi gereken ve aslında kimsenin de artık pek aldırış etmediği Celâl'in son yazısını yazıyor. Sonra, sabaha doğru acıyla Rüya'yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor. Rüya'yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum. Rüya'yı hatırlıyor ve İstanbul'un karanlığına bakıyoruz [...] »

² *Ibid.* : « “[...] hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç.” »

du sujet prisonnier de la relation mimétique, condamné à l'imitation et à la contrefaçon. L'accès au récit, à la production littéraire, revêt donc un enjeu de subjectivation essentiel, comme le suggère le narrateur de l'histoire de Galip :

D'ailleurs, pour tous les malheureux (*bütün mutsuzlar*) qui brûlent du désir d'être un autre (*bir başkası olmak için yanıp tutuşan*), raconter une histoire n'est qu'une ruse (*hile*) qu'ils ont découverte pour échapper à ce corps et à cet esprit qui les font périr d'ennui¹.

Et, en outre, pour Galip, « quand Djélâl racontait quelque chose, l'univers acquérait un sens [...] la vie devenait ainsi plus supportable [...] Et Galip se dit qu'il voulait vivre dans l'univers raconté par Djélâl et non dans son propre univers². » Lorsque le jeune chroniqueur rencontre les trois vieux journalistes qui lui donnent des conseils pour entrer dans la profession, l'un d'entre eux lui dit : « “Notre maître à tous, notre sainte patronne, c'est Shéhérazade³.” » Pour le théoricien Homi K. Bhabha, il y aurait un « droit à raconter » qui serait un « moyen d'atteindre notre propre identité nationale ou de communauté dans un monde global⁴ » ; c'est en se faisant narrateur de sa propre histoire, dans une poétique aux fonctions de catharsis et de résilience, que le sujet du discours peut advenir. Tout se passe comme si, dans cette fiction initiatique du plagiaire au pays des copies et des simulacres, la fiction de l'auteur parvenait enfin à émerger, des jeux de masques, des feintises et des pratiques mimétiques, et à assumer enfin une autorité littéraire ; ayant fait de l'obsession du plagiat, de l'angoisse de l'influence et de l'imitation, sa principale ressources poétique, l'auteur s'installe, de manière souveraine et jubilatoire, dans le rôle de faussaire du langage et de contrebandier de la parole.

En fictionnalisant le complexe historique de l'angoisse de l'influence et de l'inauthenticité, le roman pamukien parvient à atteindre une forme d'universel, si tant est que la construction mimétique du sujet, mais aussi l'élaboration d'une voix propre à partir des maîtres imités est une question fondamentale pour chaque

¹ *Ibid.*, p. 406 ; *KK*, p. 253 : « Zaten bir başkası olmak için yanıp tutuşan bütün mutsuzlar için hikâye anlatmak, kendi sıkıcı gövdeleri ve ruhlarından kurtulabilmeleri için keşfedilen bir hileydi. »

² *Ibid.*, p. 154 ; *KK*, p. 96-97 : « [...] Celâl anlattıkça dünya anlamlanır [...] hayat da, daha bir katlanılabilir olurdu. [...] Celâl'in anlattığı dünyada yaşamak istediğini düşündü. »

³ *Ibid.*, p. 146 ; *KK*, p. 93 : « “Pirimiz üstadımız Şehrazat'tır [...].” »

⁴ Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Payot, 2007, p. 19.

individu mais aussi pour tout auteur. En explorant le plus intime et le plus douloureux, Pamuk formule donc une vérité universelle du sujet et de la création littéraire et parvient ainsi à créer un nouvel espace romanesque délivré de ses complexes de dépendance et d'imitation. Car la tâche du romancier, transnationale et universelle, est toujours, pour Pamuk, de « définir la condition humaine¹ ».

¹ Entretien de Charlie Rose avec Orhan Pamuk, entretien cité : « Novelists can define human condition better than anybody. »

Conclusion

Ainsi, nous avons montré que les stratégies littéraires et les négociations poétiques d'Orhan Pamuk sont tributaires de la position de l'auteur dans le champ littéraire turc, lui-même déterminé par la position de l'espace littéraire turc dans la littérature mondiale. L'étude de la généalogie du rapport de la Turquie à l'Europe, d'abord, nous a permis de voir que la modernité turque naît d'un rapport de dépendance asymétrique entre les nations européennes (France, Allemagne, Angleterre au premier chef) et la périphérie turque-ottomane. La classe d'intellectuels occidentalisés née des Tanzimat fournit les premiers négociateurs, dans le champ intellectuel ottoman, de la question de l'identité turque moderne saisie dans le rapport à l'Europe. Construisant la modernité européenne de manière antagoniste avec la culture ottomane impériale, l'intelligentsia fait le lien entre littérature européenne et l'Europe politique et philosophique des Lumières. Paris semble être la capitale de l'Empire ottoman cultivé. Se met également en place un système littéraire et culturel dépendant, polarisé par le français, et inaugurant l'empire du français sur l'élite turque.

La modernisation d'Atatürk fait naître un trouble schizoïde entre injonctions nationalistes à la fierté turque et sommation de reniement d'une identité historique multiséculaire, ottomane et islamique. Elle se traduit par l'adoption de l'habitus européen dans un ensemble très vaste de domaines régissant la vie publique, la vie privée, les institutions, mais aussi et surtout la définition symbolique de la nation. La littérature occupe dans ce projet une place décisive et révèle bien les contradictions internes de la modernité kémaliste. La renaissance culturelle turque prend modèle sur l'humanisme européen et la littérature nationale est pensée dans l'importation du canon européen. L'institutionnalisation de la dépendance littéraire se traduit alors par une politique de la traduction qui importe massivement des ressources littéraires européennes dans le champ turc. Cette fondation « étrangère » de la littérature nationale génère le problème de l'appropriation mimétique que les intellectuels turcs prennent en charge de différentes manières.

Le champ littéraire qui naît de cette configuration historique, politique et culturelle est un espace littéraire dépendant, polarisé par l'Europe. Le roman apparaît précisément, dans l'Empire ottoman, dans le sillage des mutations de la vie intellectuelle et culturelle. Le nouveau genre est importé comme institution, comme « technologie » culturelle, pour reprendre l'expression de M. Layoun, de la modernité. Comme dans les espaces littéraires excentriques, ou dans les espaces littéraires naissants, le développement de l'espace littéraire national se fait par importation de fonds : les traductions précèdent l'apparition des premiers romans dans l'Empire. La dépendance littéraire – l'interférence avec l'Europe et l'importation des romans de la culture-source européenne à la culture-cible turque – redouble la dépendance politique et culturelle. L'importation de la « forme étrangère » du roman donne lieu aux premiers « compromis » ottomans, pour reprendre le mot de Moretti. La comparaison des lettres turques à la littérature européenne s'accompagne d'un discours du dénigrement du roman turc, placé sous le signe du « retard », de l'« insuffisance » et de la « déficience ». En outre, la ferveur et la dévotion francophiles des intellectuels a un coût narcissique élevé ; c'est en quelque sorte un amour fondamentalement asymétrique, qui n'est pas payé de retour.

L'ethos de l'auteur pamukien est informé par celui de la bourgeoisie occidentalisée. Pamuk hérite donc de cet ethos laïc, républicain, et occidental. Sa familiarité avec l'Occident, les liens de l'intelligentsia des années 50 et 60 avec le milieu académique et intellectuel américain lui permettent de s'appuyer sur les ressources littéraires centrales pour développer, dans le contexte de l'hégémonie réaliste qui marque la littérature turque depuis la naissance de la République, un ethos d'auteur moderne ; c'est-à-dire pour prôner l'autonomie de la littérature sur les conceptions hétéronomes préexistantes. Cela marque l'entrée par « effraction » de Pamuk dans le champ littéraire turc. Cosmopolite excentrique, sa trajectoire dans l'espace littéraire mondial est caractérisée par la conquête, en deux décennies, de quasiment toutes les places fortes de la reconnaissance littéraire. A travers ses traductions françaises et anglaises, il est bientôt célébré comme une nouvelle sensation littéraire, une nouvelle voix venue d'« Orient » ; le prix Nobel de 2006 couronne cette consécration, qui se traduit aussi par une accumulation de

capital symbolique dans le champ académique et intellectuel occidental sans précédent pour un auteur turc. Son parcours littéralement « extraordinaire » est aussi permis par la mondialisation de la Turquie, par la politique économique et culturelle volontariste du Ministère de la Culture, et par la modernisation de l'édition turque à partir des années 1990. En l'espace de deux décennies, Pamuk se construit un ethos postcolonial de représentant des subalternes de manière générale, et des « minorités » musulmanes du monde non-occidental ; mais aussi un ethos d'intellectuel issu d'un pays à majorité musulmane, défenseur de la démocratie, des droits de l'homme et pro-européen, une posture qui lui assure une grande rentabilité médiatique et institutionnelle en Occident. A la faveur d'une série de conjonctures historiques, et dans le contexte du « choc des civilisations », il devient l'ambassadeur du dialogue entre l'Occident et le monde musulman, mais aussi un expert de la « turquicité ». Sa trajectoire est comparable à celle de l'intelligentsia postcoloniale intégrée au champ universitaire américain ; ces agents de la négociation des biens culturels constitue sans aucun doute une nouvelle classe d'intellectuels transnationale, comme Salman Rushdie, Arundathi Roy, etc. Issus de la bourgeoisie occidentalisée des anciens pays du Tiers-monde, ces intellectuels proposent un nouveau compromis, d'esprit plus nord-américain qu'européen, entre carrière académique, succès littéraire, et nouvelle économie globale des biens culturels.

La construction de l'ethos littéraire du romancier turc est tributaire de la polarisation des lettres turques par l'Europe et la France en particulier ; douloureusement conscient de la position excentrique de l'espace littéraire turc dans la littérature mondiale, l'auteur turc perçoit d'abord la bibliothèque européenne comme un chiboleth, symbole de l'exclusion des Turcs de la bibliothèque mondiale ; la littérature occidentale est tout autant un domaine littéraire qu'un pouvoir d'exclusion symbolique. Partant, Pamuk élabore un ethos d'auteur extra-européen qui l'amène à se solidariser avec les écrivains de la marge extra-européenne, et avec Dostoïevski au premier chef. Cette excentricité détermine sa représentation et sa perception du roman comme un genre spécifiquement européen, même dans ses développements non occidentaux. Héritier du culte paternel de la littérature et de la vénération de Gündüz Pamuk

pour la littérature française, le jeune Pamuk se construit une figure d'auteur passionné de littérature et de littérature européenne en particulier. Le recueil d'essais *Oteki Renkler* témoigne des réajustements de sa figure d'auteur à destination du public occidental. Cette stratégie d'assimilation au centre et de conquête de reconnaissance symbolique se lit aussi dans l'appropriation de la littérature européenne. La bibliothèque pamukienne reste marquée par l'hégémonie de la littérature française ; si quelques grands maîtres sont distingués, semblant ressortir davantage au patrimoine littéraire mondial qu'à la littérature française (Montaigne, Flaubert, Stendhal), cette littérature apparaît aux yeux de l'auteur turc comme une ancienne grande puissance. La littérature russe semble prendre la place de la littérature française au sommet du panthéon, Dostoïevski occupant le sommet de l'échelle des valeurs littéraires du romancier turc. Si la bibliothèque allemande contient quelques noms importants, dont Thomas Mann, la bibliothèque anglophone se signale par son importance, mais vaut aussi comme nouvelle plaque tournante de l'interférence avec la littérature occidentale : Borges est traduit, en turc, de l'anglais. S'il nous semble deviner l'ombre borgésienne derrière la bibliothèque orientale-occidentale totale d'Orhan Pamuk, ainsi que derrière certaines de ses références, il serait incomplet de ne pas mentionner le rôle fondamental d'A. H. Tanpınar comme passeur, avant Pamuk, de la littérature moderne en turc (Proust, Mann, Joyce, Woolf, etc.). Il nous est aussi apparu que Pamuk occupe une place importante dans la reconnaissance et dans la redécouverte de la tradition romanesque turque ; il joue un rôle éditorial et pédagogique de premier plan qui fait de lui un agent décisif de l'interférence entre l'Europe et la Turquie au tournant du XX^e siècle ; pour cette raison, il contribue aussi de manière décisive à l'uniformisation et à la modernisation du champ littéraire turc.

Etant donné l'inscription de Pamuk dans cette tradition et dans cet espace, il se met d'abord, et ce historiquement, en relation avec le genre occidental du roman pour écrire l'histoire de la Turquie moderne et son rapport à l'Occident. Le choix du roman dans la Turquie des années 1970 est un pari risqué, mais qui s'avérera visionnaire, et payant. Il nous semble que ce choix est guidé par la nécessité d'importer, pour son projet littéraire, le roman comme modalité

« réaliste », au sens épistémologique et non esthétique, de représentation du réel, comme forme de la totalité et comme forme d'écriture de l'histoire, sur le modèle de la saga familiale. Pamuk semble aussi assigner au roman une ambition qui n'est peut-être plus très courante dans le monde occidental, celle de « donner une forme à la totalité du monde », pour reprendre les mots de T. Samoyault, et de construire le roman *imago mundi*. L'entrecroisement de la figure du romancier avec celles de l'archiviste, du chroniqueur, de l'encyclopédiste et du collectionneur en témoignent. Abordant le roman dans sa fonction formelle et générique, son œuvre se veut écriture romanesque de l'histoire moderne de l'Empire et de la République ; ainsi, il s'inscrit dans la continuité des romanciers ottomans et turcs. En outre, ses romans s'approprient le projet balzacien de construction d'une somme romanesque organique dont les parties sont fédérées par un même univers diégétique. Le roman pamukien peut donc se lire comme le projet d'écriture de l'histoire de la bourgeoisie capitaliste turque, de ses mœurs, de ses lieux, de son rapport au temps. Inaugurée par son premier roman qui se donne comme une réécriture des *Buddenbrook*, cette ambition essaime dans toute l'œuvre. Pamuk est ainsi le premier à introduire dans l'espace littéraire turc le genre de la saga familiale, ce qui confirme son rôle d'intermédiaire entre périphérie turque et littérature européenne, ainsi que son rôle d'unification de l'espace littéraire mondial.

Parmi les auteurs occidentaux, il faut réserver une place de choix à Dostoïevski, dont on a pu percevoir l'importance fondamentale pour Pamuk. L'homologie structurale de deux pays issus de deux grands Empire rivaux de l'Europe, le prestige et la grandeur de leur passé impérial, la douloureuse confrontation avec la modernité européenne justifient le parallèle entre la Russie et la Turquie, et décrivent les conditions historiques et politiques de la prédilection pamukienne pour Dostoïevski. Ce dernier révèle véritablement au romancier turc la complexité du rapport d'un pays non occidental avec la modernité européenne, et lui donne à comprendre la généalogie de l'idéalisme révolutionnaire et de la violence politique, mais aussi les ressorts de l'ambivalence face à l'Occident. Mais le rapport de Pamuk à Dostoïevski, même si le romancier n'est pas très bavard sur le sujet, nous semble immanquablement médié par son prédécesseur

moderniste A. H. Tanpınar qui ambitionne d'importer dans le roman moderne turc, avant Pamuk, le langage romanesque dostoïevskien et notamment la polyphonie. Quoiqu'il en soit, Dostoïevski autorise Pamuk et le révèle à lui-même comme analyste des « démons » de la Turquie.

Si le genre occidental du roman remplit fondamentalement, chez l'auteur turc, une fonction mimétique et référentielle, le rapport du roman pamukien à la bibliothèque européenne passe aussi par la mise en place d'une poétique dialogique qui vise à *résoudre*, sur le plan esthétique, le rapport complexé à l'Occident. L'élaboration d'une poétique de l'intertextualité, qui absorbe dans la voix narrative le canon européen, et d'une poétique de la *taklit* servent ce dessein. La mise en relation du roman pamukien avec le canon des auteurs panthéonisés est assimilable à la poétique postcoloniale de révision et de réécriture jubilatoire du canon. La signalisation d'une intertextualité tantôt ouvertement affichée, tantôt dissimulée, les jeux de voilement et de dévoilement de l'hypotexte, de citations et de références font signe vers un usage périphérique, excentrique, de la littérature européenne. La captation de l'héritage de la littérature européenne recouvre aussi des enjeux symboliques ; l'auteur turc affirme ainsi une prétention à l'héritage littéraire européen, et désigne le roman turc moderne comme héritier de la littérature européenne. Cet détournement de l'héritage occidental, très rentable pour un auteur périphérique, s'inscrit aussi dans une stratégie de reconnaissance dans les centres occidentaux et de captation de l'attention critique dans l'académie européenne et américaine.

Mais l'appropriation de ces auteurs prestigieux et canoniques est aussi le signe de l'investissement symbolique des formes littéraires occidentales. Pamuk, à partir de sa position de provincialité et d'excentricité, produit de nouvelles lectures de Proust, de Dante, ou de Dostoïevski. La lecture pamukienne de Proust se donne à lire comme une recherche du temps perdu de la mémoire historique et culturelle et prend la forme d'une exhumation du passé, d'un travail sur la mémoire. En ce sens, elle communique avec la réécriture pamukienne de Dante ; en effet, la recherche du temps perdu turque prend la forme de la catabase. Dostoïevski et Mann, à leur manière, contribuent eux aussi à construire une certaine intelligibilité de soi et du monde. Proust, Dante, Dostoïevski ou Thomas

Mann, les auteurs de la bibliothèque européenne ne parlent à Pamuk que de lui-même, et servent l'élaboration symbolique du sujet.

La catharsis du roman pamukien prend enfin la forme d'une poétique de la *taklit*. Fictionnalisant le dilemme historique de la genèse mimétique du sujet et de la littérature modernes, ainsi qu'une certaine terreur phobique de l'influence qui peut caractériser, nous semble-t-il, certains agents de la littérature turque, Pamuk poétise une Turquie placée tout entière sous le signe de la contrefaçon, de l'imitation et du faux, transformant le complexe national en un univers poétique dont le modèle nous paraît être la caverne platonicienne. Définitivement exilé du monde des essences et des « originaux », le personnage pamukien habite un monde de la facticité. Le mimétisme pamukien se singularise dans la synthèse romanesque du mimétisme girardien et du mimétisme postcolonial (la *mimicry* d'Homi Bhabha) pour métamorphoser l'angoisse de l'influence turque en un complexe universel du sujet et de la création artistique. Le héros pamukien peut ainsi émerger de la multiplication de jeux mimétique et de feintises ludiques (déguisement, pseudonymes, remplacement de l'autre) ; l'exacerbation de ces problématiques mimétiques et fictionnelles permettent enfin, à force de *se prendre pour* l'auteur, de prendre la place de l'Autre et de *s'autoriser* en sujet écrivain.

L'apparition des conditions de possibilités qui ont « permis » Orhan Pamuk est-elle le signe d'une redéfinition des rapports entre centres et périphéries ? Va-t-on vers un nouvel ordre littéraire mondial, multipolaire et décentré ? Si Pamuk produit un effet « promotionnel » très fort de la littérature et du roman turc en Occident, il se produit toutefois ce que D. Damrosch signalait dans sa contribution au volume *Comparative Literature in the Age of Globalization*¹, c'est-à-dire une focalisation critique sur un auteur turc, qui intègre le canon de la « world literature », ou le contrecanon non occidental, au détriment des autres ; si Pamuk attire l'attention critique sur la littérature turque, il accapare aussi une grande partie de cette attention – en témoigne notre travail. Cet effet de concentration critique, éditoriale, sur *une* figure de « grand auteur » est sans doute

¹ David Damrosch, « World literature in a postcolonial, hypercanonical age » dans Haun Saussy (dir.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, op.cit., p. 43-62.

aussi accentué par les nouvelles normes de l'économie transnationale de la littérature décrites par Jérôme David dans *Spectres de Goethe* ; la découverte des auteurs extra-européens rencontrant les modalités de promotion de la littérature dans la nouvelle économie globale. On serait en droit de craindre alors le retour du spectre de l'uniformisation redouté par E. Auerbach dans « Philologie de la littérature mondiale¹ ». Mais cette mise en lumière particulièrement appuyée d'un producteur au détriment des autres est sans doute – et il ne faut pas évacuer les raisons esthétiques – un effet « inévitable » de la découverte progressive, par le monde euro-américain, des « autres » de l'Occident.

Quoiqu'il en soit, il nous semble que la figure d'auteur Orhan Pamuk, propulsée en trois décennies au centre de l'attention critique internationale, est le signe clair d'une déstabilisation du modèle binaire opposant le centre occidental et ses périphéries. « The Turks are coming », avertissait Güneli Gün ; et de fait, en littérature, mais aussi dans les autres domaines artistiques, les Turcs « arrivent ». Cela est frappant, par exemple, dans le cinéma, avec l'apparition de Nuri Bilge Ceylan, cinéaste cosmopolite, figure de proue du cinéma turc moderne, qui vient d'être consacré au festival de Cannes (2014), avec le somptueux *Winter Sleep* (*Kış Uykusu*), tout imprégné, *lui aussi*, de littérature russe. L'émergence de cette nouvelle génération d'artistes est le témoin, nous semble-t-il, de la vigueur, de l'excellence et de la maturité d'une culture turque moderne pour qui le complexe historique né de la confrontation à la modernité européenne semble peut-être commencer à s'estomper.

¹ Erich Auerbach, « Philologie de la littérature mondiale » [1952], trad. D. Meur, dans Christophe Pradeau Christophe et Tiphaine Samoyault, (dir.) *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

Bibliographie critique

1/Orhan Pamuk

Romans

A) En français (par ordre chronologique de parution en français)

- La Maison du Silence*, trad. Munevver Andac, Paris, Gallimard, Folio, 1988.
Le Livre noir, trad. Munevver Andac, Paris, Gallimard, Folio, 1995.
Le Château blanc, trad. Munevver Andac, Paris, Gallimard, Folio, 1996.
La Vie nouvelle, trad. Munevver Andac, Paris, Gallimard, Folio, 1999.
Mon nom est Rouge, trad. Gilles Authier, Paris, Gallimard, Folio, 2001.
Neige, trad. Jean-François Pérouse, Paris, Gallimard, Folio, 2005.
Le musée de l'innocence, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, Folio, 2011.
Cevdet Bey et ses fils, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2014.

B) En turc

- Cevdet Bey ve oğulları* [1982], Istanbul, Can Yayınları, 1986.
Sessiz Ev [1983], Istanbul, İletişim Yayınları, 2000.
Beyaz Kale [1985], Istanbul, Can Yayınları, 1993.
Kara kitap [1990], Istanbul, İletişim Yayınları, 2008.
Yeni Hayat [1994], Istanbul, İletişim Yayınları, 2006.
Benim adım kırmızı [1998], Istanbul, İletişim Yayınları, 2007.
Kar [2002], Istanbul, İletişim Yayınları, 2010.
Masumiyet müzesi [2008], Istanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Essais et articles

A) En français

- Istanbul, souvenirs d'une ville*, trad. Savas Demirel, Valérie Gay-Aksoy, Jean-François Pérouse, Paris, Gallimard, coll. Du monde entier, 2007.
D'Autres couleurs [2009], trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, Folio, 2009.

Le romancier naïf et le romancier sentimental, traduit de l'anglais par Stéphanie Levet, traduit du turc vers l'anglais par Nazim Dikbaş, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 2012.

Mon père et autres textes, trad. Gilles Authier et Valérie Gay-Aksoy, Gallimard, Folio, 2012.

L'Innocence des objets, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2012.

Travaux et collaborations artistiques :

Gizli Yüz [1995], Istanbul, İletişim Yayınları, 2000. (non traduit)

Fereshteh Daftari (dir.), *Without boundary : seventeen ways of looking*, New York, Museum of modern art, 2006.

Ara Güler, *Istanbul*, trad. Gilles Authier, Paris, Les Éditions du Pacifique, 2009.

Articles de presse :

« The art of the novel is antipolitical », *New Perspective Quarterly*, 4 octobre 2007, URL : http://www.digitalnpq.org/articles/nobel/208/10-04-2007/orhan_pamuk, page consultée le 4 février 2014.

« The Souring of European dream », *The Guardian*, 23 décembre 2010, URL : <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/dec/23/turkey-european-dream-migrants-minorites>, page consultée le 7 mai 2014.

« Place Taksim, mémoire d'une ville », *Le Monde*, 6 juin 2013, URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2013/06/06/place-taksim-memoire-d-une-ville_3424961_3232.html, page consultée le 7 mai 2014.

Ohran Pamuk, « The souring of Turkey's European dream », *The Guardian*, 23 décembre 2010, URL : <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/dec/23/turkey-european-dream-migrants-minorites>, page consultée le 22 septembre 2014.

B) En turc

« Jorge Luis Borges'ten Yeni Bir Kitap : Borges ve Ben - Bizzat Borges », *Cumhuriyet*, 21 mars 1989, URL : <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1989/3/21/5.xhtml>, page consultée le 5 octobre 2014.

« Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi », *Defter*, 23, Istanbul, 1995, URL : https://www.dropbox.com/sh/iox9axb66dxxn9w/AABDKEm_GPZOEVPHEJ_gmZa/defter/23/Ahmet%20Hamdi%20Tanpınar%20ve%20T%C3%BCrk%20Modernizmi%20-%20Orhan%20Pamuk.pdf?dl=0, page consultée le 6 octobre 2014.

Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye, Istanbul, İletişim Yayınları, 1999.

Istanbul: hatıralar ve şehir [2003], Istanbul, Yapı Kredi kültür sanat Yayınları, 2004.

Oğuz Atay'a Armağan, Istanbul, İletişim Yayınları, 2007.

Manzaradan Parçalar, Istanbul, İletişim Yayınları, 2010.

Saf ve Düşünceli Romancı, Istanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Şeylerin masumiyeti, Istanbul, İletişim Yayınları, 2012.

Discours et conférences

« La valise de mon père », conférence du Prix Nobel, repris dans Orhan Pamuk, *D'Autres couleurs*, trad. Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, Folio, p. 647 ; *Babamın bavulu*, Istanbul, İletişim Yayınları, 2007.

« Pamuk's opening speech marked Frankfurt Book Fair 2008 », trad. Maureen Freely, URL : <http://www.orhanpamuk.net/news.aspx?id=19&lng=eng>, page consultée le 23 septembre 2014.

« Monsieur Flaubert, c'est moi ! » trad. Gilles Authier, Conférence prononcée à l'Université de Rouen le 17 mars 2009, Université de Rouen, Centre Flaubert, URL : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pamuk_francais.php, page consultée le 5 octobre 2014.

« Monsieur Flaubert, benim ! », *Milliyet*, 17 mars 2009, URL : <http://www.milliyet.com.tr/monsieur-flaubert-benim-kultursanat-1072023/>, page consultée le 5 octobre 2014.

2/ Corpus indicatif d'œuvres de la littérature européenne

Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes* I et II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, 1^{ère} édition, 1993.

Jorge Luis Borges, *Livre des préfaces*, suivi de *Essai d'autobiographie*, trad. F. Rosset, M. S. Tripier, Paris, Gallimard, 1980.

Jorge Luis Borges, *Fictions*, trad. R. Caillois, Ibarra, P. Verdevoye, Paris, Gallimard, Folio, 2012.

Jorge Luis Borges, *L'Aleph* [1967], trad. R. Caillois, René L.-F. Durand, Gallimard, L'imaginaire, 2003.

Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Chroniques de Bustos Domecq* [1967], trad. Françoise-Marie Rosset, Paris, Robert Laffont, 2011.

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland, The Annotated Alice*, Martin Gardner, (ed.) Penguin Books, 2001.

Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, trad. André Pézard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, Garnier Flammarion, 1985.

Dante Alighieri, *Œuvres complètes*, trad. Christian Bec, Paris, Le Livre de Poche, La

Pochothèque, 1996.

Dante Alighieri, *la Vita nova*, trad. Louis-Paul Guigues, Paris, Gallimard, Poésie, 1974.

Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, trad. Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les Démons*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, Babel, 1995.

Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les Démons, Les Pauvres Gens*, trad. Gustave Aucouturier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, Babel, 2002.

Fedor Mikhaïlovitch Dostoïevski, *L'Idiot*, trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, Babel, 2001.

Gustave Flaubert, *Correspondance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Thierry Laget (éd.), Paris, Gallimard, Folio, 2001.

André Gide, *Journal, 1887-1925*, Paris, Gallimard, t. I, 1996.

Franz Kafka, *Oeuvres complètes*, Claude David (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984.

Franz Kafka, *Récits, romans, journaux*, Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, 2000.

Thomas Mann, *Les Buddenbrook*, trad. Geneviève Bianquis [1932], Paris, Fayard, 2010.

Thomas Mann, *Buddenbrooks, Verfall einer Familie*, band1.1, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2002.

Thomas Mann, *Buddenbrooks, Verfall einer Familie, Kommentar*, band1.2, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2002.

Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2002.

Thomas Mann, *Buddenbrook Ailesi*, trad. Burhan Arpad, İstanbul, Can Yayınları Ltd. Şti, 1983.

Thomas Mann, *La Montagne magique* [1931], trad. Maurice Betz, Paris, Fayard, Le Livre de Poche, 2010.

Michel de Montaigne, *Les Essais*, Paris, Le Livre de Poche, Classiques, 1972.

Marcel Proust, *A la Recherche du Temps perdu*, Jean-Yves Tadié (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

Marcel Proust, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1992.

Marcel Proust, *Un amour de Swann, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1988.

Marcel Proust, *Sésame et les Lys* précédé de *Sur la lecture*, Bruxelles, Editions Complexe, 1987.

Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

3/ Littérature critique sur Orhan Pamuk

Articles et ouvrages critiques

Mehnaz M. Afridi, David M. Buyze, *Global Perspectives on Orhan Pamuk : Existentialism and Politics*, New York, Palgrave Macmillan, Literatures and Cultures of the Islamic World, 2012.

Nilgun Anadolu-Okur (dir.), *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk: the Turkish winner of the Nobel Prize in literature*, Lewinston (N.Y.), Edwin Mellen Press, 2009.

Apollinaria Avrutina, « The Novels by Orhan Pamuk and Russian Literature », *Ceviribilim*, 13 mai 2009, URL : <http://ceviribilim.com/?p=1882>, page consultée le 7 juillet 2014.

Eyce Aykol, « The Black Book, ekphrastic landscape », dans Nilgun Anadolu-Okur (dir.), *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk: the Turkish winner of the Nobel Prize in literature*, Lewinston (N.Y.), Edwin Mellen Press, 2009.

Zeynep Baramoğlu, « La question du rapport Orient/Occident dans l'oeuvre de Pamuk », <http://turcologie.u-strasbg.fr/dets/images/travaux/texte%20zeynep%20bayramoglu.pdf>, page consultée le 15 février 2013.

— *La problématique de l'occidentalisation dans l'oeuvre d'Orhan Pamuk*, Thèse de doctorat Langues, littératures et sociétés orientales, Paris, INALCO, 2008.

Gamze Nur Bayer, *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları ile Thomas Mann'ın Buddenbrooks, Adli Romanlarında Aile ve Toplum Eleştirisi* [« Cevdet Bey et ses fils d'Orhan Pamuk et Les Buddenbrooks de Thomas Mann, la critique de la famille et de la société »], Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2012.

Murat Belge et Jale Parla (dir.), *Balkan literatures in the era of nationalism*, Istanbul, Istanbul Bilgi University, 2009.

Michel Bozdémir, « Pamuk Orhan (1952-) », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/orhan-pamuk/>, page consultée le 26 avril 2014.

Şule Demirkol, « Le rôle des “traductions” et des “réécritures” dans les récits de voyage sur la ville d'Istanbul », *Turquie*, n°5, 2012, pp. 81-93.

Engin Kılıç Derleyen, *Orhan Pamuk'u anlamak*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

Élise Duclos, « L'histoire dans *Paysages humains* de Nâzim Hikmet : objet poétique, objet idéologique », dans Olivier Kachler (dir.), *Voix épiques, Akhmatova, Césaire, Hikmet, Neruda*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010.

— « Fictions pamukiennes: la fiction et ses enjeux dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk », *Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, publié le 16 mars 2010, URL : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_141.pdf, page consultée le 6 octobre 2014.

— « La culture populaire dans les romans d'Orhan Pamuk et de Thomas Pynchon », Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, URL : <http://vox-poetica.com/sflgc/actes/JE2011/duclos.html>, page consultée le 5 octobre 2014.

— « Le motif du livre fatal dans le roman postmoderne : Orhan Pamuk, Umberto Eco, Thomas Pynchon », *Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées

- de Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, 20 novembre 2012, URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=131, page consultée le 6 octobre 2014.
- « “En lisant en écrivant” : Orhan Pamuk auteur de la littérature européenne », *Les Cahiers du Ceracc*, n° 6, juillet 2013, URL : <http://www.cahiers-ceracc.fr/duclos.html>, page consultée le 7 octobre 2014.
- « Proust en derviche soufi : métamorphoses de l’intertexte proustien dans *Le Livre noir* d’Orhan Pamuk », *Relief*, « Marcel Proust en réseau », vol.7, n°2, URL : <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-115793>, page consultée le 6 juin 2014.
- Catharina Dufft, *Orhan Pamuks Istanbul*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2007.
- Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u okumak*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- « Orhan Pamuk's concept of Fiction », trad. Nilgün Dungan, dans Talât Sait Halman et Laurent Mignon (dir.), *Journal of Turkish literature*, Bilkent University, Center for Turkish Literature, n°3, 2006, pp. 103-126.
- Nergis Ertürk, « Those outside the scene : “Snow” in the “World Republic of Letters” », *New Literary History*, 41.3, 2010, p. 633-651.
- Nüket Esen, Engin Kılıç, *Orhan Pamuk'un edebi dünyası*, İstanbul, İletişim Yayınları, Çağdaş Türkçe edebiyat, 2008.
- *Kara Kitap üzerine Yazılar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996.
- Valérie Gay-Aksoy, « Une Voix qui résiste à la joliesse », *Le Magazine littéraire*, n°534, Hors-série, Août 2013.
- Erdağ Gökner, *Orhan Pamuk, secularism and blasphemy : the politics of the Turkish novel*, London, Routledge, 2013.
- Juan Goytisolo, « Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı » [« Orhan Pamuk's Black Book »], trad. Gül Işık, dans Nüket Esen (dir.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar* [« Writings on The Black Book »], İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, p. 295-313.
- Güneli Gün, « The Turks are coming : deciphering Orhan Pamuk’s Black Book », dans *World Literature Today*, volume 66, n°1, University of Oklahoma Press, 1992.
- « The Fedora and the Unruly Translator : Translating Orhan Pamuk », dans Halman, Talât Sait et Mignon Laurent (dir.), « Orhan Pamuk special issue » in *Journal of Turkish literature*, Ankara, Bilkent University, Center for Turkish Literature, n°7, 2010.
- Laura Ilea, *Littérature et scénarios d'aveuglement. Orhan Pamuk, Ernesto Sabato, José Saramago*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- Yasemin Karakaşoğlu, *Fünf Stimmen im lautlosen Haus : Geschichte, Zeit und Identität im türkischen Gegenwartsroman am Beispiel von Sessiz Ev von Orhan Pamuk*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1993.
- Mark Kirchner, « Orhan Pamuk und die Türkische Postmoderne », dans Konrad Meisig (dir.), *Orientalische Erzähler der Gegenwart*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999, p. 43-64.
- Geoffroy Lewis, *The Turkish language reform : a catastrophic success*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Andrew Mango, « Orhan Pamuk at the Heart of Turkish Sadness », *Cahiers d'études sur la*

Méditerranée orientale et le monde turco-iranien, n° 20, Juillet-décembre 1995, pp. 351-360.

Michael McGaha, *Autobiographies of Orhan Pamuk: the writer and his novels*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2008.

— « Love Turkish Style: Orhan Pamuk's The Museum of Innocence », dans Talât Sait Halman et Laurent Mignon (dir.), « Orhan Pamuk special issue », *Journal of Turkish literature*, Ankara, Bilkent University, Center for Turkish Literature, n°7, 2010, p. 43-57.

Sarga Moussa, « Orhan Pamuk lecteur des écrivains voyageurs français à Constantinople au XIX^e siècle », *Sciences de l'Homme et de la Société*, 1^{er} septembre 2009, URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00415857/>, page consultée le 25 juin 2012.

— « Gautier et les guides de voyage : l'exemple de Constantinople », dans « “La maladie du bleu” : art de voyager et art d'écrire chez Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°29, 2007, p. 53-64.

Jale Parla, « Foreword » dans Nilgun Anadolu-Okur (dir.), *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk: the Turkish winner of the Nobel Prize in literature*, Edwin Mellen Press, 2009.

Ali Tilbe, « Un voyage au bout de Neige d'Orhan Pamuk », dans *Synergies Turquie*, n°1, 2008, pp. 135-144.

Sevinç Türkkan, « Pamuk's *Kara Kitap* », dans Mehnaz M. Afridi et David M. Buyze (dir.), *Global perspectives on Orhan Pamuk, existentialism and politics*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

İclal Vanwesenbeeck, « Poverty, Class, and the Turkish Question in Orhan Pamuk's *The Museum of Innocence* », dans Talât Sait Halman et Laurent Mignon (dir.), « Orhan Pamuk special issue » *Journal of Turkish literature*, Ankara, Bilkent University, Center for Turkish Literature, n°7, 2010, pp. 59-71.

Hülya Yacioglu, *A degraded quest in transcendental homelessness : a Lukacsian Reading of Orhan Pamuk's The Black Book and The New life*, Sarrebruck, VDM Verlag Dr. Müller, 2010.

Melike Yılmaz Baştuğ, *A translational journey : Orhan Pamuk in English*, Sarrebruck, VDM Verlag Dr. Müller, 2009.

Entretiens et articles de presse (sélection)

Entretiens

Entretien avec Orhan Pamuk, trad. Zühâl Türkkan, dans Taner Timur (dir.), *Le roman turc, Anka*, n°16-17, Paris, 1992.

Entretien de Judy Stone avec Orhan Pamuk, « Turkish writer captures the intensity of desire », *San Francisco Chronicle*, 27 avril 1997, URL : <http://www.sfgate.com/books/article/AUTHOR-INTERVIEW-Turkish-Writer-Captures-the-2842721.php>, page consultée le 1^{er} mars 2009.

Entretien de Fernanda Eberstadt avec Orhan Pamuk, « The Best Seller of Byzantium », *The New York Times*, 4 mai 1997, URL : <http://www.nytimes.com/1997/05/04/magazine/the-best->

[seller-of-byzantium.html](#), page consultée le 24 septembre 2014.

Entretien d'Orhan Pamuk avec *BBC News*, « Sense of the City : Istanbul », 7 août 2003, URL : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/world/europe/3131585.stm>, page consultée le 16 décembre 2008.

Entretien avec Orhan Pamuk, *Le Magazine littéraire*, n°466, juillet/août 2007.

Entretien de Charlie Rose avec Orhan Pamuk, « A conversation with Orhan Pamuk », 18 septembre 2007, URL : <http://www.charlierose.com/view/interview/8701>, page consultée le 21 janvier 2009.

Entretien de Dieter Bednarz et Dietmar Pieper avec Orhan Pamuk , « Alle haben Angst », *Spiegel*, Special n°6 « Turkei, Land im Aufbruch », 30 septembre 2008.

Entretien avec Orhan Pamuk, « Orhan Pamuk ile Söyleşi », trad. en turc par F. and O. Deniztekin, paru dans E. Efe Çakmak (dir.), *Dünya Edebiyatı Deyince*, Istanbul, Varlık Yayinlari, 2009, p. 19-34.

Entretien de Nelly Kaprièlian avec Orhan Pamuk, « L'amour est un ready-made que chaque amant doit avaler », *Les Inrockuptibles*, 19 avril 2011, URL : <http://www.lesinrocks.com/2011/04/19/livres/orhan-pamuk-lamour-est-devenu-un-ready-made-que-chaque-amant-doit-avaler-1116801/>, page consultée le 15 septembre 2014.

Entretien avec Orhan Pamuk, « C'est en passant par l'infime que l'on peut se faire une idée du tout », *Le Magazine littéraire*, Juillet 2014.

Articles de presse

Horace Engdahl, Annonce du Prix Nobel de littérature 2006, URL : <http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=33>, page consultée le 7 mai 2014.

Jean-Baptiste Harang, « La démarche turque », *Libération*, 14 janvier 1999, URL : http://www.liberation.fr/livres/1999/01/14/la-demarche-turque_260999, page consultée le 7 mai 2014.

Eric Neuhoff, « Andrew Wylie, la terreur des lettres », *Le Figaro*, publié le 3 août 2012, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2012/08/03/03005-20120803ARTFIG00446-andrew-wylie-la-terreur-des-lettres.php>, page consultée le 11 mai 2014.

Jay Parini, « Pirates, Pashas and the Imperial Astrologer », *The New York Times*, 19 mai 1991, URL : <http://www.nytimes.com/1991/05/19/books/pirates-pashas-and-the-imperial-astrologer.html>, page consultée le 22 septembre 2014.

Salman Rushdie, « How can a Country that Victimises Its Greatest Living Writer Also join the EU ? » *The Times*, 14 Octobre 2005.

Alexander Star, « Orhan Pamuk : “I was not a political person” », URL : <http://www.orhanpamuk.net/popuppage.aspx?id=24&lng=eng>, page consultée le 6 mai 2014.

Chris Wiegand, « Different beats », *The Guardian*, 14 mai 2008, URL : <http://www.theguardian.com/books/2008/may/14/crimebooks.chriswiegand>, page consultée le 8 mai 2014.

Nicholas Wroe, « Occidental hero », *The Guardian*, 8 mai 2004, URL :

<http://www.theguardian.com/books/2004/may/08/fiction.orhanpamuk>, page consultée le 7 mai 2014.

Nicole Zand, « Orhan Pamuk, un jeune turc à l'américaine », *Le Monde des Livres*, 18 novembre 1988.

4/ Littérature turque

Œuvres de littérature

Oğuz Atay, *Tutunamayanlar* [1972], Istanbul, İletişim yayınları, 1992.

Nazim Hikmet, *Paysages humains*, [1973], trad. Münevver Andaç, Paris, Parangon, 2002.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Cinq Villes, Istanbul, Bursa, Konya, Erzurum, Ankara* [1946], trad. Paul Dumont, Paris, Publisud, 1995.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *L'Institut de remise à l'heure des montres et des pendules*, trad. Timour Muhidine, Arles, Actes Sud, 2007.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *A Mind at Peace* [1949], New York, Archipelago Books, 2011.

Evliya Tchélébi, *La guerre des turcs. Récits de batailles*, extraits du *Livre de voyages*, trad. Faruk Bilici, Paris, Sindbad Actes Sud, La Bibliothèque turque, 2000.

Articles et essais critiques sur la littérature turque

Ian Almond, *The new Orientalists : Postmodern representations of Islam from Foucault to Baudrillard*, London, I. B. Tauris, 2007.

Robert Ancieux, « Le “réalisme social” dans la littérature turque contemporaine », *Correspondance d'Orient, Etudes*, n°19-20, 1971-1972, Bruxelles, Centre pour l'Etude des Problèmes du Monde Musulman contemporain, p. 109-175.

Mehmet Basut, « Asli Erdogan : portrait insaisissable d'une jeune écrivaine tourmentée », *Mediterraneas*, 2 janvier 2005, URL : http://www.mediterraneas.org/article.php3?id_article=176, page consultée le 2 octobre 2013.

Louis Bazin, « Littérature turque » dans *Histoire des littératures*, tome I, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967.

Berkiz Berksoy, *Ahmet Hamdi Tanpınar, une esthétique baroque*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Faruk Bilici, « La Turquie a brisé la carapace qu'elle avait autour d'elle », *Zaman France*, 4 février 2010, URL : <http://www.zamanfrance.fr/article/%C2%AB-la-turquie-bris%C3%A9-la-carapace-quelle-avait-autour-delle-%C2%BB-0>, page consultée le 6 octobre 2014.

Alessio Bombaci, *Histoire de la littérature turque*, Paris, Klincksieck, 1968.

Beatrix Caner, *Türkische Literatur, Klassiker der Moderne*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1998.

Guzine Dino, *La Genèse du roman turc au XIX^e siècle*, Paris, Publications Orientalistes de

France, 1973.

Paul Dumont, « Cinq Villes, un autoportrait », dans Ahmet Hamdi Tanpınar, *Cinq Villes, Istanbul, Bursa, Konya, Erzurum, Ankara* [1946], trad. Paul Dumont, Paris, Publisud, 1995.

Nergis Ertürk, *Grammatology and literary modernity in Turkey*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2011.

Ahmet Ö. Evin, *Origins and development of the Turkish novel*, Minneapolis, Bibliotheca Islamica, 1983.

Priska Furrer, « Fenster zur Welt oder selbstreflektierender Spiegel ? Referentialität und Textualität in der modernen türkischen Erzählliteratur », dans *Asiatische Studien*, volume 2, Berne, Peter Lang, 1996, p 321-339.

— « Literatur und hypertext. Nicht linearität im *Kara Kitap* des türkischen Autors Orhan Pamuk », dans *Studia Iranica, Mesopotamica et Anatolica*, n°1, 1994, p. 167-177.

Mete-Yuva Gül, *La littérature turque et ses sources françaises*, Paris, Budapest, Kinshasa, L'Harmattan, 2006.

Şehnaz Tahir Gürçağlar, *The politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

Nedim Gürsel, *Paysages littéraires de la Turquie contemporaine : essais*, Paris, L'Harmattan, 1993.

— *Nazim Hikmet et la littérature populaire turque*, Paris, L'Harmattan, 2000.

— *Le Mouvement perpétuel d'Aragon, De la révolte dadaïste au monde réel*, Paris, L'Harmattan, 2000.

— *Nâzım Hikmet (1903-1963) poète révolutionnaire*, Paris, Le Temps des Cerises, 2002.

— *Nâzım Hikmet, le chant des hommes*, Paris, Le Temps des Cerises, 2002.

— *Yachar Kemal, Le Roman d'une transition*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Talât S. Halman, *The Turkish muse: views and reviews, 1960s-1990s*, Syracuse (NY), Syracuse University press, 2006.

— *Une vue d'ensemble de la littérature turque*, trad. Berna Tunalı et Sandrine Belikırık, La Turquie dans toutes ses couleurs / Bütün renkleriyle Türkiye, Ankara, Ministère de la Culture et du Tourisme, 2009.

— *Contemporary Turkish literature : fiction and poetry*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 1982.

Victoria Rowe Holbrook, *The Unbearable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Romance*, Austin, University of Texas Press, 1994.

— *Beauty and love Şeyh Galip*, trad Victoria Rowe Holbrook, New York, Modern Language Association of America, 2005.

Konuk Kader, *East West Mimesis : Auerbach in Turkey*, Stanford University Press, 2010.

Mark Kirchner, « Zur türkischen Prosa nach dem "12 September" », dans *Türkische Sprachen und Literaturen*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1991, p. 235-243.

Gilles Ladkany (dir.), *Le renouveau littéraire dans l'espace arabo-turco-persan*, Paris, Institut National des langues et civilisations orientales, 2002.

Berna Moran, *Der türkische Roman : eine Literaturgeschichte in Essays*, trad. Béatrice Hendrich, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2012.

- « The Turkish Novel and Problems Related to Westernization. » *A Critical Look at the Turkish Novel 1 : From Ahmet Mithat to A.H. Tanpınar*; Istanbul, İletişim Yayınları, 2003, p. 9-24.

Timour Muhidine, « L'individu inquiet de la littérature turque », dans « L'individu en Turquie et en Iran », *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le Monde Turco-Iranien*, n°26, juillet-décembre 1998.

- et Halil Gökhan, *Paristanbul : Paris et les écrivains turcs au XX^e siècle*, Paris, l'Esprit des Péninsules, 2000.
- « La littérature turque à l'aube du millénaire : 1999-2000 », dans *Les dossiers de l'IFEA*, Istanbul, Institut Français d'Etudes Anatoliennes, Georges Dumézil, août 2000.
- « Dans la jungle des villes », *Le Monde diplomatique*, juillet 2003.
- « Les romans d'Orhan Pamuk », conférence prononcée à l'Université de Rouen le 17 mars 2009, à l'occasion de la remise des insignes *Honoris Causa* à Orhan Pamuk.
- « La littérature turque en français, un mariage de raison », *Bureau International de l'Édition Française*, URL : <http://www.bief.org/Publication-3116-Article/La-litterature-turque-en-francais-un-mariage-de-raison.html>, page consultée le 26.06.2012.
- Présentation de l'*Histoire de la littérature turque au XIX^e siècle* à l'occasion de sa parution en français, conférence prononcée le 12 juillet 2012 au Centre National du Livre.
- (dir.), *Istanbul, Rêves de Bosphore*, Paris, Omnibus, 2001.
- et Emmanuelle Collas (dir.), *Ecrivains de Turquie : sur les rives du soleil*, Paris, Editions Galaade, 2013.

Azade Seyhan, *Tales of Crossed Destinies, The modern Turkish novel in a comparative context*, New York, The Modern Language Association of America, 2008.

Ali Semizoglu, « Aspects du roman turc après 1960 », *Anka*, Paris, n°16-17, 1992.

Mehmet Murat Somer, « Mehmet Murat Somer – The Euro crime interview » ; *Euro Crime*, 8 mai 2008, URL : <http://eurocrime.blogspot.fr/2008/05/mehmet-murat-somer-euro-crime-interview.html>, page consultée le 30 avril 2014.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Histoire de la littérature turque du XIX^e siècle*, trad. Faruk Bilici, Catherine Erikan, Ferda Fidan, Gül Mete-Yuva, Arles, Actes Sud, Sindbad, 2012.

Taner Timur, « Le roman turc à ses débuts », trad. Timour Muhidine, dans « Le roman turc », *Anka*, Paris, n°16-17, 1992.

Sophie Voilhes, « Entretien avec Valérie Gay-Aksoy », Centre d'Etudes et de Recherches comparatistes de l'Université Sorbonne Nouvelle, automne 2013, URL : <http://www.univ-paris3.fr/entretien-avec-valerie-gay-aksoy-239355.kjsp?RH=1178827308773>, page consultée le 8 mai 2014.

« Turkish culture, literature travel the world with project », *Hürriyet Daily News*, 12 juin 2013, Istanbul, URL : <http://www.hurriyetdailynews.com/turkish-culture-literature-travel-the-world-with-project.aspx?pageID=238&nID=48610&NewsCatID=386>, page consultée le 6 juillet 2014.

5/ Histoire culturelle de la Turquie

- O. Cengiz Aktar, *L'occidentalisation de la Turquie, essai critique*, Paris, L'Harmattan, 1985.
- Ahmet Altan, « La prière, les affaires, la prière », *Courrier International*, « Où va la Turquie ? », Hors-série mars-avril-mai 2014.
- Jean-Marie Balhan, « Une Turquie divisée à la recherche de son identité », *Ceras* n°275, sept. 2003.
- Niyazi Berkes, *The Development of Secularism in Turkey* [1954], New York, Routledge, 1998.
- « Introduction », dans Ziya Gökalp, *Turkish Nationalism and Western Civilization: Selected Essays of Ziya Gökalp*, trad. Niyazi Berkes, New York, Columbia University Press, 1959.
- Hamit Bozarslan, *Histoire de la Turquie. De l'Empire à nos jours*, Paris, Tallandier, 2013.
- Histoire de la Turquie contemporaine, Paris, La Découverte, 2004.
- Sibel Bozdoğan et Reşat Kasaba (dir.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle, University of Washington Press, 1997.
- Jean-Paul Burdy, *La Turquie est-elle européenne ? Contributions au débat*, Turquoise, 2005.
- « Les Jeunes-Turcs (*Jön Türk*) : une génération réformatrice », dans *Questions d'Orient, Questions d'Occident*, URL : <https://sites.google.com/site/questionsdorient/turquie-et-empire-ottoman/jeunes-turcs>, page consultée le 2 avril 2014.
- Henry Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, Gallimard, 1986.
- Hichem Djait, *L'Europe et l'Islam*, Paris, Seuil, 1978.
- Vincent Duclert, *L'Europe a-t-elle besoin des intellectuels turcs ?* Paris, Armand Colin, 2010.
- Dominique Farale, *La Turquie ottomane et l'Europe, Du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Economica, « Campagnes et Stratégies », 2009.
- Ziya Gökalp, *Turkish Nationalism and Western Civilization : Selected Essays of Ziya Gökalp*, trad. Niyazi Berkes, New York, Columbia University Press, 1959.
- *Yeni Hayat*, éd. Yalsın Toker, Istanbul, Toker Yayınları, 2005.
- Ernest Gellner, « The Turkish Option in Comparative Perspective », dans Sibel Bozdoğan et Reşat Kasaba (dir.), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle, University of Washington Press, 1997, p. 233-251.
- Ali Kazancıgil, « Du parti unique au multipartisme », « Turquie, Des Ottomans aux Islamistes », *Manière de voir* n°132, Le Monde diplomatique, décembre 2013-janvier 2014.
- « Pouvoir militaire et “dictature de la bourgeoisie” », « Turquie, Des Ottomans aux Islamistes », *Manière de voir* n°132, Le Monde diplomatique, décembre 2013-janvier 2014.
- Celia J. Kerslake, Kerem Oktem, Philip Robins, (dir.), *Turkey's Engagement With Modernity: Conflict and Change in the Twentieth Century*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, St Antony's Series, 2010.
- Fuat E. Keyman (dir.), *Remaking Turkey, Globalization, Alternative Modernities and Democracy*, New York, Lexington Books, 2007.

Onat Kutlar, « Cinéma : le réalisme des années 70 », « Turquie, Des Ottomans aux Islamistes », *Manière de voir* n°132, Le Monde diplomatique, décembre 2013-janvier 2014.

Bernard Lewis, *The Emergence of modern Turkey*, London, New York, Oxford University Press, 1961 ; traduit par *Islam et laïcité, la naissance de la Turquie moderne*, trad. Philippe Delamare, Paris, Fayard, 1988.

Robert Mantran, *Histoire de la Turquie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 1975.

Serif Mardin, « Modernisation ratée », dans « Turquie, Des Ottomans aux Islamistes », *Manière de voir* n°132, Le Monde diplomatique, décembre 2013-janvier 2014.

Nermin Mollaoğlu , « L'édition en Turquie », Bureau International de l'Édition Française, mars 2010, URL : <http://www.bief.org/Publication-3114-Article/L-edition-en-Turquie.html>, page consultée le 7 octobre 2014.

Chris Morris, *The New Turkey : The quiet revolution at the edge of Europe*, London, Granta Books, 2006.

Jean-François Pérouse, « Hybristanbul. Les grands projets d'aménagement urbain en Turquie », *La Vie des idées*, 24 septembre 2013, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Hybristanbul.html>, page consultée le 5 juillet 2014.

Günsel Renda et Carl Max Kortepeter (dir.), *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*, Princeton, Kingston, 1986.

Elif Savaş, *Coup/Darbe : A Documentary History of the Turkish Military Interventions*, 158 mins, Brian Felsen, MM Productions, 2000.

Dorothee Schmidt, « Affaires étrangères » une émission présentée par Christine Ockrent, diffusée le 8 février 2014, France Culture.

Marc Semo, *Turquie : la révolution du Bosphore*, préface de Ahmet Insel, Paris, Éditions du Cygne, 2009.

Taner Timur, « La grande œuvre révolutionnaire de la République » dans « Turquie, des Ottomans aux Islamistes », *Manière de voir* n°132, Le Monde diplomatique, décembre 2013-janvier 2014.

Semih Vaner, *La Turquie*, Paris, Fayard, 2005.

— et Bahadır Kalegasi, Deniz Akagül, *La Turquie en mouvement*, Bruxelles, Editions Complexe, 1995.

Gilles Veinstein, *Leçon inaugurale*, 3 décembre 1999, Collège de France, URL : http://www.college-de-france.fr/media/lecons-inaugurales/UPL52664_LI_150_Veinstein.pdf, page consultée le 6 octobre 2014.

Eva de Vitray, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Seuil, Maîtres spirituels, 1977.

Thierry Zarcone, *La Turquie moderne et l'Islam*, Paris, Flammarion, 2004.

— *La Turquie : De l'Empire ottoman à la République d'Atatürk*, Paris, Gallimard, Découvertes, 2005.

6/ Littérature comparée, littérature mondiale et globalisation

Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte, 2006.

Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot et Rivages, 2001.

Emily Apter, « *Translatio* globale : l'invention de la littérature comparée, Istanbul, 1922 », trad. Marielle Macé, *Littérature*, n°144, décembre 2006, p. 25-55.

Erich Auerbach, « Philologie de la littérature mondiale » [1952], trad. Diane Meur, dans Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, L'Herne, 2007.

Charles Bernheimer (dir.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

Jean Bessière, « Notes sur le métissage et sur ses ambivalences critiques aujourd'hui, Pour une mise en perspective littéraire comparatiste », dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

Anna Boschetti (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

— « Pour un comparatisme réflexif », dans Anna Boschetti (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010.

— *Sartre et Les Temps modernes. Une entreprise intellectuelle*, Paris, Editions de Minuit, Le sens commun, 1985.

Pierre Bourdieu, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145, décembre 2002.

— « La culture est en danger », dans *Contre-feux 2, Pour un mouvement social européen*, Paris, Raisons d'agir, 2001, p.76.

Antonio Candido, « Littérature et sous-développement », *L'Endroit et l'Envers : essais de littérature et de sociologie*, Paris, Unesco/Métailié, 1995.

Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres* [1999], Paris, Seuil, 2008.

— (dir.), *Des littératures combattives : l'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011.

— « La guerre de l'ancienneté » dans Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives : l'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011.

— « La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°144, septembre 2002, p.7-20.

Didier Coste, « Le Mondial de littérature », *Acta fabula*, vol. 6, n°3, Automne 2005, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1096.php>, page consultée le 15 juillet 2013.

François Cusset, *French theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris, La Découverte, 2005.

David Damrosch, *What is World Literature*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2003.

- « World literature in a postcolonial, hypercanonical age » dans Haun Saussy (dir.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Jérôme David, *Spectres de Goethe, les métamorphoses de la « littérature mondiale »*, Paris, Les Belles Lettres, Les prairies ordinaires, 2012.
- Itamar Even-Zohar, « The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe : a Socio-Semiotic Study », *Sémiotique appliquée*, volume 1, n°1, 1996, p. 39-59.
- « Polysystem Studies », *Poetics Today*, vol. 11, n°1, 1990, pp. 53-72.
- « Laws of literary interference », *Papers in Culture Research*, 2010, Tel Aviv, Tel Aviv University, URL : http://www.tau.ac.il/~itamarez%20/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf, page consultée le 20 février 2014.
- Eric Hobsbawm, « Inventer des traditions », *Enquête, Usages de la tradition*, mis en ligne le 7 janvier 2008, URL : <http://enquete.revues.org/document319.html>, page consultée le 28 novembre 2012.
- Frederic Jameson, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA éditeur, D'art en questions, 2007.
- « La littérature du Tiers-monde à l'époque du capitalisme multinational », dans Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combattives : l'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011.
- Paul Jay, *Global Matters : The transnational turn in literary studies*, New York, Cornell University Press, 2010.
- Claire Joubert, « Le comparatisme comme critique : Littérature/s, culture/s, peuple/s », dans *Comparer l'étranger. Enjeux du comparatisme en littérature*, Emilienne Baneth-Nouailhetas et Claire Joubert (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Djelal Kadir (dir.), « Globalization and World Literature », *Comparative Literature Studies*, Penn State Press, vol. 41, n°1, 2004, p. 194-200.
- Mary N. Layoun, *Travels of a genre, the modern novel and ideology*, Princeton, New Jersey, Princeton university press, 1990.
- Marielle Macé, « La critique est un sport de combat », dans *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, paru le 12 janvier 2009, URL : <http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=300>, page consultée le 12 janvier 2009.
- Marc Maufort et Caroline de Wagter (dir.), *Old margins and new centers : the European literary heritage in an age of globalization / Anciennes marges et nouveaux centres*, Bruxelles, New York, Peter Lang, 2011.
- Jérôme Meizoz, « “Posture” et champ littéraire », dans Anna Boschetti (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010.
- Franco Moretti, *Atlas du roman européen : 1800-1900*, trad. Jérôme Nicolas, Paris, Seuil.
- « Hypothèses sur la littérature mondiale », dans Jérôme David (dir.), *Les Contextes de la littérature : études littéraires, sciences sociales, épistémologie*, Lausanne, 2001/2, p. 9-24.
- « More Conjectures », *New Left Review*, n°20, 2003, pp. 73-81.
- « Modern European Literature : a geographical sketch », *New Left Review*, I/206, 1994, p. 109.

- « The Novel : History and Theory », *New Left Review*, n°52, 2008, pp. 111-124.
- Pascal Mougin et Karen Haddad-Wotling (dir.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002.
- Jale Parla, « The Object of Comparison », *Comparative Literature Studies*, volume 41, n°1, 2004, p. 116-125.
- Daniel-Henri Pageaux, « Littérature comparée et comparaisons », publié le 15 septembre 2005, Société Française de Littérature Générale et Comparée, *Vox poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/comparaisons.htm>, page consultée le 6 octobre 2014.
- Jean-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*, Fayard, 1992.
- Christophe Pradeau et Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.
- Tiphaine Samoyault, « Compliquer le global », 14 janvier 2013, *Acta fabula*, URL : <http://www.fabula.org/revue/document7477.php>, page consultée le 7 octobre 2014.
- Gisèle Sapiro, « L'autonomie de la littérature en question », dans Jean-Pierre Martin (dir.), *Bourdieu et la littérature*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2010.
- Haun Saussy (dir.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- Roberto Schwartz, « The importing of the Novel to Brazil and its Contradictions in the Work of Roberto Alencar » [1977], dans *Misplaced Ideas*, London, Verso, 1992.

7/ Approches culturelles et postcoloniales

- Ambrust Walter (dir.), *Mass mediations : new approaches to popular culture in the middle east and beyond*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000.
- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, New York, Routledge, 1989.
- Bill Ashcroft, Griffiths Gareth, et Helen Tiffin (dir.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, New York, Routledge, 1995.
- Jacqueline Bardolph, *Etudes postcoloniales et littérature*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Payot, 2007.
- Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence, Théorie de la poésie*, [1973] trad. Maxime Shelledy et Souad Degachi, Aux forges de Vulcain, Paris, 2013.
- Paul Boghossian, *La peur du savoir, Sur le relativisme et la constructivisme de la connaissance*, trad. Ophelia Deroy, Marseille, Agone, 2009.
- Guillaume Bridet, « Faut-il provincialiser les Lumières ? », *La vie des idées*, publié le 14 mars

2014, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Faut-il-provincialiser-les.html>, page consultée le 8 avril 2014.

Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe : postcolonial thought and historical difference*, Princeton University Press, N.J., 1999 ; *Provincialiser l'Europe, la pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Olivier Ruchet, Editions Amsterdam, 2009.

Vivek Chibber, « L'universalisme, une arme pour la gauche », *Le Monde diplomatique*, mai 2014.

Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll. « Long-courriers », 2011.

— « Histoire d'un retard », dans Yves Clavaron (dir.), *Etudes postcoloniales*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2001.

— « Bilan critique », dans Yves Clavaron (dir.), *Etudes postcoloniales*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2001.

Arif Dirlik, « The Postcolonial Aura : Third World Criticism in the Age of Global Capitalism », *Critical Inquiry*, 20.2 :328-56, 1994.

Marta Dvorak, « Translating the Foreign into the Familiar : Arundathi Roy's Postmoderne Sleight of Hand », dans Carole et Jean-Pierre Durix (dir.), *Reading Arundathi Roy's The God of Small Things*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, "U21", 2002.

Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, La Découverte, 2004.

Metin Heper, *Turkey and the West, changing politicals and cultural identities*, Tauris, London, 1993.

Laurent Jeanpierre, « Bourdieu ou Gramsci ? Une fausse alternative pour les études culturelles » dans Pascale Casanova (dir.) *Des littératures combattives, L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'agir, 2011.

Gregory Jusdanis, *Belated Modernity and Aesthetic Culture, Inventing National Literature*, Minneapolis, Oxford, University of Minnesota Press, 1991.

François Laplantine, « Georges Devereux, un savant entre les rives », *La Vie des idées*, 19 novembre 2013, URL : <http://www.laviedesidees.fr/Georges-Devereux-un-savant-entre.html>, page consultée le 21 mai 2014.

Marlène Laruelle, « L'orientalisme, version russe », *La vie des idées*, 3 septembre 2010, URL : <http://www.laviedesidees.fr/L-orientalisme-version-russe.html>, page consultée le 9 octobre 2014.

Serge Latouche, *L'occidentalisation du monde*, Paris, Editions La Découverte, 2005.

Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.

— « Introduire les études postcoloniales », dans Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2006.

— « L'ordre mondial depuis 1945 », dans Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2006.

Myrian Louviot, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, thèse de doctorat,

Université de Strasbourg, 2010.

— « L'hybridité, un concept pour aborder les littératures post-coloniales », *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 493.

Deidre Lynch, William B. Warner (ed.), *Cultural institutions of the novel*, Duke University Press, Durham and London, 1996.

John Marx, « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental », dans Neil Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial, une introduction critique*, Paris, Editions Amsterdam, 2006, p. 157-173.

Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et Théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

— « Au-delà du postcolonial ? Cultural studies et littérature comparée », dans *Études culturelles, anthropologie culturelle et comparatisme*, Centre pluridisciplinaire Textes et Cultures, Les éditions du Murmure, 2010.

— « Études postcoloniales, études de l'exotisme européen. L'autre et l'ailleurs des Lettres européennes », dans Anne Tomiche et Karl Zieger (dir.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 313-324.

— « Postcolonialisme et comparatisme », dans Société Française de Littérature Générale et Comparée, Site de la bibliothèque comparatiste Vox poetica, URL : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>, page consultée le 17 novembre 2008.

— « Prolonger et renouveler les études postcoloniales », dans Yves Clavaron (dir.), *Études postcoloniales*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Poétiques comparatistes, 2001.

Kevin Robins, « Interrupting Identities : Turkey / Europe », dans Stuart Hall et Paul du Gray (dir.), *Questions of Cultural Identity*, London, Sociology research group, 1996, pp.61-86.

Edouard Saïd, *Culture et impérialisme*, trad. P. Chemla, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.

— *L'orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.

Jean-Paul Sartre, « Présentation des Temps modernes », *Les Temps modernes*, n°1, 1er octobre 1945.

Daryush Shayegan, *Schizophrénie culturelle : Les sociétés islamiques face à la modernité*, Paris, Albin Michel, Espaces libres, 2008.

Martin Stokes, « Beloved Istanbul » dans *Mass mediations : new approaches to popular culture in the middle east and beyond*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2000, p. 224-242.

8/ Littérature européenne

Jean-Louis Backès, *La littérature européenne*, Paris, Belin, 1996.

Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, 1992.

Jean Chélini, « Denis Hay, Europe. The emergence of an idea », *Annales. Économies*,

Sociétés, Civilisations, 14^e année, n°4, 1959, pp. 777-778.

Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses Pocket, 1957.

— *Essais sur la littérature européenne*, trad. Claude David, Paris, Grasset, 1954.

Pascal Dethurens, *De l'Europe en littérature, 1918-1939 : création littéraire et culture européenne au temps de la crise de l'esprit (1918-1939)*, Genève, Librairie Droz, 2002.

Theo D'haen, Iannis Goerlandt (dir.), *Literature for Europe ? Studies in Comparative Literature*, n° 61, Amsterdam, Rodopi, 2009.

Béatrice Didier, *Précis de littérature européenne*, Paris, PUF, 1998.

Jean-Baptiste Duroselle, Alfred Grosser, « Europe, histoire de l'idée européenne », *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/europe-histoire-de-l-idee-europeenne/>, page consultée le 26 avril 2014.

René Etiemble, *Essais de littérature (vraiment) générale*, Paris, NRF Gallimard, 1975.

Denis Hay, Europe, *The Emergence of an Idea*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1968.

Victor Klemperer, *Littérature universelle et littérature européenne*, trad. Julie Stroz, Belval, Circé, 2011.

Edgard Morin, *Penser l'Europe*, Paris, Gallimard, Folio, 1990.

Philippe Zard, *La Fiction de l'Occident : Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, P.U.F, Littératures européennes, 1999.

9/ Théorie de la littérature

Marc Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, 89, 1983.

Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1970], Seuil, Points Essais, 1988.

— *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

— *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Roland Barthes, « Texte (Théorie du) », *Encyclopedia Universalis*, 1973.

— *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Écrivains de toujours, 1995.

Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel*, Paris, Gallimard, 1995.

Pierre-Marc de Biasi, « L'intertextualité », *Encyclopaedia Universalis*, 1989.

Annick Bouillaguet, « Une typologie de l'emprunt », *Poétique*, 80, 1989.

— *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.

— *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000.

Italo Calvino, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

Yves Clavaron et Bernard Dieterle (dir.), *Métissages littéraires*, Saint-Étienne, Publications de

l'Université de Saint-Étienne, 2005.

Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

C. Foucrier et D. Mortier (dir.), *Frontières et passages: les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen, 2010.

Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Poétique, 1979.

— *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Poétique, 1981.

— « Frontières du récit, *Figures II*, Paris, Seuil, Points, 1969.

René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Fayard, Pluriel, 2010.

Karen Haddad, « Les livres et les bombes. Transitivity et intertextualité », dans Vincent Jouve (dir.), *La valeur littéraire en question*, Paris, Editions L'improviste, 2010.

Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York, 1985.

— *A Poetics of postmodernism : history, theory, fiction*, New York, London, Routledge, 1988.

— *Narcissistic narrative : the metafictional paradox*, New York, Routledge, 1984.

Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1982.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

— *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Gallimard, 1988.

Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 27, 1976.

Julia Kristeva, *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1995.

— *Une rencontre*, Paris, Gallimard, Folio, 2011.

— *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, Folio, 2000.

— *Le Rideau*, Paris, Gallimard, Folio, 2005.

André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.

Charles Melman, « La poétique du sujet lacanien », conférence précédée d'une présentation générale de Camille Dumoulié, *Silène*, Centre de Recherche en Littérature et Poétique comparées, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, URL : http://www.revues-silene.com/images/30/extrait_46.pdf, page consultée le 8 octobre 2014.

Georges Molinié, Alain Viala, *Approches de la réception*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Sophie Rabaud, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, Corpus, 2002.

Michel Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris, Gallimard, 2004.

Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

— *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.

Michel Schneider, *Voleur de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris,

Gallimard, 1985.

Philippe Van Tieghem, *Les Influences étrangères sur la littérature française*, Paris, PUF, 1967.

Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

10/ Critiques sur les auteurs comparés

Erich Auerbach, *Écrits sur Dante*, trad. Diane Meur, Paris, Macula, Argô, 1999.

Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

Alain Besançon, « Dostoïevski », communication prononcée à l'Académie des sciences morales et politiques le 10 février 2003, URL : <http://www.canalacademie.com/ida83-Dostoievski.html>, page consultée le 7 juin 2014.

Michel Cadot, *Dostoïevski, d'un siècle à l'autre ou la Russie entre Orient et Occident*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

Jacques Catteau, *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978.

Sandra Cheilan, *Poétique de l'intime dans l'œuvre de Proust, Pessoa et Virginia Woolf*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013.

Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale – Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.

André Gide, *Dostoïevski, articles et causeries*, Paris, Gallimard, 1981

André Gisselbrecht, *Thomas Mann et les «Buddenbrooks»*, essai d'explication, Paris, Centre d'études et de recherches marxistes, 1965.

Karen Haddad, « Naissance d'une littérature : le modèle russe », communication lors de la journée d'étude « Littérature et modernité » organisée par Camille Dumoulié, 23 mai 2007, à paraître.

— « Proust depuis le centre ou la périphérie », *Relief*, vol.7, n°2, 2013, « Marcel Proust en réseau », URL : <http://www.revue-relief.org/index.php/relief/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-115787>, page consultée le 7 juin 2014.

— « Les eaux du Bosphore : Orhan Pamuk lecteur de Proust », dans Karen Haddad, Vincent Ferré (dir.), *Proust, l'étranger*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 147.

Pierre Pascal, « Introduction aux *Démons*, » dans F. M. Dostoïevski, *Les Démons, Les Pauvres Gens*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

Jean-Yves Pouilloux, *Jorge Luis Borges, Fictions*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

Jacqueline Risset, *Dante écrivain : ou l'intelleto d'amore*, Paris, Seuil, Fiction et Cie, 1982.

Fernando Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo, 2^e éd. 1996, p. 142-143.