

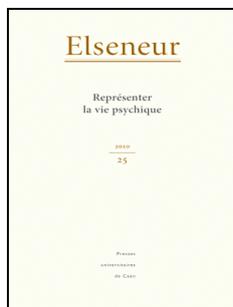
👉 **Nom : CANNONE**

**Prénom : Belinda**

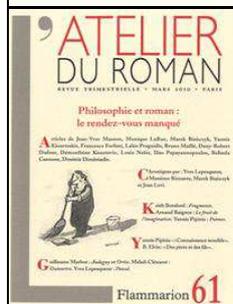


👉 **Bibliographie récente :**

## ARTICLES



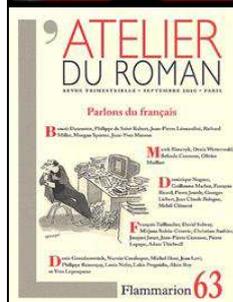
« De quelques fantômes jamesiens » in *Elseneur* n° 25, 2010



*Scientia mirabilis* (littérature et philosophie), in *L'Atelier du roman* n° 61, mars 2010



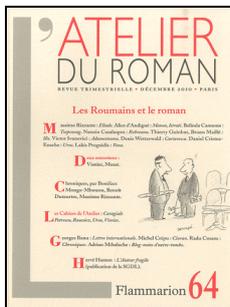
« Sarraute : "Se sentir comme un infini" », in *Magazine littéraire*, mai 2010



« Je suis malangue et *Bérénice* est à moi », in *L'Atelier du roman* n° 63, septembre 2010



« La dame de feu et de fer » (*La Princesse de Clèves*), in *Magazine littéraire* de sept. 2010, n° 500, Dossier « Les romancières françaises »



« Entre rêve, humour et réalité : Une écriture en ruban de Möbius » (sur l'œuvre de Dimitru Tsepeneag), in *L'Atelier du roman* n° 64, décembre 2010

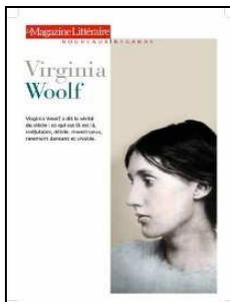


« Différence ou Distinction : d'une expression qui ne nous piègerait plus » in revue les *Cahiers pédagogiques*, n° 487, février 2011

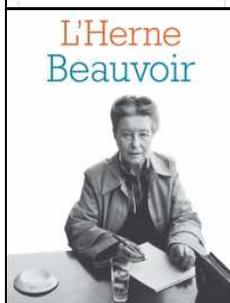


« Trente-trois survivants », in *Revue des deux mondes*, octobre-nov 2011

« Les secrets communs », Entretien avec Dominique Viart pour la revue en ligne FiXXions (n°2 : « Trouver à qui parler »), sur le site depuis juillet 2011



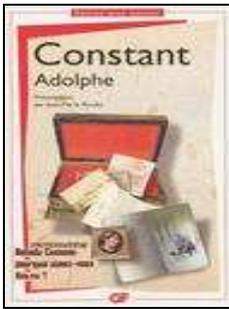
« Pièces de soi », à propos d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf, in *Magazine littéraire* d'avril 2012, publié en livre *Virginia Woolf*, Magazine Littéraire éd., « Nouveaux regards »



« L'hypothèse la plus généreuse » in *Cahiers de l'Herne*, n° sur Simone de Beauvoir, 2013



« Les traîtres mots de Borges et James » in *Magazine Littéraire*, n° de juillet-août 2013, « La Trahison », pp.58 59



Préface pour *Adolphe*, de Benjamin Constant, éd. GF 2013

« Peindre l'intime », à propos de « L'origine du monde » de Courbet, in revue *Études*, janvier 2014

## CONFERENCES

« Roman, Essai : deux chemins vers la connaissance », Société des amis de l'Académie de Caen, 25 novembre 2011

« La littérature mène à tout, même à la littérature », XXXVIII<sup>e</sup> congrès de la SFLGC, Tours, 4 octobre 2012

« Entre secrets communs et secrets d'initié », Université de Gand et Alliance française, 25 octobre 2012

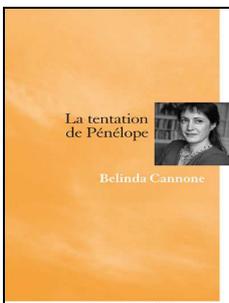
« Roman/Essai : du métissage », in Séminaire thématique « Le mélange des genres », Université de Mulhouse Colmar, Institut de recherche en langues et littératures européennes, 19 janvier 2013

« Les nouvelles formes de l'essai – sous le signe du dialogue, à la lisière des arts et des sciences », Maison des écrivains, « Enjeux contemporains - Quand la littérature fait savoir », 31 janvier 2013

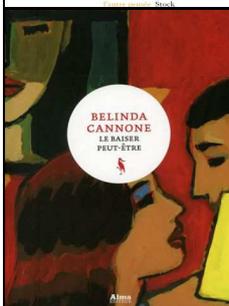
« La langue de création », Société des Gens de Lettres, 24 mars 2013

« La suspension du genre », in Journée d'étude « Le genre, effet de mode ou concept pertinent ? », Université de Pau, Centre de recherche Poétique et Histoire littéraire, 22 octobre 2013

## ESSAIS/ROMAN



*La tentation de Pénélope*, Stock, 2010



*Le baiser peut-être*, Alma, 2011



*Le don du passeur*, Stock, 2013.

## ↳ Un article représentatif de mes recherches :

### **Entre peinture orientale et individualisme occidental : un roman de synthèse (*Mon nom est rouge*, d'Orhan Pamuk)**

Orhan Pamuk est né en 1952 à Istanbul où il vit. Nobélisé, il est l'écrivain turc le plus prisé aujourd'hui dans son pays et à l'étranger. Nourri aux deux cultures, turque et occidentale, leur confrontation, particulièrement cruciale en ce moment, est un de ses thèmes de prédilection.

*Mon nom est rouge*, publié en 1998 (traduction française 2001 (1)), était son septième roman. Il y met en scène l'irruption stupéfiante, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, de l'art du portrait vénitien parmi les peintres miniaturistes d'Istanbul. Roman polyphonique, constitué d'une série de monologues intérieurs, on pourrait tour à tour le considérer comme un roman policier ou un roman d'amour. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un texte passionnant pour l'analyse comparatiste puisqu'il orchestre la rencontre de deux cultures fort dissemblables. Parce qu'il est long et touffu, quoique d'une cohérence très rigoureuse, je me contenterai de le résumer en quelques mots avant de montrer de quelles diverses manières Pamuk relève le défi de la représentation de l'œuvre d'art dans l'œuvre littéraire.

#### **I. L'intrigue**

Le roman se déroule à Istanbul, en 1591, sous la neige, dans un atelier de miniaturistes. La date ne doit rien au hasard : elle correspond à la dernière année avant le millième anniversaire de l'Hégire (2). Les personnages de ce roman sont pour la plupart fictifs mais certains correspondent à des personnes historiques. Le premier à s'exprimer (puisque en fait de monologue intérieurs, il conviendrait mieux de nommer les séquences « soliloques » : les personnages assument d'être en train de parler (3)), sera le cadavre d'un miniaturiste assassiné. Parmi les autres, on trouve notamment : trois peintres (Cigogne, Olive et Papillon dont un – mais lequel ? – intervient doublement – « on m'appellera l'assassin »), Osman (le maître de l'atelier), l'Oncle (commanditaire d'un Livre secret, p. 200 et suiv.), sa fille Shékuré et ses deux enfants (dont l'un s'appelle Orhan, comme le romancier), Le Noir (son ancien amoureux toujours épris qui sera chargé du texte du Livre secret, p. 211), Hassan (beau-frère de Shékuré), Esther (Juive colporteuse qui assure les transmissions de messages) ; il faut encore compter avec les soliloques des dessins (arbre, chien, mort, cheval, diable, deux errants, la femme) qu'un satiriste fait parler, avec ceux de l'argent (au centre des convoitises) et de la couleur rouge.

L'intrigue : l'Oncle a découvert, lors une mission d'ambassadeur à Venise (p. 179), les tableaux de portraits. Cet art, si éloigné de la conception de la peinture orientale que pratiquent les miniaturistes, le bouleverse. Il n'ignore pas que s'il était adopté en Orient, non seulement la tradition esthétique risquerait d'être annulée, mais encore, on le verra, une vision globale du monde fondée sur la religion. Pourtant, ayant convaincu le Sultan, l'Oncle embauche secrètement les quatre meilleurs peintres de l'atelier d'Osman pour réaliser un livre où les deux traditions se mêleront. Au début du roman, Monsieur Délicat, enlumineur à la feuille d'or, vient d'être assassiné parce que, craignant l'hérésie, il a menacé de dévoiler le projet.

A la problématique esthétique se mêle donc une intrigue policière (qui est l'assassin ?) et une intrigue amoureuse (Le Noir, l'assassin et Hassan sont amoureux de la fille de l'Oncle, Shékuré, dont le mari a disparu depuis quatre ans à la guerre (p. 52). Chemin faisant, c'est aussi une façon de vivre qui nous est révélée : celle des miniaturistes du XVI<sup>e</sup> siècle à Istanbul, leur atelier, leur formation, les thèmes et principes de leur art, les noms et techniques des anciens maîtres, leurs rivalités, leur situation ambiguë dans une culture iconoclaste, leur mœurs (amours avec les garçons), et plus largement, Istanbul et ses différentes populations, la passion du café ou l'existence des prédicateurs puristes comme Nusret Alí, l'intégriste. Le récit emprunte de nombreux éléments réels. Par exemple, 1574-1595 fut l'époque du règne du Sultan Murad III, effectivement passionné de miniatures et qui commanda les *Livre des talents*, *Livre des Réjouissances* et *Livre des Victoires*, tous trois réalisés à Istanbul par les plus grands peintres du temps, dont le célèbre Osman, et le miniaturiste persan Velidjân (Olive, dans le roman), recruté en 1583. De même, le mari (fictif) de Shékuré a pu mourir dans la guerre (réelle) qui a opposé les Turcomans aux Perses, entre 1578 et 1590. Ou encore, la mission d'ambassadeur de l'Oncle à Venise « trente ans » plus tôt est crédible, puisque Venise sera l'enjeu d'une bataille (gagnée par les Turcs) en 1573.

Le ton est alerte, leste, l'évocation de la sexualité sans manières, la langue familière (on les « entend parler »), l'argent toujours présent. L'histoire est parsemée de récits enchâssés : les divers narrateurs racontent de nombreux épisodes tirés des contes et épopées qui constituent le socle de la littérature ancienne orientale et qui ont souvent donné lieu à des livres de miniatures, et aussi plusieurs légendes ou récits concernant la vie et l'art des miniaturistes anciens. Mais aussi, les différents soliloques restituent fréquemment des dialogues et l'on entend souvent la voix d'un des personnages (ailleurs narrateur) à travers le rapport qu'en fait une autre (exemple : l'assassin fait parler Délicat p. 43). Le même fil narratif se poursuit donc à

travers différents points de vue (exemple : la première rencontre de Le Noir avec l'Oncle est racontée à travers le soliloque de l'Oncle (n° 5), puis d'Orhan (n° 6), puis de Le Noir (n° 7).

Les premières séquences posent d'emblée toutes les problématiques du roman et les relient :

N° 1. Le cadavre de Monsieur Délicat affirme : « derrière ma mort se cache un répugnant complot contre notre vision du monde, nos coutumes, notre religion » (p. 18). Et plus loin, à travers le monologue de l'assassin : « tu sais que le tableau que vous exécutez est un très grand péché ? » (p. 43)

N° 2. Le Noir vient de rentrer à Istanbul après douze ans d'absence et il est toujours amoureux de sa cousine Shékuréd (p. 20). En filigrane, il pose le problème du portrait : « j'avais péniblement conscience d'avoir tout à fait oublié le visage de mon amour » (p. 21). Il a été rappelé par l'Oncle pour « préparer un mystérieux livre, pour le Sultan » (p. 23).

N° 4. L'assassin déclare qu'il a tué Délicat sans l'avoir prémédité, il y a quatre jours : « je n'allais pas laisser toute la communauté des peintres se faire tailler des croupières par ce calomniateur stupide » (p. 36). Par ailleurs, question esthétique en filigrane aussi, l'assassin nous invitait à le découvrir d'après son style dit : « ce qui nous amène à la question du style, tellement à la mode aujourd'hui : un peintre a-t-il, peut-il avoir un style personnel, une couleur, et comme une voix particulière ? » (p. 40). Et l'on apprend ce que l'Oncle lui a demandé : « dessiner un cheval 'qui vienne de moi' » (p. 44).

N° 5. Le projet est expliqué par l'Oncle à Le Noir (p. 52-54). On comprendra plus loin que le Sultan veut ainsi prouver qu'il peut « maîtriser les arts de l'Europe aussi bien que les Européens » (p. 65).

N° 6. La grande question du lien de l'art et de la conception du monde (est-ce un hasard si, certes formulée par l'Oncle, elle est rapportée dans le monologue du petit Orhan ?) est posée d'emblée : « Est-ce qu'on voit d'une façon différente si l'on peint d'une façon différente ? » (p. 59). Si la réponse est positive, on comprend l'enjeu capital de cette rencontre avec l'art occidental.

Je voudrais montrer comment le roman de Pamuk pose des questions qui concernent les principes de la représentation : picturale au premier chef, mais littéraire aussi. On verra que la forme du roman de Pamuk imite celle du Livre secret que doivent réaliser les miniaturistes. La force extraordinaire du roman tient à ce que sous couvert d'une fiction « divertissante », ce sont les racines d'une différence de conception du monde entre l'Orient et l'Occident qui sont explorées. La leçon du romancier semble être qu'il faut, ainsi qu'il l'a lui-même réalisé, opérer une synthèse entre les deux conceptions.

## II. L'art des miniaturistes

L'art des miniaturistes évoqué dans le roman succède à la peinture arabe et byzantine, plus naïves, et naît en Perse (Tabriz, Shiraz, Bagdad) où elle connaît un beau développement. Puis, les guerres ayant renversé les rois amateurs de peinture, les grands maîtres se sont dispersés, vers l'Inde et Istanbul.

Avant de voir ce qu'en dit le texte, quelques mots sur les principes de cet art. C'est une peinture décorative qui repose sur un « principe d'in vraisemblance » : elle ne doit pas être réaliste car si le peintre imitait la nature, il concurrencerait Dieu. D'où par exemple des interdits comme celui porté sur l'ombre, qui est clairement formulé. L'irréalisme est même recherché, pour montrer qu'on ne contrevient pas aux interdits : ainsi, les miniaturistes n'exploitent pas les règles de la perspective, que par ailleurs ils maîtrisent, afin d'afficher l'in vraisemblance volontaire.

Chaque œuvre doit constituer un monde autonome, un microcosme. Plusieurs ouvriers travaillent à la même œuvre : il faut d'abord composer (étape la plus importante) puis porter les divers détails. Les techniques des ateliers nous sont mal connues car elles étaient tenues secrètes. On note deux traits caractéristiques de tout l'art musulman : l'horreur du vide (tout l'espace doit être rempli), et la domination de la spirale qui englobe et mène à Dieu. Enfin, c'est une peinture dans laquelle tout est rapporté à Dieu, au lieu qu'en Occident, tout est rapporté à l'homme.

Inscrite dans des livres consultés par quelques-uns seulement, elle est l'art d'une élite qui se plaît à l'interpréter. Mais elle n'est qu'un appoint par rapport à la calligraphie, art le plus noble, transmis directement de Dieu à Adam pour porter la parole divine (4).

Le roman nous dit que, quoiqu'elle ne soit pas « réaliste » (p. 121 : « quelque chose d'absolument inadmissible dans un livre : une réalité »), cette peinture s'attache à exalter la beauté du monde (p. 41). Le talent d'un grand maître est évident, on le reconnaît tout de suite (p. 42) et pour nous, modernes occidentaux, paradoxal puisque le maître sait « peindre des chefs d'œuvres inégalables, en sachant aussi ne pas laisser trace de son identité » (p. 42). Cette question de l'absence de signes de l'auteur est capitale : « 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 auteur » (p. 111). Le roman pose donc le problème de la signature, et de façon plus générale, celui de la singularité.

Il s'agit d'une peinture conceptuelle (5) : peinture du signe et non du singulier. L'arbre par exemple, conclut son soliloque en disant : « Mais j'aspire, plutôt qu'à être un arbre, à en être le signe » (p. 98). Ou encore, Osman affirme : « dans notre peinture à nous, la signification précède la forme » (p. 572). La protestation du cheval va dans le même sens : « je ne suis que l'Idée du Cheval que le peintre imagine » (p. 393). Ce sera clair dans la comparaison avec les Vénitiens : chez eux, les modèles ont une « manière d'exister comme l'œil, et non l'esprit, nous voit » (p. 308).

Quelle vision de la peinture révèlent ces principes ? Le peintre, est-il répété, doit adopter la vision de Dieu et sa temporalité doit être celle de l'éternité : « cette vision profondément pathétique du monde vu d'en haut, du point de vue de Dieu, jusqu'à perte de vue » (p. 132) (6). Il n'est pas étonnant que le stade ultime de la perfection soit réputé atteint avec la cécité, car alors le regard devient tout intérieur : « le maître authentique, au bout de cinquante ans, est tout à fait aveugle, et sa main dessine toute seule » (p. 45). Et puis : qu'a-t-on besoin d'yeux pour dessiner un concept ?

Enfin, dernier point important, c'est une peinture « narrative » au sens le plus fort : « Toute image raconte une histoire. Pour embellir un livre, le peintre retiendra la plus belle scène de chaque histoire » (p. 54) et son image aura deux fonctions : délasser les yeux (ce qui autorise par exemple à négliger tout réalisme dans les couleurs, pour éviter la lassitude de la répétition (p. 112), et éventuellement résoudre une difficulté de sens (p. 54). De façon beaucoup plus forte et nécessaire que dans l'art occidental ancien, l'image est donc ici toujours liée à un texte. Celui-ci est emprunté à la légende « dont le propre est

de ne pas être crue », ce qui permet de briser la force de persuasion intrinsèque à l'image (p. 204) et donc de ne pas tomber dans l'idolâtrie. Si on supprime le texte, dit le Sultan, « nous croirons à la vérité de l'image » - croyance hautement condamnable dans une culture iconoclaste. Dès que l'on peint une image seule, on l'accroche et « elle finit toujours par inviter à l'adoration » (p. 205). Les chrétiens n'ont pas le même problème, ajoute le Sultan, parce qu'ils ont vu Dieu d'ici-bas : l'incarnation, en donnant une conception de la divinité différente, en l'ayant rendue visible à travers le Christ, rend l'image légitime.

Le lien est constamment établi entre la religion et l'art, c'est-à-dire entre l'art et la vision du monde qu'il manifeste. On l'a vu, parce qu'il pousse à l'idolâtrie, le tableau peut être source de péché (p. 43) ; mais aussi parce que les artistes miment le Créateur (p. 290), témoignant ainsi d'un « désir criminel de se grandir face à Dieu » (p. 203). Cette peinture n'est donc pas seulement celle d'une culture, elle est celle d'une religion, l'Islam : « la passion du portrait entraînerait la fin de la peinture de l'Islam » (p. 203), ou encore, les portraits « signent l'arrêt de mort de la peinture selon notre foi » (p. 701). Il ne faut pas que quoi que ce soit d'autre que la providence divine puisse se trouver « au centre du tableau et du monde » (p. 204).

### III. Frustration et vacillement

Si l'on en croit Pamuk, un peintre doit passer cinquante ans à dessiner un cheval pour arriver à représenter un cheval « le plus mystérieusement parfait » (p. 45). Ainsi, quand on lui demande une figure jamais représentée (comme la Mort), le peintre refuse dans un premier temps, craignant de la peindre comme « un débutant » (p. 232 et suiv.).

Qu'est-ce qui apporte le désordre dans cet univers bien réglé ? On l'a compris, ces miniaturistes ont le statut qu'avaient les peintres avant l'invention de l'Académie en Europe : celui d'artisans (7). Les apprentis sont formés dans un atelier (qui est une structure très hiérarchisée) où ils apprennent et servent les maîtres, selon un régime assez strict qui n'exclut pas la violence et la sexualité : la maître est à la fois le père et l'amoureux. Ensuite, ils vivent des commandes du Sultan ou des puissants, et la gloire n'est pas attachée aux artistes mais au commanditaire (p. 289) dont cette peinture montre l'opulence (p. 482). L'absence de gloire et l'oubli caractérisent ce statut d'artisan. Lorsque l'assassin demande quand les miniatures vaudront enfin à leurs auteurs « l'affection, la faveur qui nous revient de droit ? » (p. 307), l'Oncle répond : jamais. L'argent est donc le seul mode de rétribution du travail et il est d'ailleurs au centre des préoccupations des peintres. Ceux-ci reçoivent par exemple des primes du Grand Trésorier quand le Sultan est satisfait. Mais l'argent est sans gloire, et il contribue même à maintenir le peintre dans un statut d'artisan.

Au-delà de la question de la peinture, qu'a analysé Pamuk ? Que l'invention de l'individu, entraînant la promotion de l'idée de singularité, est une tentation à laquelle nul ne résiste. Nul, et pas plus le peintre que l'homme ordinaire, lequel voudra lui aussi, bientôt, prédit l'Oncle, avoir son portrait. Car « en étant peint de cette manière, je pourrais mieux comprendre ma raison d'être au monde » (p. 203). La question de la singularité est intimement liée à celle du style, lequel occupe une place centrale dans les préoccupations des peintres participant au Livre secret. Dès les pages 40 à 42, l'assassin pose la question de l'existence et de la définition du style, tout en continuant d'affirmer que c'est une erreur de laisser paraître des traces de son identité (p. 42). Même lorsqu'elle est positive, la définition du style s'appuie sur la notion d'erreur : « une erreur qui ne provient pas d'un manque de maîtrise, mais émane de l'intérieur de l'âme de l'artiste, cesse d'être une erreur, et devient un style » (p. 486). Or le style déborde la question de la peinture, à laquelle il ne peut être réduit, et concerne l'individu sous tous ses aspects : on doit par exemple pouvoir le voir dans la « couleur de mes propos » dit l'assassin (pp. 184-5).

Que révèle la peinture occidentale découverte par l'Oncle à Venise ? En représentant les ombres (p. 208), la profondeur, la perspective (p. 208-9 ; 211 ; 219), en suggérant parfois un hors-champ (p. 221-22) ou en peignant l'intériorité du modèle (p. 253), en singularisant chaque figure, en promouvant enfin le genre qui est comme le point où elle approche le plus de son essence même, le portrait, cette peinture est celle d'un monde où l'individu domine en se donnant pour la mesure de l'universel. Ainsi, le modèle du portrait devient « mon semblable » (p. 55), le tableau raconte « sa propre histoire » et n'est pas « l'illustration, le prolongement ou l'ornement d'un récit, mais un objet pour lui-même » (p. 55), il montre le monde non pas tel qu'il est vu du minaret, mais de ma fenêtre (p. 219), c'est-à-dire à hauteur d'homme. Le moteur de la création y est l'inspiration (mouvement intime et singulier, il s'agit de peindre un cheval « qui vienne de moi » p. 44) ; son fondement réside dans l'amour de soi, dans la singularité, p. 202 (soi devient forcément une « créature étonnante »), et dans le fait d'« être différent de tous » (p. 203). Dans cette peinture occidentale qui valorise le déploiement de l'individualité, même l'arbre devient reconnaissable entre tous ceux de la forêt (p. 98). De ce fait, le tableau assure la pérennité de l'individu dans le temps, au-delà de sa mort (p. 56) et il brave l'espace : grâce à la forme de son visage (« ils appellent cela faire un Portrait » p. 56), on peut à la fois identifier la personne peinte et la garder en mémoire : « Si j'avais eu auprès de moi un portrait à la vénitienne de son visage aimé, dit Le Noir, je ne me serais sans doute pas senti à ce point exilé, banni, à force de ne pas réussir à me remémorer (...). Car si l'image de l'être aimé reste vivante dans votre cœur, le monde entier est votre maison. » (p. 64).

Dès lors qu'on promeut un tel paradigme de la création, plusieurs changements de valeur apparaissent : l'excellence n'est plus liée au métier mais à la capacité d'innovation dans les sujets et les techniques – il s'agit de peindre le « jamais vu » (p. 234). On ne s'étonnera pas alors que ce soit la Mort qui, dans son soliloque, déclare que l'Oncle a réussi à introduire la passion du « Nouveau » chez les peintres (p. 235), et si l'Oncle, qui souhaite cette innovation, la redoute aussi. Car ce désir de singularité et de nouveauté avoisine nécessairement la Mort (p. 209 et 210), sans doute parce qu'il est fondé sur le principe de la finitude humaine, et non plus sur celui de l'éternité divine. Peut-être aussi parce qu'un tel « désir criminel de se grandir face à Dieu, de se croire important soi-même, de se placer, en somme, au centre du monde » (p. 203), risque, comme toute manifestation de l'hubris, de provoquer une sanction.

Il n'empêche que même le Sultan désire avoir son portrait « à la manière européenne » (p. 207) – mais il faudra le cacher au cœur d'un livre.

### IV. Dépassement et synthèse

Le roman, je l'ai dit, développe une intrigue à la fois policière et amoureuse. Sa force réside dans le fait que tout est relié aux questions esthétiques. Le corps de Délicat est découvert au fond du puit (p. 153). Il y a donc un meurtrier, un mobile, des enquêteurs et un châtement. Le témoin ici est le lecteur, mais il lui manque le nom de l'assassin : il ne connaît que sa voix qui l'enjoint souvent à deviner qui il est. Le criminel reste constamment menaçant : l'Oncle a l'intuition qu'il se dissimule parmi les trois peintres restant et qu'il va continuer son œuvre de mort, car il est hostile au projet du livre (p. 176). Puis l'assassin tue l'Oncle entre les pages 281 et 319, ce qui est raconté de son point de vue puis de celui de l'Oncle. Il le fait à la suite de la prophétie de l'Oncle que rien ne restera de leur art (p. 310). Les mobiles comme l'enquête ont une dimension esthétique : pour trouver le coupable, Osman et Le Noir analysent les œuvres des peintres. Ils livrent donc en même temps une réflexion sur le style. De même, l'intrigue amoureuse est elle aussi reliée au Livre secret. L'Oncle fera promettre à sa fille Shékuré de pousser Le Noir à écrire et à se charger, au cas où il mourrait, de la poursuite du Livre (p. 213). De même, Le Noir sera mis dans l'obligation de découvrir le meurtrier et de faire achever le Livre secret avant de consommer le mariage avec Shékuré.

Je voudrais montrer à présent comment ce roman, dans le même mouvement, expose des propositions de synthèse picturale entre Orient et Occident, et réalise une synthèse littéraire. Ou encore, comment l'œuvre romanesque est la réalisation littéraire de ce qui est proposé picturalement.

Les réflexions picturales d'abord. Le soliloque du cheval (p. 392 et suiv.) renverse sérieusement et pour la première fois les arguments des traditionalistes : Dieu a produit la diversité et non l'uniformité dans ses créatures ; Dieu est unique, pourquoi les peintres veulent-ils marcher sur ses brisées, eux qui créent de toutes façons toutes sortes de faussetés (ils le font marcher l'amble, ou le représentent avec un sabot levé, comme un chien savant) ? ; en conclusion, le style européen « satisfait mieux au dogme de l'Islam » (p. 394). D'où la possibilité de réaliser concrètement le Livre secret qui montrera « le monde sous le règne de notre sultan » (p. 53), c'est-à-dire qui sera ancré dans le temps. Ce livre va aussi à rebours du lien de l'histoire et de la peinture : Le Noir doit trouver des histoires qui illustreront les images déjà produites, lesquelles sont « moitié vénitiennes, moitié persanes » (p. 222). On peut peut-être interpréter le double geste de l'assassin (qui en sera puni) comme un excès du côté de l'europanisation : tuant l'Oncle, il tue la « la tradition », et c'est bien ce qu'il fait esthétiquement aussi puisqu'il s'est mis, comme on l'apprend à la fin, au centre du tableau qui devait représenter le Sultan, redoublant, par ce classique autoportrait du peintre, la question de la signature (de la singularité) et contestant la prééminence du Sultan, représentant de Dieu sur terre.

L'œuvre romanesque de Pamuk témoigne, par sa construction, à la fois de la plus grande modernité et de la volonté d'inclure la tradition.

La modernité : elle se manifeste en premier lieu par le principe même de narration. L'histoire se poursuit chronologiquement au long des 59 chapitres mais elle est prise en charge à tour de rôle par les vingt personnages « focalisateurs » qui soliloquent en permanence, soliloques qui contiennent aussi d'abondants dialogues. On sait qu'en Europe, ce principe narratif, la succession de points de vue en 1<sup>ère</sup> personne (au contraire de l'omniscience et omnipotence du narrateur en focalisation zéro) correspond à l'irruption de la voix singulière dans le récit et à la modernité littéraire. A la fin du roman d'ailleurs, lors d'un rapide échange, un personnage évoque la nécessité de raconter cette « histoire de notre vie comme nous l'avons vécue » (p. 709) et décrit ainsi la manière européenne : « histoire de personnages décrits comme s'ils étaient nous-mêmes » (p. 710).

Modernité encore, dans le tressage de cinq fils narratifs :

a. l'intrigue policière ; b. l'intrigue amoureuse de Shékuré (qui va rejoindre « a. » quand l'Oncle sera assassiné) ; c. les bribes d'intrigue tirées de l'histoire de *Shirine et Khosrow* (8) (qui redouble « b. », les personnages en sont d'ailleurs conscients, pp. 70, 278, 380, 550) ; d. les interventions dans la ville du Hodja d'Ezurum, l'intégriste ; e. la description de miniatures, comme des vignettes qui illustrent périodiquement les quatre fils narratifs (miniatures existant ; en train d'être réalisées ; passage où le narrateur expose sa journée sous forme de quatre miniatures, miniature « parlant » - comme le cheval ou la femme). Le roman inclut par ailleurs aussi bien des dialogues que des descriptions d'images, des commentaires réflexifs sur la narration, des rêves, des récits historiques et des légendes.

Modernité enfin dans le jeu constant avec la réflexivité : par exemple, dès le n° 1, « vous entendez ma voix (...) je sais ce que vous allez penser » (p. 15) ; puis l'assassin convoque notre intelligence et notre sens du jeu : « essayez donc de découvrir qui je suis d'après mes mots et mes couleurs » (p. 40) ; ou encore Olive dit : « vous qui m'entendez depuis l'intérieur de ce livre » (p. 142) ; le chien se moque de l'irréalisme de la fiction et l'assume (p. 28). Cette réflexivité franche ou larvée permet aussi d'inclure l'avenir : « dans plusieurs centaines d'années, les hommes qui se pencheront sur l'univers de notre peinture » n'y comprendront rien (p. 567).

Mais tradition aussi. D'abord parce qu'à l'intérieur des soliloques, les personnages adoptent un ton de conteur. Mais aussi parce que l'histoire est constamment illustrée par des anecdotes tirées de contes traditionnels qui soit reviennent régulièrement, soit sont exemplaires (par exemple, les trois vertus du peintre). Ces extraits de contes sont comme les miniatures face au texte calligraphié dans les livres du Sultan. Par ailleurs, les figures légendaires (comme Shirine et Khosrow) sont les types à partir desquels sont construites les figures singulières de ce roman (Shékuré et Le Noir, dont l'histoire est construite comme une mise en abyme du roman traditionnel).

Ainsi, le roman de Pamuk ressemble fort au Livre secret. Il en est même le calque parfait puisqu'il réalise la fusion des deux traditions, comme le souhaitait l'Oncle : son côté traditionnel apparaît dans le fait qu'il intègre des œuvres d'art (les miniatures) au fil du texte, tout comme on le faisait dans les livres du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais par son côté moderne, il restitue bien les « points de vue » des personnages, faisant ainsi d'eux « nos semblables » (9).

Ce roman témoigne donc bien de la recherche d'une synthèse entre Orient et Occident. Au total, ce qui reste de cette fusion, ce ne sont pas des miniatures (le Livre secret a été interrompu et dispersé ; les peintres ont cessé de faire des livres, p. 734) mais cette histoire de Pamuk, que le petit Orhan est censée avoir écrite sur l'injonction de sa mère (p. 736). La fin du roman correspond donc aussi à la fin de l'art de la miniature.

En somme, l'œuvre d'art n'est pas incluse dans l'œuvre littéraire : Pamuk a réussi le tour de force d'en faire l'œuvre littéraire elle-même.

**Belinda CANNONE**  
**Université de Caen**

- 
1. Cité ici dans l'édition Folio, 2003.
  2. Il s'agit d'années lunaires. Hégire : en 622, Mahomet s'enfuit de La Mecque à Médine, ce qui marque le point de départ du calendrier musulman.
  3. A propos de la différence entre soliloque et monologue intérieur, voir mon *Narrations de la vie intérieure* (Paris : PUF, 2001), chap. V.
  4. Dans le roman, on trouvera de nombreux exemples de peinture traditionnelle : description d'une page du livre officiel *Livre des Réjouissances* (p. 109-110), évocation de l'art oriental en général (p. 311), etc.
  5. Rappelons que l'historien d'art Ernst Gombrich (1909-) défend l'idée que toute dynamique des changements artistiques viendrait de ce que l'art oscille entre ces deux polarités : le conceptuel et le réalisme. Du côté conceptuel il place l'art égyptien ou celui de l'icône, du côté réaliste les Fayoums (*L'art et l'illusion*, Paris : Gallimard, 1971, 1987). Les miniaturistes sont à l'évidence du côté du pôle conceptuel.
  6. Par parenthèse, la description d'une miniature parfaite (qui peut être « le cheval tel qu'il est vu par Dieu, ou tel que les plus grands maîtres en ont imposé le modèle » p. 215-6) n'est pas sans rappeler la problématique de l'Académie française aux 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles : faut-il imiter la nature (idéale) ou les Anciens ?
  7. Voir Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste – Artisans et Académiciens à l'âge classique* (Paris : éd. de Minuit, 1993).
  8. Il existe plusieurs versions de ce roman. L'une figure dans le *Livre des Rois* de Firdawsi (935-1020), mais la plus fameuse est celle du poète persan Nizami qui écrit cinq épopées romanesques (en vers), dont celle-ci entre 1141 et 1209. Shirine est la fille chrétienne de la reine d'Arménie, elle aime et est aimée de Khosrow, roi perse, mais les amants ont des difficultés à se rejoindre. C'est une histoire d'amour fou aussi importante que *Tristan et Yseult* en Occident.
  9. On note d'ailleurs qu'au lieu du simple nom des personnages dans les titres des séquences, on trouve toujours rappel du « moi » : « on M'appelle », « MOI le », « MON nom est », « JE SUIS ».