

Université de Montréal

ESPACE URBAIN ET IDENTITÉ :

L'imaginaire de la ville comme symptôme de la crise identitaire dans l'œuvre d'Orhan
Pamuk

Par
Maya Ombasic

Département de Littérature Comparée

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en littérature, option littérature comparée et générale

décembre 2012

© Maya Ombasic, 2012

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée :

ESPACE URBAIN ET IDENTITÉ :

*L'imaginaire de la ville comme symptôme de la crise identitaire dans l'œuvre d'Orhan
Pamuk*

Présentée par :

Maya Ombasic

Résumé

Istanbul est pour Pamuk ce que Paris est pour Baudelaire : une source inépuisable d'inspiration et de spleen. Or, si le poète est davantage conscient de ses états d'âme, le romancier turc le plus lu des deux côtés du Bosphore ne sait pas toujours que tout discours sur le monde extérieur est un discours sur lui-même. Dans un premier temps, il se complait dans l'*hüzün*, ce sentiment collectif et généralisé de mélancolie, apparemment intrinsèque à la ville et ses ruines, traces tangibles de la décadence d'un grand empire dont les héritiers peinent à se relever. Il n'en est pourtant rien, car, au fur à mesure que Pamuk suit les traces des écrivains et artistes étrangers de passage à Istanbul, il s'aperçoit que l'apparente mélancolie des ruines n'est qu'une strate parmi d'autres, c'est-à-dire glissante, malléable et fluide, tout dépend de l'emplacement et du point de vue de l'observateur, dans une ville palimpseste qui cache dans ses entrailles toutes les altérités. En suivant les traces de l'altérité, Pamuk découvre la nature hétérogène de sa ville et de lui-même et s'aperçoit que la mélancolie collective est fabriquée de toutes pièces par un certain récit socio-politique et une certaine classe sociale. En effet, c'est en traquant les reflets de son double que le romancier prend soudainement conscience du caractère fuyant de sa propre subjectivité, mais aussi de celui du monde et des autres. Si tel est le cas, l'espace urbain qui préoccupe et obsède Pamuk n'est qu'un reflet de son esprit et l'accès à la présence pleine s'avère une illusion. Comme si, l'inquiétante étrangeté de son inconscient, en lui dévoilant le côté insaisissable du monde et du soi, l'encourageait à remettre en cause un certain nombre d'opinions acquises, non seulement à l'intérieur de sa propre culture, mais aussi dans la culture de son double *européen*. Car si tout est fluide et malléable, il n'y a pas raison de ne

pas tout questionner, incluant la tradition et la politique, cette dernière faisant de lui, « une personne bien plus politique, sérieuse et responsable que je ne le suis et ne souhaitais l'être ». Ainsi, *Istanbul, souvenir d'une ville* questionne le rapport entre la subjectivité et les strates hétérogènes d'Istanbul, pour aboutir à un constat *déconstructiviste* : tout n'est que bricolage et substitut du sens là où il brille par son absence. S'il brille par son absence, il en est de même loin d'Istanbul, dans une maison périphérique appelée *La Maison du Silence* à l'intérieur de laquelle les personnages soliloques et par moments muets, se questionnent sur le rapport entre la tradition et la modernité, le centre et la périphérie, l'Occident et l'Orient, sans oublier le caractère destructeur et éphémère du temps, mais aussi de l'espace. Et enfin, *Le Musée de l'Innocence*, cette œuvre magistrale où l'amour joue (en apparence seulement) le rôle principal, n'est en fait que l'étrange aboutissement de la quête obsessives et narcissique du personnage principal vers un *autre* espace-temps, quelque part entre la réalité et la fiction, entre l'Est et l'Ouest, entre la tradition et la modernité, cet *entre-deux* qui campe indéniablement Pamuk parmi les meilleurs romanciers postmodernes de notre époque. Or, pour y parvenir, il faut au préalable un bouc-émissaire qui, dans le cas de Pamuk, représente presque toujours la figure du féminin.

Mots-clés : espace, identité, subjectivité, altérité, hétérogène, dissémination, déconstruction, inconscient, sens, présences, absences, traces, centre, ville, périphérie, mélancolie, narcissisme, fiction, postmodernisme, politique, féminin, Istanbul, Europe, Turquie.

Abstract

Istanbul is for Pamuk what Paris is for Baudelaire: an inexhaustible source of inspiration and spleen. But, if the French poet is more conscious of his states of mind, the most widely read contemporary Turkish novelist seems at first to deliberately disregard the fact that any discourse on the external world is also a discourse about himself. At first, in emulation of other Turkish novelists, Pamuk seems to thoroughly enjoy mapping the *hüzün*, the much talked about collective feeling of melancholy, reputed to be intrinsic to the city and its ruins. Nevertheless, as soon as Pamuk starts to follow in the footsteps of foreign writers and artists who have visited Istanbul, he notices that the apparent melancholy of the ruins is only one layer among many fluid layers. While following the tracks of the otherness, Pamuk discovers the heterogeneous character of his city but also of himself and notices that the collective melancholy widely accepted by most his compatriots is fabricated by a certain socio-political narrative, within a specific social class. Indeed, by tracking the reflections of his own imaginative twin, the novelist is suddenly aware of the elusiveness of his own subjectivity but also of the world and the others. If such is the case, the urban space that preoccupies and obsesses Pamuk is only a reflection of his mind and the will to fully access to the presence, is nothing but an illusion. As if the disturbing uncanny of his unconscious, by revealing the elusive side of the world and the self, encourages Pamuk to challenge a number of views and opinions taken for granted, inside his own culture but also inside the culture of the *other*, his European twin. For, if everything is fluid and malleable, there is no reason not to question everything, including tradition and state politics, the latter making him, "a person well more political, serious and responsible than I am and ever

whished to be". Thus, *Istanbul: memoires and the city* questions the relationship between the subjectivity and the heterogeneous layers of Istanbul in order to come to a deconstructionist conclusion: everything is a substitute; there is a general absence of sense. If the city lacks a tangible *raison d'être* or sense in its history and topography, then it must be the same in places that are far from Istanbul. Thus central characters in *The House of the Silence* question not only the very foundation of their identity and subjectivity, but also the relationship between tradition and modernity, center and periphery, East and West, not to mention the destructive and ephemeral nature of time and space. In Pamuk's most recent novel, *The Museum of Innocence*, the protagonist engages in an even more obsessive and destructive quest for another kind of space and time — an imaginary in-between space allowing for a seamless traffic between reality and fiction, East and West, and tradition and modernity. This *in-between* space or identity clearly anchors Pamuk among the most interesting postmodern novelists of our time. But, this in-between positionality, however, can only be attained at a price: Pamuk's work, illuminating insight or a precarious balance is more often than not achieved through the sacrifice of the female figure.

Keywords : space, subjectivity, otherness, heterogeneity, dissemination, deconstruction, unconscious, uncanny, presence, absence, traces, center, periphery, melancholy, narcissism, fiction, postmodernism, political, feminine, Istanbul, Europe, Turquie.

Table des matières

INTRODUCTION

Orhan Pamuk, le fils de son temps.....	p. 2
a) La problématique.....	p. 12
b) La méthodologie.....	p. 19

CHAPITRE I

La ville des présences-absences et la mémoire des traces. **Istanbul, souvenirs d'une ville.**

a) Espace urbain et le problème de l'identité turque.....	p. 31
b) <i>Hüzün</i> comme pont entre l'identité narrative et l'ordre politique.....	p. 38
c) L'insoutenable étrangeté du double : Freud, Derrida et De Certeau. L'espace comme symptôme de la pulsion de mort et de la perte des origines.....	p. 50
d) Procédés postmodernes pour échapper à la pulsion de mort.....	p. 61
e) « <i>Être triste, c'est se détester et détester la ville</i> » : quand le non-lieu de Bosphore n'est plus ni la <i>thérapie</i> ni l'altérité. Marc Augé et l'insoutenable liberté des non-lieux.....	p.83

CHAPITRE II

Loin d'Istanbul, le déplacement du centre et de la périphérie comme fondement de la nouvelle identité turque. **La Maison du Silence.**

a) La littérature idéale et l'avènement de tous les possibles. Le caractère <i>postmoderne</i> de <i>La Maison du Silence</i>	p. 101
b) Déplacement de perspective : de la ville à la périphérie. Loin d'Istanbul, quel espace et quelle identité?.....	p. 107

- c) Le fantôme d'Atatürk et du grand-père Sélahattine : nouvelle politique architecturale et nouvelle identité nationale. L'avènement des traces : encyclopédie et monuments.....p.116
- d) L'avènement d'un *autre* espace : la maison hantée, l'espace du silence et de l'innommable.....p.135

CHAPITRE III

Cartographie de la douleur, l'espace urbain et l'imaginaire. L'avènement d'un autre espace-temps.

Le Musée de l'Innocence.

- a) *Thirdspace* ou la mince ligne de partage entre l'espace réel et l'espace imaginaire.....p. 150
- b) « L'art de regarder », le narcissisme et le dévoilement d'inquiétante étrangeté. Les fantômes et les démultiplications pour combler la disparition de l'objet sexuel.....p.158
- c) L'espace urbain ou la scène du sacrifice. Stratification de l'espace comme symptôme du malaise existentiel.....p. 173
- d) Le corps, l'anatomie de la douleur et l'espace urbain.....p. 183
- e) Cartographie de l'amour disparu et l'éloge de la trace. L'art de collectionner ou l'obsession des objets : l'avènement d'un autre espace-temps.....p. 191

CONCLUSION GÉNÉRALE.....p.196

À mon frère Mili,

Remerciements

Je tiens à remercier mes parents, mon frère Mili et mon mari Leandro pour leur amour et douceur sans bornes; mes nombreux amis, particulièrement Selma Pajo, Berna Kahraman, Catherine Collobert, Atigh Ould et Jocelyne Doyon pour leur soutien et leurs précieux commentaires et conseils, sans oublier l'inébranlable foi en moi de Mirjana et Zoran Jankovic. Je tiens également à remercier ma directrice, Madame Livia Monnet, qui a toujours su que j'allais mener ce projet à terme. Grâce à la bourse de fin d'études doctorales qui m'a été octroyée par la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP) de l'Université de Montréal et le Département de Littérature Comparée, cette thèse a pu être menée à fin.

Introduction

« L'espace est un corps imaginaire comme le temps un mouvement fictif. »

Paul Valéry

Orhan Pamuk, le fils de son temps

Dans son livre *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, la théoricienne turque Azade Seyhan offre aux lecteurs un guide indispensable du territoire peu exploré, du moins en Occident, de la littérature turque moderne. Cette étude fondamentale dessine une relation sans équivoque entre les influences littéraires des écrivains turcs et les zigzags identitaires de l'État turc depuis la chute de l'Empire ottoman. En effet, il va presque sans dire que l'un ne va pas sans l'autre, dans la mesure où la décadence de l'Empire des Sultans a laissé une profonde marque dans l'inconscient collectif turc, que ce soit en opposition farouche ou en admiration inconditionnelle pour la grandeur ottomane. Si Azade Seyhan place Orhan Pamuk à la fin de son étude, ce n'est pas seulement parce que le romancier turc le plus lu en Occident est un auteur contemporain, c'est surtout parce que le sentier emprunté par ses prédécesseurs a défriché la terre pour lui. Pamuk le sait, c'est pourquoi, dans ses œuvres, il n'hésite pas à rendre hommage aux grands géants de la littérature turque qu'il admire: Kemal, Koçu, Hisar et surtout, Tanpınar. Quelle est alors la spécificité, ou encore l'engouement pour Orhan Pamuk à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières turques ? En quoi est-il différent de ses prédécesseurs, attentifs eux aussi aux déboires des bâtisseurs de la nouvelle Turquie et à la mélancolie des ruines provoquée par la chute d'un grand empire ?

Si, comme le prétend Hegel, chacun est le fils de son temps, Pamuk l'est par excellence : né dans une famille de la classe moyenne aisée dans les quartiers « privilégiés » d'Istanbul du début du siècle, le jeune Orhan a grandi à l'ombre de l'obsession d'Atatürk d'occidentaliser à tout prix sa nation afin de prouver à l'Europe que la Turquie est, avant d'être orientale, profondément moderne et occidentale. Parfois, se souvient Pamuk, le désir d'occidentaliser la Turquie frôlait le ridicule : interdiction de porter les vêtements turcs qui répugnent André Gide en visite à Istanbul, interdiction de bâiller dans la rue et de manger la bouche ouverte, interdiction de regarder avec haine une belle et élégante femme. L'originalité de Pamuk réside non seulement dans sa capacité de mettre au jour le caractère ridicule et parfois dangereux de sa propre culture dans la mesure où la volonté d'homogénéisation continue à bafouer les droits des minorités (dénonciation qui lui a valu presque un procès) mais aussi et surtout, son incroyable aptitude à démontrer, par des exemples concrets, que sa culture possède « deux âmes » : orientale et occidentale. Cet heureux dualisme, profondément inscrit à l'intérieur de la culture turque, conduit Pamuk à transposer le questionnement identitaire et national à un autre niveau, celui de l'individu solitaire face à son destin, et à s'interroger sur le dualisme de la *psychè* humaine, entre le conscient et l'inconscient, entre le rêve et la réalité, entre la science et la religion, le visible et l'invisible, la tradition et la modernité, le corps et l'âme, la femme et l'homme. Autrement dit, la fracture est au cœur de sa démarche et le fossé qu'elle provoque instaure l'idée d'un autre espace, c'est-à-dire d'un espace de l'entre-deux — cette notion chère à Derrida que nous examinerons plus loin.

Le dualisme définit l'état permanent des êtres et du monde dans l'œuvre de Pamuk où l'espace joue un rôle primordial dans la mesure où, en découvrant *l'autre* Istanbul grâce aux écrivains étrangers en visite dans sa ville, le romancier discerne le côté malléable et insaisissable de sa propre culture et de lui-même. Pourtant, ce n'est pas parce qu'il distingue l'aspect fuyant et indicible du monde, pas davantage parce qu'il utilise les procédés littéraires à la mode (l'absence de centre, la personnification de la ville, l'engouement pour l'espace urbain, les adresses au lecteur, etc.) que Pamuk est un écrivain postmoderne. Il est postmoderne pour des raisons autres que nous allons examiner après cependant avoir préalablement répondu à la question suivante : pourquoi l'écrivain turc est-il postmoderne et non pas simplement moderne ? Pour comprendre la portée d'une telle distinction, il y a lieu d'expliquer la différence entre ces deux courants afin de situer Pamuk sur la scène littéraire mondiale. On sait, depuis les figures clés du mouvement littéraire et poétique moderne (Woolf, Joyce, Proust, Faulkner, Eliot, Stevenson, Kafka, Mallarmé, Rilke, et bien d'autres) que la confusion des genres, les formes fragmentées et les récits discontinus et décentrés, conduisent autant le lecteur que le narrateur vers une subjectivité fragmentée, amorcée par la prise de conscience des états discontinus de la conscience (Bergson)¹. Il en va de même du postmodernisme même si la différence ultime repose sur leur mission dernière. Le modernisme entend remédier par l'art à la fragmentation du monde et du soi. Seul l'art peut sauver le monde du non-sens, une fois que les méta-récits comme l'émancipation rationnelle du sujet (siècle des Lumières) et la marche de l'Esprit

¹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige/PUF, 1993.

Universel dans l'Histoire (Hegel)² n'arrivent plus à rendre compte de la quête existentielle du sujet dans un monde non téléologique. En un mot, l'artiste peut résoudre le problème existentiel lié à la quête du sens, ce dernier étant, suite à la mort de Dieu (Nietzsche)³ et au désenchantement du monde (Gauchet)⁴, la préoccupation principale d'une époque qui tente d'assumer son immanence. Le postmodernisme célèbre le non-sens et trouve dans le jeu, la collection des objets et des archives (Kemal, le protagoniste du *Musée de l'Innocence* passe le reste de sa vie à collectionner les objets appartenant à la bien-aimée disparue, l'unique façon pour lui de combler son vide et de donner un sens à sa vie), et le bricolage (l'activité préférée de Pamuk), la possibilité de substituer au vide déclenché par le non-sens les traces. Autrement dit, pour les écrivains postmodernes, le vide provoqué par l'absence du sens crée un chaos insurmontable ; l'artiste est alors impuissant face à l'absence de sens et de plénitude du logos, l'idée omniprésente dans la pensée occidentale depuis Platon, et que Derrida critiquera farouchement plus tard. L'unique façon de survivre au non-sens, c'est de lui substituer le jeu, les renvois, les reflets et les traces, comme s'il fallait donner un sens au non-sens. Mais ce sens donné n'est pas transcendantal, il est de l'ordre du jeu et du substitut. « *L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification* »⁵.

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, Flammarion, Paris, 2012.

³ Frederick Nietzsche, *Gai Savoir*, Flammarion, Paris, 2007.

⁴ Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Galimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.

⁵ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 411.

Lors d'une conférence donnée en 2010 à l'Université de Harvard, Pamuk fait l'éloge du postmodernisme et du déplacement du centre. Car, ce qui compte, dit-il, ce n'est pas le centre (du roman) en lui-même, mais plutôt notre quête (celle des lecteurs) de ce même centre. Autrement dit, si le sens n'existe pas, le centre du roman non plus. Et si c'est le cas, ce dernier est fabriqué par les lecteurs qui, au fur à mesure qu'ils avancent dans le livre, tentent de fabriquer un sens et un centre à l'histoire qui leur est racontée. Toute l'œuvre de Pamuk est basée sur la quête incessante de ce que quelque chose qui se dérobe à l'infini, de cette plénitude primordiale dont le centre et le sens ne sont que les effets secondaires, déployée à travers le mécanisme des présences-absences, qu'il s'agisse de l'être aimé, de l'élucidation jamais déchiffrée du meurtre, de la construction d'un espace idéal qui n'existe pas, de l'écriture jamais achevée d'une œuvre idéale capable de franchir l'infranchissable, de l'avènement d'une œuvre qui n'arrive jamais à se matérialiser dans le monde matériel.

« Mais si le postmodernisme ressemble beaucoup au modernisme, il en diffère dans ses attitudes vis-à-vis de beaucoup de ses orientations. Le modernisme, par exemple, tend à présenter une vue fragmentée de la subjectivité humaine et de l'histoire... mais présente cette fragmentation comme quelque chose de tragique, quelque chose qu'il faille regretter et entériner comme une perte. De nombreux modernistes tentent de soutenir l'idée que les travaux de l'art peuvent rendre l'unité, la cohérence, et le sens qui a été perdu dans la vie moderne ; l'art fera ce que d'autres institutions humaines n'ont su réaliser. Le postmodernisme, à l'opposé, ne se lamente pas sur l'idée de la fragmentation, du provisoire ou de l'incohérence, mais bien plutôt célèbre tout cela. Le monde est-il sans sens ? Comme le souligne M. Klages, ne prétendons pas que l'art peut alors créer du sens, contentons-nous de jouer avec l'absurde. »⁶

Pamuk est postmoderne dans la mesure où, au lieu de se lamenter sur l'absence de

⁶ Mary Klages, *Moderne-Postmoderne, Lignes de fractures*, Psythères, Revue de Psychiatrie, Psychanalyse et Culture, Mars 2003, <http://psythere.free.fr>.

sens et d'investir l'art d'une mission salvatrice, il célèbre et mystifie le processus de la quête (*Livre Noir*), l'état indicible des choses (*La Maison du Silence*), la fracture qui habite l'espace urbain en apparence homogène (*Istanbul, souvenirs d'une ville*), le fossé entre la copie et l'original (*Mon nom est Rouge*), l'incompatible ligne de partage entre la science et la religion (*Château Blanc*), l'infranchissable fossé entre la tradition et la modernité (*Cevdet Bey et ses fils*) et le caractère insaisissable de toute identité qui prétend à la totalité et à la plénitude (*Musée de l'Innocence*). À cet égard, la consolation des postmodernes se trouve non pas du côté du sens qui, de toute évidence n'existe pas, mais bien plutôt dans le bricolage de ce dernier à partir des traces. À l'instar d'un détective, la démarche postmoderne de Pamuk consiste à « trafiquer » du sens après-coup, en remontant l'axe spatio-temporel à la quête de traces tangibles laissées par l'absence, c'est-à-dire la disparition tragique et inconsolable de l'être aimé du *Musée de l'Innocence*. C'est pourquoi le narrateur du livre conclut ainsi sa quête : « *Je compris une nouvelle fois que c'est dans les calmes et petites maisons-musées où le passé hantait comme un fantôme les objets que je trouvais une beauté et une consolation qui me reliaient à la vie* »⁷.

Force est pourtant de constater que cette pensée clairement formulée dans ses dernières œuvres, notamment dans *Le Musée de l'Innocence*, ne va pas toujours de soi. D'abord effrayé par la figure du double qui l'obsède, au fur à mesure qu'il avance dans son œuvre et qu'il s'éloigne de ce qu'il croit être le centre du monde, à savoir Istanbul, Pamuk s'aperçoit qu'au lieu de la plénitude, c'est la dualité qui habite les êtres et les choses. Son premier roman *Cevdet Bey et ses fils* raconte l'évolution, parfois douloureuse, d'une famille

⁷ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 627.

sur trois générations, les modes de vie traditionnels et les choix modernes des enfants. Tout est raconté par rapport à cette difficile dichotomie qui est au cœur des personnages et de leurs espérances, à savoir comment être en harmonie avec son temps, sans nécessairement tout renier du passé. *Le Château Blanc* et *La Maison du Silence* explorent les identités multiples provoquées par la modernisation forcée et amorcée par le père de la nation, Kemal Atatürk, à travers le jeu du double entre soi et l'autre, mais aussi entre soi et l'espace, surtout depuis que l'architecture et le déplacement du centre vers la périphérie, au sens littéral et symbolique, sont devenus le nouveau cheval de Troie des bâtisseurs de la nouvelle Turquie, obsédés par le retard de leur pays par rapport à la modernité européenne.

Détruire les strates hétérogènes de la Turquie pour leur substituer les monuments représentant l'avènement d'une identité nationale, tel est l'arrière-plan politique de la plupart des livres de Pamuk. *Le Livre Noir* et *Mon Nom est Rouge* confirment le goût du romancier pour le jeu du double et des identités multiples, d'une rive à l'autre du Bosphore, d'un continent à l'autre, d'un siècle à l'autre, c'est-à-dire d'un renvoi de signe à l'autre, pour parler en termes derridiens, tout en n'oubliant jamais de mettre l'accent sur l'amour inconditionnel que le romancier turc cultive vis-à-vis d'Istanbul, sa ville natale. Cette dernière, véritable ville des présences-absences dont nous allons largement parler au premier chapitre, est responsable en quelque sorte de la découverte de l'identité hétérogène et de la multiplicité du peuple turc, dans la mesure où, à l'instar d'un miroir, elle dévoile les reflets du double que l'écrivain traque à travers la ville. C'est notamment la raison pour laquelle le père de la nation, Kemal Atatürk, a décidé de donner à la Turquie une autre capitale : Ankara. « *L'exploration du dédoublement non seulement de la subjectivité de*

l'écrivain, mais aussi de la subjectivité d'une ville dont la réalité manifeste n'est qu'une facette. Tout comme le petit Pamuk, la ville d'Istanbul est hantée par les ombres d'autres existences. Et ce dédoublement est à la fois mystérieux et troublant.»⁸ Par delà la consolidation de la figure du double et des identités multiples dévoilées à travers le rapport à l'espace, c'est à partir de *Mon Nom est Rouge* que Pamuk recourt, même s'il les avait largement annoncés dans les œuvres précédentes, à des procédés postmodernes qui l'éloignent sciemment des traditions narratives d'Orient : récit éclaté, ruptures de style et de sens, digressions volontaires et sans direction, adresses au lecteur, la perte du fil conducteur de la narration et l'inexistence du centre du roman.

Par le choix de ces procédés postmodernes, il annonce sa position politique et philosophique : il n'y a pas de centre, seuls existent les multiples centres du soi et du monde. Autrement dit, le sens n'existe pas. Il faut le bricoler et le remplacer par les couches d'écriture et d'objets, dans les rues palimpsestes d'une ville qui se dérobe à l'univocité. Puis, enfin, l'investissement du champ politique, entre le sécularisme et le fanatisme, notamment dans *Neige*, roman acclamé par la critique des deux côtés du Bosphore dans lequel le romancier démontre habilement que l'identité est une notion si malléable (Maalouf)⁹ qu'il suffit d'un contexte géopolitique particulier, quelques démagogues et deux, trois têtes à la quête du sens (les personnages comme Muhtar ou Saadettin Efendi dans *Neige*), pour donner raison à la logique simpliste des chocs des cultures

⁸ Sherry Simon, « La ville et ses spectres » Ouvrage recensé : Istanbul, souvenirs d'une ville d'Orhan Pamuk. Revue Spirale, n° 228, 2009, p. 61-63.

⁹ Amin Maalouf, *Identités meurtrières*, Livre de Poche, 2001.

(Huntington)¹⁰. Est-ce la raison pour laquelle Pamuk inspire les mots suivants aux membres du Jury de l'Académie du Prix Nobel qui lui ont attribué le prestigieux prix : « *In the quest for melancholic soul of his native city; he discovered the new symboles for the clash of cultures* ». Parce que l'écrivain découvre, à la fin d'une quête identitaire sous forme de tension entre l'Orient et l'Occident, qui traverse l'ensemble de son œuvre, que cet apparent « *clash of cultures* », n'est pas seulement le retard que peut ressentir une civilisation déchuée par rapport à une rivale scientifiquement et culturellement avancée, c'est plutôt la mélancolie solipsiste de l'individu, causée par le refoulement de ses propres pulsions au nom de la cohésion sociale (Freud)¹¹.

Dans son roman *Istanbul : souvenirs d'une ville*, Pamuk annonce le tempo de son récit autobiographique sous l'égide du double et de l'altérité : « *j'ai toujours eu, dans un coin de l'esprit, l'idée qu'il existait un autre Orhan qui était mon semblable, mon jumeau, voire mon double* »¹². Ce sentiment d'altérité semble être la suite logique d'une ville successivement traversée par l'Empire romain, byzantin et ottoman, à la croisée, depuis toujours, entre la civilisation orientale et la civilisation occidentale. Mais l'idée du double ne vient pas de « l'extérieur », comme Pamuk veut d'abord nous le faire croire. Cette idée vient du fait que le centre, c'est-à-dire « *la sensation de l'éternité, sentiment comme de quelque chose de sans frontière, sans borne, pour ainsi dire océanique* »¹³ et primordial auquel il aspire n'existe pas. Puisque tel est le cas, il faut assumer d'emblée le caractère fluide et pénétrable du sujet, inévitablement constitué de diverses *sources du moi*

¹⁰ Samuel Huntington, *Le choc des civilisations*, Odile Jacob, Paris, 2000.

¹¹ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, PUF, Paris, 1995.

¹² Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2006, p.13.

¹³ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, PUF, Paris, 1995, p. 5

(Taylor)¹⁴ : histoire, tradition, culture, religion, art, sexualité. Mais ces sources peuvent parfois être « autres », c'est-à-dire appartenir à la culture de l'autre, de l'Occidental, dont le regard est si important que Pamuk nomme tout un chapitre d'*Istanbul, souvenirs d'une ville* « *À l'aune du regard occidental* ». C'est du moins ce que dévoile à Pamuk sa propre ville natale, Istanbul, avec ses traces mémorielles hétérogènes. Ces mêmes traces lui sont apparues grâce aux écrits des écrivains français à Istanbul : Nerval, Gauthier, Lotti et Flaubert. On s'aperçoit que le fantôme de l'autre qui habite l'écrivain turc, est d'un côté le fantôme de la crise identitaire turque, à califourchon, historiquement, géopolitiquement et culturellement, entre l'Orient et l'Occident, entre la modernité et la tradition, entre demeurer et devenir, et de l'autre, le fantôme de l'altérité, c'est-à-dire, de l'inconscient, qui est au cœur de chacun, indépendamment des appartenances culturelles et religieuses. C'est dans son dernier roman, *Le Musée de l'Innocence*, que l'écrivain formule cette découverte de façon explicite. Même s'il n'avait jamais lu Freud, raconte le narrateur du livre, il sait *instinctivement* que tous ses problèmes sont causés par cette chose étrange qu'il connaît mal et que les spécialistes occidentaux appellent l'inconscient.

Pour toutes ces raisons que nous venons de mentionner, l'originalité de Pamuk réside dans le fait qu'il prend conscience de l'altérité qui habite sa ville et son âme en ayant recours à ce que Michel De Certeau appelle « la rhétorique cheminatoire »¹⁵. En effet, en se détournant du récit politique centré sur la mélancolie des ruines et l'homogénéisation de l'espace au détriment des strates multiculturelles d'Istanbul, Pamuk, en suivant la

¹⁴ Charles Taylor, *Les sources du moi*, Seuil, Paris, 1998.

¹⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1992.

cartographie produite par les étrangers visitant sa ville, découvre un autre espace, à la fois extérieur et intérieur. Il entrevoit alors la beauté des faubourgs pauvres où il n'a jamais pénétré, mais aussi les recoins insoupçonnés de son propre espace intérieur, dans un premier temps, largement influencé par l'identité narrative diffusée par le discours politique en place (Whitebrook)¹⁶. L'espace joue donc un rôle primordial dans l'enquête de sa ville et de lui-même dans la mesure où, en pénétrant les sentiers méconnus de sa ville, il découvre les multiples facettes de ce qu'il croyait être son identité culturelle et individuelle. Ces facettes multiples et hétérogènes le conduisent plutôt vers l'identité fluide, donc impossible à encercler et à enfermer dans des carcans. À la lumière de ce qui vient d'être dit, la problématique de ce travail est la suivante : les multiples espaces palimpsestes d'Istanbul et de sa périphérie, incarnés à travers la dynamique présence/absence et la figure du double, constituent une substitution au vide laissé par les grands récits de l'identité collective et individuelle turque devenus obsolètes.

a) Problématique : l'espace palimpseste comme miroir des identités insaisissables.

L'écrivain « flâneur » se promène dans les rues d'Istanbul et constate que sa ville est imprégnée d'*hüzün*, une sorte de mélancolie collective, incarnée dans les ruines représentant les traces mémorielles d'un passé glorieux. L'état décadent et déprimé d'Istanbul, a priori « extérieur » à l'écrivain puisque « intrinsèque » à la ville, affecte à ce point le jeune Orhan que ce dernier sent la nécessité de trouver refuge dans son propre

¹⁶ Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London, 2001.

imaginaire : « *Ce sentiment de tristesse enfoui définitivement dans les tréfonds de la ville me fit prendre conscience de la nécessité de construire mon propre imaginaire* »¹⁷. La mélancolie apparente et *intrinsèque* de la ville se transforme peu à peu en une critique de la société, dans la mesure où la comparaison constante avec l'Europe, omniprésente dans le discours politique, incite les bâtisseurs de la nouvelle Turquie, à instaurer de force les mœurs *alafranca*¹⁸. La nouvelle Turquie doit ressembler, coûte que coûte, à l'Europe. Ce faisant, la classe politique n'est pas toujours consciente qu'elle crée, d'une part une classe moyenne aisée et une aristocratie occidentalisée et d'autre part une population issue de la classe pauvre presque analphabète et fortement attachée aux valeurs traditionnelles. À la recherche des temps glorieux d'un *autre* Istanbul, celui des écrivains étrangers de passage dans sa ville, Pamuk découvre le livre illustré du peintre allemand Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et les rives du Bosphore*. Grâce à ce livre et grâce à « l'œil authentique » et à la perspective « décentrée » de Melling, que déjà au XVIIe siècle, Istanbul apparaissait une ville sans centre et sans fin. Pamuk se détourne alors de plus en plus de l'identité narrative turque et des récits diffusés par le pouvoir en place, et commence à « dévorer » les ouvrages des écrivains français sur Istanbul (Nerval, Loti, Gauthier, Flaubert). Si le pittoresque d'une ville est réservé aux étrangers (Ruskin)¹⁹, Pamuk cherche dans le regard de l'occidental, non plus la mélancolie des ruines perpétuées en partie par le discours politique en place, mais plutôt un autre Istanbul, hétérogène et donc multiple. Autrement dit, c'est parce qu'il n'est pas capable d'assumer l'une des

¹⁷ Orhan Pamuk, *Istanbul: Souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁸ Mot couramment utilisé dans la langue turque, signifie à la façon moderne des Européens, en occurrence les Français.

¹⁹ John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, Houdiard Michel Eds, 2011.

nombreuses « *sources du moi* »²⁰ en l'occurrence celle issue de la tradition turque, qu'il cherche la porte de sortie dans le regard de l'autre : « *C'est parce que mon esprit n'arrive pas à accepter tous ces textes traditionnels sur la vie sous forme d'un seul et même ensemble que j'éprouve le besoin de recourir à un étranger qui pourra donner du sens à mon existence grâce à un nouveau texte, un écrit, une image, ou un film. En l'absence du regard des Occidentaux, je deviens alors mon propre Occidental* »²¹. Constamment à la recherche de soi dans le regard de « l'autre » (Ricoeur)²², par les traces étrangères, écrites ou architecturales (il s'aventure dans des quartiers « non turcs »), Pamuk effectue une spectaculaire pirouette phénoménologique qu'il définit lui-même comme suit : « *Toute parole relative aux qualités générales, à l'esprit ou bien à la singularité d'une ville se transforme en discours indirect sur notre propre vie, et même plus sur notre propre état mental. Il n'est pas d'autre centre de la ville nous-mêmes.* »²³ Les reflets des ruines d'Istanbul projetées sur l'écran de la conscience de Pamuk ne dévoilent plus le sentiment de décadence collective, mais mettent plutôt en scène les nombreux fantômes dont est constitué son propre inconscient. Tantôt il s'imagine vivre et évoluer dans une autre maison²⁴, tantôt il s'aperçoit que tout discours sur la ville est un discours sur lui-même²⁵, même quand ses déambulations dans la ville lui dévoilent une réalité parallèle proche du rêve où il rencontrait ses doubles, mais dont il n'est nullement ravi²⁶. (Grâce à la

²⁰ Charles Taylor, *Les sources du moi*, Montréal, Boréal, 1996.

²¹ Orhan Pamuk, *Istanbul: Souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2007, p.421.

²² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

²³ *Ibid.*, p. 512.

²⁴ *Ibid.*, p.13.

²⁵ *Ibid.*, p.472

²⁶ *Ibid.*, p15.

découverte de la multiplicité des regards sur la ville, incluant l'avènement de la liberté du regard subjectif, Pamuk se permet de tout remettre en question, incluant la sacro-sainte identité nationale (ce qui lui vaudra plus tard l'étiquette de « traître de la nation », ainsi qu'un procès entamé par une cour d'Istanbul, au nom du fameux article 301 de la loi²⁷ qui lui reproche d'avoir délibérément insulté l'identité turque).

Revenons à la question de l'espace dans son rapport à l'identité. Si tous les chemins de Pamuk mènent à Istanbul, c'est parce que la ville natale du romancier tient un rôle particulier non seulement dans la construction de l'identité collective et individuelle turque, mais aussi dans l'édification de l'identité européenne de façon générale. L'emplacement géographique de la ville d'Istanbul est stratégiquement parlant hors pair : un pied dans l'Asie, l'autre dans l'Europe ; elle se situe au carrefour de plusieurs civilisations : romaine, byzantine et ottomane. L'architecture joue un rôle prépondérant dans la consolidation et l'accentuation de cette situation singulière dans la mesure où elle matérialise les soubresauts et les traces des empires passés. Depuis la légendaire construction d'Aya Sofia, Justin et Théodora ont régné sur le plus grand empire chrétien de l'histoire : Byzance. Plus tard, du haut des innombrables minarets des mosquées du règne ottoman, Soliman le Magnifique administrait la plus grande nation occidentale qui s'étalait de la mer Noire à la Crète et du Péloponnèse aux confins de Vienne. Mais au-delà de son caractère central et incontournable, Istanbul incarne la métaphore d'une figure architecturale symbolique : le

²⁷ L'Article 301 est un article controversé du code pénal turc rendant illégal d'insulter la Turquie, l'identité turque ou les institutions turques. Il est entré en vigueur le 1^{er} juin 2005 et fut introduit au sein d'une réforme de la loi pénale préalable à l'ouverture des négociations en vue de l'adhésion de la Turquie à l'Union européenne pour amener la Turquie au niveau des normes européennes.

barrage. Car sans ses murailles et ses forteresses, la civilisation occidentale n'existerait pas : pendant plus de mille ans, les murailles de Théodose ont servi de barrages aux « marées barbares » qui n'ont jamais réussi à engloutir la « Ville des Villes ». Quand les murailles sont enfin tombées, après presque un millénaire de résistance, l'Europe, jouissant du privilège du cadet que les sacrifices des frères aînés protègent du désastre, a pu s'épanouir dans la Renaissance, en poussant plus loin les avancées culturelles et scientifiques que la majestueuse Byzance lui a transmises. Bien avant sa chute, les monuments de la sœur jumelle de la tour de Babel ont été édifiés par les architectes venant de tous les pays, notamment parce qu'à Constantinople était entretenue, mieux que nulle part ailleurs, cette glorieuse idée de la grandeur, de la beauté et de l'hybridité. « *Posées au-dessus de la Corne d'Or que sillonnent des centaines d'embarcations, des nuées de dômes semblent suspendues au ciel par les longs fils de leurs minarets et les cous puissants de leurs clochers. Telles des mouettes blanches alignées le long du rivage, palais officiels et villas de rêve se succèdent sur la côte. Partout, on se croirait sur le balcon d'un palace. Istanbul est un paradis à grand spectacle* »²⁸ Ce paradis terrestre à ciel ouvert a été le chantier le plus hétérogène qu'il soit avec ses quartiers hittites, perses, grecs, romains, juifs, kurdes, arabes, arméniens, mongols, slaves, mais aussi vikings. C'est pourquoi se promener dans les rues d'Istanbul, c'est-à-dire de l'ancienne Constantinople, c'est constater que l'architecture et l'identité sont intimement liées. Or, avec le désir des successeurs politiques d'Atatürk de faire de la Turquie une grande nation homogène, l'architecture est devenue le pilier principal de l'édification de la nouvelle identité nationale. Il fallait en effet pour un

²⁸ Gilles Martin-Chauffier, *Le Roman de Constantinople*, Paris, Éditions du Rocher, 2005, p.11.

nouveau départ « effacer » les traces tangibles des quartiers hétérogènes d'Istanbul. *« L'entreprise d'homogénéisation du peuple turc et de purification nationale s'est poursuivie au moyen d'autres mesures semi-officielles, comme la fomentation d'émeutes en 1955 contre les Grecs et les Arméniens qui vivaient toujours à Istanbul, avec comme résultat le départ de ces populations. La ville est donc peuplée de plusieurs spectres — disparus au cours d'un siècle agité. »*²⁹ Pamuk se souvient des quartiers grecs, roms, arméniens et juifs, entièrement saccagés lors des émeutes du début du siècle³⁰. D'autres théoriciens se sont penchés sur le sujet, notamment Amy Mills qui explique pourquoi dans le quartier jadis hautement hétéroclite de Kuzguncuk, situé sur la rive asiatique d'Istanbul, règne aujourd'hui un sentiment de nostalgie des jours où les communautés vivaient en harmonie *« Kuzguncuk in the olden days was so beautiful. »*³¹ Istanbul est d'abord la ville des absences, de ceux qui sont partis, mais qui ont laissé des traces tangibles exprimées à travers l'espace et l'architecture : *« D'eux, il reste les églises, les chapelles et les synagogues, ainsi que les écoles, les cimetières et les vignes. Un vieux cimetière juif, un immeuble Art nouveau ayant jadis appartenu à une famille levantine, une sculpture d'un hôpital catholique arménien, une église assyrienne délabrée, depuis longtemps sans prêtre ni fidèles, une école grecque à présent entièrement déserte. »*³²

Le tournant phénoménologique de Pamuk lui permet de constater d'une part que tout discours sur la ville est un discours sur lui-même et, d'autre part, en se penchant sur la

²⁹ Sherry Simon, « *La ville et ses spectres* » Ouvrage recensé : Istanbul, souvenirs d'une ville d'Orhan Pamuk. Traduit du turc par Jean-François Pérouse, Savas Demirel et Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2007 [2003], 450 p. 3.

³⁰ Orhan Pamuk, *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2007, p. 257.

³¹ Amy Mills, *Streets of Memory, Landscape, tolerance, and national identity in Istanbul*, Athens, The University of Georgia Press, 2010, p. 112.

³² Elif Şafak « Istanbul(s) », dans *La pensée de midi* 3/2009 (N° 29), pp. 14-17.

nostalgie des « autres quartiers » d'Istanbul, de se rendre à l'évidence qu'il n'y règne pas le même genre *d'hüziin* que dans les quartiers *turcisés* dont il est issu. Transgresser les frontières physiques et mentales de l'espace urbain, c'est avoir accès aux strates palimpsestes d'une ville qui dévoile, à ceux qui possèdent les yeux pour les voir, un grand nombre d'identités qui ne cessent de se dérober : identité nationale, identité multiculturelle, identité mémorielle, identité artistique, identité individuelle, identité masculine, identité féminine, etc. En effet, même s'il est vrai qu'il règne dans les rues de la Ville des Villes, un sentiment généralisé de mélancolie, mais aussi le sentiment double d'être à la fois européen et occidental, malgré le refus de l'Europe d'inscrire la Turquie dans les livres de son histoire officielle (bien que les archives de son inconscient savent que sans les murailles de Byzance, jamais le savoir de l'Antiquité ne serait parvenu jusqu'à nous et jamais aucun barrage n'aurait pu s'ériger contre les « invasions barbares ») cette mélancolie est relative à la situation et au point de vue de l'observateur. Voilà, entre autres, la grande trouvaille de Pamuk.

En outre, la Turquie constitue pour l'Europe un miroir dans lequel cette dernière perçoit des aspects d'elle-même qu'elle tente de refouler. C'est une des raisons pour lesquelles elle lui refuse l'accès à « son espace ». Cet ethnocentrisme relève non seulement de son incapacité à supporter l'idée qu'il puisse exister quelque chose de réel dans l'image que l'autre se fait d'elle, mais surtout, quand revient la question de l'entrée de la Turquie dans l'Union européenne (autre proposition ethnocentrique, comme si l'espace européen était à nouveau le centre du monde), l'irrationnel resurgit à la surface : « *Nous quittons le champ du rationnel et nous pénétrons dans le domaine de l'ignorance et du préjugé qui*

mènent fatalement à l'injustice et à l'erreur »³³ Il s'agit précisément pour Pamuk de dépasser les frontières imposées à l'intérieur et à l'extérieur des frontières turques pour surpasser le rapport antagoniste à l'autre et inventer à l'aide de la déconstruction et des procédés postmodernes, une nouvelle architecture, un nouvel espace et une nouvelle identité :

« This identity would have always affirmed itself against alterity in general and against the other as different, foreign, stranger and, eventually, enemy. Identity has always been distributed according to the discriminating opposition inside/outside, internal/external, to which architecture has given a concrete form in various ways. An architecture of the event should give place to the relation to the other – the event is what comes from outside and is unpredictable from within – which for Derrida is the irreducible condition of an identity that is not simply reactionary and violent. »³⁴

b) Méthodologie : lire Pamuk à travers le jeu de la dissémination de Derrida.

La postmodernité montre à Pamuk le chemin de l'identité multiple, inclassable et insaisissable, une identité fuyante, basée sur les nombreux reflets et les renvois pointant l'absence de sens et de plénitude. Le double est au cœur de l'identité nationale et individuelle parce que l'entre-deux qui s'incruste entre la quête et l'absence du sens, entre le conscient et l'inconscient, fait l'éloge d'un autre espace : « le blanc ». Il n'y a pas de chose en soi, comme il n'y a pas un seul et unique Istanbul pas plus qu'il n'existe d'identité fixe et définissable. Être turc, c'est être multiple. La célèbre romancière turque, Elif Şafak,

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ Francesco Vitale, "The Ethics of Space : Jacques Derrida and the Architecture to Come", *International Society for the Philosophy of Architecture*, 2012/05/06 référence à compléter. article entre guillemets et nom de la revue en italique, pages et numéro de la revue.

contemporaine de Pamuk et faisant elle aussi l'objet d'un procès aussitôt annulé grâce aux défenseurs des droits de l'homme, livre à ses lecteurs le secret de sa ville et la source créative des écrivains stambouliotes :

« Pour commencer, je vais vous livrer un secret sur ce lieu. C'est un secret ancien que seuls connaissent les autochtones et que les touristes ne pressentent qu'à peine. Le secret, c'est qu'Istanbul n'existe pas. Au lieu de cela, il existe plutôt plusieurs Istanbul qui vivent côte à côte. Il ne s'agit pas d'une ville unique, mais d'une énorme poupée gigogne. Vous ouvrez une poupée et vous en trouvez une autre à l'intérieur. Et vous n'ouvrez celle-ci que pour tomber sur une autre encore, emboîtée dedans. Istanbul, ce sont de multiples villes cachées au sein d'une ville. Istanbul est un labyrinthe, une énigme dans une énigme. C'est une galerie des glaces où rien n'est tout à fait fidèle aux apparences. Ce qui paraît très "oriental" à un étranger peut en fait être très occidental. De la même façon, ce qui paraît très "ancien" au premier coup d'œil peut s'avérer relativement neuf. Quand on parle d'Istanbul, on devrait se montrer prudent dans l'emploi de catégories existantes. Cette ville n'aime pas les clichés. »³⁵

Il va sans dire que tous les romans de Pamuk, comme ceux de ses contemporains, parlent de ce non-lieu (Augé)³⁶ qu'est Istanbul. Par conséquent, se pencher sur les multiples et insaisissables facettes de la ville, c'est montrer, toujours à partir de l'espace, que la postmodernité des écrivains turcs contemporains réside dans leur façon particulière de tisser les liens indélébiles entre l'espace et l'identité. Nous avons déjà mentionné comment dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* Pamuk présente avec subtilité son « étrangement inquiète » certitude de l'existence de son double qu'il va finir par rencontrer dans les archives, les quartiers et les monuments des *étrangers* omniprésents dans la ville. L'espace urbain sert de miroir dans lequel se reflètent les enquêtes et les déambulations de Pamuk

³⁵ Elif Şafak « Istanbul(s) », dans *La pensée de midi* 3/2009 (N° 29), pp. 14-17.

³⁶ Marc Augé, *Les non-lieux*, Seuil, Paris, 2007.

qui, à l'image du flâneur de Benjamin, constate que la (post) modernité turque a indéniablement quelque chose à voir avec la ville dans la mesure où cette même (post) modernité « *n'est ni une culture ni un état d'esprit : elle est indissociable de la manière dont la ville est ressaisie dans la réflexivité d'une expérience.* »³⁷ Autrement dit, le premier réflexe de Pamuk ressemble indéniablement à celui de Benjamin dans la mesure où tous les deux tentent de situer leur existence à l'intérieur de cette nouvelle ère moderne et ultraindustrialisée :

« In each case, the flaneur figure is the early harbinger of a major economic transformation. Like Benjamin's Paris in the nineteenth century, Pamuk's Istanbul is undergoing crucial economic change. Observing rites of passage, like the burning of the magnificent Ottoman mansions along the Bosphorus, Pamuk's flaneur interprets the violent acts of incinerating houses as a symptom of modernization. Driven by the urge "to be rid of all the bitter memories of the fallen empire", the citizens of Istanbul destroy the city's Ottoman architecture and replace it with soulless concrete buildings. »³⁸

Mais la quête de Pamuk va plus loin que celle de Benjamin dans la mesure où il se rend rapidement compte le désir des uns de détruire l'ancien et l'obsession des autres de se complaire dans les ruines, a nécessairement quelque chose à voir avec la *psychè* humaine. La réflexivité de Pamuk est indissociable de l'héritage introspectif de Freud et de Derrida. Premièrement, la figure du double hante l'œuvre entière de Freud puisqu'elle incarne le concept « d'inquiétante étrangeté ». Le sentiment d'inquiétante étrangeté hante la plupart de ses patients et se manifeste sous la forme du double qui surgit, telle une épouvante, des

³⁷ Philippe Simay, *Capitales de la modernité, Walter Benjamin et la ville*, Paris Tel-Aviv, Édition de l'Éclat, 2005, p. 11.

³⁸ Verena Laschinger, *Flaneuring into the Creative Economy: Orhan Pamuk's Istanbul: Memories of a City*, The Explicator, 67:2, p. 103, 2009.

recoins refoulés de leur inconscient. Mettre entièrement au jour la véritable nature du double est une tâche impossible dans la mesure où franchir le décalage entre l'état de rêve (l'inconscient) et celui de la veille (le conscient) est simplement paradoxal : on ne peut pas simultanément rêver et être conscient. Avant de voir comment Freud influence Derrida et comment la démarche postmoderne de ce dernier loge dans l'œuvre de Pamuk, rappelons qu'une des premières œuvres de Freud (et reprise plus tard par Derrida), intitulée *L'Esquisse*, annonce la notion de la différence, du vide, de la pulsion de la mort, du substitut, du frayage et du décalage.

En étudiant le rêve, Freud tente de comprendre la dualité qui habite la *psychè* humaine. L'existence du rêve manifeste et de l'inconscient latent font dire au psychanalyste qu'il ne peut y avoir de traduction de l'un vers l'autre précisément parce que l'un est toujours en retard par rapport à l'autre, comme est en retard la trace par rapport à la présence. Le rêve incarne donc la « différence » par excellence, car il montre clairement l'incapacité d'établir un contact avec la présence. Le rêve se présente donc toujours au moyen d'une écriture de « différence » qui transcrit l'après-coup à partir du supplément et de la répétition. L'unique façon de parler de ce fossé, c'est d'utiliser la métaphore qui elle seule peut s'opposer au modèle binaire dans lequel s'exprime le *logos*, en tentant de penser le psychisme non pas selon un schéma linéaire, mais plutôt en utilisant les signes qui vont au-delà de la présence et de la parole pleine. Le psychisme est l'espacement par excellence ; cependant pour être compris ainsi, il faut admettre l'hypothèse de la pulsion de mort présente dans l'inconscient (l'épouvante possible de lui faire face est effacée par le caractère inaccessible et toujours « en retard » de ce dernier).

Pour que la vie puisse s'opposer à la pulsion de mort de l'inconscient, il faut qu'elle se prolonge en laissant des traces à l'aide de résistances, de substituts, de répétitions et de réserves. Ainsi, la production de la trace que l'écriture effectue ne signifie rien d'autre que la vie qui tente tant bien que mal de se protéger en différant et en ajournant l'investissement dangereux incarné par la mort. En un mot, en différant d'elle-même et en se répétant toujours à l'infini, la vie tente de dépasser la mort. Derrida est ici fortement influencé par Freud à qui d'ailleurs il consacre un chapitre dans son fameux ouvrage *l'Écriture et la Différence* : « *N'est-ce pas déjà la mort au principe d'une vie qui ne peut se défendre contre la mort que par l'économie de la mort, la différence, la répétition, la réserve?* »³⁹

S'il s'agit de retarder toujours à l'infini la mort, la différence devient automatiquement contemporaine du retard. Substituer la chose en soi par les traces écrites (ou, dans le cas de l'espace, par des monuments pour les architectes), c'est instaurer le jeu de la dissémination. En effet, la dissémination du sens ne peut être véritablement comprise sans l'hypothèse de la pulsion de mort. Si la machine d'archiécriture instaurée par Freud et poussée à l'extrême par Derrida met en évidence un rapport à la non-présence qui se dérobe sans cesse, cette machine affirme en même temps l'absence totale d'origine et une absolue non-coïncidence avec soi. Ce jeu est donc un jeu où rien n'est en jeu. Car, à bien y penser, qu'est cet incessant trajet d'un signe à l'autre, d'un reflet à l'autre, d'une quête à l'autre, devant un mime qui ne mime rien, devant une *mimesis* qui ne représente rien, sinon le vide et la mort? Derrida dit clairement dans les *Marges de la Philosophie* : « *La mise de la présence pure et*

³⁹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p.300-301.

sans perte se confond avec celle de la perte absolue, de la mort »⁴⁰. Autrement dit, la trace et la répétition ne sont que les preuves d'une origine perdue qui confie au psychisme quelque chose de fondamentalement étrange et inquiétant. Le jeu incessant entre les signes et leur renvoi, en l'absence de la présence pleine, est à proprement parler un jeu avec la mort. En parlant du jeu avec la mort, Derrida affirme que tout n'est que dissémination et il n'y a au sein de l'écriture que le supplément et la trace d'une origine perdue. Ce que les traces transmettent, c'est cette tragique pulsion de mort qui court entre chaque ligne et se reflète dans le blanc qui s'immisce entre les mots.

Le blanc est, pour faire la transition avec Pamuk et pour parler en termes métaphoriques, cet autre espace que le romancier turc tente de proposer afin d'échapper à la polarité identitaire et culturelle proposée de l'un comme de l'autre côté du Bosphore. La notion du non-lieu, ce blanc que le Bosphore inspire à l'écrivain, lui sert d'échappatoire face aux nombreuses strates de l'espace urbain d'Istanbul chargées d'histoires, d'identités et de revendications. C'est la raison pour laquelle, dans un premier temps, il appelle la mer « *Thérapie*. »⁴¹ Mais bientôt, malgré cet autre espace dans lequel il voit une sorte de cure, le double fantasmagorique de son inconscient dont il perçoit les reflets dans les murs et les rues de sa ville natale, lui fera dire que parler de l'extériorité de la ville, forcément, c'est parler des aspects effrayants et méconnus de son intériorité. Pamuk découvre, à travers sa quête autobiographique dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, et à travers la quête de ses personnages où l'échec de l'enquête policière suggère le caractère inaccessible des choses,

⁴⁰ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, p.21.

⁴¹ Orhan Pamuk, *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, trad.. franc., Paris, Gallimard, 2006, p. 80.

que l'inconscient qui l'habite et qui se manifeste sous les traits du double est une chose décousue, effrayante, dangereuse et menaçante. Cela parce que, comme le souligne Derrida, l'inconscient dévoile une totale non-correspondance à soi qui, malgré l'avènement des traces de l'archiécriture, annonce une identité multiple et insaisissable. C'est en ce sens que Pamuk est postmoderne : il se fait enquêteur de sa ville et de son espace intérieur, sans jamais réussir à traquer l'objet de sa quête :

« Errant dans la grande ville, ce carrefour textuel par excellence, l'enquêteur se sent irrésistiblement attiré par la légèreté des non-lieux. Ayant décliné son identité, il se sent libéré des pesanteurs du lieu et de la tradition, mais ignore encore le risque que comporte cet anonymat. Car le séjour prolongé dans les non-lieux entraîne irrévocablement la perte de l'identité : le personnage finit par s'égarer pour de bon dans le labyrinthe des signes. Cette aliénation est l'unique véritable aventure qui s'accomplit dans les romans postmodernes. Mais ne voir dans ce jeu d'identités que l'échec d'une enquête policière serait une erreur. Ce qui est significatif dans l'écriture postmoderne comme dans l'expérience du non-lieu, c'est sa force libératrice, inversement proportionnelle à l'attraction territoriale. »⁴²

Malgré son caractère effrayant, il faut se réjouir de la découverte de cette non-correspondance sur le plan collectif et individuel. Si la non-correspondance à soi est la base de la *psychè* et de toute identité, alors, il y a lieu de parler d'une forme de légèreté par rapport aux couches identitaires imposées par la société et la culture. La démarche de Pamuk est fortement influencée par Freud puisque le romancier, outre le fait d'être obsédé par la figure du double, cite le père de la psychanalyse, notamment lorsque ses narrateurs se rendent à l'évidence que l'objet de leur quête se dérobe à tout jamais et que finalement, ce

⁴² Christina Horvath, *Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne*, dans *La Mémoire des Villes*, Sous la direction d'Yves Clavaron et Bernard Dieterle, Publ. de l'Univ. de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2003, p. 347.

qui est un jeu, c'est plutôt quelque chose d'épouvantable auquel, en écrivant, ils essaient d'échapper : « *Bien qu'à ce jour je n'eusse pas lu une ligne de Freud, je me souviens d'avoir plusieurs fois utilisé le concept d'inconscient — que j'entendais à droite et à gauche et lisait dans les journaux — afin d'expliquer ce qui m'arrivait à cette période de ma vie.* »⁴³ Bien que toute l'œuvre de Pamuk soit un jeu de dissémination, qui tente de substituer les absences et la perte de la présence pleine, dans une perspective par conséquent derridienne, trois romans nous intéressent particulièrement parce que la dissémination dans son rapport à l'espace s'y dévoile de façon très évidente : *Istanbul, souvenirs d'une ville*, *La Maison du Silence* et *Le Musée de l'Innocence*.

Le premier chapitre de cette thèse est consacré à l'espace urbain dans son rapport à l'identité. Dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, la ville de naissance de Pamuk revêt le visage d'un miroir dans lequel l'écrivain tente de saisir les innombrables visages mélancoliques d'Istanbul. En suivant les traces et les archives des écrivains et artistes étrangers de passage à Istanbul, il constate que non seulement la mélancolie n'est pas le trait qui ressort le plus des quartiers hétérogènes, mais que cette même mélancolie appelée *hüzün* n'a pas de centre non plus, donc pas d'identité fixe. Par conséquent, le double qui hante le jeune Pamuk dévoile à la fois les multiples visages de la ville, mais aussi de lui-même. Il s'aperçoit que non seulement tout discours sur l'espace urbain est un discours sur nous-mêmes, mais que la pulsion de mort qui habite l'espace urbain, est un symptôme de la postmodernité dans la mesure où le sens, à force de briller par son absence, doit être bricolé et remplacé grâce à des procédés créatifs, tout en se dérochant à l'inquiétante étrangeté de la

⁴³ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, Paris, 2011, p. 316.

mort : littérature, cinéma, architecture, photographie, archéologie. Même le non-lieu du Bosphore n'arrive plus à soulager les nombreux surgissements de l'hétérogène qui parcourt les pages de cette œuvre foisonnante, où l'espace devient le théâtre taciturne des nombreuses déchirures identitaires. La ville est donc ce miroir, le double dans lequel se regarde et se reconnaît l'écrivain. Et quand l'étrangeté, la dissolution du moi et la fluidité de ce que l'écrivain croit jusqu'à là stagnant et stable est mis de côté, alors le centre se déplace à la périphérie.

Le deuxième chapitre, consacré à l'espace domestique, crucial pour *La Maison du Silence*, examine la question de la décentralisation et la dissémination du centre et du sens. La décentralisation et l'éloignement du centre, ici par l'espace domestique dans son rapport à la périphérie. Dans une maison périphérique, loin du centre, donc loin de la pesanteur des monuments d'Istanbul chargés d'histoire, le personnage principal rêve d'écrire une encyclopédie qui abolirait les différences entre l'est et l'ouest. La figure du double y est omniprésente. Le personnage du grand-père a les allures de son double qui n'est autre qu'Atatürk. Si l'un a voulu faire *tabula rasa* du passé à l'aide d'une nouvelle encyclopédie ; l'autre, à travers les constructions éloignées d'Istanbul, a voulu donner à la nouvelle République turque républicaine et laïque, une autre capitale : Ankara. L'architecture s'unit ainsi à l'écriture. Comme si l'alternative à l'hétérogénéité est une nouvelle écriture et une nouvelle capitale, loin des aspects suspects des couches historiques d'Istanbul. Dans les deux cas, il s'agit d'effacer les anciennes traces pour leur en substituer de nouvelles, qu'elles soient de l'ordre de l'archiécriture (encyclopédie) ou de l'archiarchitecture (déplacement du centre vers la périphérie). Mais avant de pouvoir

conclure que tout déplacement du centre n'est en fait qu'un décalage de soi à soi, nous examinerons dans le deuxième chapitre le rapport entre l'espace domestique (cette maison qui craque) et l'état soliloque des personnages qui ne communiquent presque jamais entre eux. Ce rapport met au jour la quête obsessionnelle du sens, à laquelle la grand-mère ne saurait échapper malgré la religion et la tradition.

Le troisième et dernier chapitre se concentre sur l'espace imaginaire tel qu'il se déploie dans *Le Musée de l'Innocence*. En prenant à nouveau Istanbul pour cadre de l'histoire et en transformant la ville en une cartographie de l'amour, Pamuk montre qu'il n'y pas un mais plusieurs Istanbul. La ville revêt soudainement les traits d'une ville douce et aimable, aux jardins et endroits secrets regorgeant de désir où l'*hüzün*, ce sentiment collectif ancré dans chaque ruine et chaque ruelle, n'existe pas. Cet Istanbul heureux refait surface pendant « le moment le plus heureux » de la vie du protagoniste Kemal, le riche héritier d'une famille bourgeoise d'Istanbul du milieu du siècle, éperdument amoureux d'une cousine lointaine et pauvre, appartenant à *l'Autre Istanbul*. Leur histoire, digne des contes des *Mille et une Nuits*, se reflète dans les miroirs que leur tend la ville. Mais l'être aimé disparaît et le reste du livre n'est plus que la tentative du protagoniste de retracer et de retrouver l'objet de son amour. L'après-coup devient le *modus operandi* du roman, et l'espace urbain est à ce point personnifié par le désespoir du protagoniste, que les rues, les quartiers, les immeubles et surtout les objets, provenant des lieux que les amoureux avaient jadis fréquentés, sculptent le labyrinthe de ses souvenirs et deviennent son unique raison de survivre. Le roman n'est donc qu'un immense musée de traces et d'archives où la figure de Freud apparaît régulièrement pour rappeler le caractère inaccessible du monde et du soi où

l'inquiétante étrangeté est omniprésente. « *Au bout du compte, la littérature et l'art, c'est transformer un objet familier en quelque chose d'inhabituel et étrange.* »⁴⁴

Dans ce jeu de renvois et de dissémination du sens, l'espace joue tantôt le rôle de miroir dans lequel se reflètent des doubles, tantôt la scène sur laquelle surgissent la perte, les absences et la mort. Le modèle le plus cher à Pamuk reste la disparition de l'être aimé, le moteur premier d'une écriture de « l'après-coup » qui tente de substituer à l'absence les traces écrites (descriptions, journaux, articles, anecdotes) mais aussi par les objets tangibles appartenant à la disparue avec lesquels le narrateur du *Musée de l'Innocence* meublera non seulement l'espace imaginaire qui le sépare de sa bien-aimée, mais décidera également de créer un véritable musée, physiquement ancré dans le quartier de prédilection des protagonistes. En un mot, Pamuk est un écrivain obsédé par l'espace, mais un espace qui n'arrive jamais à la hauteur de son espace imaginaire. Par conséquent, le lire et l'analyser à travers le thème de la dissémination, c'est tenter de saisir son incessante quête d'un autre espace. En d'autres termes, il s'agit de raconter indéfiniment pour pallier l'absence de sens par des histoires, mais aussi pour échapper à la mort. S'il n'y a pas de référent ni de présence pleine, pour reprendre Derrida, et s'il n'y a, comme nous venons de le voir, que la différence et la trace, alors les mots et les histoires ont besoin d'espace dans lequel s'inscrire. Le mieux, dit Pamuk, c'est d'être un pont entre les deux rives du Bosphore, n'appartenir ni à l'une ni à l'autre rive, mais plutôt d'être les deux à la fois, même si on sait, depuis Benedict Anderson et son incontournable livre *Imagined Communities* qu'il faut la

⁴⁴ Le discours de Pamuk lors de l'inauguration de son Musée de l'Innocence, à Istanbul le 27 avril 2012. L'écrivain a tenu, à la surprise de tous, d'ouvrir un véritable Musée de l'Istanbul, un espace dédié à la mémoire de personnages fictifs issus de son dernier roman *Musée de l'Innocence*, mais qui démontre les liens indélébiles entre la fiction et la réalité.

langue pour le dire et l'écriture pour le transcrire, sans quoi, le lieu non investi par la narration est un espace vide.

CHAPITRE I : *La ville des présences-absences et la mémoire des traces.* « Istanbul, souvenirs d'une ville. »

a) Espace urbain et le problème de l'identité turque.

Le premier chapitre d'Istanbul, souvenirs d'une ville, fait état d'un va-et-vient incessant entre l'individu turc et son frère double, l'Européen. Mais, ce double européen, à l'instar des multiples espaces palimpsestes d'Istanbul, n'est qu'une couche qui en cache une autre. La véritable angoisse face au double est, comme nous allons le démontrer grâce aux œuvres de Freud et de Derrida, l'angoisse de la pulsion de la mort à laquelle Pamuk tente d'échapper par tous les moyens. *Istanbul, souvenirs d'une ville* esquisse avec finesse et raffinement le dédoublement de l'écrivain, ce dernier étant tous les jours un peu plus inquiet de la certitude de l'existence de son double. Il finit par tomber, grâce aux traces des écrivains occidentaux en visite à Istanbul, sur les archives de l'altérité, nécessaires au dépassement politique de l'ordre établi incarné par *hüzün*, cette mélancolie collective apparemment intrinsèque à la ville et à ses habitants. Même si la nouvelle architecture doit se situer par-delà les frontières du bien et du mal, son dépassement doit s'appuyer sur des bases autres que dichotomiques. Dans ce sens, l'espace urbain sert de poutres contre lesquelles s'appuient les déambulations de Pamuk dans sa ville natale qui, à l'image du flâneur de Benjamin, constate que la modernité turque a indéniablement quelque chose à voir avec la modernité de façon générale, car cette dernière « n'est ni une culture ni un état d'esprit : elle est indissociable de la manière dont la ville est ressentie dans la réflexivité

d'une expérience »⁴⁵. Cette expérience de la (post) modernité⁴⁶, Pamuk la vit à travers les traces de ses prédécesseurs, mais aussi à travers les traces des écrivains occidentaux en visite à Istanbul, pour décliner ensuite sa propre façon d'être dans cet espace entre-deux, dans lequel se joue le sort même de son pays et que l'Europe n'arrive pas toujours à saisir :

« Pamuk has emphasized the specific perspectives of his place, noting that his home is on the European side of the Bosphorus, but from his window he looks out, across the narrow band of water, on Asia. Similarly, he has celebrated the view from the middle of Bosphorus Bridge, the bridge between the two continents, noting that it situates the viewer neither in Europe nor Asia, yet connects him with both—a unique perspective that Istanbul brings to Turkish culture. »⁴⁷

Cet entre-deux, ou ce que Derrida appelle l'espace blanc entre deux signifiants, par son vide et son caractère insaisissable, commence à signifier. C'est pourquoi ce concept « d'entre-deux » va traverser cette étude, d'autant plus qu'il est intimement lié à la notion du double. C'est parce que le livre le plus autobiographique de Pamuk « *Istanbul : souvenirs d'une ville* » annonce le tempo du récit sous l'égide du double, de l'altérité et d'une collision entre la tradition et la modernité. L'existence de cet autre, à la fois si présent et si absent, remplit l'écrivain d'une tristesse qui déteint sur l'ensemble de son œuvre. Au fur à mesure qu'on pénètre dans le labyrinthe de ses souvenirs, on constate que cette tristesse n'est rien d'autre que l'inquiétante proximité de l'Occident qui danse avec la Turquie, depuis des siècles, un dangereux tango d'amour et de haine. Le présent n'est pas différent :

⁴⁵ Philippe Simay, *Capitales de la modernité, Walter Benjamin et la ville*, Édition de l'Éclat, 2005, Paris Tel-Aviv, p. 11.

⁴⁶ Voir introduction.

⁴⁷ Aylin Bayrakceken & Don Randall (2005): *Meetings of East and West: Orhan Pamuk's Istanbulite Perspective*, Critique: Studies in Contemporary Fiction, 46:3, p.191.

l'Union européenne refuse assidûment d'accepter la Turquie dans son nouvel espace géopolitique. En lisant les sources des écrivains étrangers en visite à Istanbul, Pamuk constate que la notion du centre, figée dans l'essentialisme à travers la notion *d'hüzün*, la mélancolie collective du peuple turc, n'est qu'une construction parmi d'autres et que l'identité, comme le Bosphore aux mille visages qui se déploient sous ses yeux, est une entité fluide et malléable même si : « *ce sentiment de défaite, de perte, et de tristesse dont Istanbul avait hérité suite à la chute de l'Empire ottoman avait, quoiqu'avec un peu de retard et sous un autre prétexte, fini par nous affecter nous aussi.* »⁴⁸

Les habitants d'Istanbul ont construit, à partir de traces et d'archives sélectives, comme les enfants qui bricolent des histoires, une autre couche de textes et de fictions sur leur ville, pour établir, ce que Pierre Nora appelle des Lieux de mémoire : « *Ce que nous cherchons dans l'accumulation religieuse des témoignages, des documents, des images, de tous les signes visibles de ce qui fut, c'est notre différence, et dans le spectacle de cette différence, l'éclat soudain d'une introuvable identité. Non plus une genèse, mais le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus.* »⁴⁹

Cette introuvable identité, incarnée dans la différence de ce qu'ils étaient et de ce qu'ils ne sont plus, les Stambouliotes la ressentent avec clairvoyance et ténacité à travers le sentiment collectif de la mélancolie. Cette mélancolie généralisée devient en soi un lieu de mémoire et Istanbul est paradoxalement le lieu de mémoire de cette mélancolie collective. Mais elle est aussi le fourre-tout de chaque mémoire individuelle. C'est pourquoi dans un

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984.

premier temps, d'un texte à l'autre, d'un quartier à l'autre, d'une langue à l'autre (généralement du français vers le turc et vice versa), Pamuk se complait et s'identifie avec la mélancolie de sa ville. Or, au fur à mesure qu'il avance dans son introspection et son œuvre, le plus connu des écrivains turcs se bute au constat suivant : tout discours sur la ville est un discours sur nous-mêmes. Si tel est le cas, à savoir que notre rapport au monde est purement phénoménologique, alors, en dehors de notre subjectivité, la ville est une inconnue à tout jamais insaisissable, voire inexistante : « *Qu'il s'agisse des vestiges ou du corps d'autrui, la question est de savoir comment un objet dans l'espace peut devenir la trace parlante d'une existence, comment inversement une intention, une pensée, un projet peuvent se détacher du sujet personnel et devenir visibles hors de lui dans son corps, dans le milieu qu'il se construit.* »⁵⁰

C'est alors que Pamuk effectue à son tour son tournant phénoménologique: à travers la quête mélancolique de sa ville natale, il découvre, grâce aux archives et aux traces de l'autre, des territoires nouveaux et insoupçonnés. Mais, il faut le préciser, c'est dans le rapport que la trace des archives entretient avec le corps que le tournant s'opère, notamment parce que l'archive dévoile les cartes inconnues non seulement de sa ville, mais surtout de la cartographie intérieure de l'écrivain : « *Il se peut qu'Istanbul me fasse figure d'un lieu aussi triste parce que la première fois que j'ai vu nombre de ses quartiers, de ses rues secondaires ou bien de ses paysages tellement singuliers apparaissant depuis une*

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 401.

*colline, c'était durant des jours où j'avais perdu mon amour au parfum d'amande.»*⁵¹ Mais ce constat phénoménologique n'arrive qu'à la fin de son autobiographie. Avant, il lui faut passer par tous les procédés et idées reçues, intérieurs ou extérieurs aux frontières turques. C'est pourquoi, dans un premier temps, le discours sur la modernité et sur l'espace « républicain » populaire chez les bâtisseurs de la nation, empêche Pamuk de voir dans les tréfonds de son âme : « *Les immeubles à l'européenne qui écœurent jusqu'à la nausée tous les amateurs d'art européen dotés de goût et de sensibilité sont en train, et tout spécialement ces derniers temps, de grignoter petit à petit le paysage d'Istanbul, comme les mites dévorent un beau tissu.* »⁵² Dans ce sens-là, Derrida avait plus que raison d'affirmer que l'architecture est aussi au service du logos ethnocentrique et que « *those who fantasize about turning the city into an efficient machine...see it as a territory to be bounded, mapped, occupied, exploited, a population to be managed and perfected.*»⁵³

Or, si le discours de la modernité, tel qu'instauré par « L'eurocentrisme », déteint sur l'espace et l'identité turque, comment et où se situe le sujet ? Comment s'effectue le tournant phénoménologique ? Car, comme nous venons de le dire, si tout discours sur la ville est un discours sur nous-mêmes, comment arriver à bout du discours politique ? Pamuk multiplie ses créations et crée des non-lieux qui lui permettent de saisir les nouvelles frontières fluides de sa cartographie intérieure, le tout dans le but de se libérer *d'hüzün*, cette image trompeuse qu'il avait de sa ville et ultimement de lui-même. Cette

⁵¹ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, 2006, p.508.

⁵² *Ibid.*, p.214.

⁵³ James Donald, *This, Here, Now : Imagining the Modern City*, Ed. Sally Westwood and John Williams. London : Routledge, 1997, p. 182.

découverte survient au moment où Pamuk, en consultant les traces écrites et en suivant les jeux des pas des écrivains étrangers ayant façonné sa propre ville, ne découvre pas l'exotisme qu'il espérait rencontrer dans le regard de l'autre, mais bien plutôt l'inquiétante étrangeté de son double. Or, en se perdant dans les faubourgs pauvres de sa propre ville, là où la modernité n'a pas encore mis le pied, Pamuk s'aperçoit que le double qui l'inquiète n'est pas l'occidental auquel il essaye à tout prix de ressembler, mais bien plutôt « le sien », l'oriental, c'est-à-dire le citoyen turc des faubourgs pauvres auxquels il n'a jamais eu accès, non seulement à cause de sa condition de privilégié appartenant à une classe moyenne aisée, mais surtout parce que la ville, lorsqu'elle est utilisée aux fins des stratégies politiques (dans la mesure où les faubourgs pauvres ne font pas partie du discours nationaliste qui s'exprime à travers la bouche de ses écrivains) utilise un langage emprunt de mythe afin de produire le consensus identitaire nationaliste. Ici, la théorie de Maureen Whitebrook sur les liens entre la fiction et la politique met le ton juste sur le comportement politique inconscient de Pamuk qui, au début de son projet sur sa ville natale, se pense, naïvement, comme étant un flâneur libre. Mais le récit politique sur l'hüzün, produit par ce que De Certeau appelle « l'autorité locale », fait expressément de la ville d'Istanbul le symbole de la mélancolie afin d'être à la hauteur des attentes nationalistes. Ces dernières, dépendent d'étiquettes essentialistes pour se maintenir en place. *« The story any person tells is always a sub-plot in the larger socio-political story; there is thus always some connection between the story the person tells and stories being told by or about the*

political order in which they are situated. »⁵⁴ Autrement dit, le problème de l'espace urbain turc, imprégné et incarné par la notion de *hüzün*, dévoile un problème identitaire beaucoup plus sérieux que le simple sentiment défaitiste, laissé en héritage par la décadence progressive d'un grand empire. Ce problème identitaire est davantage géographique que politique, dans la mesure où, même les eaux de Bosphore sont le théâtre du partage des eaux entre les courants de la Mer Noire et de la Mer Marmara. S'il est vrai que les lieux constituent un trésor parce qu'ils condensent une expérience immémoriale⁵⁵, qu'en est-il de la mémoire dans les géographies aussi complexes que le carrefour entre l'Orient et l'Occident ? Comment unifier les courants qui émergent de ces possibilités, qu'ils soient géopolitiques, identitaires ou culturels ? Pamuk se pose toutes ces questions et c'est pourquoi, il répète ce constat dans presque tous ses livres :

« Cette contradiction est celle de la Turquie tout entière: d'un côté, une classe dirigeante, aisée, infime, tournée davantage vers l'Europe et, de l'autre, une population pauvre, traditionaliste, presque médiévale. Dans tous mes livres, cette dichotomie entre l'Est et l'Ouest est présente. Et ce sera pour moi l'œuvre d'une vie que d'arpenter les multiples sentiers, idéologiques et symboliques, de cette contradiction. »⁵⁶

Cette contradiction, personnalisée dans le sentiment en apparence collectif de la mélancolie, véhiculé par le récit narratif propagé par l'ordre politique en place, relève plutôt d'un idéal inatteignable qui se dérobe sans cesse. Cet idéal aux accents d'objet perdu, relève d'un côté de la mélancolie pour un empire qui n'est plus et, de l'autre, du désir d'appartenir à une modernité européenne qui tourne constamment le dos à la Turquie. Sur

⁵⁴ Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London, 2001, p.143.

⁵⁵ Louis Van Delft, *Littérature et Anthropologie*, P.U.F, 1993, p. 53.

⁵⁶ Orhan Pamuk, entrevue donnée à Didier Jacob trois jours après le 11 septembre 2011, voir : www.orhanpamuk.net/interviews

le plan psychologique, la quête de l'objet perdu se manifeste sous les traits d'une mélancolie :

« In Freudian theory, the lost object causing melancholy does not need to be a person or a thing – it may absorb an ideal. The feeling of unworthiness and being peripheral, the pendulum swings between pride and inferiority, and the fluctuations between love and hate towards lost object are nothing but the melancholic subjects's perceived distance from the ideal. What happens when the ideal is socially unreachable in the dominant culture? »⁵⁷

L'objet perdu peut donc aussi se transformer en idéal perdu. Istanbul est, pour reprendre les mots de la théoricienne turque Azade Seyhan « The city as trope and topos of crossed destinies ». Quelle est alors la place du sujet à l'intersection de ces destinées entremêlées ? Quelles archives consulter pour se faire une idée juste de son passé ? Quelle mémoire revendiquer dans la panoplie pamphlétiste qui se promène dans les rues d'Istanbul ? Comment échapper au récit narratif véhiculé par l'ordre politique ? Comment se faire sa propre idée de la ville « à l'influence byzantine et au désordre des strates superposées d'Istanbul ? »⁵⁸

b) *Hüzün* comme pont entre l'identité narrative et l'ordre politique.

La problématique qui nous préoccupe concerne le rapport entre la/les représentations de l'espace urbain et la notion d'identité dans la littérature d'Orhan Pamuk.

⁵⁷ Esra Akcan, *The Melancholies of Istanbul*, *World Literature Today*, vol.80., no 6, nov-dec 2006, p.42.

⁵⁸ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, 2007, p. 519.

Le texte analysé, *Istanbul: souvenirs d'une ville*, repense l'espace urbain dans son rapport à la littérature et à l'identité. Si l'hüzün se présente comme étant le sentiment prédominant sur la ville, alors, l'enjeu qui préoccupe les paragraphes qui vont suivre concerne l'étroit rapport entre l'espace urbain, les textes fondateurs d'une ville et l'identité individuelle et collective. Quel est le rapport entre l'identité d'un peuple et les textes écrits sur leur ville? Comment les textes sur une ville participent-ils à l'identité narrative? Par l'identité narrative, nous entendons l'identité tout court dans la mesure où toute identité, individuelle et collective, est la somme des histoires qui nous caractérisent: « *Not only are stories being told endlessly by everyone, in public and private, but without the narrative structure they impose, our experience of the world and ourselves would not be intelligible: it would only be a continuous given, in the way one supposes it must be for animals.* »⁵⁹ Ce lien étroit entre la fiction et l'espace ne peut pas passer à côté du lien entre l'identité narrative et le politique. Si l'identité narrative est par définition politique, c'est parce que Pamuk s'identifie, du moins au début, au sentiment collectif d'hüzün qu'il définit comme le trait commun de ses compatriotes : « *The process of narrative construction is relevant inasmuch as it makes the point that identity is narratively made, and shows what that means for the understanding of political identity.* »⁶⁰

Cette identité politique surgit des histoires sur la ville, dans la mesure où les traces, étrangères et locales, participent non seulement à la création de l'identité nationale, mais surtout au déplacement du centre vers la périphérie, c'est-à-dire d'une identité cosmopolite

⁵⁹ Cave, Terence. *Fictional identities*, in H.Harris (ed.) 1995, p. 112.

⁶⁰ Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London, 2001, p.5.

et multiple, vers une identité nationale périphérique, telle qu'exprimée par les idées grandioses de Kemal Atatürk. C'est dans le deuxième chapitre de notre thèse, notamment en examinant la notion d'espace domestique dans le roman *La maison du silence* que le lien entre l'identité narrative et le politique va se dessiner plus clairement. Mais, dans le contexte de la présente discussion, disons seulement que l'espace urbain, qu'il soit individuel ou collectif, est une création du récit, investi et converti, pour les besoins identitaires, du non-lieu au lieu. Si tel est le cas, la conclusion est d'une actualité criante : la haine des fondamentalistes envers l'Occident, mais aussi la peur de ce dernier face à la barbarie de l'autre, sont des problématiques fictionnelles qui nourrissent l'incompréhension, les préjugés mutuels et la peur de l'inconnu. Ici, le langage s'assoit sur son pouvoir de souverain absolu et permet, paradoxalement, à l'indicible de s'exprimer : « *Quand le mot s'efface ou subit une mutation radicale, il témoigne d'une réalité indicible ou d'une syntaxe plus docile, plus pénétrante que la sienne.* »⁶¹ Et ce qui devient indicible chez Pamuk, ce n'est pas l'ambiguïté, somme toute créatrice de cet espace d'entre-deux, entre l'Orient et l'Occident, donc d'un nouvel espace (Derrida) et de la possibilité d'être à la fois occidental et oriental; c'est plutôt l'incessante nécessité de devoir se justifier et d'être à la hauteur de ce que Pamuk croit être son « double ». Et ce double est, nous allons le démontrer plus tard, la pulsion de la mort qui se loge dans l'inconscient de l'écrivain. C'est pourquoi il faut dès lors se méfier du mot, du langage, de la perception et de la représentativité, surtout dans une époque aussi binaire que la nôtre où l'axe du mal semble

⁶¹ Georges Steiner, *Le langage et le silence*, Seuil, Paris, 1969, p. 80.

diviser le monde en deux, selon un apparent et faux « clash of civilisations. »⁶² Car, le problème de la représentativité, qu'elle soit du côté de la Turquie ou de l'Europe, concerne la fiction qui, elle, nous l'avons déjà dit plus haut, contribue à l'élaboration du réel. Il faut dès lors se méfier des textes et de l'archiécriture, surtout parce que la littérature, tout comme l'architecture, contribue à l'entreprise nationale, en créant notamment des espaces fictifs et homogènes : « *la littérature contribue à soutenir l'entreprise, car elle nourrit parfois la flamme identitaire et hérite d'une tâche que le mythe accomplissait jadis.* »⁶³

À ce stade, Pamuk ne sait pas encore qu'il remâche les stratégies d'identité narrative nationale turque en participant au sentiment collectif incarné dans *hüzün* et que De Certeau appelle parfois « la rumeur ». Dans un premier temps, le romancier se prête au jeu en suivant les textes des écrivains étrangers, comme s'il s'agissait des mappemondes secrètes d'Istanbul. Grâce à ses textes, l'écrivain ose les recoins insolites et insoupçonnés de la ville. Soudain, il découvre, entre autres choses, les visions hétérogènes et disparates d'Istanbul. En assistant, à ce que Derrida appelle, la dissémination des textes (plurivocité du sens présente dans les traces écrites), Pamuk va devoir composer entre les deux : 1) la rumeur établie à travers *hüzün*; 2) les nouvelles visions d'Istanbul.

« Par les procès de dissémination qu'ils ouvrent, les récits s'opposent à la rumeur, car la rumeur est toujours injonctive, instauratrice et conséquence d'un nivellement de l'espace, créatrice de mouvement commun qui renforce un ordre en ajoutant un faire croire au faire-faire. Les récits diversifient, les rumeurs totalisent. S'il y a toujours oscillation des uns aux autres, il semble qu'il y ait plutôt stratification, aujourd'hui : les récits se

⁶² Samuel Huntington, *Le choc des civilisations*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2007.

⁶³ Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, l'espace*. Les éditions de Minuit, Paris, 2007. p. 248.

privatisent et s'enfoncent dans les recoins des quartiers, des familles et des individus, tandis que la rumeur des médias couvre tout et, sous la figure de la Ville, mot maître d'une loi anonyme, substitut de tous les noms propres, efface au combat les superstitions coupables de lui résister encore. »⁶⁴

Dans un premier temps, Pamuk préfère la rumeur établie à travers la mélancolie parce qu'il semble que c'est plus rassurant. Les récits diversifiés ouvrent la porte à une liberté individuelle et cette liberté angoisse le jeune Pamuk, d'autant plus qu'elle se manifeste sous la forme du double. C'est pour cette raison, du moins dans un premier temps, que l'écrivain turc préfère correspondre avec le sentiment généralisé et politiquement accepté sur la ville d'Istanbul. « *Both persons and political bodies construct narratives to order and explain themselves; and order for both person and political group, state, regime or other political entity may depend on mutually understandable narratives, on giving an account, telling a coherent story.* »⁶⁵ Pour renforcer le sentiment généralement répandu sur la ville, celui d'une pauvreté éternelle et d'une tristesse héritée de la disparition d'un grand empire, Pamuk pousse le raisonnement encore plus loin : afin de faire correspondre la tristesse à la ville, il utilise les produits culturels allant dans le même sens : le cinéma en noir et en blanc. « *Quand je vois les scènes de rue de ces films en noir et blanc tous rediffusés sur les chaînes de télévision, je me laisse emparer par le sentiment que ce que je regarde, parfois, ce n'est pas le film, mais mes souvenirs, et pendant un moment, je m'abandonne à l'étourdissement de la tristesse.* »⁶⁶ La correspondance entre

⁶⁴ Michel de Certeau, *Invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1992, p. 162.

⁶⁵ Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London, 2001, p.140.

⁶⁶ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 64

l'ordre établi et la subjectivité est ici flagrante. Pamuk, en adhérant et en faisant correspondre les produits culturels (ex. : les films en noir et blanc) et sa subjectivité, ne fait que renforcer l'identité narrative nationale. « *These traditional political expressions of the relationship carry connotations of initiative from the political, eliciting response from the individual.* »⁶⁷ Le droit à la ville s'exerce moyennant un va-et-vient entre l'individu et la collectivité et l'hüzün représente le pont entre les deux. Il incarne une unité spatio-temporelle qui concerne à la fois l'espace (l'architecture) mais aussi le temps (la mélancolie). Autrement dit, pour reprendre les mots de Henri Lefebvre : « le droit à la ville signifie donc la constitution ou reconstitution d'une unité spatio-temporelle, d'un rassemblement au lieu d'une fragmentation. »⁶⁸ Mais, Pamuk, en véritable postmoderne, prêche justement la fragmentation au lieu du rassemblement, parce qu'il ne croit pas, à l'instar de Derrida, de Lyotard et d'autres philosophes occidentaux comme Deleuze, à la pleine présence qui traverse la métaphysique occidentale depuis Platon. Pamuk affirme et revendique la non-présence et l'impossibilité de la plénitude que revendique la littérature : « *The more powerful and persuasive the novel we are reading, the more painful the feeling of insufficiency.* »⁶⁹

Paradoxalement, c'est en répétant l'ordre (politique) établi que s'opère un tournant derridien et irréversible chez Pamuk : la dissémination de l'espace à travers le récit pour aboutir à la dissémination et à la multiplicité du moi. Au début, Pamuk n'est pas conscient

⁶⁷ Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London, 2001, p.140.

⁶⁸ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Anthropos, 1972, p. 163.

⁶⁹ Orhan Pamuk, *The Naive and the Sentimental Novelist*, Harvard University Press, 2010, p. 125.

qu'en relatant les histoires perdues composées d'absences (les yali brûlés, les naufrages coulés au fond du Bosphore, les vestiges des empires disparus), il participe non pas à la propension du sentiment mélancolique turc, mais bien plutôt à la mémoire de ce qui se répète, c'est-à-dire la mémoire des lieux vécus comme étant des présences absences : « Chacun de ces konak brûlés et effondrés était assimilé dans nos esprits à un héritier impérial qui avait perdu la raison, à un homme du Palais adonné à l'opium, à un enfant enfermé sous les toits, à une fille de sultan victime de trahison, à l'histoire d'un pacha envoyé en exil ou bien abattu, ainsi qu'à la décomposition et à la dissolution de l'Empire Ottoman ; mais dans notre immeuble, tout cela était passé sous silence. »⁷⁰ Les lieux vécus d'Istanbul sont alors les présences absences et la subjectivité de Pamuk s'articule de plus en plus sur les absences qui la structurent. Si la présence se dérobe à l'infini parce qu'elle est inexistante, comme le prêtent Derrida, le renvoi d'un reflet à l'autre, d'un vide à l'autre, d'une ruine à l'autre, commence à signifier par lui-même. Dans ce sens-là, Pamuk se positionne en archéologue des absences qui ont jadis été présentes dans sa ville et, toute son entreprise dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* ne concerne que les traces de ce qui n'est plus. Ces lieux hantés par les absences sont en parfaite harmonie avec la tristesse des Stambouliotes.⁷¹

Mais, pour reprendre les mots de Derrida, « *n'est-ce pas déjà la mort au principe d'une vie qui ne peut se défendre contre la mort que par l'économie de la mort, la*

⁷⁰ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 53.

⁷¹ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 75.

*différence, la répétition, la réserve? »*⁷² Dans cette répétition, cet entre-deux entre la présence et l'absence, se dévoile également l'altérité par excellence parce qu'elle se manifeste sous forme d'entité fluide (espace lisse du Bosphore), par opposition à l'espace strié d'Istanbul, ou sous forme des non-lieux (les faubourgs pauvres que Pamuk ne connaît pas), « *ces lieux hantés par cet esprit noir et blanc.* »⁷³ Or, c'est grâce à l'archive de l'étranger et non plus grâce aux archives issues de l'identité narrative homogène que cette même altérité, soudainement dévoilée grâce à la répétition, commence à signifier. Mais rien n'est possible sans la figure du flâneur qui doit, au risque de rencontrer son double *unheimlich*, s'aventurer dans les sentiers différents. « *L'intérêt du recours à la notion de rhétorique cheminatoire est justement de montrer que se faire avec n'est pas un simple accommodement, mais qu'au contraire, il suppose des marges d'initiatives, d'appropriations non prévues ni planifiées d'avance. C'est ce geste qui, en définitive, invente la ville.* »⁷⁴

Le lecteur comprend, grâce à la rhétorique cheminatoire de Pamuk, incitée par les archives de l'étranger, que la khôra (lieu) de l'écrivain n'est pas un lieu, mais plutôt un non-lieu et qu'Istanbul, l'arrière-scène de chacun de ses romans, est un espace palimpseste et pluriel, une archive continue de la trace de l'autre, même si dans un premier temps l'écrivain donne l'impression qu'il s'agit d'un espace clos, *apparently full*⁷⁵, où la mélancolie a toujours le dernier mot. La dissémination des récits sur Istanbul, omniprésente

⁷² Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, p.300-301

⁷³ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 66.

⁷⁴ Patrick Garcia, *Un pratiquant de l'espace*, Michel de Certeau. Les chemins de l'histoire, Bruxelles : Éditions Complexe, 2002, p.219.

⁷⁵ Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London, 2001, p.145.

dans les archives et les traces de l'autre, dévoile un espace individuel et collectif sous forme d'un récit bricolé propre à la khôra telle qu'envisagée par la déconstruction :

« Derrida's khôra is the place, space, hole where this reconfiguration occurs, bringing into being other ways of knowing, other meanings – casting off the net of concepts to release other ways of writing the earth, of 'worlding the world'. Placing, spacing, and holing geographical concepts of place and space shakes off their restraining ties, giving rise to the opportunity to see, say and write the world differently – to allow language to unravel in waves of meanings past, present and future, allowing us to catch a glimpse of what's been left out and overlooked and avoided in the past: what mysteries, moral episodes, beliefs and political events relating to a place elude us, and why.»⁷⁶

Ce tournant, à savoir, des lieux qui lèguent aux lieux qui transitent⁷⁷, ne va pas toujours de soi pour Pamuk. Si, comme le prétend Derrida, à savoir que tout est architexte (Derrida), ou que tout est « narrative » (Whitebrook), il faut penser l'identité dans son rapport à l'espace à la lumière d'un palimpseste comportant les traces infinies d'une archive inquiétante et universelle, celle de la mort, du solipsisme irréversible du sujet, mais aussi du trauma de l'individu moderne trahi par les idéologies et les grands systèmes, sans oublier les non-lieux qui l'entourent et qui n'arrivent pas toujours à se rendre habitables. C'est le cas du grand-père, le personnage principal de *La Maison du Silence* qui n'arrive pas à habiter le non-lieu de la périphérie auquel il a été assigné de force, loin de la mémoire d'Istanbul et de l'hüzün rassurant, même s'il fait parfois l'effort surhumain de croire aux récits préétablis.

⁷⁶ Christine Winter, *Places, spaces, holes for knowing and writing the earth: the geography curriculum and Derrida's Khôra*, *Ethics and Education*, 4:1, 57-68, p. 68.

⁷⁷ Marc Augé, *Non-lieux*, Seuil, Paris, 2007.

« In Pamuk's increasingly popular novels there's a dense atmosphere, a quest for authoritatively rational-based aesthetics, ethics, and knowledge. This linear atmosphere is juxtaposed with postmodernism and as such is concerned with how the authority of those would-be ideals (metanarratives) are subverted through fragmentation and deconstruction. »⁷⁸

Nous savons aujourd'hui, grâce aux théoriciens comme De Certeau, Deleuze et Derrida que tout inconscient, toute identité collective et individuelle, au-delà des balises rassurantes du relativisme culturel, sont tissés d'un territoire nomade et lisse, qui se dérobe à l'infini et qui participe au flux du devenir. Toute identité est un bricolage qui tente d'échapper à l'angoisse de la mort qui se manifeste sous forme du double et l'identité narrative homogène, présente sous le joug de « political agenda », n'est qu'un substitut parmi d'autres. Or, malgré l'omniprésence de la pulsion de la mort qui parcourt les pages de l'inconscient, il faut voir les choses d'un point de vue positif : si toute identité est construction, incluant l'identité nationale, alors la liberté de choisir, se choisir une identité sur mesure, s'offre comme étant la nouvelle voie vers l'accomplissement individuel, malgré les balises sacro-saintes de l'essentialisme : *« Construction entails that identity, or the characteristics that make it up, cannot be solely given(s), so that whereas the essentialist position conventionally rests on the assumption of a preconstituted identity, narratively constructed identity is, at any particular time, provisional. »⁷⁹*

⁷⁸ Leonard Stone, *Minarets and Plastic Bags : The social and Global Relations of Orhan Pamuk*, Turkish Studies, Vol.7, No.2, 191-201, June 2006, p. 192.

⁷⁹ Aronowitz, S. *Reflections on identity*, in J.Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, New York: Routledge, 1995, p.114-115.

Quoi qu'il en soit, si la chose en soi se dérobe sans cesse et que la vie n'est qu'un jeu imminent entre les signifiants, alors toute identité est une question d'espace, dans la mesure où, se penser soi-même, c'est passer à l'autre (De Certeau). Et ce passage à l'autre comporte toujours, nécessairement, une notion d'espace : la différence qui me sépare de l'autre est une différence spatiale. Pourquoi une différence spatiale ? Parce que, comme l'ont démontré Freud, Derrida et de Certeau, c'est dans l'étape de la différenciation du fœtus de la mère, que se situe le premier passage spatial de soi à l'autre. « La captation spatiale inscrit le passage à l'autre comme la loi de l'être et celle du lieu. »⁸⁰ Et, si « les récits des lieux sont des bricolages faits avec les débris du monde »⁸¹ alors, le récit qu'on se fait de nous-mêmes, mais aussi celui de l'autre, est une invention sortie tout droit de notre esprit. C'est pour cette raison que « *l'Orient est, au plein sens du terme, imaginaire : il occupe une place névralgique dans l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes. Il est à l'Occident ce que l'altérité est à l'identité, ce que le passé et la tradition sont à l'avenir et à la modernité. Miroir de notre refoulé, il est à la fois le rêve et la mort.* »⁸²

Nous allons démontrer, dans les paragraphes suivants, comment Pamuk s'y prend pour échapper à l'éternelle répétition du même, qui se dévoile à travers l'inquiétante étrangeté de sa ville et ultimement de lui-même, que ce soit en se perdant dans l'espace urbain, dans l'espace domestique et finalement dans l'espace imaginaire de l'amour. Concluons ici en disant que la répétition des lieux hantés omniprésents à Istanbul démontre

⁸⁰ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1992, p. 164.

⁸¹ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1992, p. 161.

⁸² Thierry Hentsch, *L'orient imaginaire*, Les éditions de Minuit, Paris, p. 23.

à Pamuk qu'au lieu de leur substituer la mélancolie, il est possible de voir, à travers ces absences présences, autre chose que ce que le récit politique tente de mettre en scène à travers le sentiment d'hüzün. Ce qu'il est possible de voir, à la lumière de la déconstruction, c'est non seulement le jeu entre présence et absences des traces et des archives, mais aussi une nouvelle architecture d'ambiguïté où l'altérité aura toute sa place. Autrement dit, au lieu de trancher entre l'Orient et l'Occident, Pamuk arrivera par lui-même à une solution postmoderne par définition : ni l'un, ni l'autre, mais les deux à la fois. La flânerie, suscitée par les textes de l'étranger sur l'espace, suscite une remise en question, une réinterprétation de l'identité narrative, d'où sa promesse du renouveau :

« On the structural level, the possibility of disorder could be examined by way of an understanding of the plurality of order. That is, there may well be a disparity between an overall order and the order —or disorder—of the constitutive elements of that order. And such an understanding would allow for the revision of suppositions about the need for consistency between personal and regime order — more scope for dissonance within the political order writ large might be imagined than previously thought possible »⁸³

Et c'est précisément pour avoir déjoué l'ordre établi, que Pamuk a été proclamé l'ennemi public et qu'un procès lui a été assigné parce que, pour la première fois, un Turc ne perçoit plus l'espace de la même façon que ses compatriotes. « *Possible interpretations bubble up spontaneously from this pages.* »⁸⁴ Si la multiplicité des interprétations va se révéler d'elle-même, il nous reste à voir quels chemins Pamuk emprunte pour y arriver et proposer une identité fragmentée, multiple et ambiguë de l'espace urbain et de lui-même.

⁸³ Maureen Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London, 2001, p.146.

⁸⁴ Paul Berman, *La Maison du silence*, The New Republic, Vol. 205, No.11, Septembre 9, 1991, p.36.

c) L'insoutenable étrangeté du double : Freud, Derrida et De Certeau. L'espace comme symptôme de la pulsion de la mort et de la perte des origines.

Dans *L'Invention du Quotidien*, Michel De Certeau avance : « *Pratiquer l'espace, c'est répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance : c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre.* »⁸⁵ Le livre le plus autobiographique de Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, commence par la notion du double : « *Dès mon enfance, et pendant de nombreuses années, j'ai toujours eu, dans un coin de mon esprit, l'idée qu'il existait, dans un appartement ressemblant au nôtre, situé quelque part dans les rues d'Istanbul, un autre Orhan qui était mon semblable, mon jumeau, voire mon double.* »⁸⁶ La prise de conscience du jeu de miroir entre sa subjectivité et la ville ne va pas immédiatement de soi parce que, pour Pamuk, pratiquer l'espace c'est nécessairement penser à son double. Si la notion du double introduit très tôt chez Pamuk la notion de la différence qui s'exprime dans cet entre-deux qui mesure la distance entre soi et l'autre (le double), l'écrivain ne sait pas encore que le chemin qu'il va emprunter pour rencontrer son alter ego n'est pas celui qu'il s'était imaginé au départ. Il faut attendre la rencontre avec les textes des écrivains étrangers, mais aussi ses autres livres (*D'autres couleurs, le Musée de l'Innocence*) pour constater que ni l'histoire ni la tradition ne peuvent le rassurer dans son angoisse existentielle face à la notion du double, cet *unheimlich* qui traverse son œuvre au complet : ses personnages ont souvent un alter ego qui les confronte dans leurs convictions et ils naissent et meurent, au même titre que leur ombre, dans un espace hybride où chaque

⁸⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1992, p. 16.

⁸⁶ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, 2007, p.13.

monument rappelle la succession des empires, ces archives étrangères aux traces indéniables. Et cet espace hybride est remplie de lieux hantés dans la mesure où, être témoin des grandes successions, c'est nécessairement témoigner des traces de ce qui n'est plus. Mais, sur le plan psychologique, ces lieux hantés, omniprésents dans l'écriture sous forme de la trace, représentent autre chose : la pulsion de la mort. Nous allons voir, comment cette même pulsion, pousse Pamuk à délaissier ses aspirations de peintre et d'architecte pour se consacrer à l'écriture.

Lorsqu'il se promène dans sa ville, il n'arrête pas de prendre note des vestiges du passé : « *nous allons tous nous retrouver confrontés aux rêves et aux illusions issues de l'ancienne richesse d'Istanbul désormais bien lointaine, et de ses bâtiments et légendes perdues.* »⁸⁷ Toute l'entreprise de Pamuk se fonde sur la présence des absences, dans la mesure où il renforce, en les transcrivant sur papier, l'indéniable trace de leur existence qui n'est plus que trace du néant. « *Frappe ici le fait que les lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus : « vous voyez, ici il y avait... »* »⁸⁸ Or, cette prise de conscience des présences absences n'est pas automatique parce que Pamuk, comme nous l'avons déjà mentionné, répète et participe au récit politique établie. Il avance, tout de suite après avoir effleuré la notion du double qui l'angoisse plus que tout, le sentiment collectif turc incarné dans *hüzün*. Il répète haut et fort que cette mélancolie est intimement liée à la ville, mais qu'il faut être stambouliote pour la voir. Il ne fait donc que répéter le récit narratif collectif que le politique utilise à ses fins en créant, à

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁸ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1992, p. 162.

travers la notion d'hüzün, un sentiment d'appartenance. « *Point de vue singulier sur la ville que Pamuk choisit de faire fructifier et d'exploiter, car il recoupe un autre aspect du rapport entre l'écriture de soi et l'écriture de la ville dont il rend compte en citant Benjamin, d'après lequel « chez la majorité des écrivains arrivés de l'extérieur dans une ville, ce qui les enthousiasme la plupart du temps sont les vues exotiques et pittoresques.»*⁸⁹ Ici, pour l'instant, le pittoresque ne fait pas partie du vocabulaire des natifs de la ville.

Pour échapper à l'angoisse du double dont hüzün fait en quelque sorte partie, dans la mesure où c'est le sentiment le plus partagé et le plus souvent répété dans le folklore populaire, Pamuk se tourne vers les sources étrangères afin d'échapper à cette mélancolie, en tentant de voir le pittoresque à travers les yeux des écrivains français en visite à Istanbul. Quelle n'est pas sa surprise lorsqu'il constate que la mélancolie habite aussi l'autre, que tout rapport à la ville est toujours et d'emblée subjectif et que l'ère du vide (Lipovetsky⁹⁰) est un sentiment universel. S'il n'est pas universel, du moins, il concerne une certaine classe dont Pamuk fait partie. La présence d'altérité sur le sol turc, par delà la trace des monuments, a également laissé ses empreintes sur l'âme turque et on s'aperçoit que l'obsession du double qui traverse l'œuvre de Pamuk n'est pas seulement le symptôme de la crise identitaire turque, à califourchon, historiquement, géopolitiquement et culturellement parlant entre l'Orient et l'Occident, entre la modernité et la tradition, entre demeurer et devenir, mais que ce souci du double représente la métaphore de la mimésis

⁸⁹ Muriel Pic et Emmanuel Zwenger, *Pamuk apt : mémoires stamboulites et montage*, Critique, 2008/5, no 732, p.418.

⁹⁰ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Gallimard, 1989.

sans présence (Derrida)⁹¹, voire du vacarme universel qui habite le sujet moderne, ce dernier, ne sachant pas, après le désenchantement du monde⁹² et la fin des grands systèmes, comment digérer la multiplicité des sources du moi. Face au gouffre du vide, le narcissisme individualiste s'avère l'unique porte de sortie : il supplée l'absence de la présence. C'est pourquoi le capitalisme, en figure de colonialiste, investit la vie quotidienne à l'échelle universelle, même à Istanbul où les gens tentent à tout prix de ressembler aux consommateurs occidentaux : « *Après avoir passé une grande partie de sa journée à ne rien faire [...], il mettait ses plus beaux vêtements achetés à Paris ou à Milan, se rasait, peignait soigneusement sa moustache, et comme unique travail de la journée, se rendait au Hilton, où il passait deux heures dans la pâtisserie de l'hôtel à siroter son thé : « Il n'y a qu'ici que je me sente en Europe ».*⁹³

Après la chute de l'Empire ottoman, l'hédonisme et l'individualisme habitent aussi les « nouveaux riches » d'Istanbul. Le vide est actuel, voire « à la mode ». C'est pourquoi, le Moi devient le centre de tout, un miroir vide à « force d'informations »⁹⁴ et sa dissolution permet la nouvelle éthique hédoniste : « *Seule demeure la quête de l'égo et de son intérêt propre, l'extase de la libération personnelle, l'obsession du corps et du sexe : hyperinvestissement du privé et conséquemment démobilitation de l'espace public.* »⁹⁵ Que l'espace soit démobilité au détriment d'une obsession narcissique, Pamuk l'expose dans un de ses derniers livres, *Le Musée de l'Innocence*, que nous allons examiner dans le dernier

⁹¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1989.

⁹² Marcel Gauchet, *Le désenchantement du monde*, Gallimard, Paris, 2005.

⁹³ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 287.

⁹⁴ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, Folio, Essai, 1993. P. 79.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 61.

chapitre de cette thèse. La ville n'est soudainement plus investie par la mélancolie, la tristesse et les ruines, mais devient la cartographie de l'amour, aux jardins secrets d'abord regorgeant du désir puis enfin de l'inquiétante étrangeté qui habite l'inconscient du protagoniste. Dans ce chapitre, nous verrons comment la ville participe aux plans de l'amant qui se meurt face à l'absence de l'être aimé. La ville renvoie au personnage principal le portrait de sa folie, mais cette dérision est préférable au vide : « *Faire le pitre, faire de soi un objet de pitié et de dérision, n'est-ce pas un moyen comme un autre de se donner une identité, préférable au néant?* »⁹⁶ Dépendamment de l'état d'âme du personnage principal, Istanbul revêt tout d'un coup les traits d'une ville douce et aimable, aux jardins et patios secrets regorgeant de désir. Ainsi, l'amour, dans son rapport à l'identité, joue un rôle crucial dans la mesure où il sert justement d'ultime dépassement des tensions identitaires palpables dans le rapport malléable que les personnages entretiennent avec la ville. Avant de s'intéresser au rapport narcissique entre le narrateur, l'objet de son désir et la ville, il faut comprendre les procédés que Pamuk utilise pour atteindre la dissolution de soi à travers les archives sur la ville laissées par l'autre.

Pour revenir à la question du double qui obsède Pamuk, il faut se pencher sur la clarté de son énoncé : « *Dans mon rêve, la rencontre avec l'autre Orhan, qui se passait toujours dans une autre maison, me faisait parfois hurler de peur ; parfois les deux Orhan se regardaient en silence et avec un sang-froid surprenant et implacable. Pendant ces moments, alors que je me trouvais entre le sommeil et l'éveil, je m'accrochais plus*

⁹⁶ Sabine Van Wesemael, http://www.rilune.org/mono1/10_Wesemael.pdf, p. 96.

fortement à mon coussin, ma maison, à ma rue, à l'endroit où je vivais »⁹⁷ La peur du double, c'est-à-dire de la mort (tel que l'a démontré Freud) est si inquiétant que la ville devient « l'endroit où vit mon double ». Autrement dit, la ville devient le substitut qui vient le sauver de lui-même. Ce mécanisme d'absence-présence va nous occuper davantage un peu plus tard, mais disons seulement que, grâce à la découverte de Freud, le psychisme ne sera plus pensé selon un schéma linéaire, mais plutôt en utilisant les signes qui vont au-delà de la présence et de la parole pleine. Dans *L'Esquisse*, l'œuvre de Freud déjà mentionnée plus haut et qui intéresse de près Jacques Derrida, il est déjà question de la trace et de l'espace : seule la métaphore permet de penser en termes d'espace. Le psychisme lui-même est l'espace par excellence, mais pour qu'il puisse être compris ainsi, il faut admettre l'hypothèse de la pulsion de mort. Autrement dit, pour que la vie puisse se défendre de la mort (du double qui inquiète Pamuk), il faut qu'elle se prolonge en s'écrivant, à l'aide des résistances, des répétitions et des réserves. Ainsi, la production de la trace que l'écriture effectue ne signifie rien d'autre que la vie qui tente tant bien que mal de se protéger en différant toujours l'investissement dangereux incarné par la mort. En se différant et en se répétant toujours à l'infini, la vie tente de se protéger de la mort. Derrida dit clairement dans *Marges de la philosophie* : « La mise de la présence pure et sans perte se confond avec celle de la perte absolue, de la mort ».⁹⁸ S'il s'agit de retarder toujours à l'infini la mort, la différence devient automatiquement contemporaine du retard. Nous sommes toujours en retard par rapport à la chose en-soi qui se dérobe sans cesse. Afin de

⁹⁷ Orhan Pamuk, *Istanbul : souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 17.

⁹⁸ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1970, p.21.

mettre la lumière sur ce mécanisme, Freud se penche sur le rêve et c'est de son constat que Derrida va extraire sa notion de la différence. En effet, en remarquant l'existence du rêve manifeste et du rêve latent, Freud constate peu à peu qu'il ne peut y avoir de traduction de l'un vers l'autre précisément parce que l'un est toujours en retard par rapport à l'autre, comme est en retard la trace par rapport à la présence. Le rêve incarne donc la « différence » par excellence, car il montre clairement l'incapacité d'établir un contact avec la présence. Le rêve se présente toujours au moyen d'une écriture de « différence » qui transcrit l'après-coup à partir du supplément et de la répétition originaire. *« Derrida aura remarqué qu'en nous faisant la scène de l'écriture, Freud aura laissé la scène se dédoubler, se répéter et se dénoncer elle-même dans la scène. De cette lecture de Freud, l'écriture tout entière de Derrida et sa pensée de l'écriture porteront la trace, voire le concept d'architrace de l'effacement de l'origine. Tout aura commencé en se dédoublant. La signification sera toujours ambiguë, multiple et disséminée. »*⁹⁹

C'est pourquoi Pamuk écrit non pas pour découvrir le double (la mort) mais plutôt à cause de sa présence qu'il pressent dès son plus jeune âge : *« Pamuk inverse la logique spatio-temporelle : ce n'est pas parce qu'il écrit ses mémoires que le double apparaît, mais c'est parce que le double a toujours été en lui qu'il est devenu un écrivain se livrant à l'exercice du récit de soi. »*¹⁰⁰ Dans ce sens, Pamuk ne fait que retarder la mort : en se différant et en se répétant toujours à l'infini, la vie tente de se protéger de la mort. Dans

⁹⁹ René Major, « Derrida, lecteur de Freud et de Lacan », René Major Études françaises, vol. 38, n° 1-2, 2002, p. 170.

¹⁰⁰ Muriel Pic et Emmanuel Zwenger, *Pamuk apt : mémoires stamboulites et montage*, Critique, 2008/5, no 732, p.410-421.

cette autoprotection, teintée de mélancolie, se cache également la tristesse générée par la perte de l'égo. Comme si la ville était aussi le miroir dans lequel l'égo se dissout en se perdant dans ses nombreux reflets. C'est pourquoi la répétition est nécessaire, pour reprendre la pensée de Freud, pour la simple raison qu'elle doit suppléer à la mort de l'égo :

« The essential thing, therefore, is not whether the melancholic's distressing self-denigration is correct, in the sense that his self-criticism agrees with the opinion of other people. The point must rather be that he is giving a correct description of his psychological situation. He has lost his self-respect and he must have good reason for this. It is true that we are then faced with a contradiction that presents a problem which is hard to solve. The analogy with mourning led us to conclude that he had suffered a loss in regard to an object; what he tells us points to a loss in regard to his ego. »¹⁰¹

Ce récit de soi qui tente d'échapper à la pulsion de mort passe nécessairement par le récit de la ville parce que « *la remémoration subjective s'articule elle-même sur l'histoire de la ville.* »¹⁰² Après avoir démontré l'origine perdue qui stimule et dirige le jeu vers une répétition infinie d'elle-même qui seule peut retarder la pulsion de mort, l'apparition du double, ou de sa réapparition, n'est rien d'autre que la notion de l'inquiétante étrangeté de *l'Unheimlich*. Afin de lui échapper, l'écriture devient le centre de gravité qui utilise et ramasse depuis des années les archives de la ville afin de faire un « grand projet » qui devient *Istanbul : souvenirs d'une ville*, mais qui aurait aussi pu s'intituler *Istanbul : souvenirs de ma ville*. Ce grand projet n'est rien d'autre que le besoin viscéral d'échapper à la mort où le récit de soi est envahi par le travail de mémorialiste. Ce travail est nécessaire

¹⁰¹ Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, p. 247.

¹⁰² *Ibid.*, p. 411.

afin de remplir les trous et les espaces vides qui se mesurent entre les nombreux reflets que le jeune Pamuk aperçoit dans les miroirs de sa maison et de sa ville : « *J'approchai ma tête du centre du miroir, et, en ouvrant d'un coup les deux ailes de telle sorte que je me tinsse au milieu, je voyais des milliers d'Orhan bouger à l'infini profond, froid et vitreux que formaient les glaces dans ce face-à-face démultiplicateur.* »¹⁰³ Toute l'entreprise d'écrivain consiste à échapper à l'angoisse de la mort en perpétuant la multiplication du double :

« Cet oubli de soi est constant dans un récit qui met en œuvre une série de dédoublements : l'autre Orhan, les mondes parallèles, la ville comme double de l'auteur, les figures familiales, en particulier le père auquel Istanbul, rédigé immédiatement après sa mort, est dédié. Grâce à eux, l'autobiographie ne cesse de quitter le sujet dont elle s'occupe, le « je », pour errer dans d'autres livres, d'autres vies. Outre les références à sa propre œuvre, Pamuk convoque les traditions littéraires : des écrivains occidentaux, particulièrement ceux qui ont décrit Istanbul-Constantinople en leur temps, Nerval, Gauthier, Flaubert et du Camp, puis Gide et Loti, mais aussi les écrivains chroniqueurs stambouliotes. Cette trame textuelle élabore un réseau de correspondances littéraires sous la forme de portraits et de citations qui désignent les rapports tantôt exotiques, tantôt dépressifs des écrivains à Istanbul. Ces choix intertextuels trahissent la posture revendiquée par l'auteur : celle de qui raconte des mémoires historiques.»¹⁰⁴

Cette trahison concerne la phénoménologie, dans la mesure où Pamuk se rend de plus en plus compte que l'intertextualité n'est rien d'autre que le renvoi d'une trace à l'autre parce qu'il n'y a pas de vérité pleine ni absolue sur Istanbul. Alors, le sens d'un Istanbul mélancolique tel que présenté par le discours officiel se dissémine et la porte aux autres interprétations s'ouvre. « *Loin de laisser ainsi supposer qu'une substance vierge la précède ou la surveille, se dispersant ou s'interdisant dans une négative seconde, la*

¹⁰³ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, 2007, p. 102.

¹⁰⁴ Muriel Pic et Emmanuel Zwenger, *Pamuk apt : mémoires stambouliotes et montage*, Critique, 2008/5, no 732, p.412.

dissémination affirme la génération toujours déjà divisée du sens. Elle le laisse d'avance tomber. »¹⁰⁵

Si le sens se multiplie en ouvrant la porte aux autres interprétations, c'est parce que Pamuk est de plus en plus conscient que le rapport entre le soi et la ville est d'ordre phénoménologique : « *quant à l'intérêt porté à leur propre ville par ceux qui sont nés et y ont grandi, il se mélange toujours à leurs propres souvenirs personnels.* »¹⁰⁶ Autrement dit, si la pulsion de mort, incarnée dans la notion du double pousse Pamuk à écrire afin de lui échapper, elle le pousse aussi à se perdre dans les textes des autres. L'intertextualité supplée à la pulsion de mort. Elle fait découvrir à l'écrivain le véritable visage de son double, dans des endroits insolites et insoupçonnés d'Istanbul et de sa périphérie où le prix Nobel n'a jamais encore mis les pieds. L'espace devient alors contemporain de l'inquiétante étrangeté du double. Pamuk découvre qu'il y a plus de similarités entre lui et les écrivains français en visite à Istanbul, qu'entre lui et ses compatriotes des faubourgs. La mort habite les faubourgs et, afin de ne pas la voir en face, il lui substitue les textes des autres, sans se rendre compte qu'il est en train de faire une erreur de logique : lui-même est étranger aux faubourgs, mais ne voit pas la beauté : « *Les gens qui peuvent jouir de la beauté accidentelle des tableaux de la pauvreté des quartiers et des lieux historiques à l'abandon, sont ceux qui arrivent de l'extérieur.* »¹⁰⁷ Grâce aux textes des écrivains étrangers en visite à Istanbul, Pamuk mesure encore une fois le fossé qui le sépare des

¹⁰⁵ Jacques Derrida, *La double séance*, p.326

¹⁰⁶ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, p.418.

¹⁰⁷ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, 2007, p.378.

faubourgs pauvres. Pour reprendre la pensée de De Certeau, on sait que les lieux sont hantés par des esprits multiples dans la mesure où nous partageons avec eux « le même récit ». Or, les faubourgs pauvres auxquels Pamuk n'a jamais eu accès, incarnent dans un premier temps, une double figure d'absence présence : non seulement la périphérie porte la trace de ce qui n'est plus, mais cette périphérie n'a pas été observée par l'écrivain. « *Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier, mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus, enfin des symbolisations enkystées dans la douleur ou le plaisir du corps. Je m'aime bien ici. C'est une pratique de l'espace que ce bien-être en retrait sur le langage où il se trace, un instant, comme un éclat.* »¹⁰⁸ Pour que Pamuk puisse se plaire dans les faubourgs pauvres de son pays, il doit, d'un côté, saisir sa propre étrangeté et extériorité et, de l'autre, il doit nécessairement passer par la trace de l'autre afin de parvenir, non pas à échapper à l'angoisse de la mort, mais du moins, à percevoir la beauté là où il ne la voyait pas. Autrement dit, tout le problème du double qui inquiète Pamuk est d'une part, l'angoisse face à la mort, et de l'autre, l'éternel questionnement face à la représentation. À la lumière de ce qui vient d'être dit par rapport à la dissémination, il s'agit de comprendre comment se représenter et inscrire la trace du passé, dans un processus qui s'efface par lui-même :

« The fantasy of an alter ego is a recurring motif in both Pamuk's memoirs and in his earlier works. From a biographical perspective, this fantasy might be related to Pamuk's most important rival—his brother, the economist Sevkət Pamuk. On a cultural-historical level, however, the split identity of the narrator points to the relationship between an

¹⁰⁸ Michel De Certeau, *Invention du Quotidien*, p. 163.

original and its copy expressed in the memoirs as a tension between reality and representation. In Istanbul Pamuk reflects, on the one hand, on the ways in which our knowledge about the city's past is filtered through representations. »¹⁰⁹

Afin de mieux saisir cette nature de l'effacement, il nous reste à voir les procédés occidentaux et postmodernes utilisés par Pamuk afin d'échapper à la pulsion de mort et aux idées et représentations reçues sur la ville.

d) Procédés postmodernes pour échapper à la pulsion de mort

Maintenant, il faut voir les procédés, conscients et inconscients, qu'utilise Pamuk afin d'échapper à la pulsion de la mort. Au début *d'Istanbul, souvenirs d'une ville*, l'écrivain se promène dans les rues d'Istanbul et constate que sa ville est imprégnée d'hüzün, une sorte de mélancolie collective, personnifiée dans les ruines qui rappellent les épisodes glorieux d'un passé impérial. L'état décadent d'Istanbul affecte à ce point le jeune Orhan que ce dernier ressent la nécessité de chercher refuge dans son propre imaginaire, notamment en rêvant de devenir peintre. La mélancolie intrinsèque à la ville se transforme peu à peu en une critique de l'Occident et on pourrait croire que, sans le regard ni l'attitude arrogante de l'Occidental, l'Orient aurait été un lieu magnifique (Saïd)¹¹⁰. En feuilletant les archives, Pamuk constate aussi que même les couleurs vives des vêtements traditionnels turcs ont été remplacées par les teintes sombres, surtout depuis qu'André Gide, en visite à Istanbul, a déclaré le caractère « ridicule et arriéré » de la mode turque. Or, la question qu'il

¹⁰⁹ Kader Konuk, *Istanbul on Fire: End-of-Empire Melancholy in Orhan Pamuk's Istanbul*, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 2011, 86:4, 249-261.

¹¹⁰ Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Le Seuil, Paris, 1980.

faut se poser ici est la suivante : si la Turquie n'a jamais été une colonie occidentale, pourquoi le regard de l'autre est si important? « *On dit souvent que l'observation modifie la réalité observée. Elle modifie aussi celui qui observe. L'ethnologue l'apprend au prix de son confort physique sans doute, de son confort moral aussi.* »¹¹¹ Est-ce à dire que l'écrivain français en visite à Istanbul est par définition ethnologue et, son problème, comme celui de tout ethnologue qui se respecte, est le dilemme entre la chose en soi et sa propre subjectivité à laquelle il ne peut échapper. Si la chose en soi se dérobe toujours, comme nous venons de le démontrer, l'ethnologue en tant qu'écrivain, est toujours non seulement renvoyé à ses propres sources, mais il est désespérément en retard par rapport à la chose en soi: « *La plupart du temps, la beauté ne réside pas dans la beauté des lieux, les paysages urbains, le caractère avenant des gens, voire la considération montrée au promeneur occidental, mais dans ce que l'écrivain attend de la ville.* »¹¹²

Peu à peu, Pamuk devient conscient de la subjectivité des archives laissées par l'autre. Il sait que les écrivains occidentaux de passage à Istanbul sont tous influencés par les mêmes sujets : les cimetières, les tekke des derviches, les incendies, les palais et les harems, les mendiants et les chiens errants et qu'« aucun d'entre eux n'était disposé à vivre une désillusion. »¹¹³ Il constate aussi que les sources turques se penchent sur d'autres sujets de prédilection : les mosquées, les jardins, les bazars, les maisons de vacances, yali sur le bord de Bosphore, et bien d'autres constructions purement turques, fascinés par les ruines

¹¹¹ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire* (1952), Claude Lévi-Strauss, éd. Folio, coll. Essais, 1989, p.127.

¹¹² Orhan Pamuk, *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 367.

¹¹³ *Ibid.*, p.352.

d'un grand empire : « *Ils sentaient qu'ils pourraient trouver leur propre mode d'expression uniquement s'ils se tournaient vers le passé d'Istanbul avec la triste conscience que cette culture était morte et définitivement révolue, engloutie. À promener leur regard sur les beautés du passé et sur la vie de jadis à Istanbul, le fait d'entrevoir, de temps en temps, le cadavre de la beauté gisant dans un coin ou bien les ruines de la ville conférait au passé une noble poésie. Ce regard poétique et sélectif que je pourrais qualifier de « tristesse des ruines » a rendu ces écrivains nationalistes* »¹¹⁴ Pourtant, force est de constater que si les étrangers en visite à Istanbul, ne ressentent pas de nostalgie par rapport à ce glorieux passé révolu, ils remarquent, tel que mentionné ci-haut, d'autres lieux et sont fascinés par d'autres constructions que les ruines. Or, il est toujours question de la présence d'une absence qui se dérobe. Autrement dit, la nostalgie ne fait pas partie de leur palette de sentiments, comme le souligne Joseph Brodsky en visite à Istanbul que Pamuk cite : « Ce n'est ni vieux, ni suranné, ni antique, ni même démodé, simplement chargé d'ans. »¹¹⁵ Ce qui est chargé d'ans, c'est la trace du passé et ce dernier, par définition, n'est plus. Quoi qu'il en soit, cette disparité du regard qui se fait sélectif, dépendamment de l'observateur dans une ville chargée d'ans, prouve à Pamuk que le territoire urbain d'Istanbul a lui-même plusieurs visages qui ont besoin d'être déchiffrés.

Au fur et à mesure que l'on avance dans l'œuvre de Pamuk, on s'aperçoit que les traces laissées par l'autre renvoient indéniablement les écrivains à eux-mêmes. Comment se fait-il que Pamuk n'a pas accès au pittoresque de sa ville tel que décrit par Loti? Si le

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 354.

pittoresque est réservé à ceux qui viennent de l'extérieur (Ruskin)¹¹⁶, Pamuk tente de se défaire des acquis mélancoliques de sa ville et cherche l'exotique dans le regard de l'Occidental. Istanbul n'est pas que ruine et façades délabrées malgré le sentiment généralisé que : « d'où que l'on regarde la ville, ce sentiment d'hüzün acquiert une netteté perceptible dans le paysage et chez les gens. »¹¹⁷ Peu à peu, incapable d'assumer entièrement la complaisance peu créatrice de la mélancolie qui se veut le seuil commun de tous ses concitoyens, l'écrivain cherche la porte de sortie dans le regard des étrangers.

Autrement dit, contre la perspective de Benjamin pour qui « *les véritables qualités d'une ville sont toujours investies par le regard de l'étranger* », l'écrivain turc affiche soudainement les allures heideggériennes : il abolit la dichotomie sujet/objet et fait de sa quête identitaire une quête existentielle. Il devient lui aussi un véritable flâneur, non pas dans le sens de Victor Hugo qui se positionne et admire la masse, mais plutôt dans le sens baudelairien du héros solitaire qui se sépare de la foule pour se lover dans sa contemplation. Anadolu-Okur, théoricienne turque, avance « *The test of being human lies in perseverance driven with an existentialist quest. Pamuk's characters are yearning and asking for alternate means, often in deep anguish, yet they are determined to continue existing. Istanbul, as a renaissance city with its splendid blend of cultures, histories and religions, besides being the ancient capital of many loathsome defeats, menacing conquests*

¹¹⁶ John Ruskin, *Les sept lampes de l'architecture*, Klincksieck, 2008.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 354.

and thwarted triumphs, serves as the metaphoric contrivance of panoramic scenery both for author and his reader. »¹¹⁸

Mais Pamuk sait aussi que, pour dépasser les défaites et les ruines, il lui faut passer par le regard de l'autre afin de mieux saisir sa propre identité. Il sait qu'il doit se défaire de tous les « points de vue » intérieurs et extérieurs à sa culture s'il veut dépoussiérer les strates imposées et laissées par l'autre, sur les murs de sa ville et de son identité. L'identité étant un principe de transition, tel un pont entre hier et aujourd'hui, elle n'a de sens que lorsqu'elle accomplit sa mission de rejoindre l'avant et l'après, de servir de passage et de jonction entre deux rives. Dans cette optique, l'identité turque, comme le pont qui rejoint l'autre rive de Bosphore, n'a de sens que si elle a pour alter ego l'identité européenne. Le mieux, c'est d'être un pont. Ni ici, ni là-bas. Entre les deux. Ni oriental, ni occidental. Pourtant, lorsqu'on lit attentivement Pamuk, on constate que les premières pages de son autobiographie sont empreintes d'une vision relativement essentialiste de l'identité turque, inspirée de la ville elle-même qui lui sert de miroir. Il faut pourtant faire une rectification : l'idée essentialiste qui parcourt les premières pages de l'œuvre de Pamuk est fondée sur les diverses représentations de la ville que ses concitoyens, artistes et écrivains turcs lui ont laissé en héritage.

Les quatre écrivains qui ont laissé une trace d'envergure sur Pamuk, à savoir Hisar, Kemal, Tanpinar et Koçu, même s'ils voulaient à tout prix ressembler aux Français, n'ont pas pu échapper à l'essentialisme occidental : « *Ce qui unit ces quatre auteurs, outre cette*

¹¹⁸ Nilgun Anadolu-Okur, « *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk* », The Edwin Mellen Press, 2009, p. 13.

conscience, c'est leur faculté à poétiser l'hüzün que ce sentiment de perte suscite. »¹¹⁹

Pamuk, à l'instar d'Alberto Manguel dans son livre *Journal d'un Lecteur*, se raconte à voix haute l'influence des sources turques sur lui-même : « *Ces quatre écrivains de l'hüzün, tout en créative complexité, pris entre passé et présent, entre Orient et Occident, — selon l'expression favorite des Occidentaux — m'ont fait aussi sentir comment je pouvais établir une relation entre la ville où je vivais et sa culture, les livres que j'aimais et mon goût pour l'art moderne. »¹²⁰* Le lien entre les textes et la ville est ici explicite. Et par ricochet, entre le texte et l'identité. Suite au constat que les sources turques ont amplifié son sentiment mélancolique, Pamuk rectifie la position et effectue un changement focal. S'annonce alors l'idée d'un espace relatif et hétérogène produit par l'occidentalisation, les migrations et les archives de l'altérité : « *J'ai ouvert devant moi les cartes Beyoglu-Taksim-Cihangir-Galata de Pervitch, fameux cartographe d'origine croate. »¹²¹*

Que l'espace soit une donnée relative de la conscience, on le sait grâce aux brillantes trouvailles de l'anthropologue américain E. Hall pour qui l'espace est la donnée première et inconsciente de la conscience. « *La perception de l'espace n'implique pas seulement ce qui peut être perçu, mais aussi ce qui peut être éliminé. Selon les cultures, les individus apprennent dès l'enfance, et sans même le savoir, à éliminer ou à retenir avec attention des types d'information très différents. Une fois acquis, ces modèles perceptifs semblent fixés pour toute la vie. »¹²²* L'usage que l'homme fait de l'espace influe sur la

¹¹⁹ Orhan Pamuk, *Istanbul : Souvenirs d'une ville*, 2007, p.169.

¹²⁰ *Ibid.*, p.165.

¹²¹ *Ibid.*, p.163.

¹²² Edward T.Hall, *La dimension cachée*, Seuil, 1971, p. 68.

spécificité de sa culture. Autrement dit, on ne peut pas séparer l'espace de la culture et les individus provenant d'une culture particulière possèdent forcément un rapport à l'espace qui leur est propre. Et quand l'anthropologue se réfère à l'homme, il inclut les écrivains. *« Lorsque'on examine les œuvres littéraires du point de vue des structures plutôt que des contenus, on peut découvrir des éléments qui éclairent l'histoire et les modifications apparues dans la contribution des différents sens. Pour moi, il n'y a pas de doute que ces variations sont liées aux différents types d'environnements que l'homme a adoptés selon les époques et les cultures. »*¹²³ Ainsi, au fur à mesure qu'il se promène dans les rues d'Istanbul et qu'il avance dans son propre livre, Pamuk assiste, grâce à l'architecture, mais aussi aux odeurs, couleurs, sons, mots et vibrations des quartiers multiethniques, hétérogènes et multilingues — ces microcosmes au goût des mondes parallèles — à la déconstruction de l'idée qu'il s'était faite de sa propre ville, l'idée renforcée par ses écrivains turcs préférés. Mais Pamuk se penche sur les archives laissées par les écrivains « occidentaux » en visite à Istanbul (Nerval, Loti, Gauthier, Flaubert) et comprend que la tristesse en apparence « intrinsèque » à la ville, n'est rien d'autre que son propre état d'âme influencé par l'état d'esprit des écrivains turcs : *« Istanbul, où l'on vivait au quotidien les traces ruiniformes de grandes pertes, c'était leur ville. Et ils comprirent qu'ils ne trouveraient leur voix que dans la mesure où ils s'adonneraient à la triste poésie de la destruction et des ruines »*¹²⁴ Et quand il se tourne vers d'autres sources turques, celles des bâtisseurs de la Nouvelle République Turque, l'écrivain constate le même désarroi et le manque d'objectivité :

¹²³ *Ibid.*, p. 128.

¹²⁴ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 167.

*« Lorsque l'Empire ottoman déclinant s'effaça devant la République Turque en rupture avec le reste du monde et uniquement préoccupée d'une identité turque encore mal définie, Istanbul ressentait la perte de ses anciens jours bruissant d'une multitude de langues, de victoires et de faste, pour se transformer en un endroit déserté, vide, noir et blanc, monotone et monolingue, où chaque chose s'enroulait lentement sur elle-même. »*¹²⁵

La ville unilingue de son enfance, préoccupée par la construction de la nouvelle identité turque qui avait besoin d'une langue nationale pour s'affirmer, en l'occurrence le turc (au détriment de toutes les autres langues parlées comme le grec, l'arménien ou le kurde) n'est pas la même ville que Gautier a remarquée et aimée au siècle dernier : *« Cent ans avant ma naissance, Gauthier remarquait, comme de nombreux voyageurs, que dans les rues d'Istanbul on parlait turc, grec, arménien, italien, français et anglais et que dans cette « tour de Babel », beaucoup de personnes parlaient même plusieurs de ces langues ; et il se sentait un peu honteux, comme la majorité des Français ne parlant d'autre langue que la leur. »*¹²⁶ Même la mélancolie, sentiment préféré des Stambouliotes, ne semble pas habiter de la même façon entre les murs d'Istanbul parce que *l'hüzün* ne se manifeste pas toujours de la même façon dans les archives de la ville : *« L'hüzün, pour sa part, est une réaction que développe non pas une personne qui regarde de l'extérieur, mais que développent les Stamboulites à partir de leur propre situation. »*¹²⁷ Pamuk pressent déjà ici l'importance de l'observateur et du point de vue parce qu'il sait que ce sentiment

¹²⁵ *Ibid.*, p. 354.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 355.

¹²⁷ *Ibid.*, p.154.

mélancolique qu'il croyait universellement répandu dans sa ville ne touche pas toutes les classes sociales de la même façon. Si hüzn préoccupe une certaine classe aisée, voire l'intelligentsia abreuvée des sources occidentales, le commun des mortels ne perçoit pas la même tristesse dans les bâtiments en ruine. Au contraire, il s'en sert pour bâtir d'autres fondations : « *Les Stamboulites, avec le concours de la pauvreté et de l'ignorance, laissent complètement tomber l'idée d'histoire, appliquant à ces mêmes bâtiments un traitement de choc : ils arrachent des pierres aux murailles de la ville pour les utiliser dans leurs propres constructions, ou bien alors ils entreprennent de réparer les murailles avec force béton. Détruire, brûler, ériger à la place un immeuble occidental moderne est aussi une manière d'oublier.* »¹²⁸ Autrement dit, alors que pour certains la présence des ruines participe à la mélancolie, pour d'autres cette absence devient objet des nouvelles fondations. L'absence commence à signifier un nouveau départ et, dans ce sens-là, l'autre, « le pauvre » et « l'ignorant », le double de Pamuk, revêt paradoxalement une attitude plus constructive et positive face aux ruines.

Il est important de mentionner ici que l'attitude du pauvre est aux antipodes du riche d'Istanbul. Alors que le pauvre puise dans les ruines le matériel pour les nouvelles fondations, les riches, dont Pamuk fait partie, doivent passer par l'archive de l'étranger pour changer d'attitude et de point de vue. C'est donc en consultant les autres sources, incluant celles des Stambouliotes pauvres, que Pamuk constate qu'Istanbul n'est pas, à l'image de l'identité turque officielle, une entité stagnante et stérile, mais bien plutôt une

¹²⁸ *Ibid.*, p. 153.

ville où la fluidité, la multiplicité et la pénétrabilité s'avèrent faire partie de la cartographie intime. Cette fluidité va de pair avec la première donnée de la conscience : l'espace¹²⁹. Et plus il y a des classes et des cultures différentes dans une ville, plus la perception de l'espace change. Dans ce sens-là, Pamuk est d'autant plus postmoderne dans la mesure où même ses personnages évoluant au cœur de la Renaissance (*Château Blanc*, *Mon nom est Rouge*) se prêtent au concept d'une identité ouverte qui se construit au contact avec l'autre. Pour parler en termes phénoménologiques, l'originalité de Pamuk réside dans le fait que la première source de soi devient la prise de conscience d'une autre conscience. Si ce constat ne date pas d'hier, comment alors expliquer le surgissement de la religion et du nationalisme comme étant la seule réponse aux changements brusques que connaît la Turquie depuis la chute de l'Empire Ottoman? Le constat de la multiplicité des sources n'est pas des plus anodins dans la mesure où, en questionnant l'identité nationale turque, l'écrivain a « insulté » les fondements mêmes de la grande notion, fière héritière d'un passé glorieux. En examinant le rapport problématique entre l'homme et l'espace, surtout dans une ville qui fut successivement appelée Byzance, Constantinople et Istanbul, Pamuk est parvenu à se faire des ennemis au sein de son pays, certains l'appelant même le grand « traître » de la nation. Car, prendre en considération d'autres points de vue, c'est avouer, en quelque sorte, qu'on s'était peut-être trompés et qu'en se trompant sur la ville, on s'est

¹²⁹ Edward T.Hall, *La dimension cachée*, Points, Paris, 1978.

trompé sur notre propre territoire intérieur. Car, Pamuk l'a enfin compris, « parler de la ville, c'est parler de moi-même »¹³⁰.

En déconstruisant, ce que le géocritique français Bertrand Westphal appelle le « *seuil commun* », l'individu est en mesure de miroiter et de se projeter dans d'autres horizons. Aux yeux de l'écrivain turc, ce « *seuil commun* » s'exprime dans un premier temps dans l'*hüzün*, ce sentiment mélancolique proprement turc que nous avons mentionné plus haut et qui semble hanter la ville et ses habitants. Mais l'*hüzün* exprime, quand il n'est pas entièrement négligé de la part des classes pauvres, le sentiment de défaite collective et individuelle. Paradoxalement, ce sentiment mélancolique est en même temps le centre de gravité qui unit les stambouliotes riches, en leur procurant un « *effet d'appartenance* ». Se complaire dans le sentiment collectif d'*hüzün*, c'est accepter d'emblée une vision homogène des choses dans la mesure où cette mélancolie concerne surtout la tristesse que peuvent ressentir les héritiers jadis privilégiés d'un empire déchu. Mais, comme le montre Amy Mills dans son livre intitulé *Streets of Memory ; Landscape, Tolerance, and National Identity in Istanbul*, les anciens quartiers juifs brillent par une autre absence et par une autre mélancolie : celle des exilés que le nouveau récit politique a soit chassé loin des rues de leur mémoire, soit réduit au silence. Autrement dit, l'*hüzün* des minorités n'est pas l'*hüzün* de la majorité. La mélancolie du quartier juif de Kuzguncuk, n'ayant pas grand chose à voir, du moins explicitement, avec la chute de l'Empire Ottoman, relève plutôt d'un silence politique : « *Nostalgia for cosmopolitanism, by sustaining the erasure of difference,*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 512.

writes minorities back into seamless collective, and so nostalgia for minority places and people is part of the discursive field that dispossesses minorities of place. Minorities comply by maintaining silence regarding their expériences of Turkish nationalist discrimination and by assimilating, thereby ensuring their safety. »¹³¹

Cette dissémination des récits mélancoliques sur la ville constitue l'exemple parfait que cette même nostalgie, imposée par le récit politique en place, présuppose l'existence d'un centre homogène et irréfutable, accompagnée d'une vision indivisible du temps et de l'espace. Or, grâce à la notion du double et de la mimésis sans présence, mais aussi grâce aux silences des altérités, il n'en est rien. En termes derridiens, cette idée s'articule comme suit : la dissémination du sens va de pair avec la pulsion de mort et c'est ici qu'il faut se rappeler l'influence de Freud. Si la machine d'écriture met en évidence un rapport à la non-présence qui se dérobe sans cesse, cette machine affirme en même temps l'absence totale d'origine et une absolue non-coïncidence avec soi. Ce jeu est donc un jeu où rien n'est en jeu. Car qu'est-ce que cet incessant trajet d'un signe à l'autre, devant un mime qui ne mime rien, devant une mimesis qui ne représente rien, sinon le vide et la mort? Déconstruire, veut dire pour Derrida, laisser la parole à ce qui a été volontairement réprimé par la philosophie logocentrique, l'altérité et la mort : *« Déconstruire la philosophie ce serait (...) penser la généalogie structurée de ses concepts de la manière la plus fidèle, la plus intérieure, mais en même temps depuis un certain dehors par elle inqualifiable,*

¹³¹ Amy Mills, *Streets of Memory. Landscape, tolerance, and national identity in Istanbul*, The University of Georgia Press, 2010, p.211.

innommable, déterminer ce que cette histoire a pu dissimuler ou interdire, se faisant histoire par cette répression quelque part intéressée. »¹³²

Si la présence pleine n'existe pas et que la vie n'est qu'un jeu, un espacement, une trace qui repousse la mort, il est alors à se demander si l'émergence du sujet, disséminé et hétérogène, longtemps réprimé au détriment du groupe, n'est pas un processus universel, malgré la culture et la tradition à laquelle le sujet en question appartient. Si tel est le cas, l'histoire n'est qu'une longue marche vers cette émergence, voire vers cette dissémination de soi au profit d'une identité multiple. Dans ce sens, la ville participe à l'émergence de l'individu dans la mesure où elle met en place un certain nombre de mythes fondateurs nécessaires à la conscience et à l'idée de soi :

« The city is a monad, a fragment within which the totality of modern life may be discerned. While the phantasmagoria of modernity finds its most palpable expression in the architecture of the city, the individual and collective experience of the metropolis are also imbued with mythic forms. The experience of the urban environment, which for Benjamin constitutes the définitive modern experience, is characterized by particular forms of mythic consciousness and activity. »¹³³

Si tel est le cas, comment penser l'identité turque sous forme de tension entre l'Orient et l'Occident, de binarisme entre la tradition et la modernité? La notion de double, souvent présente dans l'œuvre de Pamuk sous forme de maître et d'esclave, ne mène-t-elle pas vers la dissolution du sujet à travers ou grâce au caractère palimpseste de l'espace? Tel

¹³² Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972, p.15.

¹³³ Graeme Gilloch, *Myth & Metropolis, Walter Benjamin and the city*, Polity Press, England, p.171.

semble être le constat de Pamuk. Or, plus on plonge dans les sources biographiques de l'écrivain, plus on s'aperçoit que son appartenance à l'élite turque lui a permis d'avoir une éducation « occidentale » et de fréquenter très jeune le corpus littéraire et philosophique européen. En revanche, l'individu turc des faubourgs dont l'existence se déploie dans l'extrême pauvreté, qui ne partage ni l'éducation ni le sentiment de mélancolie, encore moins la notion de sujet, n'est-il pas la preuve tangible que le sujet est une invention occidentale et que cette même invention est loin d'être sur le point de gagner la bataille contre la tradition? « *Furthermore, the traditional locations mentioned above, where people's lives are still mapped out within a web of tradition, can be contrasted with major urban areas — and especially Istanbul — where modernity is pronounced.* »¹³⁴ Pourtant, malgré le retour à la tradition des personnages de Pamuk — où les personnages se développent loin du centre — en fermant les pages d'*Istanbul, mémoires d'une ville*, un lecteur averti s'aperçoit rapidement que la société turque est profondément fragmentée. Si tel est le cas, alors l'image que nous nous faisons de l'identité turque doit être revisitée. Autrement dit, l'autobiographie de Pamuk confirme que l'Orient est pour nous, les Occidentaux : *lieu de tous les clichés, synonyme de tous les exotismes, catalyseur de toutes les contradictions et de tous les excès. Plus sage et plus fou, plus ascétique et plus voluptueux. Plus cruel et plus subtil...Immémoriale, originelle aurore et nuit de l'histoire. Immense. Immense fourre-tout de notre imaginaire.*¹³⁵ Pamuk sait, peut-être mieux que le

¹³⁴ Leonard Stone, *Minarets and Plastic Bags : The social and global relations of Orhan Pamuk*, Turkish Studies, No.2, 191-192, June 2006, p. 196.

¹³⁵ Thierry Hentsch, *L'Orient Imaginaire*, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 8.

commun des mortels qu'il observe depuis son bureau où il s'enferme pour écrire, que l'Orient est un fourre-tout de l'imaginaire de l'Occident, surtout pour les écrivains voyageurs fascinés par son pays, comme jadis furent Nerval, Gautier, Lotti, Flaubert et bien d'autres à venir qui ne peuvent, malgré leur bonne foi, se défaire de leur ethnocentrisme.

Le fascinant résultat de ce constat, c'est que Pamuk a plus de choses en commun avec les Occidentaux de passage dans sa ville qu'avec les citoyens turcs des faubourgs parce que, dit-il : « *depuis ma naissance, je n'ai jamais quitté les maisons, les rues et les quartiers de mes origines.* »¹³⁶ et que, par conséquent, les gens qui peuvent jouir « *de la beauté accidentelle des tableaux de la pauvreté de ces quartiers et des lieux historiques à l'abandon, ou savourer le pittoresque des ruines, sont ceux qui arrivent de l'extérieur.* »¹³⁷ Suivant les traces de l'autre, Pamuk s'avoue vaincu. Lui qui n'a jamais mis les pieds dans ces faubourgs a plus de choses en commun avec les étrangers en visite dans son pays que les étrangers vivant à l'intérieur. Au lieu de voir la beauté de la pauvreté, voire le charme d'un nouveau commencement, Pamuk, imprégné de cette mélancolie unificatrice transmise dans le sentiment d'*hüzün*, dans un premier temps, le romancier se complait dans le constat suivant : « *nous voulions, sans tarder réduire à néant les dernières traces d'une grande culture et d'une civilisation dont nous n'avions pas pu être les dignes héritiers — tout cela pour pouvoir développer à Istanbul une imitation de la civilisation occidentale de deuxième catégorie, terne et sans relief.* »¹³⁸ Il est curieux de constater que malgré tous les procédés

¹³⁶ Orhan Pamuk, *Istanbul: Souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2007, p.17

¹³⁷ *Ibid.*, p.378.

¹³⁸ *Ibid.*, p.317.

qui s'offrent à Pamuk et qui pointent vers la véritable altérité qu'il s'entête à ne pas voir, à savoir les faubourgs pauvres de la Ville des Villes, l'écrivain s'entête à tenir l'Occidental responsable de la déchéance de sa culture. Or, en utilisant justement les procédés occidentaux, tout le long de son autobiographie, Pamuk parvient, un peu malgré lui, au paradoxe derridien absence-présence auquel il ne pourra plus échapper.

C'est alors qu'il s'approprie la mélancolie de Nerval et de Flaubert, en délaissant derrière lui l'hüzün collectif turc et en optant pour un sentiment individualiste et universel de la défaite individuelle face à l'éphémère. La mélancolie propre à Istanbul devient sa propre mélancolie, non plus comme étant le symptôme d'une ville schizophrène enchevêtrée sur deux continents et en proie à une crise identitaire, mais plutôt comme une certaine tristesse face au temps qui passe. Cette tristesse devient soudainement universelle et concerne plutôt le lot de la modernité (ou de la postmodernité). En s'élevant dans les zones de l'universel, Pamuk est en mesure de critiquer « *turkishness* ». Or, c'est justement à cause de cette critique adressée au sentiment collectif turc, que l'écrivain se fait critiquer par les nationalistes qui lui imposent un procès. Mais plus il s'éloigne de la « *turkishness* », plus il se sent « occidental ». Et quand il se sent occidental, l'Oriental surgit en lui, réveillé par les sens. L'orient de Pamuk est une affaire de goût (nourriture turque), de sons (les sons d'Istanbul), de couleurs (les intérieurs de son enfance). Justement, c'est dans cet espace entre les deux rives, dans ce non-lieu par excellence, que se situe l'identité de l'écrivain. C'est dans cet entre-deux qu'il se sent le plus à l'aise, *en disant que le mieux serait d'être un pont entre deux rives*. Et ce pont entre deux rives n'est rien d'autre que l'écriture. C'est

elle qui permet à l'écrivain d'établir le lien entre la réalité et la fiction. Mais avant d'arriver à ce constat personnel, voyons comment les procédés purement occidentaux lui ont servi de leçon.

Nous avons déjà dit que la ville se présente comme étant le centre de gravité à partir duquel l'écrivain puise sa matière première. Dans cette entité imaginaire qu'est la ville, Pamuk n'arrête pas de mesurer le décalage entre ce qu'il était et ce qu'il est devenu. Il sait formuler consciemment ce que lui a toujours fait très peur, c'est-à-dire l'étranger qui habite au sein de son être : *« ce qui me faisait penser avec effroi que je transportais avec moi, depuis des années, un étranger. »*¹³⁹ Et, si la ville est son double, comme il répète à plusieurs reprises, alors elle lui est tout aussi étrangère. Or, ce constat ne va pas de soi. Nous avons dit que le récit de soi est à ce point parasité par les textes des autres, que Pamuk se confond à l'autre. À part de se servir des sources littéraires, étrangères et turques, l'écrivain propose une certaine symétrie : là où il s'invente un double, il propose également une image : *« Cette symétrie, Pamuk l'établit grâce au thème du double, mais aussi, et surtout grâce à un montage qui, actif dans la fragmentation des chapitres, juxtaposant souvenirs personnels et biographies historiques, confond les temps et les lieux de l'enfance avec ceux d'autrui, et qui, de surcroît, incorpore dans la trame narrative des photographies. L'autre de l'écriture, son miroir ou son double, c'est l'image. »*¹⁴⁰ La modernité est envahie par l'image et la photographie, dans la mesure où sa reproductibilité

¹³⁹ *Ibid.*, p.101.

¹⁴⁰ Muriel Pic et Emmanuel Zwenger, *Pamuk apt : mémoires stamboulites et montage*, Critique, 2008/5, no 732, p.410-421.

à volonté lui donne l'autorité et la figure du substitut. Elle est envahie parce que la modernité dévoile l'absence de la présence pleine (logos) et lui substitue la répétition. Au même titre que la psychanalyse, la photographie est la trace visible de l'absence qui signifie. L'une et l'autre créent un seul événement : le montage et le découpage de fragments qui peuvent être substitués. La photographie est différence et trace par excellence, dans la mesure où elle révèle une vérité silencieuse qui agrafe le discours après l'image afin de détourner le vide. Roland Barthes se rapproche ici de Derrida : « *Elle reste une image intensément teintée d'un sentiment aigu de nostalgie parce qu'avec elle je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe de réalité et de passé* »¹⁴¹.

C'est pourquoi, Pamuk introduit tout le long *d'Istanbul, souvenirs d'une ville*, les images qu'il divise en trois groupes, dans l'ordre des préférences : 1) les paysages urbains (les rues, les faubourgs, les changements climatiques et la mer 2) les photos familiales 3) les gravures et la peinture laissées par les étrangers, surtout Melling avec qui nous allons conclure ce chapitre. Pamuk est de plus en plus conscient du décalage entre la source et la trace : « *En observant la magnifique photographie (le paysage enneigé du pont de Galata) qui ressemblait à un souvenir très ancien et récurrent, je me hâtais, comme dans un rêve, de retenir réminiscence.* »¹⁴² Rappelons-nous la découverte de Freud qui inspire Derrida : « À défaut d'original, nous rentrons ici dans un labyrinthe textuel tapissé de miroirs »¹⁴³.

¹⁴¹ Roland Barthes, *La chambre claire*, Seuil, Paris, 1980, p. 120.

¹⁴² Orhan Pamuk, *Istanbul: Souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2007, p. 439.

¹⁴³ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, Paris, p. 221

C'est parce que Pamuk n'aura jamais accès à l'original, qui se dérobe sans cesse, qu'il va vouloir utiliser les traces, en l'occurrence les photographies, qui lui donnent l'impression de retenir la réminiscence. Mais, plus il fait appel aux traces laissées par les autres, plus il trouve sa propre vision intérieure de la ville. Même s'il fait lui-même du dessin et de la peinture, surtout dans les premières années de sa vie lorsqu'il rêve de devenir peintre, les traces visuelles, comme la gravure, vont avoir un immense impact sur l'écrivain. Ces gravures, notamment celles de Melling, à la vocation documentaire et objective, parce qu'elles sont extérieures à la production de l'espace propre,¹⁴⁴ participent à la pluralité de points de vue. Pamuk remarque dans les gravures de Melling qu'Istanbul est représenté sans la présence du centre : il n'y a ni début ni fin, encore moins de milieu. Si l'étranger a été en mesure de voir autre chose, alors il faut se prêter à ce que De Certeau appelle « le parler des pas perdus ». Pour la première fois, grâce aux gravures de Melling, Pamuk s'aventure en dehors de son quartier et de l'immeuble Pamuk. *« Il crée ainsi du discontinu, soit en opérant des tris dans les signifiants de la « langue » spatiale, soit en les décalant par l'usage qu'il en fait. Il voue certains lieux à l'inertie ou à l'évanouissement et, avec d'autres, il compose des « tournures » spatiales « rares », « accidentelles » ou illégitimes. Mais cela introduit déjà une rhétorique de la marche. »*¹⁴⁵ Dans cette rhétorique de la marche, que Pamuk effectue grâce aux traces étrangères, il amasse les matériaux et les aspects de la ville que le discours officiel tente de détourner. À l'instar de Baudelaire et de Benjamin, l'homme qui flâne « compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des

¹⁴⁴ Michel de Certeau, *Invention du Quotidien*, Gallimard, Paris, 1992, p. 143.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 149.

rebuts.»¹⁴⁶ Il voit, au prix d'être critiqué et emprisonné, ce que l'œil du discours officiel s'entête à ne pas voir : « *Les habitations abandonnées par les Rum, les Arméniens et les Juifs chassés par les pressions nationalistes, les bâtisses délabrées, les maisons toutes de guingois semblant défier les lois de la perspective.* »¹⁴⁷ Le décalage que Pamuk vit par rapport au discours officiel est surtout un décalage intérieur. Si l'Istanbul de Melling est sans centre et si la ville est son double, comme il l'avance dans les premières pages de son autobiographie, alors la position centrale qu'il croyait détenir par rapport au faubourg rectifie le tir en donnant raison à la relativité de l'espace : « *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 et plus passionnante que celle que nous vivions, et moi j'en étais exclus, à l'instar de tous mes compatriotes.* »¹⁴⁸

Il va donc sans dire que tous les procédés utilisés par Pamuk, qu'ils soient littéraires, photographiques, cinématographiques ou archéologiques, servent une fonction de montage et de remplissage du vide que la fonction mnémonique, à l'instar du rêve qui est toujours en décalage par rapport à sa prise de conscience (Freud)¹⁴⁹, instaure un autre espace, géographique et intime. Si la ville est le miroir de sa conscience, Pamuk multiplie les reflets afin d'oublier le vide qui a remplacé l'origine pleine : « *The collector is a recurrent theme in Pamuk's works. He or she is usually not content with the present reality.*

¹⁴⁶ Charles Beaudelaire, *Les paradis artificiels*, le Livre de Poche, Paris, 1964, p.74.

¹⁴⁷ Istanbul, p. 377.

¹⁴⁸ Orhan.Pamuk, « La valise de mon papa », [http : //nobelprize.org/nobel_prizes/littérature/lauréates/2006/pamuk-lecture_fr.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/littérature/lauréates/2006/pamuk-lecture_fr.html).

¹⁴⁹ Sigmund Freud, *l'Interprétation du Rêve*, PUF, Paris, 2012.

This is typical, since the collector in general tends to be a character that experiences a sense of incompleteness. The collected good is supposed to fill the void. »¹⁵⁰ S'il tente d'oublier le « soi » en remplissant le vide moyennant l'archivage et l'archéologie de la ville, c'est parce qu'il sait qu'il porte en lui la tentative de la pulsion de mort, cet *unheimlich* qui l'envahit chaque fois qu'il pense à son double. Pour parler en termes derridiens, les changements des procédés et des points focaux, sont les traces qui tentent de suppléer le vide et qui, en suppléant, s'effacent d'elles-mêmes, en laissant la place aux autres traces : « *La trace elle-même constitue l'effacement de soi, de sa propre présence, elle est constituée par la menace ou l'angoisse de sa disparition irrémédiable, de la disparition de sa disparition. Une trace ineffaçable n'est pas une trace, c'est une présence pleine.* »¹⁵¹ Il y a pourtant une trace qui contient toutes les autres, c'est le Bosphore. Le Bosphore est à Istanbul ce que l'Orient est à l'Occident : un immense fourre-tout. Or, il faut que le Bosphore puisse s'effacer à son tour, s'il ne veut pas suppléer à l'illusion de la présence pleine. Dans ce sens-là, Pamuk est on ne peut plus postmoderne dans la mesure où il réinvente, récrit, remémore, repense, reconstruit et rétablit les idées reçues sur la ville et sur lui-même. C'est pourquoi, en sortant peu à peu du lieu de sa naissance, il prend des allures d'Indiana Jones dans sa propre ville. Il se fait archéologue et ramasse un grand nombre d'informations, d'objets, de photos et de points de vue, le tout dans le but de continuer sur les pas de Borges et d'inventer, moyennant les traces laissées par ses propres

¹⁵⁰ Catharina Dufft, *Collecting multicultural Istanbul in the works of Orhan Pamuk*, Turkish Literature and Cultural Memory, Otto Harrassowitz Verlag, 2009, p.198.

¹⁵¹ Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 339.

pas, une autre cartographie: « *Cet homme flâne et collecte, tandis que la ville devient le lieu de trésors et d'énigmes à déchiffrer : la ville comme livre est l'aboutissement métaphorique et matériel de cette démarche qui est résolument celle d'Orhan Pamuk dans Istanbul.* »¹⁵²

Autrement dit, même si Pamuk a rêvé d'ouvrir un jour son propre musée dans le fameux immeuble familial d'où il écrit et observe le Bosphore, qu'il a failli devenir architecte avant de bifurquer vers la littérature ; il semble en effet que la trace écrite contient la possibilité même d'instaurer un autre espace : le musée imaginaire. C'est aussi pourquoi ce musée imaginaire devient en quelque sorte l'unique archive qui tient le coup face aux aspects ravageurs du temps et de la pulsion de mort dont Pamuk devient de plus en plus conscient : « *But the museau-like quality of novels that I wish to dwell on is less about provoking thought and more about préservation, conservation, and the resistance to being forgotten.* »¹⁵³

¹⁵² Muriel Pic et Emmanuel Zwenger, *Pamuk apt : mémoires stamboulites et montage*, Critique, 2008/5, no 732, p.420.

¹⁵³ Orhan Pamuk, *The Naive and the Sentimental Novelist*, Harvard University Press, 2010, p. 135.

e) « Être triste, c'est se détester et détester la ville » : quand le non-lieu du Bosphore n'est plus une *thérapie*. Marc Augé et l'insoutenable liberté des non-lieux.

Pamuk, après avoir fréquenté les écrivains turcs et français ayant laissé une trace sur sa ville, arrive à la conclusion suivante : d'un côté, tout discours sur la ville est un discours subjectif (la mélancolie d'Istanbul que perçoit Gauthier provient de son propre monde intérieur) et de l'autre, l'esthétique décadente des faubourgs crée des non-lieux, dépourvus de tout tissu anthropologique, mais qui permettent, paradoxalement, le surgissement d'une solitude propice aux péchés et aux délices de l'individualisme. Comme le suggère De Certeau, la rhétorique cheminatoire qui s'aventure dans les recoins inusités, crée un sens jusqu'au là inexistant : « *De même, le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial.* »¹⁵⁴ Cet élan de transgression, stimulé notamment par les énonciations piétonnières, devient, pour l'individu moderne, un état permanent. Pamuk, grâce aux traces et aux archives laissées par les étrangers dans sa propre ville, se rend compte que la réalité porte en elle la graine de la transgression. En suivant la cartographie de Gauthier à Istanbul, l'écrivain turc pénètre, pour la première fois de sa vie, les quartiers défavorisés. À l'instar de l'écrivain français, il leur trouve, soudain, une certaine beauté. Ce qui jadis lui paraissait laid et honteux, possède tout d'un coup des couleurs neuves. La transgression est donc dans son essence esthétique, dans la mesure où elle permet de sortir des paramètres connus et d'adopter les yeux d'un étranger. Transgresser, c'est découvrir les vastes territoires inconnus à l'intérieur de nous-mêmes. Le sociologue Marc Augé précise : « *Les itinéraires*

¹⁵⁴ De Certeau, *Invention du Quotidien*, Gallimard, Paris, 1992, p. 149.

passent par un certain nombre de frontières et de limites dont on sait bien que leur fonctionnement ne va pas de soi et qu'il implique par exemple certaines prestations économiques ou rituelles. »¹⁵⁵ Pamuk, grâce au regard de l'étranger sur sa ville, prend le goût à la transgression et élargit ses propres frontières intérieures, que sa famille, sa classe sociale, son éducation, son sexe et sa prédisposition mentale vouaient à une seule grille à travers laquelle il observait le monde. Autrement dit, avec l'effacement du territoire « connu » de Pamuk, tel que vécu dès son enfance, jusqu'à la transgression survenue grâce aux écrits des étrangers, s'effacent peu à peu les repères de son identité. La possibilité des mondes parallèles lui suggère l'idée des multiples moi, d'une identité fluide, directement liée aux multiples territoires d'Istanbul, avec ses centres et ses points de vues différents. En un mot, la relativité des multiples moi stipule la relativité de la ville, et vice versa. Est-ce à dire qu'Istanbul, tout comme Pamuk, est malgré elle la victime (heureuse ou malheureuse) de la surmodernité: « *La surmodernité impose en effet aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude, directement liées à l'apparition et à la prolifération des non-lieux.* »¹⁵⁶ Si tel est le cas, les non-lieux d'Istanbul procurent à Pamuk l'élargissement de ses propres frontières à l'intérieur desquelles il se laisse tenter par les délices de la solitude. Plus que ça : si la surmodernité se promène également dans les rues d'Istanbul, alors le rejet européen d'accepter la Turquie à l'intérieur de son espace géopolitique est un rejet basé sur une subjectivité solipsiste (européenne) dont les pores respirent la peur de l'autre. La peur est d'autant plus injustifiée que la Turquie, au même

¹⁵⁵ Marc Augé, *Non-Lieux*, Seuil, Paris, 1992, p. 75.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 74.

titre que les autres pays du bassin méditerranéen, ont depuis longtemps entamé la marche vers la modernité :

« Si l'on se place du point de vue des pays qui ne sont pas des « modèles » de cette modernité, il apparaît que la force du lien entre la notion même de modernité et l'espace géographique dans lequel elle s'est épanouie est telle qu'elle justifie toute entreprise d'expansion et de diffusion de cette expérience par les pays dits modernes. La référence à ce que l'on appelle la "modernité occidentale" est intrinsèque à la construction historique de la modernité dans les pays musulmans, même si elle apparaît d'une manière sélective ou si certaines de ces caractéristiques sont discutées, voire négligées. Le contenu assigné à cette modernité peut changer au gré des humeurs idéologiques du temps, mais son invocation est omniprésente et demeure constitutive aussi bien par attraction – le désir de mimétisme– que par répulsion – la revendication d'une identité autre par un appel nationaliste ou religieux. »¹⁵⁷

Le mimétisme traverse l'œuvre de Pamuk au complet dans la mesure où il s'efforce de démontrer que les mêmes thèmes occidentaux traversent l'inconscient collectif et individuel de son pays : « *Collective identities are constructed through communicative acts. In this vein, Pamuk's deeper focus is away from objects and towards meanings —exploring the meaning of modern urban Turkish society and its attendant sights, sounds, and its people —e.g repeated references to dogs barking, snow, East-West identity confusion, crime, and political corruption. All are to be found as floating themes in Pamuk's novels. They explore in which key truths, especially cultural truths, are constructed.* »¹⁵⁸

¹⁵⁷ Nilüfer Göle, *Turquie : un désir d'Europe qui dérange*, Critique internationale, 2004/2 (n° 23), p. 34.

¹⁵⁸ Leonard Stone, *Minarets and Plastic Bags: The social and global relations of Orhan Pamuk*, Turkish studies, Vol. 7, No.2, 191-201, June 2006, p. 197.

Comment échapper aux lignes tracées d'avance ? Vers où se tourner pour ne plus ressentir le poids du passé ? Comment se détourner des sacro-saintes vérités culturelles ? Dès le début de son livre autobiographique sur Istanbul, Pamuk annonce, en plus du double qui le hante, l'importance de la mer. Cette importance est cruciale, non seulement pour la géopolitique du pays, mais aussi parce que vivre dans une ville entourée d'eau salée, c'est côtoyer le rêve. La mer joue, dans une ville où semble s'installer, de par sa grandeur déchuë et sa dichotomie éternelle entre ouest et est, l'empire de la tristesse, le rôle de salvateur. Le Bosphore représente, pour tout stambouliote moindrement sensible à la situation politique et historique de sa ville, une idée de cure, de *thérapie*. Prendre l'air sur le Bosphore, c'est avoir la possibilité de s'extraire de la lourdeur du quotidien, mais aussi visiter d'autres territoires inexplorés. Et ces territoires ont le goût de l'ailleurs : « *C'est sans doute parce qu'il est toujours associé dans ma tête à l'idée de cure que la vue du Bosphore me procure chaque fois un grand réconfort.* »¹⁵⁹ Or, Pamuk constate que la ville et ses habitants ont toujours vu le Bosphore comme une simple voie maritime, un beau paysage, un lieu où implanter les palais des sultans ou les fameux yali (résidences d'été), aujourd'hui en décomposition. L'écrivain comprend très jeune que la mer lui procure un espace nouveau, intact, non souillé, limpide et vierge des traces laissées par les empires ou les étrangers à la recherche de l'exotisme et de la mélancolie. Enfant, il souffre d'asthme et sa mère, suivant les conseils du médecin, emmène régulièrement son fils en promenade sur le Bosphore. Grâce à ces escapades marines, le jeune Pamuk réussit à s'extraire de l'ambiance blanc/noir

¹⁵⁹ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007. p.80.

qui règne dans sa maison et dans sa ville. Autrement dit, le Bosphore lui offre une escapade loin des lieux hantés et localisables parce qu'on peut y apposer des mots : « *Les démonstratifs disent du visible ses invisibles identités : c'est la définition même du lieu.* »¹⁶⁰ Dans ce sens-là, la mer n'est pas un lieu habitable. Par conséquent, elle apporte un soulagement indicible, en procurant, à tous ceux qui savent l'apprécier, un sentiment de liberté. « *Le plaisir de se promener sur le Bosphore, de se mouvoir au sein d'une ville si vaste, si riche historiquement et si mal entretenue, vous font éprouver la liberté et la force d'une mer profonde, puissante et aimée. Le voyageur qui file, porté par les rapides courants, au milieu de la saleté, de la fumée et du brouhaha d'une ville tellement populeuse, sent que la force de la mer passe en lui qu'au sein de toute cette multitude, de toute cette densité historique et de tous ces bâtiments, il est tout de même possible de demeurer libre, la tête haute.* »¹⁶¹

Mais Pamuk n'a pas encore articulé l'importance de la mer quant à son rapport à l'altérité et à la pulsion de mort qu'il essaye d'éviter en la suppléant moyennant les traces. C'est Melling et son fameux livre *Voyage pittoresque de Constantinople* qui va apprendre à Pamuk la technique de la décentralisation. Ce qu'il constate dans le livre de Melling, c'est non seulement qu'Istanbul n'a pas de centre, mais que les personnages (les concitoyens de Pamuk qui ont vécu dans la même ville un siècle plus tôt) sont d'une exactitude frappante dans toute l'œuvre de l'Occidental. L'écrivain les étudie alors à la loupe, pour mieux les représenter dans ses fictions. La transposition de point de vue est frappante : les gravures de

¹⁶⁰ Michel de Certeau, *Invention du Quotidien*, Gallimard, Paris, 1992, p. 162.

¹⁶¹ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007. p.83.

Melling permettent à Pamuk non seulement d'envisager sa ville, pour la première fois, comme étant une ville sans centre ; le travail du peintre anglais lui confirme également l'importance et la permanence de la mer (omniprésente dans ses gravures). Mais le Bosphore de Melling, dépourvu de centre et si peu exotique, rappelle à Pamuk le Bosphore de son enfance :

« ...les dessins de Melling, comme les rouleaux chinois, éveillent en moi le sentiment que la vision n'a ni centre ni fin. Comme Melling ne met jamais en scène au centre de ses dessins des personnages humains, lorsque je regarde les paysages noir et blanc de ce livre, page par page, le sentiment qu'Istanbul est sans centre ni fin s'installe en moi, à la manière d'un conte d'enfance. Je ressentais la même chose, enfant, lorsque je me promenais au bord du Bosphore, une anse maritime succédant à une autre, ou lorsque je découvrais, à chaque sinuosité de la route littorale, que le paysage changeait sans arrêt en fonction des différents points de vue ». ¹⁶²

Ce qui ressort de ce passage est frappant : non seulement Pamuk se sert, encore une fois, de la trace et de l'archive de l'étranger sur sa ville, mais il réussit à faire « correspondre » le couple espace-temps. D'un côté, les gravures de Melling correspondent aux promenades sur le Bosphore de son enfance et, de l'autre, elles lui confirment que, depuis la surface de la mer, tout change, en fonction du point de vue. Autrement dit, Melling apprend également à Pamuk à se défaire du sentiment mélancolique qu'il ressent lorsqu'il se promène dans les rues et les faubourgs d'Istanbul. La liberté que procure la mer est justement celle de la possibilité d'une île, car qui dit la mer, dit l'île. En plus d'échapper à la *densité historique et identitaire* d'Istanbul, les gravures de Melling servent

¹⁶² *Ibid.*, p. 107.

à Pamuk une leçon de sagesse : la mer représente la permanence des éléments naturels (l'écume en particulier). Lorsqu'il peint Istanbul, Melling n'applique pas les techniques de ses compatriotes. Il évite en effet le cadrage dramatique et « confère au paysage l'équilibre d'un poème ». À savoir, les arbres, comme les humains, sont saisis à distance, dans leur instant le plus sensible. S'il est capable de dessiner les hommes et les choses à une distance égale, à l'instar des miniaturistes, c'est parce que l'œil de Melling n'est pas empreint ni de mélancolie ni d'exotisme. C'est le premier regard étranger qui voit la ville pour ce qu'elle est : décentralisée et paisible. La représentation de Melling, dénuée, épurée de jugement préconçu, n'empêche pas que son Istanbul soit un lieu de mémoire, avec sa géographie, son architecture et ses mosquées. L'Istanbul de Melling est tout simplement différent des autres représentations et traces laissées par les étrangers. Cet Istanbul-là renvoie Pamuk à son propre solipsisme, teinté par le sentiment reçu et généralisé, autant par les stambouliotes et écrivains locaux, que par les écrivains étrangers comme Pierre Loti qui déplorent leur disparition sous le joug de la modernité, de l'orientalisme et de l'exotisme proprement turc.

Le regard « décentralisé » de Melling renvoie à la possibilité d'une remise en question des idées reçues, d'une confusion heureuse qui, une fois la buée des fenêtres essuyée, fait apparaître la fluidité et la permanence de la mer : la seule certitude. Car, grâce au regard décentralisé de Melling, Pamuk conçoit, la possibilité d'un autre Istanbul. Il s'avoue vaincu face à ses propres illusions. Istanbul n'est pas plus triste et mélancolique que les lunettes à travers lesquelles il observe sa ville. « *Appelons tristesse cet état de confusion. Comme il ne s'agit pas entièrement d'un moment de transparence et comme,*

*pour cette raison, il s'agit d'une chose qui voile la vérité et nous permet ainsi de vivre plus tranquillement avec elle, comparons cette tristesse à la buée qu'accumule sur les vitres d'une fenêtre un samovar continuellement allumé, par un froid jour d'hiver. Une fois la vitre nettoyée, je peux voir le paysage au-dehors. »*¹⁶³ Paula Zaccaria, dans son magnifique livre « *Mappe senza frontiere* » conclut l'aboutissement inconscient de Pamuk : « *Chaque homme, chaque femme est un lieu, une terre qu'on/qui ne réussit pas à se découvrir/ à être découverte entièrement ; ses frontières sont fonction du chorégraphe qui le/la décrit (le chorégraphe étant celui qui décrit une zone géographique particularisée). Voilà pourquoi il arrive que celui ou celle qui, pour saisir l'espace dans ses formes infinies, cherche à multiplier les points de vue finisse par entrevoir son propre territoire inconnu. »*¹⁶⁴

C'est seulement en se rendant comptant de l'inconnu de son territoire intérieur que Pamuk comprend l'importance des éléments permanents comme la mer, à la fois omniprésente et fuyante depuis ses fenêtres. Le paradoxe de l'écrivain turc réside dans le fait suivant : plus les frontières deviennent infinies et méconnues, grâce à la multiplication des points de vue, des procédés utilisés et des changements de points focaux dont nous avons parlé plus haut, plus les entités jusque-là mystérieuses et inaccessibles, comme la mer du Bosphore, se transforment en unique port d'attache possible.

Il suffisait peut-être de peu pour que Pamuk laisse aller son imagination, car il a été témoin, à maintes reprises durant son enfance et sa jeunesse, du spectacle des bateaux

¹⁶³ *Ibid.*, 135.

¹⁶⁴ Paola Zaccaria, *Mappe senza frontiere: cartografie letterarie del modernismo al transnazionalismo*, Palomar, Barri, 1999, p.8.

étrangers qui prenaient feu sur la surface de la mer qu'il entrevoyait depuis sa fenêtre. Pamuk se rappelle d'un fait divers qui l'avait profondément marqué : « *Un tanker roumain nommé Ploiesti avait envoyé par le fond, après l'avoir fendu en deux d'un seul coup — ce, en une fraction de seconde—, un bateau de pêcheur sous les yeux d'une connaissance en train de compter les bateaux, résignée, sur le balcon de son yali. Ça aussi, j'étais tenu de l'écrire.* »¹⁶⁵ L'écrivain se souvient d'un autre fait divers : collision d'un navire philippin avec un navire libanais qui transportait vingt mille moutons achetés en Roumanie. Ces malheureuses bêtes attendent toujours, nous dit Pamuk, qu'on les sorte des profondeurs du Bosphore. Ces faits divers, bien ancrés dans l'inconscient collectif turc, sont le point de départ de sa fiction. La mer, sa grandeur et ses déboires, permet à l'écrivain d'échapper aux territoires connus qui l'étouffent, dans le but de créer sa propre île. Cette dernière est un territoire nouveau, celui de la fiction. Si, comme le précise Augé, l'espace du voyageur est dans son essence un non-lieu, sans identité et sans relation, alors les écrits et les traces des écrivains et des artistes étrangers à Istanbul, montrent à Pamuk le chemin des non-lieux, donc de la liberté. Un de ces non-lieux est la mer, dans la mesure où cette dernière représente l'espace qui délimite et transgresse la continuité. « *Avec le parcours sur mer, une rupture imposée par le mystère de l'eau.* »¹⁶⁶ Cette rupture, qu'incarne la mer, présente de façon explicite, l'idée derridienne d'espace qui se dérobe et qui n'est enfin pas mesuré. À plusieurs reprises dans Istanbul, mais aussi dans ses autres livres, Pamuk plonge dans les

¹⁶⁵ Orhan Pamuk, *Istanbul: Souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2007, p. 322.

¹⁶⁶ Michel de Certeau : *Le Voyage mystique*, sous la dir. de Luce Giard, Recherches de sciences religieuses, Éditions du Cerf, Paris, p. 27, 1988.

tréfonds de Bosphore, qui devient sous sa plume le dépotoir de l'altérité. Comme si, tout ce que le discours officiel de la ville a caché sous les traits d'une identité narrative unilatérale, avait été enfoui dans les profondeurs de cette mer-musée. Nous allons voir, dans le dernier chapitre de cette thèse, comment cette notion de musée qui obsède Pamuk dans ses premières œuvres, se transforme en désir de créer un autre espace, celui où les évanescences strates temporelles sont figées et extraites du flux du devenir. L'espace-musée devient l'unique prétention à la totalité.¹⁶⁷

Au détour de ces nombreux points de vue laissés par les étrangers en visite dans sa ville, l'écrivain expérimente le lot de la postmodernité dans la mesure où sa conscience individuelle, malgré l'accélération de l'histoire, trouve dans la proximité de la mer, une échappatoire créative. Or, malgré lui, Pamuk cède à la tentative de faire de l'espace lisse (la mer), un espace strié. Deleuze et Guattari ont distingué l'espace lisse de l'espace strié, ce dernier étant l'espace homogène, dompté, réglé. Le premier, l'espace lisse, étant l'espace nomade et hétérogène par excellence. La mer est donc par excellence cet espace lisse et nomade. *« C'est comme si la mer avait été, non seulement archétype de tous les espaces lisses, mais le premier de ces espaces à subir un striage qui le gagnait progressivement, et le quadrillait ici ou là, et d'un côté, puis de l'autre. »*¹⁶⁸ Autrement dit, la mer, dans son pouvoir de déterritorialisation, est toujours supérieure à l'espace strié, là où se propagent les lieux hantés par les absences-présences. Pamuk le sait, surtout quand il affirme que la proximité du Bosphore lui a depuis toujours procuré l'idée de la liberté, au-delà des

¹⁶⁷ Orhan Pamuk, *Le musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 655.

¹⁶⁸ Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 599.

frontières connues qui, de par leur ancrage culturel et historique, l'enlèvent à la totalité. En plongeant dans les profondeurs du Bosphore, l'écrivain impose au mystère de la mer, d'une certaine façon, un espace strié. Pourtant, et c'est là que réside le paradoxe : en voulant à tout prix démystifier les profondeurs du Bosphore, que ce soit en ayant recours aux faits divers ou en utilisant sa débordante imagination, Pamuk quadrille et dompte l'espace lisse. Comme si les non-lieux étaient après tout un endroit menaçant et chaotique qu'il s'agit à tout prix de rendre familier, même quand ils procurent un sentiment de liberté. Le Bosphore, ce non-lieu par excellence qui lui procure une certaine liberté, voire la légèreté d'esprit et la propension à rêver, est englouti sous les ruines de sa propre tristesse.

Le sociologue Marc Augé affirme dans son livre *Non-lieux* que l'espace du voyageur est dans son essence un non-lieu, qu'il n'a pas d'identité et qu'il est sans relation. La mer représente ce non-lieu par excellence dans la mesure où elle délimite et transgresse la continuité. La mer est cet espace du voyageur qui défile, depuis les siècles, devant les yeux des stambouliotes. De nombreux bateaux, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, défilent sur le Bosphore, en amenant avec eux l'idée de l'ailleurs. Ces bateaux, d'abord présents, deviennent, sous forme de vestiges disparus, des absences. La mer a donc imposé à la ville d'Istanbul, sans même qu'elle s'en aperçoive, une impossibilité de la continuité et de l'homogénéité. Avec toutes ses altérités englouties, elle a fait de la ville de Pamuk, un endroit hétérogène par définition. « Avec le parcours sur mer, une rupture imposée par le

mystère de l'eau. »¹⁶⁹ La proximité de la mer représente donc une échappatoire créative. Autrement dit, contrairement au temps qui est subvertie, l'espace, incluant les non-lieux comme la mer, étant donné qu'il échappe aux bouleversements historiques en cours (la mer est de prime abord indifférente aux successions des siècles et des empires d'Istanbul), possède encore, nous dit Augé : « *des terroirs et des territoires vierges, dans la réalité des faits de terrain et plus encore, dans celle des consciences et des imaginations, individuelles et collectives.* »¹⁷⁰ Ces territoires encore vierges que sont les non-lieux permettant une certaine liberté, car l'identité et la relation « *sont au cœur de tous les dispositifs spatiaux étudiés classiquement par l'anthropologie.* »¹⁷¹

Or, nous dit Pamuk, les écrivains d'Istanbul avant lui mais aussi les communs des mortels n'ont jamais pris le Bosphore comme un espace anthropologique « à étudier ». Le Bosphore est pour les stambouliotes un lieu d'attraction dans la mesure où il leur permet d'oublier leur quotidien et de prendre l'air salé chaque fois qu'ils en ont besoin. Rien de plus. C'est donc grâce à ce désintéret pour la mer comme espace de mémoire que Pamuk se fait écrivain/anthropologue, plonge dans les tréfonds du Bosphore et découvre, grâce encore une fois aux procédés occidentaux d'archivage et d'explorations, les artefacts matériels qui lui permettent de parler d'identité et de relation, mais cette fois-ci, du point de vue de la pure altérité. Car les navires coulent à perpétuité sur le Bosphore. Ils sont souvent étrangers et apportent avec eux l'espoir des jours meilleurs auxquels les stambouliotes,

¹⁶⁹ Michel de Certeau : *Le Voyage mystique*, sous la dir. de Luce Giard, Recherches de sciences religieuses, Les Éditions du Cerf, Paris, 1988, p. 27.

¹⁷⁰ Marc Augé, *Non-lieux*, Seuil, 1992. p.47.

¹⁷¹ *Ibid.*, 76.

mélancoliques, n'ont pas accès. Mais, ce sentiment de défaite incarné dans l'explosion d'un navire étranger procure aux gens un spectacle rassurant dans la mesure où ils ont l'impression de ne pas être les uniques êtres humains voués à un destin malheureux : « *Les années suivirent, un tanker roumain à nouveau était entré en collision au large de Haydarpaça avec un autre navire, le cargo grec Euryali.* »¹⁷² Pourtant, l'intérêt pour le Bosphore vient aussi du fait que l'écrivain ne croit pas à la notion de centre. Il suffisait, raconte-t-il dans *D'autres couleurs*, de voir la ville depuis la surface de la mer pour s'écarter du centre de la ville et de nous-mêmes et d'imaginer d'autres espaces : « *Tous les bâtiments, portes et fenêtres qui font d'Istanbul ce qu'elle est, ne se conçoivent qu'en fonction de leur proximité ou non de ces masses d'eau, de leur hauteur et de leur orientation. De la même manière, tous les habitants de la ville, tous les passants qui se promènent dans ses rues savent dans un coin de leur tête à quelle distance ils s'en trouvent.* »¹⁷³ Ceci étant dit, le non-lieu que représente la mer mesure non seulement le fossé entre les uns et les autres, mais elle instaure également l'avènement postmoderne de l'impossible notion de centre qui va parcourir toute son œuvre. Le Bosphore s'échappe sans cesse, non seulement parce qu'il est traversé par les courants contradictoires (« *En surface, un premier courant emmène les eaux de la mer Noire vers celle de Marmara, tandis qu'un autre, à quarante mètres de profondeur, rebrousse chemin depuis l'Europe vers les steppes lointaines de l'Asie.* »)¹⁷⁴ mais aussi parce qu'il nous montre d'autres espaces. Cette idée

¹⁷² Orhan Pamuk, *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, Gallimard, 2007, p. 322.

¹⁷³ Orhan Pamuk, *D'autres couleurs*, Gallimard, 2006, p.102.

¹⁷⁴ Orhan Pamuk, Entrevue donnée à Didier Jacob, voir www.orhanpamuk.net/interviews

inspire à Pamuk le besoin de faire croire à ses lecteurs qu'ils s'approchent constamment du centre du roman, alors qu'en réalité ce dernier n'existe pas. « *The fact that there is no single center became apparent to me when I read literary novels and when I saw world through the eyes of characters who clashed with one another. The Cartesian world in which mind and matter, human figures and landscapes, logic and imagination are separate and distinct cannot be the world of novel. It can only be the world of a power, an authority, that wants to control everything —for instance, the single-centered world of the modern nationstate.* »¹⁷⁵ Ainsi, l'effet décentralisateur de la mer procure à Pamuk à la fois la notion de liberté et de libre arbitre, en opposition aux récits politiques et religieux en place. Mais l'effet décentralisateur et gardien-de-l'altérité-dans-ses-profondeurs incite le romancier turc à penser à une autre littérature, tournée vers les visages hybrides du postmodernisme, au lieu de la présence pleine d'une métaphysique centralisée autour de la notion du logos.

Se faisant anthropologue, Pamuk explore les non-lieux à la recherche de la liberté et de l'absence de centre. Mais afin d'y parvenir, il faut au préalable embrasser la solitude, car elle seule permet le détachement de la tradition et la possibilité de penser ou d'inventer l'altérité : « *comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire* »¹⁷⁶ L'argument est presque tautologique : la solitude de Pamuk (inspirée par les écrivains voyageurs étrangers) lui permet de plonger dans les non-lieux, et, en le faisant, grâce à son imagination, il crée un social organique, en ayant notamment recours, comme nous venons de le voir, à l'intertextualité. Pamuk, en plus

¹⁷⁵ Orhan Pamuk, *The Naive and the Sentimental Novelist*, Harvard University Press, 2010, p. 172.

¹⁷⁶ Marc Augé, *Non-Lieux*, Seuil, 1980, p.119.

d'être « anthropologue de la surmodernité », pour utiliser les mots d'Augé, dans la mesure où la relation traditionnelle entre l'espace, l'identité et l'histoire s'est effritée avec la multiplication des non-lieux (dans ce cas, la mer et la multiplication du trafic étranger sur la surface de Bosphore), en mettant dans la bouche de ses personnages, notamment dans le Livre Noir, la prophétie des temps à venir, créée à sa façon une nouvelle géographie urbaine :

« Elle sera là, tout au fond de cette nouvelle vallée, autrefois connue sous le nom de Bosphore, tout en bas d'un gouffre de boue... » Dans cette vallée nouvelle, surgit des ténèbres de ce que jadis le Bosphore était, l'écrivain se prête au plaisir inassouvi d'être autre, c'est-à-dire d'être, le temps d'un après-midi, un major anglais : « je devinerai la coque encore ouverte en quête d'oxygène, et j'imaginerai nos concitoyens, bien à l'aise dans leur nouveau foyer, sorti tout droit des chantiers de Liverpool, en train de déguster leur thé du soir dans de la porcelaine de Chine, assis dans les fauteuils de velours des majors d'autrefois ». ¹⁷⁷

Échapper à la pulsion de mort et au règne des présences absences, c'est se permettre d'autres territoires. Mais ce cheminement personnel, parfois lent et pénible, a abouti à un espace qui enjambe l'entre-deux rives et qui est la mer. Cette dernière, c'est-à-dire, cet entre-deux qui enjambe deux rives, deux continents, deux civilisations. Ce n'est plus la faute d'Istanbul si la ville n'a plus rien à voir avec l'espace intérieur de l'écrivain. En s'avouant enfin vaincu, dans la mesure où le tournant phénoménologique a eu lieu, Pamuk se pense « un élément qui pollue la ville » en créant la tristesse et, même la mer n'a plus d'impact sur lui : « *Dans de tels moments, même la vue du Bosphore qui tremblote comme un mouchoir entre ces immeubles en béton, récents et laids, dont le poids écrase mon âme,*

¹⁷⁷ Orhan Pamuk, *Le livre noir*, Gallimard, Paris, 1995, p. 39.

*ne peut me donner de l'espoir. »*¹⁷⁸ Pamuk, en se prêtant au jeu de dissémination de textes sur sa ville, arrive au territoire menaçant et inexploré de sa propre conscience. Il avoue : « *Peut-être que, en fait, la vraie raison n'était ni la misère de la ville, ni le poids destructeur de ce sentiment de tristesse qu'elle portait. Le besoin que je ressentais par moments, et qui devenait de plus en plus fréquent, d'être seul et d'aller me cacher dans un coin, tel un animal gémissant avant sa mort, venait non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur de moi-même. Dans ce cas, qu'était cette chose dont la perte me rendait si triste ? De qui ou de quoi m'étais-je séparé pour avoir tant de peine ?* »¹⁷⁹ Dans *L'Invention du Quotidien*, Michel de Certeau avance la théorie (déjà mentionnée plus haut) que pratiquer l'espace, c'est passer à l'autre, en l'occurrence au double. Cette expérience, « jubilatoire et silencieuse » de l'enfance détermine la pratique de l'espace, mais remonte aussi loin que le rapport entre la mère et le fœtus :

« Sans doute peut-on remonter plus haut cette différenciation, jusqu'à la nomination qui déjà coupe de sa mère le fœtus identifié comme masculin. Ce qui importe dans ce jeu initiateur comme « l'affairement jubilatoire » de l'enfant qui, devant le miroir, se reconnaît un (c'est lui, totalisable), mais est aussi l'autre (le « ça », c'est-à-dire l'image à laquelle il s'identifie), c'est le procès de cette « captation spatiale » qui inscrit le passage à l'autre comme la loi de l'être et celle du lieu. Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance ; c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre. »¹⁸⁰

Dans ce sens, toute l'entreprise de Pamuk se situe dans cette quête symbiotique de l'expérience primordiale. La ville, en quelque sorte, a substitué la mère et, les reflets qu'elle lui envoie, situés entre le moi et le ça, représentent l'expérience de l'espace. La ville

¹⁷⁸ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 463.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 474.

¹⁸⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1992, p. 164.

devient non seulement l'unité de mesure entre le moi et le monde, indéniablement marqué par la perte d'origine (De Certeau), elle devient la métaphore de la perte par excellence. La ville, mais aussi, tout ce qui l'entoure, incluant la mer. Cette dernière, malgré son caractère insaisissable qui sert de dépotoir de l'altérité, avec ses nombreux bateaux étrangers engloutis ou partis en fumée sur sa surface, devient aussi le miroir de la mémoire de l'écrivain. Même la mer n'est plus en mesure de « le sauver de lui-même » parce qu'il le sait, elle est aussi le produit de son imagination : « *Au fur à mesure que disparaissait petit à petit, à la manière des yali un par un réduits en flammes, une grande partie de ce qui faisait du Bosphore de mon enfance un lieu à part, y aller devint pour moi une plaisante source de réminiscences.* »¹⁸¹ Autrement dit, ce qui aurait pu devenir un non-lieu libérateur, devient à son tour la métaphore de la perte : l'enfance qui se dérobe, en creusant davantage le fossé psychologique entre le moi et la mère (De Certeau) tout en instaurant le règne de l'espace. Le Bosphore devient aussi l'objet de documentation de toutes les traces laissées par la perte d'origine qui se dérobe à l'infini. Pour le faire, il faut un effort presque titanesque, d'où la plume par moments labyrinthique de Pamuk :

« Metaphors of loss — the loss of people, things, landscapes, languages, identities —and mourning fill Pamuks's multiforms of Istanbul. Pamuk tropes the trials of Turkish modernity as an allegory of loss and disappearance at the level of both individual life and collective culture. The specificity of Istanbul's history, its place as cradle as well as cemetery of major civilizations, and the strategic importance of its unique geography —in short, the vast horizon of its texts and contexts can be grasped only through multiple disciplinary and aesthetic approaches, through a Herculean — or, rather, Hegelian — encyclopedic effort.»¹⁸²

¹⁸¹ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, 2007, p.96.

¹⁸² Azade Seyhan, *Tales of crossed destinies, The Modern Turkish Novel in comparative context*, The Modern Language Association of America, New York, 2008, p. 151.

Mais, si la ville d'Istanbul et la mer qui l'entoure sont elles aussi la métaphore de la perte, en plus d'être la trace tangible de la pulsion de mort présente dans l'idée du double, il faut se demander qu'arrive-t-il dans les œuvres de Pamuk où ni la ville ni la mer ne sont pas ce centre qui, comme un trou noir, attire et aspire tout dans ses profondeurs ? Qu'arrive-t-il de cette mémoire de la perte lorsque tout se joue à la périphérie, loin de la pesanteur d'Istanbul et de mémoire du Bosphore ? C'est-à-dire, dans un autre espace spatio-symbolique ? Loin d'Istanbul, le double est-il moins menaçant ? La pulsion de la trace et de la mort, sont-ils moins présents dans la conscience des protagonistes ? C'est ce que le chapitre prochain propose d'élucider.

CHAPITRE II : Loin d'Istanbul, le déplacement du centre et de la périphérie comme fondement de la nouvelle identité turque. « La Maison du Silence. »

a) La littérature idéale et l'avènement de tous les possibles. Le caractère *postmoderne* de *La Maison du Silence*.

Tous les livres de Pamuk posent indirectement la question suivante : comment imaginer une identité non dualiste, c'est-à-dire autre que séculaire et religieuse ? Est-il possible pour l'individu turc de sortir de la dichotomie ouest/est ? Comment concevoir la liberté individuelle sous les carcans des strates millénaires qui constituent l'espace urbain d'Istanbul ? Il semble que l'unique façon de s'y prendre, c'est utiliser la fiction pour créer un autre espace, donc une autre identité.

« Not only does Orhan Pamuk question the metanarrative of Turkist secular nationalism (Turkism) in its various manifestations, he is thoroughly engaged in the work of interrogating the possibility of national transformations. This is most evident in his representation of Ottoman history, which broadly contains any number of secular national "taboos," including multiethnicity, multilingualism, cosmopolitanism, religion, and homosexuality, among others. Still, Pamuk is not interested in history with a capital H; he is in the writerly pursuit, rather, of new imaginative spaces. His technique of compounding points of view in narrative (the very medium through which identity is reified) to destabilize fixed identities has been a characteristic of his work since his third novel. »¹⁸³

Or, nous allons démontrer dans le chapitre qui suit que, même avant son troisième livre, Pamuk avait entamé le chemin vers les identités et les espaces malléables. En effet, *La Maison du Silence*, le deuxième roman de Pamuk constituant l'objet de nos réflexions dans ce chapitre, pose cette question de façon directe et tente d'y répondre dans le silence de l'espace domestique d'une maison au bord de la mer, à mille lieues d'Istanbul. Or, cette maison est, à bien des égards, imaginaire. Nous avons déjà démontré comment le jeu de

¹⁸³ Erdag Goknar, « *Orhan Pamuk and the Ottoman Theme* », *World Literature Today*, Vol.80, no.6. Nov-Déc 2006, p.34.

miroirs entre l'écrivain et sa ville dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, crée un espace fictif afin de substituer à la peur de la mort les couches hétérogènes que la figure du double fait surgir d'un livre à l'autre. C'est pourquoi les livres sont pour Pamuk des objets miroirs qui utilisent l'intertextualité afin de produire ce que Derrida appelle « *une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes.* »¹⁸⁴ Grâce au renvoi et à la multiplication des thèmes récurrents et chers au romancier turc, le même personnage peut se retrouver d'un livre à l'autre. Ces thèmes, comme les identités coulées dans le béton et les espaces immuables, Pamuk essaye, par tous les moyens, de les rendre fluides. Ainsi, malgré le fossé spatio-temporel des protagonistes qui évoluent dans des époques différentes, ils ne sont pas moins aux prises avec les mêmes problèmes : le double, l'identité, la représentation, la pulsion de la mort, la perte du centre et le fossé entre l'Est et l'Ouest. Ainsi, Faruk, en plus d'être le personnage principal du *Château blanc*, est également le personnage principal de la *Maison du Silence*. Mais il est permis de se poser la question suivante : si ce sont souvent les mêmes personnages qui réapparaissent, comment s'assurer qu'on n'assiste pas à ce que Derrida appelle « le programme connu »¹⁸⁵ qui ne vaut même pas la peine d'être lu? Pourquoi Pamuk est-il l'écrivain turc le plus lu en Turquie comme à l'étranger ? S'il s'agit des mêmes thèmes et des mêmes quêtes, qu'est-ce qui distingue un livre de l'autre ? La différence se trouve précisément dans le fait que le vrai livre, pour reprendre le souhait de Flaubert que récupère Derrida, doit être un livre sur

¹⁸⁴ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 410.

¹⁸⁵ Jacques Derrida, *Ulysse Gramophone*, Galilée, Paris, 1987, p.24.

rien, c'est-à-dire sur tout, dans la mesure où il a pour prétention d'abolir les sujets tabous¹⁸⁶ et d'instaurer le champ de tous les possibles. Dans ce sens-là, Pamuk s'inscrit, un peu malgré lui, dans l'imaginaire postmoderniste qui remet en question les grands récits de la modernité occidentale (Lyotard)¹⁸⁷. Le blanc, c'est-à-dire l'espacement entre la plénitude du sens et son absence, parcourt les pages de chacune des lignes écrites par Pamuk, comme il parcourt l'espace qui sépare un livre de l'autre. L'absence de sens, c'est-à-dire de centre totalisant aux allures de logos, est parfois si flagrante que l'écrivain ne se soucie plus du dilemme moral qui l'oblige à laisser son lecteur sans réponse (ex : les meurtres non élucidés de ses romans policiers dans *Le Livre Noir* et *Mon nom est Rouge*). En faisant une réflexion personnelle sur le rôle et la mission de la littérature, Pamuk s'avoue profondément postmoderne: « *Describing this center —which changes according to the writer's intentions, the text's implications, the reader's tastes, and the time and place in which the novel is read —may seem as impossible as the attempt to identify the center of the world or the meaning of life.* »¹⁸⁸

Autrement dit, pour Pamuk comme pour Derrida, la littérature ou le récit littéraire fait sens à travers sa capacité de nier la pensée de la plénitude. *La Maison du Silence* n'est donc pas différente d'*Istanbul, souvenirs d'une ville* dans la mesure où le livre est traversé par les multiples absences que la mémoire tente de réinvestir : « *L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification.* »¹⁸⁹ La littérature de Pamuk, parce qu'elle n'écarte pas la métaphore comme étant la trace des nombreuses

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.17.

¹⁸⁷ Jean François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.

¹⁸⁸ Orhan Pamuk, *The Naive and The Sentimental Novelist*, Harvard University Press, 2010, p.163.

¹⁸⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, p. 1967, p. 411.

absences et qu'elle ne fuit pas l'ambiguïté que cette dernière instaure, incarne la déconstruction par excellence. « *One reason for this is the Relationship between the secret center of the novel and the most basic aspects of life —a relationship that empowers novels to provide a greater feeling of authenticity than life itself.* »¹⁹⁰ La littérature est ce qui substitue le sens qui se dérobe. Elle est aussi, à proprement parler, ce qui remet en question toute notion de clôture et fait apparaître en même temps ce qui apparaît et ce qui disparaît instantanément dans la mesure où elle fait miroiter à son lecteur l'objet même de sa propre réflexion. La littérature fait apparaître l'archiécriture, mais en l'interprétant, elle l'efface du même coup. C'est pourquoi *La Maison du Silence* est le théâtre par excellence de toutes les absences qui demeurent présentes dans la mémoire des personnages que Pamuk met en scène. Mais comment cette archiécriture qui met en place le jeu d'apparitions et d'effacements, c'est-à-dire l'impossibilité de la présence pleine, se déploie-t-elle dans *La Maison du Silence*? Précisons tout de suite que Faruk de *La Maison du Silence* a son double : Faruk du *Château Blanc*. Sauf que cette fois-ci, il se présente sous les traits de l'intellectuel. Cet historien de profession, grand mélancolique désabusé de la vie, délaisse les bruits d'Istanbul pour aller se réfugier dans la silencieuse maison de la grand-mère esseulée, veuve d'un encyclopédiste désillusionné, qui n'est personne d'autre que le double de Kemal Atatürk. En effet, Pamuk pressent la suite des choses et se met dans la peau de ceux qui ne revendiquent pas l'*hüziin* comme étant l'esprit permanent de son pays. À travers ses personnages, il démontre que *l'intelligentsia* turque des années quatre-vingt ne

¹⁹⁰ Orhan Pamuk, *The naïve and the sentimental novelist*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2010, p.123.

considère pas le passé comme étant une entité statique et inséparable de l'héritage ottoman. Bien au contraire. Car, pour ces intellectuels tiraillés entre les grands systèmes à la mode en Occident, le passé est tout sauf mélancolique. À leurs yeux, le passé est surtout le refus du passé traditionnel, l'anti-passé par excellence dans la mesure où la volonté farouche de modernisation (déclenchée par Atatürk) torture les esprits des personnages qui habitent *La Maison du Silence*. « *Every Pamuk book is doubled: a major story of lament and failure is balanced by the quiet birth of a narrative of hybrid or multiperspectival authority.* »¹⁹¹

C'est pourquoi, le fantôme du grand-père, moyennant le concept *derridien* d'effacement et de répétition perpétuelle de la trace, plane sur le livre du début à la fin et se manifeste à travers la mémoire de la grande mère qui *se raconte* toujours par rapport à feu son mari. En s'y prenant ainsi, elle ressuscite d'une façon inattendue la voix éteinte du patriarche. Grâce à son témoignage, on comprend que, même une génération plus tôt, la schizophrénie entre la modernité et la tradition n'est toujours pas résolue. Autrement dit, le projet de *La Maison du Silence* réside non seulement dans la volonté du romancier turc de se montrer « modernist and experimental »¹⁹² mais aussi de prouver que le déplacement et l'impossibilité du « centre » habitent la subjectivité de ses protagonistes, dans la mesure où le décalage qu'ils ressentent face au monde qui les entoure est surtout un décalage avec eux-mêmes. Enfermés dans un solipsisme muet, les personnages ne communiquent que rarement entre eux. Ils substituent au dialogue un monologue qui ne semble avoir aucun contact avec ses interlocuteurs. Autrement dit, les personnages de *La Maison du Silence*

¹⁹¹ Erdag Goknar, *Orhan Pamuk and the Ottoman Theme*, World Literature Today, Vol.80, No. 6, Nov/Dec 2006, p. 35

¹⁹² Orhan Pamuk, *The naïve and the sentimental novelist*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2010, p.184.

semblent avoir plus d'affinité avec les morts qu'avec les vivants. D'un côté, ils sont plus à l'aise dans une introspection soliloque et, de l'autre, dialoguer avec les absences c'est se sentir, paradoxalement, vivant : « *C'est seulement après votre départ de voiture que je suis sorti de l'endroit où je m'étais caché, par peur que vous ne vous mépreniez sur mes intentions, et je me suis rapproché des tombes silencieuses : ici, c'est votre grand-père, là, c'est votre mère et votre père.* »¹⁹³

Dans quelle mesure l'écart qui existe entre le soi et les autres, mais aussi entre l'âme et elle-même, est-il accentué par l'espace de cette maison à l'écart de tout? Nous avons vu dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* comment la ville d'Istanbul se prête au jeu et sert d'*espacement* entre les reflets du double et l'angoisse face à la finitude qui préoccupe Pamuk. Nous avons vu qu'Istanbul est le théâtre où se déroulent les tourmentes et les tournants de l'écrivain. *La Maison du Silence* est en revanche cet espace réduit (à la fois domestique et périphérique) où, loin des strates superposées de l'hétérogène qui se cache dans chaque rue d'Istanbul, les traces, l'archiécriture, l'absence de centre et la postmodernité se dévoilent dans leur splendeur. C'est notamment la raison pour laquelle *La Maison du Silence*, demeure le roman le plus postmoderne de Pamuk dans la mesure où il met clairement à jour l'effacement et la fluidité des frontières entre le monde extérieur et le monde intérieur. Il nous reste à démontrer comment l'éloignement de l'espace urbain (Istanbul) en faveur d'un nouvel espace (la périphérie), contribue à la mise à nu de l'impossibilité du centre et de la présence pleine, en instaurant notamment l'avènement de traces comme étant l'unique substitut à la mort et à l'absence.

¹⁹³ Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983. p. 87

b) Déplacement de perspective : de la ville à la périphérie. Loin d'Istanbul, quel espace et quelle identité?

Le personnage de la grand-mère ressuscite, moyennant son impeccable monologue, l'absence du patriarce qui, grâce au récit de sa veuve, n'a jamais été aussi présent. La vieille femme habite au bord de la mer, dans une maison poussiéreuse éloignée du centre (Istanbul). L'emplacement de la maison et l'envie des bâtisseurs de la Nouvelle République turque de fonder les balises de l'identité républicaine loin de la lourdeur d'Istanbul transpirent dans chaque page de *La Maison du Silence*. Dès les premières lignes, on comprend qu'à cause des allégeances politiques du personnage principal qui brille par son absence, le grand-père Sélahattine, la famille a été écartée du centre et vit dans une perpétuelle nostalgie portant l'espoir de retrouver un jour Istanbul : « *L'Union et le Progrès perdront peut-être le pouvoir avant même la fin de nos travaux, dans ce cas, nous rentrerons aussitôt à Istanbul, Fatma...* »¹⁹⁴ Il s'agit ici de comprendre comment la notion d'espace, le déplacement géographique vers la périphérie puis, à nouveau, l'impossibilité de la notion de centre, jouent un rôle prépondérant dans la construction de l'identité turque qui est au cœur de la quête de chacun des personnages du livre.

Pour y parvenir, il faut se concentrer sur l'héritage du grand-père et sa notion de la modernité. Son petit-fils, Faruk, revisite, avec une optique d'historien, les écrits du grand-père et découvre l'obsession de ce dernier par rapport à la notion de retard. Mais, tout ne s'arrête pas là. Par les procédés techniques postmodernes de la multiplicité des voix, le

¹⁹⁴ Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 28.

narrateur change les rôles; il se fait tantôt le petit-fils, tantôt la grand-mère, tantôt les cousins. Ces changements sont mis en avant pour démontrer que le prétendu retard de la Turquie par rapport aux avancées de la science occidentale, qui préoccupe le personnage (faussement) central, à savoir le grand-père encyclopédiste, est à la fois un retard intellectuel, mais aussi émotif. Ce fossé entre le cœur et la raison est tout aussi flagrant chez chacun des personnages. Dans un premier temps, le petit-fils constate que le patriarche n'a pas eu peur de se poser la question directement : Comment expliquer le retard de l'Orient par rapport à la puissance de l'Occident? Pour parler en termes géopolitiques, qu'est-ce qui a contribué au juste à creuser ce fossé conceptuel et réel, dans un pays qui enjambe littéralement les deux continents : l'Asiatique et l'Européen ? Plus on avance dans la lecture, plus on s'aperçoit que la figure du grand-père de la *Maison du Silence* n'est personne d'autre que le double du Maître Turc du *Château blanc*. Ce dernier, après avoir volé l'identité de l'esclave italien en allant vivre la vie de l'autre en Italie, concluait lui aussi sur le retard de l'Orient par rapport à l'Occident. Le double, encore une fois, hante le romancier turc et, pour reprendre les idées derridiennes, le double est d'autant plus menaçant que la « présence pleine » se vide de sa nature transcendante. C'est pourquoi Derrida propose, comme nous l'avons déjà dit, de remplacer la présence pleine par la « trace » qui n'est rien d'autre sinon l'empreinte d'un élément passé, à tout jamais insaisissable, qui se dérobe à l'infini et qui continue à annoncer l'élément futur,¹⁹⁵ lui-même éventré de toute prétention à la totalité. Entre les deux, il y a un espacement qui instaure l'ère du vide. Dans ce sens-là, l'espace devient la nouvelle mesure du monde et

¹⁹⁵ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Éditions du Minuit, Paris, 1972, p.11.

l'identité n'est plus que l'espace infranchissable qui sépare la chose en soi d'elle-même et des autres. Autrement dit, le sens, en se dispersant, continue à signifier sous le joug du non-sens. Dans cette logique d'espacement et de présence pleine qui se dérobe (soit parce qu'elle est inexistante, soit parce qu'elle est à tout jamais inaccessible), Dieu est mort et l'Occident est à l'aise avec cette vérité. Il est si à l'aise qu'il est parvenu à lui substituer la science et les merveilleuses avancées de la civilisation. Or, c'est justement dans ce retard, pense le grand-père Sélahattine alias Atatürk, causé par l'aveugle et fataliste foi en Dieu, que l'Orient ne cesse de se plonger dans un somnambulisme qui l'empêche d'avancer sur l'axe du progrès. C'est pour cette raison que le personnage du grand-père de *La Maison du Silence* s'avoue vaincu par la science occidentale : « *En ces jours où nous pouvons constater que le problème de l'existence de Dieu n'est plus, grâce aux incroyables progrès réalisés par les sciences en Occident, qu'une question ridicule. Le fait que l'Orient est encore plongé dans le profond sommeil d'un obscurantisme moyenâgeux ne doit pas nous pousser, nous autres intellectuels, qui ne sommes qu'une poignée, au désespoir, mais au contraire, éveiller en nous le désir d'un labeur intense, disait-il* ». ¹⁹⁶ Le message est clair. L'avenir de l'Orient est nietzschéen : il faut proclamer haut et fort la mort de Dieu. C'est pour cette raison que le grand-père se donne pour mission de consacrer sa vie à l'écriture d'une encyclopédie qui va « illuminer » l'Orient en l'aidant à assumer cette pénible réalité de la mort de Dieu, responsable du sommeil enfantin de sa civilisation qui un jour fut grande.

¹⁹⁶ Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 30.

Comme dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, afin de démontrer que tout discours sur les autres est ultimement le discours sur nous-mêmes, Pamuk, en romancier habile, change de points de vue et démontre le côté enfantin et décalé du grand-père. À travers la bouche de sa femme, figure tacite, mais tenace, l'Orient enfantin duquel l'intellectuel *occidentalisé* tente de s'affranchir en écrivant une encyclopédie n'est réellement qu'un des nombreux traits de sa personnalité. Par ailleurs, le soi-disant bien-fondé de vivre dans un endroit périphérique éclate au grand jour, dans ses moments les plus vulnérables, notamment lorsque la fausse croyance et le faux-savoir résurgissent à la surface : « *Je me refuse de vivre dans cette maudite ville, dans ce bordel! Mais où aller, Fatma, réponds-moi donc! Moi, je me taisais, et je me disais que cet homme n'était qu'un enfant. Seul un enfant peut se laisser abuser ainsi par le diable, j'ai alors compris que j'avais épousé un enfant, que quelques livres avaient suffi pour le faire dévier du droit chemin.* »¹⁹⁷

Du point de vue omniscient du narrateur, cette critique s'adresse autant au monde extérieur de l'Orient déchu, qu'à l'univers fragile et vulnérable du patriarce, même si elle ne concerne, d'une façon ou d'une autre, que la notion de retard, de décalage et de trace, le tout dans le but d'échapper à la pulsion de mort. « *La pulsion se tourne contre le monde extérieur et se fait jour alors comme pulsion à l'agression et à la destruction.* »¹⁹⁸ La destruction et la vulnérabilité du patriarce que sa femme perçoit sous les traits de l'enfant, empruntent la passerelle qui va de l'extérieur vers l'intérieur, c'est-à-dire de la critique du monde extérieur vers le monde intérieur. Ce qui ressort ici c'est le décalage entre le soi et le

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹⁸ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, PUF, Paris, 1995. P.61.

moi du patriarce. Pressentant la pulsion de mort, à l'instar du premier Pamuk dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, le personnage du grand-père, met le tout sur le dos de l'extérieur (la mélancolie des ruines, le retard de l'Orient, les fainéants du système, etc.). Que fait-il pour rattraper le décalage causé par l'imperfection du monde extérieur? La même chose que Pamuk dans son livre autobiographique : il collecte les données en vue d'écrire un jour « une grande œuvre ». En attendant, il fuit les responsabilités domestiques et sociales et se plonge dans « un labeur intense »¹⁹⁹ en imaginant l'avènement de cette encyclopédie capable de franchir le fossé entre l'Orient et l'Occident. Il va sans dire que cette tentative de remédier et de combler les nombreux fossés qui habitent *La Maison du Silence* est en quelque sorte la quête principale de tous les personnages. Nous verrons un peu plus tard comment. Mais, pour revenir au grand-père, afin de combler le vide entre le monde extérieur et lui-même, mais aussi entre les nombreuses couches de soi, le patriarce fait appel aux traces écrites. « *La trace n'[est] pas une présence, mais le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas lieu, l'effacement appartient à sa structure [...] »*²⁰⁰.

En effet, tout comme dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, l'écriture remplit le vide et prend le dessus dans la mesure où, à la fin du livre, Pamuk avoue que tout discours sur la ville est ultimement un discours sur nous-mêmes. Comme si l'impossibilité de la présence pleine était directement renvoyée à la conscience à partir du moment où tout énoncé sur le monde est un énoncé subjectif. Ici, le personnage principal ne sait pas encore que la notion

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.30.

²⁰⁰ Jacques Derrida, *Les Marges de la Philosophie*, Éditions de Minuit, Paris, 1972, p.11.

de centre est tout aussi subjective. À ce stade, il ne sait pas que, pour sortir les Turcs des ténèbres, il ne suffit pas de s'éloigner de la ville en laissant une trace écrite dans une encyclopédie supposée servir de remède. La sortie des ténèbres à laquelle songe le patriarche n'est possible qu'avec l'avènement du sujet et la prise de conscience de la mort de Dieu. La figure de Rousseau, en tant qu'être idéaliste et solitaire en quête de fondations stables, plane sur l'univers du grand-père et, ultimement, sur celui de l'écrivain lui-même:

« Je suis persuadée que la misère qui règne dans notre pays est causée par l'ignorance, j'ai définitivement compris le besoin d'une renaissance, d'un réveil de connaissance, j'ai un devoir gigantesque, terrifiant à accomplir, et finalement je suis reconnaissant à Talat Pasha de m'avoir banni, de m'avoir forcé à vivre dans ce coin perdu, pour que je puisse lire ces livres et réfléchir, s'il n'y avait pas eu cette solitude et toutes ces heures de liberté, je n'avais pu parvenir à cette réflexion, et je n'avais jamais pu réaliser l'importance de ce devoir historique, Fatma, d'ailleurs les idées de Rousseau ne sont-elles pas les rêves d'un promeneur solitaire dans la campagne, au milieu de la nature. »²⁰¹

Toute la nouveauté de *La Maison du Silence* tient dans ce paragraphe. D'une part, le personnage est enfin affranchi de la peur du double (Talat Pasha, qui a chassé le grand-père loin d'Istanbul, représente et symbolise l'autorité d'Atatürk), c'est-à-dire de la mort : l'individu se tient seul face à la tradition et cette solitude lui procure le bonheur d'introspection, avec tout ce que ce dernier contient de dangereux et d'insoutenable. D'autre part, la nature s'oppose ici à la culture : la périphérie contre Istanbul. Fuir Istanbul, c'est fuir la lourdeur des strates du passé qui, de par son emplacement géographique et culturel, à califourchon entre l'Orient et l'Occident, ne cesse d'accentuer la fragile étoffe de

²⁰¹ Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 75.

l'identité turque. Cette dernière doit se réinventer, si elle veut regagner sa puissance et sa gloire. C'est pourquoi le grand-père, raconte sa veuve, insistait sur la nécessité (quand il n'était pas ivre et vulnérable) de s'éloigner de la ville : « *Ne pensons plus à ces gens de la capitale, laissons-les tomber en pourriture avec leurs fautes, leurs peines et les tortures qu'ils s'infligent les uns aux autres ! Ici, nous allons créer un monde nouveau, en pensant à des choses simples, libres, joyeuses, neuves, en les vivant, un paradis rationnel descendu sur terre, je te le promets, je te le jure Fatma, tout cela va se réaliser, nous ferons encore mieux que les Occidentaux, car nous avons pu voir les erreurs qu'ils commettent !* »²⁰² Le paradis rationnel descendu sur terre se trouve loin de la Byzance, de Constantinople et d'Istanbul, c'est-à-dire loin de ces strates interchangeables qui se dérobent à l'infini dans la multitude des croyances et des mythes, parce que, comme le souligne Martin-Chauffier, si une ville incarne l'idée de la tour de Babel, c'est bien Istanbul²⁰³. Chaque empire passé par là a laissé son indéniable trace dans les mœurs et les monuments et, à l'instar d'un immense palimpseste, il est impossible de tracer une ligne claire entre l'héritage de chacun. Pour les bâtisseurs de la nouvelle identité, l'idéal de la pureté est loin de la ville (centre) précisément parce que :

« The landscapes representing the cultural memory of cosmopolitanism in Istanbul are, like cultural memory, continually being recreated in the present. The landscape itself becomes a constitutive part of the processes of imagining and making real both inclusion and exclusion from the neighborhood social space and the nation. Nationalist ideologies are not merely produced by the state and adopted by urban residents; the landscape, through its production, commodification, and interpretation, becomes a medium through which

²⁰² *Ibid.*, p.112.

²⁰³ Gilles Martin-Chauffier, *Le Roman de Constantinople*, Éditions du Rocher, Paris, 2005, p. 7.

nationalist ideology is made meaningful, in multiple and sometimes unintended ways, just as state secularism became personal. »²⁰⁴

Autrement dit, pour éviter l'incontournable cosmopolitisme culturel d'Istanbul qui habite chaque recoin de la ville, le projet puriste des nationalistes et des bâtisseurs de la Nouvelle République doit se situer loin de la Ville des Villes. C'est l'unique façon de ne pas prendre en considération le caractère babélien d'Istanbul qui tue dans l'œuf toute tentative nationaliste désireuse d'effacer les traces de l'altérité. Amy Mills, en examinant le statut des minorités dans le paysage urbain d'Istanbul, remarque un point intéressant que nous n'avons pas le temps d'examiner en détail, mais qui mérite cependant d'être mentionné. L'apparente mélancolie turque (*hüzün*) dont nous avons longuement parlé dans le premier chapitre, déteint sur les quartiers hétérogènes d'Istanbul mais pour des raisons différentes. L'*hüzün* qui habite ces quartiers incarne la nostalgie que ressentent ces habitants pour le caractère cosmopolite du passé qui n'existe hélas plus dans une ville que le nouveau récit politique essaye sans cesse d'effacer : « *Thus nostalgia embraces and reinforces a nationalist context that defines social difference, (without which, there perhaps wouldn't be social difference) along ethnic and religious lines.* »²⁰⁵ C'est précisément la raison pour laquelle le père de la nation, Atatürk, pense que l'unique façon d'échapper au caractère bigarré d'une ville plusieurs fois millénaire, c'est de lui substituer une nouvelle capitale qui sera désormais Ankara. Il est curieux de constater que l'origine de ce radicalisme vient du père de la nation, le double du patriarche de *La Maison du Silence*.

²⁰⁴ Amy Mills, *Streets of Memory ; Landscape, Tolerance, and National Identity in Istanbul*, University of Georgia Press, 2010, p. 210.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 211.

Comme si, la seule façon de rattraper le retard entre la science moderne occidentale et l'esprit enfantin de l'Orient, c'est de lui substituer une encyclopédie « éclairante ». Et, comme si, pour trouver une alternative à l'hétérogénéité, il fallait lui substituer une autre capitale, loin des aspects multiculturels qui paraissent suspects aux nationalistes. Dans les deux cas, il s'agit d'effacer les anciennes traces pour leur substituer de nouvelles traces, qu'elles soient de l'ordre d'archiécriture (encyclopédie) ou d'archiarchitecture (déplacement du centre vers la périphérie). Mais avant d'arriver à la conclusion que tout déplacement du centre n'est dans les faits que le décalage avec le soi, voyons comment le récit politique en place joue, comme dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, un rôle prépondérant dans le processus de déconstruction. Ce processus, propre à l'œuvre de Pamuk de façon générale, commence maintenant à afficher les allures d'un déjà-vu : les personnages se concentrent sur l'extérieur pour aboutir à une conclusion déjà connue, à savoir que tout discours sur l'espace est un discours sur nous-mêmes, où la quête du centre et de la plénitude n'est que le constat inévitable de la multiplicité et de l'hétérogénéité du monde et de nous-mêmes : « *The dilemma here is between our need for a center in order to understand, and our urge to resist the power of this center and its dominant logic. We know from our own experience that the desire to understand the world has a political aspect; and the same is true for our instinct to resist the center* », et de rajouter « *We understand that not only the world but also our own mind has more than one center.* »²⁰⁶ Il nous reste à démontrer, dans ce chapitre et le suivant, comment ce mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur aboutit à la multiplicité des centres et donc à l'impossibilité de la plénitude

²⁰⁶ Orhan Pamuk, *The Naive and the Sentimental Novelist*, University of Harvard Press, Cambridge, 2010, p. 174.

naïvement recherchée par les protagonistes de Pamuk mais aussi par les bâtisseurs du nouveau récit politique turc.

c) Le fantôme d'Atatürk et du grand-père Sélahattine : nouvelle politique architecturale et nouvelle identité nationale. L'avènement des traces : encyclopédie et monuments.

La figure du double réapparaît dans *La Maison du Silence* sous les traits d'Atatürk, c'est-à-dire du grand-père Sélahattine, le personnage principal et paradoxalement absent du roman :

« The grandfather who is invoked in Faruk's preface to the White Castle presided like a ghost over The House of Silence-long dead, still creaking around the house, especially in the unforgiving reveries of his bitter widow, the grandmother. We are meant to see in him a somewhat representative figure of historic Turkish progressivism, a character evocative of Kemal Ataturk, the modernizing dictator from early in the century. »²⁰⁷

Mais il est important de se demander ici en quoi la figure d'Atatürk, apparemment le double du patriarche de *La Maison du Silence*, nous intéresse? En effet, il est important de spécifier que si Atatürk a été considéré pour certains comme étant un despote illuminé, pour d'autres un dictateur sans précédent, c'est parce que sa vision de la nouvelle identité turque était intimement liée à l'espace. Le totalitarisme dans lequel Kemal Atatürk avait plongé son pays, afin de l'occidentaliser à tout prix, s'exprimait avant tout à travers son goût pour l'architecture et sa vision d'un nouvel espace national et urbain. Autrement dit,

²⁰⁷ Paul Berman, *La Maison du Silence*, The New Republic, September 9, 1991, v205, n11, p.36.

l'inauguration de ce nouvel espace national avait l'architecture comme porte-parole.

L'étude de Sibel Bozdogan est d'une grande utilité ici :

« Furthermore, the scientific claims of official modernism, grounded in doctrines of rationalism and functionalism, were especially favorable to the espoused positivism of the Kemalist project, lending credibility and authority to the expertise of an emerging architectural profession. In the minds of young Turkish architects there was no doubt that the nation-state was the bearer of modernity, and hence the formal and scientific precepts of official modernism, well established in Europe by 1930s, were the most appropriate and progressive expressions of this unifying national ideal. »²⁰⁸

Dans le même genre d'idées, tout l'intérêt de l'œuvre à l'étude est braqué sur la notion d'espace, de décalage avec le centre et de cette envie farouche d'épouser l'esprit positiviste de la science occidentale. Mais cette quête en dévoile une autre : celle du décalage des personnages avec eux-mêmes et avec le monde extérieur. Il nous reste donc à voir comment les personnages sont physiquement et psychologiquement décalés avec le monde extérieur et avec eux-mêmes. Pour revenir à Atatürk, ce dernier tenait Istanbul responsable d'être un frein à l'avènement de la modernité en Turquie. Ville millénaire, constituée de mille strates réelles, imaginaires et hétérogènes, Istanbul est une ville qui dérange parce qu'elle se dérobe sans cesse à la tentative d'uniformisation et de modernisation, telle que souhaitée par le chef de la Nouvelle République. « *Istanbul is the archetypal imperial city, representing all the cosmopolitan forces that flowed through Ottoman life. Its dramatic decline during the interwar decades signified more than the death of a multiethnic, multireligious empire. It became emblematic of Ottoman decadence, pollution,*

²⁰⁸ Sibel Bozdogan, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Washington, 1997, p. 138.

miscegenation, against which the purity of a new national culture –located in Ankara – could be imagined. »²⁰⁹

Ce qui inquiète Atatürk à Istanbul, c'est justement cette indélébile présence de l'autre, qu'elle se trouve dans l'architecture, au fond du Bosphore, dans les quartiers arméniens, juifs, kurdes, grecs ou dans les palais des sultans qui affichent encore fièrement les œuvres d'art de l'Occident. Istanbul est comme un volcan vieux de deux mille ans, susceptible de réveiller, à tout moment, ses anciennes couches de laves hybrides et hétérogènes. Or, c'est le cas de toutes les anciennes capitales au carrefour de plusieurs cultures, dignes de porter sur leurs épaules le poids de l'histoire, même si elles vont parfois à l'encontre des aspirations nationalistes. C'est pourquoi, Jean Baudrillard, en visite à Istanbul, dans une communication traduite en anglais, précise la menace, mais aussi la grandeur, d'une telle capitale qui défie les lois et les esprits conformistes:

« The tactile presence of these ruins, their suspense, their revolving shadows, their everydayness, is magnificent for the psyche. It is the conjunction of the banality of a stroll and the immanence of another time, of another instant, unique, a time of catastrophe. The deadly, but extinguished, presence of Vesuvius gives the deserted streets the charm of a hallucination — the illusion of being here and now, on the verge of eruption — and it is resuscitated, by a miracle of nostalgia, two thousand years later in the immanence of a previous life. »²¹⁰

C'est précisément cette présence tactile des ruines et des traces de l'altérité qui font peur à Atatürk. Parce que, comme le souligne Derrida, les ruines, comme les signes, ne sont

²⁰⁹ P.Nikiforos Diamandouros, Thalia Dragonas and Çağlar Keyder, *Spatial Conceptions of the Nation*, Tauris Academic Studies, New York, 2010, p. 205-206.

²¹⁰ Jean Baudrillard, *Mass, Identity, Architecture*, Wiley, London, 2003. p. 91.

que la trace palpable de l'absence de la plénitude. Les traces sont, symboliquement et métaphoriquement parlant : « *l'événement singulier de la déconstruction qui a lieu, mais sans lieu assignable, sans localisation, comme une archiécriture qui n'a pas d'autre substance que son propre mouvement.* »²¹¹ Autrement dit, les traces ne sont pas uniquement la présence de l'autre, elles sont irrévocablement la trace de quelque chose qui se dérobe sans cesse. Dans ce sens-là, Istanbul n'a pas de centre, mais plutôt « des » centres, tout dépend du point de vue et de l'emplacement de l'observateur. Si le relativisme émane des quartiers d'Istanbul, qu'est-ce qui pousse au juste le père de la nation vers une telle entreprise architecturale? « *The monumental objects of this history are the mosques and churches that naturally grace the landscape of the city and comprise gratifying testimony to a harmonious multi-religious past. Infused with the spirit of globalism, Istanbul's multicultural heritage becomes a portmanteau term to designate an imagined past of harmonious cultural coexistence, one that offers the potential of openness to cultural flows from across the world, without fear of contamination.* »²¹²

À la lumière de ce qui vient d'être dit et à cause de cette notion de « contamination », au nom d'une certaine pureté, le père de la nation déplace le centre vers la périphérie. Et sa décision est ferme : la nouvelle République Turque a besoin d'un nouveau centre, donc, d'un nouveau départ et d'une nouvelle fondation : Ankara. Les adhérents de la nouvelle politique d'Atatürk ont vu dans cette tentative le potentiel d'une nouvelle identité basée sur un autre emplacement géopolitique et militaire. Éloignée des

²¹¹ Jacques Derrida, *Échographies de la télévision*, Entretiens filmés avec B. Stiegler, Éditions Galilée-INA, 1996, p.46.

²¹² P.Nikiforos Diamandouros, Thalia Dragonas and Çağlar Keyder, *Spatial Conceptions of the Nation*, Tauris Academic Studies, New York, 2010, p. 212.

ports d'accès par voie maritime, située au milieu du plateau anatolien, Ankara avait tout pour devenir le nouveau centre névralgique de l'économie et de la nouvelle histoire militaire turque. Mais plus que le nouveau centre économique et géopolitique, Ankara possédait la fraîcheur et la virginité d'une ville malléable, prête à recevoir les nouvelles constructions sur lesquelles bâtir l'identité turque. « *In urbanistic terms, the planning of the capital city of Ankara is an unsurpassed example of the monumental narrative of modern Turkey. It is also one of the exemplary sites of the relative success and unforeseen failure of the Turkish modernists' attempts to transcend the inherent contradictions between urban and rural cultural landscapes.* »²¹³ Mais Ankara possédait surtout la possibilité de bâtir une capitale loin de toute trace laissée par l'Empire Ottoman.

À l'instar d'Atatürk, Pamuk est conscient, nous l'avons vu dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, des grandeurs et des misères de l'Empire Ottoman. Plus que ça, chacun de ses sept romans traite, d'une façon ou d'une autre, de l'identité turque dans le contexte historique précis de l'Empire ottoman, que cette identité soit construite en harmonie ou en réaction à l'empire en question. Mais rassurons-nous, l'obsession de l'écrivain pour l'héritage ottoman n'est qu'un prétexte pour parler d'un « third space »²¹⁴ qui se situe entre les deux, entre l'un et le multiple, le soi et les autres, la nation et l'identité, la nature et la culture, la ville et la périphérie, la religion et la laïcité, la tradition et la modernité. « *Taken together, Pamuk's "Ottoman" theme has little to do with Ottoman history or historical problems per se but, rather, creates a liberating or triangulating discourse with respect to*

²¹³ Sibel Bozdogan, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Washington, 1997, p.194.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 192.

nationalist and Orientalist representations. The "Ottoman" theme, in short, is a space of opportunity, a meeting place of the real and the imaginary, self and other, a space of negotiation, transgression, and even the sublime.»²¹⁵

Avant de commencer d'aborder ce *nouvel espace* et de camper à nouveau le cœur de son prochain roman, *Le Musée de l'Innocence* à Istanbul, Pamuk constate que les descendants directs de l'empire ont été privilégiés, en vivant dans de luxueuses résidences au bord de Bosphore. Les faubourgs pauvres n'ont pas eu accès à la richesse, c'est pourquoi leur rapport à la ville est tout sauf *mélancolique*. Il constate que là où il y a les ruines des anciens palais et des résidences de luxe en décadence, les pauvres s'empressent de bâtir les nouvelles constructions, en l'occurrence *modernes et occidentales*. « *Continuer à fermer les yeux sur la pénétration des voitures à cheval dans les endroits les plus distingués de notre ville, au motif que les pauvres gagnent leur pain avec, condamne Istanbul à des paysages absolument immérités.* »²¹⁶ Pourquoi les pauvres des faubourgs voient de nouvelles opportunités là où les classes aisées et les ethnies différentes ressentent l'éternelle mélancolie des ruines? Selon Atatürk, la raison se trouve dans la présence de la composante hétérogène du tissu social turc. C'est pourquoi le père de la nouvelle république, conscient du problème, se pose la bonne question : comment intégrer et faire aimer « à tous les Turcs » une ville quand, après la chute de l'Empire ottoman, plusieurs milliers de descendants d'autres nationalités, jadis janissaires ou esclaves de l'empire, sont restés en Turquie? Avec quelle partie d'Istanbul vont-ils pouvoir s'identifier? Atatürk est donc plus

²¹⁵ Erdag Gökner, *Orhan Pamuk and the Ottoman Theme*, World Literature Today, Nov/Dec, 2006. Vol. 80, Iss. 6, p. 35.

²¹⁶ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2008, p. 210.

que conscient des soubresauts identitaires reliés à la chute de l'Empire ottoman. C'est la raison pour laquelle, selon lui, il faut délaisser la capitale et trouver des nouvelles balises architecturales et identitaires pour tous les laissés-pour-compte de l'Empire ottoman :

*« This central Anatolian base was essential, he claims (Atatürk), since the great majority of the present Turkish population of Anatolia are not descendants of the original Ottoman rulers. They are instead descendants of the Turkish populations of other Anatolian Turkish principalities that the Ottomans conquered in the fourteenth and fifteenth centuries; as such, these non-Osmanli Anatolian Turks, like the Greeks and Bulgars and Serbs, had been subjects of the Osmanli Turks for almost five hundred years. In this view, the transfer of the capital from Constantinople to Ankara was a striking symbolic act because it was a signal to the Anatolian Turks that they had ceased to be Ottoman subjects and had become citizens of a Turkish national state ».*²¹⁷

Il est intéressant de constater que c'est dans cette optique de déplacement du centre que le personnage de grand-père de la *Maison du Silence* écrit son encyclopédie à l'écart d'Istanbul, dans un endroit littéralement et symboliquement appelé Fort Paradis. Cet intellectuel habile, nous l'avons déjà dit, a été physiquement et psychologiquement écarté du centre parce que son esprit revendicateur n'allait pas toujours dans le sens du poil du régime. Or, assez curieusement, même s'il se positionne indirectement contre le régime, le grand-père réitère et répète le point de vue du récit politique en place : éclairer et moderniser la nouvelle République moyennant une *tabula rasa* des vestiges, c'est-à-dire des lourdeurs du passé. Fort Paradis, l'endroit reculé d'où écrit le grand-père, se situe à proximité du nouveau centre d'Ankara et attire les touristes par milliers. Mais les jeunes, raconte le personnage, ne comprennent pas la dynamique entre le passé et le présent, encore moins la nécessité nietzschéenne de détruire les anciennes valeurs pour les remplacer avec

²¹⁷ Lawrence J. Vale, *Architecture, Power and National Identity*, Yale Univ. Press, 1992, p.98.

les nouvelles. Les jeunes rêvent, tout simplement, de vivre ailleurs, possiblement en Amérique. On comprend dès les premières pages de *La Maison du Silence* que Fort Paradis et Ankara, malgré leur potentiel de décentralisation, ne possèdent ni l'âme ni le souffle de l'histoire qui traverse Istanbul. Et c'est exactement ce que déplorent ces jeunes générations avides de sensations fortes en parlant de « *ces étrangers qui ont choisi, dans ce vaste univers, de venir passer leurs vacances dans cet endroit morne et sans âme.* » Mais le grand-père Sélahattine, tout comme son double Atatürk, est convaincu du bien-fondé de délaisser Istanbul et de déplacer le centre ailleurs, cette dernière étant coupable d'impureté. Le patriarche, à l'instar du grand écrivain Koçu dont Pamuk parle avec admiration dans son autobiographie, veut lui aussi faire une encyclopédie. Mais pas une encyclopédie sur Istanbul. Plutôt une encyclopédie dont les fondations seront éloignées des cultures surannées qui fleurissent encore dans certains quartiers d'Istanbul. Par conséquent, ces mêmes balises doivent surtout être loin de l'espace urbain et des archives mémorielles qui empêchent l'élan créatif. Mais demandons-nous ici, dans une perspective postmoderne, ce que ces archives mémorielles signifient au juste.

« Qu'est-ce que l'archive? L'accumulation ou la consignation en un lieu extérieur, sur un support externe, de documents, d'impressions [au sens de l'imprimerie, mais aussi au sens d'impressions psychiques], de "traces mémorielles", de monuments, etc. On archive pour soutenir la mémoire, mais cet archivage est en même temps un oubli. Le supplément mémoriel (archive) est défaillance mémorielle (anarchive). L'archive est soumise à la pulsion de la mort : elle est silencieuse, c'est un reste qui se détruit lui-même. La mémoire [vivante] étant impossible à consigner, l'accumulation ne peut conduire qu'à sa destruction. »²¹⁸

²¹⁸ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 1995, p.38-39.

Hélas, ce n'est que vers la fin du livre que Pamuk fait avouer à son personnage, à travers la bouche de sa femme, l'impossibilité de toute trace et de toute archive ayant pour prétention la totalisante aspiration de la plénitude, chère au logos de la métaphysique occidentale qui, en mettant la raison sur un piédestal, inspire les mots suivants au personnage principal de *La Maison du Silence* : « *Vivons nous aussi dans le sein de la nature, tenons-nous loin de ces souverains imbéciles, ces pachas flagorneurs ; tout ce qui nous entoure, examinons-le avec notre raison!* »²¹⁹ Non seulement il faut mettre la raison au centre de tout, mais il faut surtout s'éloigner de la ville et s'approcher de la nature. Les monuments d'Istanbul, de par leur disparité et leurs nombreuses archives greffées les unes sur les autres, regorgent, de plus en plus, d'une disparité et d'un renvoi incessant qui ne signifie plus rien. C'est pourquoi il faut leur substituer la périphérie, c'est-à-dire la nature, et avec elle de nouvelles traces capables de suppléer aux anciennes. Cette nouvelle trace concerne l'écriture : « *Ils courront à moi, oui, à moi, à mes livres, à mon encyclopédie en quarante-huit tomes, ils réaliseront dorénavant, la véritable religion se trouve dans ses livres, en moi, Fatma!* »²²⁰

La nouvelle identité turque doit reposer sur les balises de la science moderne si elle veut rattraper le retard par rapport à l'Occident. Et la seule façon de le faire, c'est de s'éloigner *physiquement* du centre. Nous verrons plus tard comment ce désir de franchir le fossé et de rattraper l'Occident à tout prix ne fait qu'accentuer l'idée de l'inaccessibilité de la chose elle-même. Car, répétons-le encore ici, autant l'Orient est pour l'Occident une entité imaginaire, autant l'Occident représente pour l'Orient le fourre-tout de ses peurs et

²¹⁹ Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 111.

²²⁰ *Ibid.*, p. 167.

des ses envies. « *N'a-t-on pas vu, le 13 mai 1981, le Turc Mehmet Ali Agca tirer sur le pape après avoir expliqué dans une lettre : J'ai décidé de tuer Jean-Paul II, commandant suprême des croisés. Au-delà de cet acte individuel, il est clair que l'Orient arabe voit toujours dans l'Occident un ennemi naturel.* »²²¹ Cet ennemi naturel prend les allures de la présence qui se dérobe et, de plus en plus, l'espace entre-deux s'impose comme étant l'unique façon de penser le monde. Dans son envie farouche de moderniser son pays, Atatürk a interdit la charia, a laïcisé l'état et a renvoyé la religion dans la sphère du privé. Car, comme le souligne le grand-père de *La Maison du Silence*, tout le malheur de la Turquie réside dans son obscurantisme datant de Moyen Âge : « *Quand les hommes auront compris que tout sur terre a une cause, il ne restera plus de place pour Dieu dans leur cerveau, parce qu'ils découvriront que l'épanouissement de la fleur et l'œuf que pond la poule et le flot qui croît et décroît et la pluie et le tonnerre ne sont pas dus à la sagesse divine, comme ils se l'imaginent, mais à des causes que je décrirai dans mon encyclopédie.* »²²² L'encyclopédie, le projet du grand-père, c'est-à-dire l'écriture, se positionne souveraine dans son rapport à l'architecture, dans la mesure où, loin de la lourdeur architecturale d'Istanbul, ce livre *idéal* doit illuminer les Turcs et leur permettre de sauter dans le bateau de la modernité. L'inverse est vrai aussi : la nouvelle archive ou l'avènement d'une nouvelle mémoire, doit nécessairement passer par l'architecture. C'est pourquoi Atatürk, l'alter ego de l'encyclopédiste de la *Maison du Silence*, passe à l'action et effectue le saut dans la modernité moyennant les gestes concrets ancrés dans les œuvres

²²¹ Amin Maalouf, *Les Croisades vues par les Arabes*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1983, p.304.

²²² Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 166.

architecturales. Non seulement il proclame Ankara la capitale de la nouvelle république turque, mais il confie aussi aux architectes Allemands et Autrichiens (Jansen et Holzmeister) la tâche de construire une capitale à l'image des capitales européennes : une artère principale menant au bâtiment de l'assemblée, le complexe gouvernemental et le mausolée où repose pour l'éternité le père de la nation. Paradoxalement, la religion et l'architecture sont intimement liées à l'identité turque. Ce lien se manifeste non seulement dans l'absence de la prolifération des mosquées dans la nouvelle capitale Ankara, mais également dans le geste supplémentaire on ne peut plus symbolique que pose Atatürk : il fait sortir une petite sculpture Hittite en dehors du musée et il la place au centre d'un des nouveaux monuments construits par les bâtisseurs de la Nouvelle République. Or, la valorisation du passé Hittite de la Turquie revient à valoriser le passé préislamique de ces régions. C'est-à-dire, à valoriser une autre archive. « *When erected in the 1970, the sculpture proved controversial because of its seeming glorification of pre-Islamic past, but it is nevertheless indicative of the many ways that the designed capital of Ankara has been charged with promoting both power and national identity.* »²²³ En libérant en dehors des musées les archives préislamiques du passé turc, Atatürk ne fait que confirmer l'idée de la multiplicité des traces et de l'inexistence d'un seul centre même s'il n'est pas conscient qu'il produit un effet de dissémination plutôt que d'unification. Ce besoin totalitaire relève peut-être autre chose : la nostalgie des origines et le désir de la totalité.

²²³ Lawrence J. Vale, *Architecture, Power and National Identity*, Yale Univ. Press, 1992, p.103.

« D'ailleurs, le totalitarisme, s'il peut évidemment être envisagé de multiples façons, sur divers plans, sous divers angles, consiste aussi en une *recherche d'absolu dans le désir d'unité*, en le désir d'aliéner toute conscience de la totalité par l'identification totale à un chef, à un guide, à une idée, à un Dieu, à une abstraction, ou encore, à un système d'objets. C'est, dans une situation de crise, où les idoles, les fétiches, les référents traditionnels sont en crise, dans une situation, également, de pluralisme idéologique, de compétition idéologique, où les identifications sont de faible densité, où les institutions sont en crise, *l'aliénation de toute indétermination à un principe supérieur*. À une crise d'identité profonde, répond positivement *l'exaltation de l'Un*, d'un *Un abstrait, conceptuel, profondément dualiste* – positif/négatif, exaltation du moi à travers le "Nous" défini contre l'"Autre", le mal absolu, l'"axe du mal", "le diable", qui doit être détruit, dans une logique, finalement, autodestructrice – qui *permet une identification simple, rapide, forte*, et d'autant plus forte que le désir, l'angoisse et les souffrances sont grands. »²²⁴

Autrement dit, le problème de l'origine et de la présence pleine à laquelle aspire Atatürk et son idéologie, remplace à sa façon l'aspect totalisant de l'Islam. Et cette prétention à la totalité est donc au cœur du débat identitaire turc. D'un côté, les progressistes croient ouvertement que le problème de la Turquie se situe au cœur de sa religion, donc ils lui substituent les attributs d'absolu propres au rationalisme. De l'autre côté, les traditionalistes ne jurent que par le caractère supérieur de leur révélation. Durant cette période mouvementée, il y avait en Turquie deux expressions qui persistent encore dans la langue parlée : 1) *alafranka* (comme les Français, donc les Européens) et 2) *alaturka* (comme les Turcs, donc à la façon traditionnelle). Cette dernière a des connotations négatives, c'est pourquoi le personnage de Sélahattine dans *La Maison du Silence* conclut : « *Si j'étais convaincu que notre conversion peut accélérer notre industrialisation, j'écrirais sur-le-champ qu'il est nécessaire pour nous de renoncer à l'Islam et de nous faire chrétiens.* »²²⁵ Mais force est de constater que le fossé qui existe

²²⁴ Nicholas Oblin, *Identité, Jouissance, Savoir*, Revue Illusion, no 4/5, 2007, p.206

²²⁵ Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 256

entre la Modernité et la Tradition se joue aussi sur d'autres niveaux, à savoir entre l'espace privé et l'espace public, c'est-à-dire entre l'espace féminin et l'espace masculin. Nous allons examiner ces espaces dans le chapitre suivant, mais disons seulement que les paroles prononcées par le grand-père s'adressent indirectement à sa femme qui voit dans l'Islam les balises nobles de la foi qui la réconfortent et la protègent du monde extérieur.

« The deepest intellectual and emotional chasms between the modern West and Islam exist at the level of gender relations and definitions of the private and the public. Women appear as markers of the frontiers both between the intimate and the public spheres and between the two civilizations. As a result, Kemalist woman who participate in public life are liberated from religious or cultural constraints of the intimate sphere. But they also face a radical choice: culturally, they must be either Western or Muslim. »²²⁶

Curieusement, la veuve de *La Maison du Silence*, demeure, assume et revendique son identité orientale et musulmane parce qu'elle a assisté à la décadence de son mari causée par ces idées « occidentales ». En revanche, nous verrons dans le prochain chapitre, en examinant *La Maison du Silence*, quel prix doit payer Füzün, l'amante du personnage principal ironiquement appelé Kemal, pour avoir affiché et assumé son côté occidental et par moment libertin. Mais nous verrons surtout que cette femme *occidentalisée* n'avance pas dans l'espace domestique d'une maison à l'écart du centre, mais que son espace est précisément cet espace « idéal » et donc « imaginaire » d'entre-deux, qui finira par faire peur aux hommes. C'est aussi cette même peur qui aura raison d'elle, comme c'est souvent

²²⁶ Nilüfer Göle, *The Quest for the Islamic Self*, Rethinking Modernity and National Identity in Turkey, University of Washington Press, Washington, 1997, p. 86.

le cas dans les livres de Pamuk où la figure féminine finit, symboliquement ou réellement, par être sacrifiée.

Revenons pour l'instant à *La Maison du Silence*. Il est intéressant de constater que, malgré le désir des patriarches de moderniser la Turquie, leurs progénitures rêvent de s'installer aux États-Unis. Plus que ça, la jeunesse turque partage les mêmes repères culturels que la jeunesse américaine : Coca-Cola, cinéma, voiture, rock'n'roll. Le jeune Djeylane, le petit-fils du grand-père, est fatigué des filles turques, de leurs mœurs et valeurs retardées, encore plus des débats identitaires qui sévissent son pays : être ou ne pas être européen. On s'en fout, pense-t-il, si le salut se trouve de l'autre côté de l'océan Atlantique, dans un espace géographique aux antipodes du sien. Parce que Djeylane rêve de faire des découvertes *personnelles*, aussi grandioses que celles des génies de la science moderne. Or, il semble que de telles aspirations ne sont possibles que dans un autre espace géographique.

« Dès que je serai installé aux États-Unis, je ferai une découverte dans le domaine de la physique, une chose très simple et essentielle, à laquelle personne n'aura pensé, et je la publierai aussitôt dans les Annalen Der Physik, cette revue dans laquelle Einstein a publié ses premiers travaux, et dès que j'aurais obtenu la renommée et la fortune, nos politiciens viendront me supplier d'accorder la formule de ma nouvelle fusée à mes compatriotes, pour faire pleuvoir cette arme secrète sur nos voisins grecs »²²⁷

L'idéal de la machine de guerre n'a pas changé, malgré l'apparente modernisation des mœurs : une arme capable d'anéantir l'autre. Ici, Pamuk fait un clin d'œil à son roman *Le Château Blanc* où les deux ennemis, le Vénitien et le Turc, même cinq siècles plus tôt, ont un projet en commun : construire une machine de guerre capable d'anéantir l'autre. Le

²²⁷ Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 233

petit-fils, contrairement à son grand-père idéaliste, rêve non pas de devenir quelqu'un dans son pays, mais bien plutôt en Amérique (là vers où le centre s'est déplacé), le continent de toutes les découvertes, pour revenir sur un cheval blanc avec une arme capable de détruire la différence. Le choc des idéaux est flagrant : le patriarche rêve au salut de son peuple par la noblesse et la connaissance, tandis que sa progéniture songe à l'anéantissement de l'altérité, moyennant une arme destructrice issue de la perversion même de la science. Malgré le caractère naïf et quelque peu immature d'une telle déclaration, remarquons au passage qu'il n'est pas anodin que la pulsion d'anéantir la Grèce voit le jour loin d'Istanbul et de la trace de Byzance. À travers la bouche du jeune Djaylane s'exprime la peur des nationalistes turcs face à la mobilité de l'espace grec. Cet espace qui leur échappe se réfère autant aux communautés grecques d'Istanbul qu'à la voisine immédiate de la Turquie : la Grèce. Dans cet espace géophilosophique (Deleuze, Guattari) entre deux espaces belliqueux, l'Occident et l'Orient, la Grèce étant les deux à la fois, elle incarne une certaine dualité qui peut déranger les puristes : « *it occurred in a territory that did not experience Western European style capitalist and industrial development.* »²²⁸ Autrement dit, aux yeux des nationalistes, la Grèce constitue un double danger, celui d'être l'altérité par excellence, mais aussi surtout l'altérité « retardée » dans son émancipation par rapport à l'industrialisation occidentale à laquelle la Turquie moderne aspire. C'est aussi la raison pour laquelle le jeune Pamuk, au même titre que ses compatriotes, ne sait pas quoi répondre à la question suivante: Constantinople, est-ce l'histoire d'une chute ou d'une conquête?

²²⁸ Yannis Tsiomis, *From Ottoman Territory to a Greek State : Hypotheses on an Unfinished Rupture in Spatial Conception of the Nation*, Tauris Academic Studies, Tauris Publisher, London-New York, 2010, p.55.

« Pendant mon enfance et mon adolescence, il existait un puissant mouvement nationaliste turc craignant que l'usage du mot Constantinople n'amène à penser que les Turcs n'étaient pas originaires de cette ville, et à voir un jour ses premiers propriétaires revenir nous chasser de ces lieux.»²²⁹ En effet, la crainte est d'autant plus grande que, dans la Ville des Villes, l'importance de la trace et de l'archive mémorielle revêt toute sa signification. Pour reprendre la pensée de Derrida, notamment dans *Le Mal d'archive*, on sait que la pulsion d'archive tente de garder, maîtriser, dominer et interpréter les traces. Loin d'Istanbul et des traces byzantines inscrites dans les monuments et les murs de la ville, l'espace qui mesure la distance entre le soi et l'autre est effacé, d'où le désir d'anéantissement de la part du petit-fils du patriarche. Autrement dit, même si l'archive annonce avant tout l'impossibilité d'accéder à la présence pleine, elle annonce surtout la trace tangible de l'autre. Paradoxalement, être loin d'Istanbul permet d'être loin du caractère palpable de l'altérité et donc plus près des positions totalisantes et absolutistes.

Mais le tournant radical effectué par le petit-fils et par le grand-père (tous les deux tournent le dos au centre qu'est Istanbul) réside dans le fait qu'ils se positionnent, pour la première fois dans l'œuvre de Pamuk, en tant que sujets séparés de la totalité, ou en entités libres capables d'agir par elles-mêmes, voire même de changer le cours des choses grâce à l'écriture : le lien récurrent et cher à Pamuk entre l'écriture et l'identité revient ici dans toute sa puissance. Est-ce à dire que cette *individualité* n'est possible que loin d'Istanbul ? Se positionner contre la ville, dans un endroit vierge et désert, c'est annoncer l'avènement de la subjectivité turque. En l'annonçant, le grand-père pressent en même temps la fin de la

²²⁹ Orhan Pamuk, *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 257.

tradition et le début de l'émancipation par la connaissance : « *Nous vivons quasiment comme sur une île déserte, comme des Robinson, cette malédiction que nous appelons la société, nous l'avons laissée derrière nous à Istanbul, et nous ne retournerons là-bas que le jour où je serai capable de bouleverser l'Orient tout entier avec mon encyclopédie* »²³⁰. Le véritable tournant dont il s'agit ici, ce n'est ni la science occidentale, ni l'identité nationale, c'est l'avènement (forcé) de la subjectivité au détriment du sentiment collectif relevant de la tradition que le grand-père délaisse. Cette subjectivité va de pair avec le concept de modernité et de progrès dans la mesure où, comme l'explique Nilüfer Göle²³¹, le plus remarquable trait de la civilisation, le pilier même de sa rationalité, c'est la capacité d'introspection du cogito, c'est-à-dire la prise de conscience de son individualité. Peu importe si le chemin emprunté par le grand-père annonce la crise existentielle, plus aucune tradition ne peut attiser et à laquelle la grand-mère s'accroche comme à une bouée de sauvetage.

Or, cette subjectivité est à plusieurs égards teintée d'amnésie puisque des procédés drastiques ont été entrepris afin de couper le présent du passé, le centre de la périphérie et le sujet de son héritage. Faroz Ahmad, le sociologue turc, explique le phénomène par une farouche envie des bâtisseurs de la Nouvelle Turquie d'effacer toute trace de la présence pleine incarnée dans et par l'héritage ottoman : « *These reforms constituted an onslaught on the existing cultural practices. They opted for a general state of amnesia, which would lead*

²³⁰ *Ibid.*, 262.

²³¹ Nilüfer Göle, *The Quest for the Islamic Self in Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Wahington, 1997, p. 84.

to a process of estrangement of the people from some of their own cultural practices.»²³²

Cela dit, les pratiques culturelles, incarnées à travers l'architecture, vont de pair ici avec la construction de la nouvelle identité turque dans la mesure où l'effacement, le déplacement et la décentralisation du centre sont des actes concrets supposés atteindre l'état d'amnésie. Autrement dit, même si la Turquie n'a jamais été colonisée physiquement par aucune instance étrangère, l'importance du regard étranger²³³ qui « sculpte » l'espace s'offrant à sa vue est la préoccupation première du nationalisme turc en pleine ascension. C'est la raison pour laquelle les architectes allemands ont conçu la nouvelle capitale Ankara. Dans ce sens-là, le passage accéléré et artificiel d'Atatürk à la modernité impose à sa propre population ce qu'il n'aurait jamais accepté de la part d'aucun étranger. En un mot : le père de la nation *colonise* ses propres sujets. Or, par réaction, il ne fait qu'accentuer le sentiment d'appartenance et d'attachement à la tradition, incluant les formes *orientales* des maisons et des monuments : « *It is important to recognize the disciplinary autonomy of architecture, or the other forms of cultural production for that matter, whereby individual works, overdetermined by a multiplicity of factors both external and internal to the discipline, are as much products or expressions of the culture and politics of an era as they are possible sites of resistance to it.* »²³⁴ Autrement dit, les intellectuels de la lignée du grand-père de *La Maison du Silence* justifient, en s'appuyant sur les pratiques et récits politiques en place, la terreur de la modernité qu'ils exercent, malgré eux, sur les gens qui les entourent. Cette terreur se manifeste surtout sur les personnages féminins du livre, notamment celui de la

²³² Faroz Ahmad, *The Making of Modern Turkey*, London and New York: Routledge, 1993, p.80.

²³³ Orhan Pamuk, *Istanbul, Souvenirs d'une ville*, Gallimard, 2008, p.351.

²³⁴ Sibel Bozgodan, *The Predicament of Modernism in Turkish Architectural Culture*, in *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Washington, 1997, p.154.

femme de Sélahaddine, épouse soumise et à l'aise dans son *orientalisme*, même si le projet de modernisation forcée amorcé par Atatürk ne réussit pas tout à fait à transformer cette figure taciturne mais tenace. Car, le projet politique entamé par le grand-père, n'est en effet que la première couche d'une tension entre les genres. Il y a d'un côté la lutte politique entre la laïcité et la tradition et de l'autre, la domination du masculin sur le féminin qui se véhicule et se faufile, elle aussi, à travers le récit politique :

« While the grandfather, who here takes on a metaphorical last name, Darvinoglu, son of Darwin, undertakes to write a multi-volume encyclopedia in the vein of the eighteenth-century French Encyclopédistes, the grandmother burns the encyclopedia, fearing it was the work of Satan. This easily visible, broad-brush opposition between a secular Western stance and a conservatively religious Eastern view forces the novel to be read, at least on the surface, as a political allegory of Turkish modernization because of the centrality of this opposition in defining modernization within Turkey. »²³⁵

Si le projet de son mari de tout sacrifier afin d'écrire ce *grand* livre représente aux yeux de la vieille femme l'œuvre de Satan, c'est parce que, cette attitude *occidentale* de concevoir le monde, n'est pas compatible avec la foi et les valeurs traditionnelles. Dans ce sens là, il nous reste à rapidement examiner la figure féminine dans son rapport à l'espace afin de démontrer, dans le dernier chapitre de cette thèse, que le féminin représente non seulement la masculinisation de la scène politique, mais aussi l'idée d'une trace qui se dérobe sans cesse : la nature inaccessible du désir dans l'espace imaginaire d'Istanbul.

²³⁵ Sibel Erol, *Reading Orhan Pamuk's Snow as Parody: Difference as Sameness*, Comparative Critical Studies, Volume 4, Issue 3, 2007, p. 405.

d) L'avènement d'un *autre* espace : la maison hantée, l'espace du silence et de l'innommable.

Le centre s'est déplacé vers la périphérie parce que, loin d'Istanbul, il est possible d'ériger les balises d'une nouvelle identité et de ne plus tenir compte des couches hétérogènes qui envahissent les murs de la Ville des Villes. L'histoire de *La Maison du Silence* est campée dans un endroit inconnu qui ne figure sur aucune carte et se trouve peut-être à une heure d'Istanbul. Rappelons-nous les concepts de Michel De Certeau qui dénonce la prétention au réel des cartes géographiques. L'espace est la donnée première de la conscience comme le prétend l'anthropologue américain Hall, il est possible de parler du lieu là où existe une relation dynamique entre les vivants et l'espace. La carte est toujours, pour parler en termes freudiens, en retard par rapport à la chose en soi. Pratiquer l'espace, c'est surtout pratiquer le langage qui façonne l'espace et lui donne un cadre : « *La réflexion de Certeau possède l'intérêt majeur d'arracher le traitement de l'espace à la fixité et de concevoir les processus d'appropriation dans un cadre dynamique, voire même de considérer que le jeu des mobilités est en lui-même le cadre.* »²³⁶ Ce jeu de mobilité commence dans un espace « en retard » par rapport au centre, dans une maison en ruines et à bord d'une plage envahie par les touristes.

L'histoire de *La Maison du Silence* est racontée par une femme, Fatma, la veuve du docteur Sélahattine, ce dernier s'étant donné pour mission d'illuminer l'Orient en écrivant une encyclopédie digne de D'Alembert. Si la maison est habitée par le silence, les trois

²³⁶ Patrick Garcia, « *Un Praticant de l'espace* », dans : Collectif, Michel de Certeau. Les chemins d'histoire, Bruxelles : Éditions Complexe : 2002, p. 219-234.

petits-enfants rendent visite à la vieille femme une fois par an. L'aîné, Farouk, historien alcoolique, vit le paradoxe au cœur de son être : il lui est impossible d'exprimer en mots l'histoire ou la vie. Nilgune étudie la sociologie et croit, corps et âme, à la révolution et à la force du peuple. Enfin Métine, le plus jeune, prodige et génie des mathématiques, rêve à l'Amérique et aux bombes capables d'anéantir l'autre. Réunis tous les trois dans une maison où sans eux règne le silence, les espaces *imaginaires* dans lesquels ils évoluent se situent dans des sphères géographiques et temporelles aux antipodes l'une de l'autre. Farouk l'historien, spécialiste du XVI^e siècle turc, se situe quelque part au milieu du fossé qui le sépare du présent et de lui-même. À ses yeux, le présent n'est que la trace du passé, donc insaisissable et innommable : « *C'est alors que je me sens très heureux et que je parviens à la conclusion que l'histoire, c'est cette matière bouillonnante de la vie et haute en couleur. Si l'on me demandait ce que j'entends par là, je serais incapable de m'expliquer. D'ailleurs, cet état d'esprit se dissipe bien vite, en me laissant dans la bouche un goût étrange. Alors, j'ai peur de me laisser aller au désespoir et je cherche à retrouver cette impression fugitive.* »²³⁷ La jeune sœur de Farouk, Nilgune, vit elle aussi dans un espace *idéal* à l'intérieur duquel elle est prête à donner sa vie pour la cause prolétarienne. Révolutionnaire, ardente et « naïve » aux yeux de son frère aîné, la mort, cette altérité par excellence, s'empare d'elle et la transforme pour toujours en trace d'une existence qui n'est plus : « *Elle était morte. D'une hémorragie cérébrale. Et pourtant, nous avons encore longtemps contemplé Nilgune, dans l'espoir qu'elle finirait par se lever et se remettre à*

²³⁷ Orhan Pamuk, *La Maison du Silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 97.

marcher. »²³⁸ Sa disparition annonce deux choses : 1) l'impossibilité d'un espace idéal et révolutionnaire qui fait *tabula rasa* des couches du passé ; 2) l'avènement d'un espace encore inexistant pour une figure revendicatrice et révolutionnaire de la femme. Et enfin, Métine, qui rêve constamment à un *autre* espace, celui d'une Amérique progressiste où il pourra réaliser son ultime rêve : devenir physicien atomique. D'une part, le jeune homme tente d'abord de convaincre la grand-mère de vendre la maison, afin de transformer le terrain en chantier pour les beaux et nouveaux immeubles de la modernité puis ensuite, lorsqu'il s'aperçoit du caractère têtu et tenace de la vieille femme, il abdique et opte pour un autre espace géographique : le Nouveau Monde. Le discours qu'il prononce sur la terre promise n'est rien d'autre que, à l'instar du constat de Pamuk à la fin d'*Istanbul, souvenirs d'une ville*, un discours sur lui-même : « *Ce que j'appelais moi, c'était quelque chose comme des boîtes imbriquées les unes dans les autres, avec sans cesse quelque chose de nouveau dans ce moi ; peut-être arriverais-je un jour à découvrir mon moi véritable, mais ce n'était pas le vrai Métine, celui que je pourrais faire découvrir à Djeylanne, qui surgissait de la boîte, non, c'était une nouvelle boîte qui le cachait à sa vue.* »²³⁹ Dans ce sens, la « rhétorique cheminatoire » de Michel De Certeau est surtout une rhétorique phénoménologique dans la mesure où le façonnement de l'espace passe par l'énonciation du sujet qui, pour comprendre le monde qui l'entoure, utilise l'acte de parler comme étant la passerelle indispensable du dialogue de l'âme avec elle-même mais aussi avec le monde

²³⁸ *Ibid.*, 196.

²³⁹ *Ibid.*, 154.

et avec les autres. C'est pour cette raison que la mémoire est l'anti-musée²⁴⁰ par excellence puisqu'elle représente la vie. Et la vie, comme la mémoire, ressemble à une série de boîtes imbriquées les unes dans les autres ; au cœur des espaces pluriels et hétérogènes, le sujet en découvre les différentes strates au fur à mesure qu'il passe de l'une à l'autre et qu'il franchit les fossés qui le séparent du monde et de lui-même.

L'espace dans lequel avance la vieille femme est cette maison silencieuse au bord de la mer qui a perdu sa fonction rassembleuse et bucolique. Initialement maison de vacances destinée à rassembler, elle s'est transformée en maison « hantée » par l'esprit du grand-père qui, malgré son absence, n'a jamais été aussi présent. Mais, dans un premier temps, raconte la vieille femme, ce silence signifie plus que la parole (*Quand deux personnes se taisent, ce silence est parfois bien plus éloquent que si elles parlaient*²⁴¹) il dévoile non seulement les contradictions au cœur des personnages, - tiraillés entre les traditions et les soubresauts de la modernité - mais aussi les silencieux écarts entre le moi et le soi, pour parler en termes freudiens, que les protagonistes dévoilent au fur à mesure qu'ils tentent de s'approcher du centre de leur dialogue intérieur. Mais par-delà la complexité, les conflits et les contradictions de la Turquie moderne, les personnages cachent la problématique identitaire postmoderne chère à Pamuk et qui se joue sur deux fronts : perte de sens autant à l'extérieur qu'à l'intérieur d'une dialectique qui se veut derridienne. L'enjeu n'est ni politique ni géographique, encore moins mélancolique et nostalgique d'un passé grandiose qui ne reviendra pas de sitôt, comme le prétend le

²⁴⁰ Patrick Garcia, « *Un Praticant de l'espace* », dans : Collectif, Michel de Certeau. Les chemins d'histoire, Bruxelles : Éditions Complexe : 2002, p. 232.

²⁴¹ Orhan Pamuk, *La Maison du silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 205.

discours politique turc. Il est de l'ordre psychologique, dans la mesure où les personnages de *La Maison du Silence* retrouvent, une fois par an, les lieux de leur enfance. Ils constatent, avec peine et tristesse, qu'il leur est impossible de ne pas échapper à la comparaison entre l'avant et l'après, entre le passé et le présent, entre ce qu'ils croyaient être la présence pleine d'une vie à tout jamais inaccessible (l'enfance) et les bribes du passé qui se logent dans les endroits reculés de leurs mémoires. Et alors qu'ils pensent être révolutionnaires ou réactionnaires, pour ou contre le récit narratif politique dont ils sont constitués, ils sont en réalité les marionnettes de leur propre inconscient, ce même inconscient qui leur procure le sentiment d'être constamment décalés de la réalité et d'eux-mêmes : « *J'ai l'impression de ne pas vivre le présent. D'un côté, je passe mon temps à me demander ce qui va nous arriver, et de l'autre, je vis dans le passé en revenant sans cesse à tout ce qui s'est passé, en m'évertuant à donner un sens à chacun de ses gestes, à chacun de ses paroles.* »²⁴²

Ce décalage, longuement expliqué par Freud dans sa fameuse analyse du retard infranchissable entre le conscient et l'inconscient²⁴³, fait en sorte que les personnages de *La Maison du Silence*, surtout vers la fin du livre, ont de la difficulté non seulement à se reconnaître eux-mêmes, mais surtout à reconnaître les lieux qu'ils fréquentent et habitent. « *C'est parce que les souvenirs des anciennes demeures du passé sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables.* »²⁴⁴ Or, c'est précisément

²⁴² *Ibid.*, p.287.

²⁴³ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard/Folio, Paris, 1985.

²⁴⁴ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., 1958, p.26.

parce que les trois « invités » de *La Maison du Silence* ressentent le décalage entre la chose en soi du souvenir plein de leur enfance et la trace *actuelle* de cette dernière, qu'ils ne supportent pas de rester plus longtemps dans cette maison qui, à bien des égards, sent la mort. « *Il me semblait deviner, avec surprise et crainte, qu'il y avait des choses effrayantes dans cette maison, des choses que l'accoutumance m'avait empêchée jusque-là de remarquer. Je ne quittais pas des yeux, entre les lourds battants de la grande porte, ouverte à l'occasion de notre arrivée, la pénombre dans laquelle vivaient grand-mère et Redjep, et qui sentait la moisissure et la mort.* »²⁴⁵

Le fossé entre les souvenirs heureux du passé et le goût de la mort qui semblent habiter la maison, rappellent d'un côté l'impossibilité d'accéder à la chose en soi (souvent au passé et à l'enfance) et de l'autre, la pulsion de la mort qui suit la trace, c'est-à-dire l'après-coup. Est-ce à dire que les personnages ressentent presque simultanément la tristesse d'un présent reconstruit auquel ils ne s'identifient plus ? « *L'appel du supplément est ici originnaire et creuse ce qu'on reconstitue à retardement comme le présent. Le supplément, ce qui semble s'ajouter comme un plein à plein, est aussi ce qui supplée.* »²⁴⁶

La pulsion de mort, l'espace entre la chose en soi et la trace, ainsi que le fossé inévitable entre les signes, se dévoile ici, encore une fois, dans toute sa puissance parce que l'enfance et tout ce qui lui précède, c'est-à-dire l'origine du moi « contient tout, ultérieurement il sépare de lui un monde extérieur. »²⁴⁷ Or, séparer le fœtus et la mère, comme nous l'avons

²⁴⁵ Orhan Pamuk, *La Maison du silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 46.

²⁴⁶ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p. 314.

²⁴⁷ Sigmund Freud, *Le malaise dans la culture*, P.U.F, 1995, p.9.

montré dans le premier chapitre, instaure la première notion spatiale de l'existence. Habiter l'espace après l'expérience primordiale de la totalité, c'est évoluer au cœur d'un deuil que seule l'écriture (Derrida), moyennant les traces, substitue à la mort. Autrement dit, *La Maison du Silence* met en scène, comme dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, le renvoi incessant du fossé entre la chose en soi et les traces. Les prétextes que les personnages évoquent pour habiter *d'autres espaces* sont, avant d'être politiques, identitaires ou géographiques, inconscients. Faruk, l'historien, évite le silence et l'apparence délabrée de la maison et préfère passer ses journées dans les archives de la sous-préfecture, à la recherche des traces du passé qui s'échappent sans cesse, le rendant dépressif et pessimiste. L'impossibilité de la sœur de survivre à la pulsion de mort (causé par l'écart idéologique entre ses aspirations et la réalité politique) a eu raison d'elle (elle décède) et le jeune Métine rêve de faire fortune en Amérique, loin de l'espace *natal*, pour ne pas se pencher sur les abysses de son inconscient où sont imbriquées, les unes dans les autres, ses boîtes refoulées. Quant à la grand-mère, seul le silence est en mesure de la sauver des autres, et peut-être aussi d'elle-même.

Nous allons revenir sur le lien entre le silence et la grand-mère afin de conclure ce chapitre sur la notion de l'innommable qui incarne la notion derridienne de la présence absence. Rappelons pour l'instant que, dès le début du roman, le ton est donné par rapport à l'espace domestique, normalement voué à rassembler et à rappeler, comme mentionné plus haut, la métaphysique et maternelle, donc protectrice, figure de la maison (Bachelard)²⁴⁸.

²⁴⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1958.

Dans cette maison du silence qui nous intéresse, il n'en est rien puisque les petits-enfants rêvent de se débarrasser physiquement de la bâtisse qui les hante : « *Elle tombe en ruine, grand-mère, nous ferions mieux de la faire démolir, pour la remplacer par un immeuble. Vous auriez beaucoup plus de confort.* »²⁴⁹ La destruction habite chaque dialogue entre les personnages et, à travers elle, la pulsion de mort se fait jour. Remplacer une trace par une autre (vendre la vieille maison pour lui substituer un nouvel édifice, en l'occurrence moderne et donc européen) dans l'espoir d'échapper au vide, telle est la quête des protagonistes qui traversent le livre de Pamuk le plus postmoderne : les ruptures de construction des dialogues y sont nombreuses, ainsi que les digressions verbales, le sens qui s'échappe mais aussi le fil du récit qui se voit constamment interrompu afin d'accentuer le côté éclaté des histoires que les uns et les autres se racontent. Si leur quête est une constante fuite en avant, c'est parce que le fossé qui se creuse entre leurs attentes et les sinuosités du monde extérieur, relève de l'obsession de trouver un ancrage identitaire stable dans un monde en constante mutation.

Ainsi, au fur à mesure que ce récit éclaté avance, Pamuk annonce ses couleurs de romancier postmoderne par le jeu du double et les identités multiples et fluides qui remplacent le logos, et par les fantômes de l'inconscient qui ressurgissent. Et la seule façon de leur échapper, c'est de se réfugier dans le silence du dialogue intérieur. C'est la raison pour laquelle aucun des personnages ne communique réellement avec l'autre. L'innommable qui traverse les pages du premier roman de Pamuk pointe de façon évidente

²⁴⁹ Orhan Pamuk, *La Maison du silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 49.

les influences postmodernes de Pamuk. À l'instar de l'œuvre de Derrida, un certain obscurantisme traverse l'œuvre entière du romancier turc parce qu'il s'agit d'échapper à la logique communément acceptée de la plénitude de la chose en soi. Cet obscurantisme se fait ressentir, comme nous l'avons mentionné plus haut, dans l'absence du centre cher à Pamuk. Parce que le centre, comme la plénitude, dépend d'un lecteur à l'autre, c'est-à-dire du renvoi d'un signe à l'autre. Autrement dit, si le centre se déplace sans cesse, c'est parce qu'il n'y a pas de centre de la vie, comme il n'y a pas de centre de nous-mêmes. En l'absence de la présence pleine, la multiplicité s'impose comme un mode de vie. C'est pourquoi, il arrive que dans les romans de Pamuk, le meurtre ne soit pas élucidé, l'être aimé non retrouvé, l'œuvre conçue au départ et désirée non achevée, les meilleurs lendemains à tout jamais ajournés, sans mentionner le changement parfois inexplicable des points de vue que le narrateur effectue sans prévenir. Tout se déplace tout le temps, au fur à mesure que la vie et le roman s'écrivent.²⁵⁰ Et dans ce déplacement, l'indicible se dévoile comme étant l'unique façon de communiquer. Dire le non-dit, c'est-à-dire l'innommable, c'est tenter de dire la totalité de la Grande Histoire que Farouk, malgré les heures passées dans les archives, n'arrive jamais à traduire en paroles. Le sens s'échappe sans cesse et entraîne les personnages de la *Maison du Silence* avec lui. Nous verrons comment le chapitre suivant aborde cette question de l'indicible, notamment quand le personnage principal n'arrive pas à « décrire » aux autres l'intensité de son expérience amoureuse.

²⁵⁰ Orhan Pamuk, *The Naive and the Sentimental Novelist*, Chapitre The Center, Harvard University Press, 2010, p.154.

C'est pourquoi les personnages de *La Maison du Silence* sont unanimement surpris du fait que la maison de vacances de leur enfance n'a plus rien à voir avec les ruines qui se déploient sous leurs yeux ; mais les personnages se côtoient, sans jamais réellement communiquer, dans un silence qui tente de dire l'innommable. Autrement dit, même si Fatma, la grand-mère, sert de lien entre les protagonistes en tentant, tant bien que mal, de recoudre les mémoires disparates de ses petits-enfants, le récit homogène dont elle rêve, se dissipe sous les yeux du narrateur et des lecteurs, dans un labyrinthe aux multiples couloirs où le sens brille par son absence et où la postmodernité avance à grands pas, malgré les grands événements du début du siècle auxquels les personnages s'attachent, s'opposent, se réfèrent et se raccrochent :

« Cette succession d'événements atroces, qui sous-tendent le roman, n'est utilisée par le romancier que comme un cadre évoqué par ellipses, comme étant connu de tous les protagonistes. Le "silence" réside ailleurs. Dans cette maison où les habitants ne communiquent jamais, chacun des personnages s'explique lui-même, à la première personne, sans contact avec les autres membres de la famille. Une maison des secrets en quelque sorte. »²⁵¹

Autrement dit, dans cette maison en ruines, loin d'Istanbul et de ses tourmentes, le véritable secret n'est pas de savoir, comme le prétend la figure du grand-père étrangement omniprésent à travers la figure de sa veuve, si l'effort des bâtisseurs de la jeune nation de vouloir à tout prix *occidentaliser* la Turquie a échoué ou pas, ou s'il faut tout faire pour sortir l'Orient des ténèbres grâce aux avancées de la science. Le véritable secret de *La Maison du Silence*, c'est de mettre à jour les procédés, toujours reliés à la notion d'espace, qu'utilisent les protagonistes, dans un monde en constante mutation qui ne cesse de

²⁵¹ Nicole Zand, *Le Monde*, 18 Novembre 1988.

déployer le mécanisme des présences absences, pour échapper à la pulsion de mort. Ce mécanisme n'est pas différent d'un livre à l'autre dans la mesure où Pamuk se sert d'espace afin de dévoiler ces mêmes mécanismes. Si *Istanbul, souvenirs d'une ville* se sert de la mélancolie physique des ruines d'Istanbul afin de mettre à jour le jeu entre le je (l'écrivain narrateur) et son double (la ville elle-même), *La Maison du Silence* se sert de cette maison décentrée et décalée (par rapport au centre qu'est Istanbul), afin de mettre en lumière le décalage entre les personnages, qu'il s'agisse du décalage avec eux-mêmes ou avec le monde extérieur. Ce décalage n'est rien d'autre que la pulsion de mort dont nous avons longuement parlé au premier chapitre. Mais, par ricochet, elle relève d'autres problématiques reliées à l'identité turque, comme le processus de construction de la modernité imposée, ses utopies, ses décentrement, ses échecs et ses troubles identitaires propres à tous les peuples à califourchon entre deux continents et deux civilisations. Le décalage, l'absence, la perte, le fossé et les traces d'une réalité qui s'échappe à l'infini, qu'elle fasse partie du passé (les heureux souvenirs de l'enfance, la vie et l'œuvre du grand-père), du présent (les nombreuses et inatteignables quêtes des personnages qui parfois aboutissent dans la mort) ou du futur (le rêve d'une autre vie dans une autre géographie, l'Amérique), sont les véritables thèmes qui traversent ce livre. Or, force est de constater que de ce récit éclaté ressort l'effort des personnages de dire et de raconter le monde auquel ils ne comprennent pas grand-chose, encore moins à eux-mêmes.

« Underneath this, however, Pamuk's preoccupations - the rise and fall of a great family, the westernization of Turkey, and the overwhelming, Cartesian awareness of existing as a conscious, thinking being- remain essentially the same. This last, in particular, is reflected not just in the structuring of the book round five separate centers of

consciousness, but in its style, which involves constant reiteration of the pronoun "I", a commonplace in Western languages but virtually redundant in Turkish where declension as a rule makes it unnecessary. This redundant "I", not at one with itself or the world, is the real subject of the book, which manages to be rigorously philosophical without being in any way abstract or schematic. »²⁵²

Ce « je » redondant qui traverse le livre moyennant les nombreux monologues entre le soi et le monde, assiste à l'incommunicabilité et au solipsisme du sujet moderne dont on sait que la quête première, depuis la psychanalyse et plus tard la déconstruction, consiste en une fuite incessante face à la mort. Dans ce sens-là, la figure architecturale que représente la maison ne transpire pas, comme le stipule Bachelard, de cette expérience métaphysique du grand berceau protecteur et primordial²⁵³, mais bien plutôt d'un espace *unheimlich* que les protagonistes ont du mal à faire correspondre avec leurs souvenirs d'enfance. La force de Pamuk réside cependant dans sa capacité à déplacer le malaise chez les autres protagonistes parce qu'il réussit, malgré les nombreuses strates protectrices (ex : la foi chez la grand-mère), à faire régner le domaine de l'indicible et donc de la mort, et ce, même chez les personnages en apparence les moins influençables et les plus proches possible de la tradition. Ainsi, au fur à mesure que le livre touche à sa fin, le personnage de la veuve se voit de plus en plus dépouillé de sa maison, de son essence et de son centre, même si elle tente de résister à la peur *terrifiante du Néant*²⁵⁴ que subit, lors d'une de ses nombreuses crises existentielles, son feu mari qu'elle fait revivre à partir de son propre discours. Force est de constater que sa propre terreur commence avant tout à se manifester dans la maison que la vieille femme ne reconnaît plus : « *On dirait qu'ils sont tous partis sans rien me*

²⁵² Savkar Altinel, *Putting a tangible shape on time*, <http://www.orhanpamuk.net/>

²⁵³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., 1958, p.26.

²⁵⁴ Orhan Pamuk, *La Maison du silence*, Gallimard, Paris, 1983, p. 352.

*dire, et pour ne plus jamais revenir, et que je suis restée seule dans cette maison. J'ai très peur et j'appelle à nouveau pour oublier ma frayeur, et une fois de plus, j'ai l'impression qu'il ne reste plus personne au monde, plus un être humain, plus un oiseau, plus un chien bruyant. »*²⁵⁵ Le silence du Néant qui terrifiait le grand-père envahit aussi *La Maison du Silence* de sa veuve qui pourtant se sentait si bien dans cette demeure loin du centre et dont elle ne voulait se défaire pour rien au monde. Mais voilà que, soudain, elle aussi se sent *étrangère* dans cette maison qu'elle ne reconnaît plus : « *Où suis-je? Il vous arrive de ne plus le savoir. Mais si cela vous arrive quand vous avez vécu soixante-dix ans dans la même maison, on se dit que ce qu'on appelle la vie, et que l'on croit avoir épuisé est une chose étrange, incompréhensible, et personne ne peut expliquer pourquoi il en a été ainsi pour sa propre vie. »*²⁵⁶

La boucle se boucle avec une perte totale des repères dans la mesure où la vieille femme s'avoue vaincue. La foi, qui lui a servi de pilier et de planche de survie durant toutes ces années, se dissipe dans la brume de ses souvenirs. Elle aussi fait face au même vide qui avait traumatisé son mari. Or, il est intéressant de constater que la perte des repères est avant tout une perte spatiale. Dans ce sens là, le même mouvement, allant de l'extérieur vers l'intérieur, survient également dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* où Pamuk le narrateur commence par se concentrer sur les ruines de sa ville natale qu'il croit être responsables de son malaise existentiel, pour ensuite aboutir à la conclusion que tout discours sur la ville « se transforme en discours indirect sur notre propre vie, et même plus

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 394.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.396.

sur notre propre état mental. »²⁵⁷ Il en va de même de l'état mental de tous les personnages de *La Maison du Silence*, même si le personnage féminin de la veuve rend le mécanisme plus intéressant : malgré la ténacité de ses convictions, à la fin de sa vie, elle n'arrive pas à accéder au sentiment de plénitude. Cette découverte l'angoisse et même la nostalgie du centre (Istanbul) qu'elle ressent soudainement, n'arrive pas à lui faire oublier son état *décalé* dans la mesure où « le silence étrange et terrifiant »²⁵⁸ qui s'empare de sa maison, s'empare ultimement d'elle-même.

Anthony Vilder, dans son magnifique livre *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* démontre clairement comment la notion freudienne d'étrangeté et de pulsion de mort a affecté l'architecture postmoderne. Car l'impossibilité d'accéder à la présence pleine et l'incessant renvoi d'un signe à l'autre (Derrida)²⁵⁹ a tellement influencé l'architecture moderne que ses monuments (traces) témoignent directement de cette expérience. Cet état mental généralisé d'*unheimlich* a gagné peu à peu toutes les disciplines, mais a maintenu un lien direct avec la littérature. Nous allons nous pencher encore davantage sur ce lien dans le chapitre suivant mais, pour conclure celui-ci, disons seulement que la conclusion phénoménologique de Pamuk sur le décalage qui se loge au cœur du sujet moderne est un décalage avant tout psychologique, même si pour la mesurer, il doit prendre en compte, ce que l'anthropologue américain Edward Hall a appelé, la donnée première de la conscience, c'est-à-dire l'espace : « *The passage from homely to*

²⁵⁷ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2008, p. 512.

²⁵⁸ Orhan Pamuk, *La Maison du silence*, Gallimard, Paris, 1983, p.390.

²⁵⁹ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 1995, p.38-39.

unhomely, now operating wholly in the mind, reinforced the ambiguity between real world and dream, real world and spirit world, so as to undermine even the sense of security demanded by professional dreamer. »²⁶⁰ Il va donc sans dire que l'étrangeté, les traces, l'archiécriture, le décalage infranchissable entre l'original et la copie, le rêve et la réalité, sont les thèmes sous-jacents à la littérature de Pamuk. La quête d'absolu de ses personnages se transforme à la fin de chacun de ses livres en quête de soi, de ce soi qui se dérobe sans cesse et qui affiche, contre les attentes de ses homologues turcs, une identité multiple, malléable et sans repères. En guise de conclusion de ce chapitre, laissons le personnage de la grand-mère se diluer dans la douce dérive d'une conscience sans transcendance qui cherche les mots pour dire l'innommable dans un espace qui se dilue au fur à mesure que se dilue le soi:

« Si mon apparence est ce qu'ils viennent voir de temps en temps, cette chose qu'ils aident à descendre les marches de l'escalier pour les repas du soir, cette chose dont ils viendront tout à l'heure baiser la main, je me demande ce qui est apparence et ce qui est le fond de mon moi : mon cœur qui fait tic-tac, et mes pensées, semblables à une barque de papier qui glisse au fil de l'eau, et quoi encore? C'est étrange. Parfois, quand je flotte entre le sommeil et le réel, je les confonds dans l'obscurité, et je suis prise d'une douce émotion, comme si mon moi intérieur et mon moi extérieur s'étaient inversés, et que je ne sais plus ce qu'il en est. »²⁶¹

Voyons maintenant comment le caractère innommable et inaccessible de l'amour, ancré pourtant comme trace tangible dans la cartographie imaginaire d'Istanbul, inscrit *Le Musée de l'Innocence* et son auteur dans la foulée des romans postmodernes par définition.

²⁶⁰ Anthony Vilder, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, Mass. : MIT Press 1992, p.41.

²⁶¹ Orhan Pamuk, *La Maison du silence*, Gallimard, Paris, 1983, p.396.

CHAPITRE III : Cartographie de la douleur, l'espace urbain et l'imaginaire. L'avènement d'un autre espace-temps. « Le Musée de l'Innocence. »

a) *Thirdspace* ou la mince ligne de partage entre l'espace réel et l'espace imaginaire.

Le Musée de l'Innocence, le roman le plus postmoderne d'Orhan Pamuk, occupe le troisième et le dernier chapitre de cette thèse. Le choix de le traiter en dernier lieu n'est pas innocent étant donné que les procédés et les thèmes utilisés dans le roman démontrent clairement la thèse que nous avançons : écrire par-delà les frontières et les binarismes nationaux, c'est non seulement être à l'écoute de son temps, c'est surtout faire face à la différence, à l'hétérogénéité et à la transcendance sous-jacente à la condition postmoderne. C'est pourquoi la littérature postmoderne à laquelle appartient Pamuk est une littérature qui utilise les procédés déconstructivistes afin de prêcher la dissémination du sens, l'absence du centre, l'identité fluide et le caractère fuyant et inaccessible du monde et de la réalité. Dans ses autres livres, ces thèmes étaient implicites à l'histoire racontée et il fallait, comme nous l'avons fait dans les deux premiers chapitres, les rendre explicites. En revanche, dans *Le Musée de l'Innocence* le romancier va droit au but en faisant ouvertement l'éloge de l'espace, du double et de l'absence, notamment en dialoguant avec les théoriciens comme Sigmund Freud que, par ailleurs, le narrateur cite plus d'une fois.

Nous avons déjà mentionné la différence majeure entre la modernité et la postmodernité, mais rappelons rapidement pourquoi *Le Musée de l'Innocence* vient consolider Pamuk en tant qu'écrivain de l'espace, donc postmoderne. Le penseur américain postmoderne de l'espace, Edward W. Soja, influencé par les théories modernes sur l'espace d'Henri Lefebvre et de Michel Foucault, pousse leur raisonnement plus loin et, sans oublier

de synthétiser les théories des penseurs postcoloniaux (Saïd, Bhabha), crée le «thirdspace», c'est-à-dire cet espace d'entre-deux cher à Derrida et qui marque la ligne de séparation avec la modernité. Dans ce troisième espace, tout est dans le tout, les frontières sont fluides et effacées, donc inexistantes, de sorte que ni le centre ni l'univocité du sens ne puissent être clairement pointés du doigt. « *Everything comes together... subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history.* »²⁶² Autrement dit, en poussant plus loin la problématique des penseurs modernes (Foucault, Nora) qui ont averti du danger d'évacuer l'espace au profit de temps, les penseurs postmodernes se sont penchés sur l'espace et ont tenté de redonner à ce dernier toute son importance, en démontrant comment l'identité spatiale et ses représentations influent et créent des rapports sociaux postmodernes. Pour reprendre la pensée de Soja, plusieurs éléments significatifs sont symptomatiques de la postmodernité : « *délocalisation et redéploiement industriel, gentrification des quartiers urbains centraux, prédominance des espaces, de consommation sur les espaces de production, contrairement à ce qui caractérisait la ville industrialisée. Ce faisant, la ville postmoderne et les pratiques qui la confortent nous invitent à rompre avec les lectures a-spatiales de la société* »²⁶³. Si tel est le cas, alors Istanbul est à part entière une ville postmoderne et *Le Musée de l'Innocence*, que nous allons décortiquer dans les pages qui suivent, est une véritable cartographie de la

²⁶² Soja, Edward W. *Thirdspace*. Malden (Mass.): Blackwell, 1996. Print. p. 57

²⁶³ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989 ; Doreen Massey, « *Thinking Radical Democracy Spatially* », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 13, 1995, p. 283-288.

postmodernité turque. Et si parfois la postmodernité rime avec la confusion, il n'en est rien dans les livres de Pamuk. « *Most of his books are easy to get and remarkably easy to get into. They are at once brilliant debates and psychedelic trips. All are set in Turkey, last year or five hundred years ago. Pamuk country is weirdly other, yet he makes us feel we've known it all our lives.* »²⁶⁴ C'est parce qu'Istanbul est la plus européenne des villes orientales qu'elle a été choisie comme étant la Capitale européenne de la culture en 2010. « *Istanbul tirera un profit notable de ce titre qui lui permettra de réaffirmer son passé cosmopolite et d'asseoir son destin européen, tout aussi cosmopolite, contre diverses tentatives de récupération ou d'étiquetage culturalistes et essentialistes, qui émanent de la Turquie comme de pays de l'Union européenne.* »²⁶⁵ Si c'est le cas, qui mieux que ses écrivains pour nous dire, à nous les lecteurs appartenant à un monde de plus en plus avide de *globalisation* et d'effacement de frontières nationales, à quel point Istanbul est une ville européenne, traversée par les mêmes bouleversements géopolitiques et existentiels que les grandes villes européennes et américaines? Lorsque la pensée essentialiste, basée sur les prétendues différences culturelles, refuse à la Turquie l'accès à l'Union européenne, Istanbul est souvent épargné, comme s'il s'agissait d'une ville coupée du reste du pays. « *Or, la ville est une Turquie en miniature, elle préfigure son devenir. Mais après tout, elle est vraisemblablement aussi une Europe en miniature qui préfigure tout autant son futur !* »²⁶⁶ En revanche, le caractère postmoderne de la Ville des Villes, exposé dans *Le Musée de l'Innocence*, met la littérature et l'identité turques face à une question

²⁶⁴ Marshall Berman, *Orhan Pamuk and modernist liberalism*, Dissent, Volume 56, Number 2, Spring 2009, p. 113.

²⁶⁵ Cengiz Aktar « Cosmos-polis », *La pensée de midi* 3/2009 (N° 29), p. 74-80.

²⁶⁶ *Ibid.*, p.80.

fondamentale, celle que doivent se poser toutes les démocraties occidentales : dans un monde fluide et interchangeable, qu'en est-il de la cohésion sociale et de l'excès de liberté individuelle? Une fois que la distinction sujet/objet a été abolie, que la création du « thirdspace » n'a pas réussi à assujettir l'altérité à cette dangereuse notion herméneutique de l'interprétation²⁶⁷, que le sens se soit dissipé à l'infini, qu'il ait été substitué par les reflets et les traces et que « *thirthing produces what might best be called a cumulative trialectics that it radically opens to additional otherness, to a continuing expansion of spatial knowledge* »²⁶⁸, qu'en est-il de la cohésion et du contrat social? Face à une telle disparité et hétérogénéité du tissu social, comment répondre au relativisme et donc à la possibilité de l'exclusion de certains groupes? Ces questions sont directement liées au phénomène planétaire de la globalisation que nous ne comprenons pas toujours très bien, notamment parce que cette idée de la globalisation change tous les jours. « *Because it (the globalisation) is always, philosophically at least, framed — and lived — as question, or even the question, of comparison* »²⁶⁹ C'est précisément dans cette dynamique de

²⁶⁷ Le philosophe allemand Hans Georg Gadamer, le père de l'herméneutique moderne, a basé la grande partie de sa pensée sur la notion chrétienne de la « bonne volonté ». À partir du moment où les deux interlocuteurs ont la volonté sincère de s'entendre, alors la compréhension surgit d'elle-même. Cette même idée, issue de l'idée platonicienne du dialogue de l'âme avec elle-même, rend le dialogue et l'altérité possible. Si nous sommes en constant dialogue avec nous-mêmes, alors le langage, la communication et l'art vont de soi. Non seulement la *bonne volonté* est nécessaire mais la fusion entre différents points de vues devient elle aussi cruciale aux yeux de l'herméneutique. C'est ce que Gadamer appelle la *fusion d'horizons*. Lors d'une rencontre entre les deux philosophes, contrairement à Gadamer, Derrida n'a pas fait preuve de bonne volonté pour répondre aux questions de ce dernier, précisément parce que cette notion même n'est rien d'autre que le produit de la métaphysique qui a dominé la tradition philosophique occidentale depuis Platon. Et c'est précisément cette idée de bonne volonté, ancrée dans la prétention herméneutique à l'universalité, que Derrida tente de déconstruire. Si le langage n'est qu'une vaste plaine sans direction et sans but où s'entrecroisent, se côtoient et se renvoient les uns aux autres les signes et les signifiants, sans jamais avoir recours au signifié, et si le sujet lui-même n'est que le médium subissant les traces de cette pure présence de l'absence, c'est-à-dire la présence de ce que l'on ne peut pas nommer, comment peut-on alors prétendre à l'universalité? Dans ce postulat réside la critique principale que Derrida adresse à l'herméneutique et à sa prétention universelle du dialogue et de la compréhension de l'altérité.

²⁶⁸ Soja, Edward., *Thirdspace*. Malden (Mass.): Blackwell, 1996. Print. p. 61

²⁶⁹ Grant Farred., *To Dig a Well with a Needle : Orhan Pamuk's Poem of Comparative Globalization*, *The Global South*, Vol. 1, No. 2, Globalization and the Future of Comparative Literature (Fall, 2007), p.82.

comparaison est-ouest que se situe la première problématique de l'œuvre de Pamuk : à première vue, l'Orient déchu peine à rattraper l'Occident sophistiqué. Or, ce que nous avons tendance à oublier, c'est le constat implicite de sa démarche que les critiques semblent mettre de côté à savoir, qu'en vrai sage, Pamuk met sous nos yeux l'idée de la globalisation comme étant un fait historique que nous pensons intrinsèque à notre condition postmoderne : le caractère impérial de l'Empire ottoman. « *The Ottoman empire, as presented in Pamuk's novels, none more so than My Name is Red and The White Castle, shows that an expansive, colonizing, imperial ambition — we might think of it as, in Pamuk's inscape, historic Islamic globalization — was at the heart of the Muslim world just a few centuries ago.* »²⁷⁰ Autrement dit, toutes les questions relatives à la globalisation que l'Occident adresse à l'Orient sont quelque peu désuètes dans la mesure où certains penseurs polémiques ont tendance à oublier que le pouvoir et la force, durant plusieurs siècles, se trouvaient précisément du côté des Turcs et que par ailleurs, la Turquie n'a jamais été une colonie occidentale. Cette donnée historique, dont Pamuk est plus que conscient, représente la raison pour laquelle il n'arrête pas de répéter le caractère déchu, certes, mais jadis grandiose, de sa propre culture ; ce que la postmodernité lui permet, contrairement peut-être à son prédécesseur qui aurait vécu et écrit sous l'égide du Grand Empire des Sultans, c'est d'aborder les sujets « tabous » de sa culture sans que sa tête soit pour autant décapitée. Il s'y prend en commençant par décrire l'espace déserté des quartiers hétérogènes d'Istanbul sous lequel se cachent des questions d'un autre ordre : génocide des Arméniens, discrimination de la population kurde, disparition des quartiers multiculturels

²⁷⁰ *Ibid.*, pp.85-86.

d'Istanbul, et bien d'autres thèmes qui lui ont valu presque un procès, abandonné aussitôt grâce à la pression des institutions internationales des droits de l'homme. En un mot, sans être tautologique, ce que la *nouvelle* globalisation a d'inédit, dans le cercle vicieux des misères et des grandeurs des grandes puissances qui fonctionnent sur un mode cyclique²⁷¹, c'est cette empressée interconnectivité entre les gens et les cultures, survenue en grande partie grâce à la technologie. Autrement dit, l'impérialisme et le colonialisme occidental, même s'il n'a jamais directement affecté la Turquie, a quand même eu un curieux effet sur la psychologie populaire turque et celle de ses écrivains. Abandonnés à eux-mêmes suite à la déchéance inattendue d'un immense empire dont ils sont en quelque sorte héritiers et orphelins, par réflexe ou par mimesis, comme s'ils étaient dans une dynamique colonisateur/colonisé, la plupart des écrivains turcs se sont positionnés, depuis presque deux siècles, « en retard » par rapport à la puissance intellectuelle de l'Occident. Or, la grandeur et l'originalité de Pamuk résident précisément dans le désir de démontrer, à travers la manifestation soutenue de l'absence du centre propre à la condition postmoderne non limitée à une certaine sphère géographique, que les préoccupations existentielles des Turcs sont les mêmes que la plupart des Européens. En effet, le sentiment mélancolique mis sur le dos de la chute de l'Empire ottoman, est un sentiment universel provoqué par la nature inaccessible du monde et du soi, surtout depuis la fin de la transcendance. « Pamuk is always thinking internationally, between the differently empowered *locals*, as it were, of his Nobel Lecture. He's truly the sujet de notre temps in his capacity to think our moment's

²⁷¹ Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Gallimard, Poche, Paris, 1987.

« addiction to connections. »²⁷²

Nous allons démontrer dans ce chapitre, en suivant la cartographie imaginaire du protagoniste du *Musée de l'Innocence* que le tournant phénoménologique du romancier survenu dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* atteint ici son apogée et confère à Pamuk le titre d'écrivain postmoderne à part entière, notamment grâce au relativisme qui traverse le roman et qui remet foncièrement en question les métarécits²⁷³ chers aux systèmes totalitaires, mais aussi aux démocraties occidentales. Si, comme le prétend Edward Soja, la géographie postmoderne ne fait pas de distinction entre l'imaginaire et le réel, alors *Le Musée de l'Innocence* en est l'exemple parfait. Le 27 avril 2012, Pamuk a inauguré, en suivant la cartographie imaginaire de son livre, le véritable Musée de l'Innocence, directement adapté du même roman.

« Le prix Nobel turc de littérature Orhan Pamuk a inauguré vendredi à Istanbul son "Musée de l'innocence", un étrange espace en apparence dédié à la mémoire de personnages fictifs issus de son dernier roman, mais qui parle aussi à mi-voix d'émotion littéraire et de la vie à Istanbul. 83 vitrines, une par chapitre du roman *Le Musée de l'Innocence* publié en 2008. Comme nombre de ses ouvrages, le Musée de l'innocence est aussi une élégie de la vie stambouliote, à travers ses aspects matériels les plus anodins, d'une enseigne de boutique "Sanzelize" (turquisation des Champs-Élysées parisiens) aux bouteilles de Meltem, la première marque de soda aux fruits en Turquie. "Ce ne sont pas toutes les gloires du passé (...) les sultans ou les grands généraux, ce sont les gens et leurs objets qui comptent. Nous disons que nos vies quotidiennes sont honorables et que nos objets doivent être conservés - les détails de nos gestes, de nos mots, de nos odeurs", affirme l'écrivain. "Au bout du compte, la littérature et l'art, c'est transformer un objet familier en quelque chose d'inhabituel et étrange" »²⁷⁴.

²⁷² Grant Farred, *To Dig a Well with a Needle : Orhan Pamuk's Poem of Comparative Globalization*, The Global South, Vol, 1, No. 2, Globalization and the Future of Comparative Literature (Fall, 2007), p. 85.

²⁷³ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Édition de Minuit, 1979.

²⁷⁴ <http://www.lexpress.fr/culture/livre/le-musee-de-l-innocence-d-orhan-pamuk-prend-vie-a-istanbul>

Mais afin d’y avoir accès, il faut passer par l’espace du roman et de la trace écrite, d’autant plus que le dernier chapitre du livre contient littéralement le « billet » pour entrer au musée. S’il faut passer par l’écriture avant d’atterrir dans le véritable musée, c’est parce qu’à l’instar de Derrida, Pamuk sait qu’une fois que l’immanence devient l’unique étant au monde, seule l’écriture peut remplir les nombreux vides qui courent entre le signe et le signifié. «The book, in Pamuk’s novel, can only be understood through the act — the process of écriture, we might say —of comparison, of its Otherness.»²⁷⁵ Si le livre se termine avec une carte d’Istanbul, indiquant le quartier de Çukurcuma où vivait Füzün, cette dernière étant la quête apparente du livre, c’est parce que Pamuk a voulu laisser une trace tangible dans le paysage urbain d’Istanbul où l’hétérogénéité, effacée sous le poids de l’*hüzün*, cette mélancolie collective turque fabriquée par le récit politique²⁷⁶, renait ici sous les traits d’un *autre* espace. En transgressant la frontière entre le réel et l’imaginaire, Pamuk met en pratique la théorie du « thirdspace » mentionnée plus haut, cet entre-deux qui ne fait pas de distinction entre la fiction et la réalité, mais qui, hélas, ne se préoccupe pas toujours de l’altérité dans le vrai sens du terme, notamment en réduisant l’élément et l’espace féminin à l’espace clos d’un musée.

²⁷⁵ Grant Farred, *To Dig a Well with a Needle : Orhan Pamuk’s Poem of Comparative Globalization*, *The Global South*, Vol. 1, No. 2, *Globalization and the Future of Comparative Literature* (Fall, 2007), p.87.

²⁷⁶ Voir le premier chapitre de cette thèse.

b) « L'art de regarder », le narcissisme et le dévoilement de l'inquiétante étrangeté. Les fantômes et les démultiplications pour combler la disparition de l'objet sexuel.

L'art de regarder semble obséder Pamuk, d'autant plus qu'il lui a consacré plusieurs livres dont *Mon Nom est Rouge* dans lequel le romancier s'est penché sur les façons antagonistes des peintres orientaux et occidentaux de se questionner sur la perspective en proposant différentes visions du monde. Mais, depuis que le tournant phénoménologique, survenu au cours de son autobiographie d'*Istanbul, souvenirs d'une ville* l'a convaincu que tout rapport au monde est avant tout un rapport subjectif²⁷⁷, Pamuk n'hésite plus à assumer la responsabilité du regard subjectif. Est-ce la raison pour laquelle ses dernières œuvres gagnent en limpidité ? Comme si le fait de se pencher sur les multiples façons de voir, au risque parfois de perdre son lecteur, permettait peut-être au romancier d'amorcer le processus de libération par le regard, quitte à frôler le fétichisme et l'obsession, attitudes condamnées par la tradition et les autorités religieuses. Il faut pourtant préciser le caractère solipsiste de cette subjectivité dans la mesure où Kemal, le protagoniste du *Musée de l'Innocence*, en vrai narcissique obsédé par son propre désir, avoue ne pas trop s'intéresser à la psychologie de l'objet de ses désirs et de ses fantasmes. « *Proust is obsessed with the unknowability of his love object, Albertine, with her multiple secret selves, and speaks of his desire not to strip her but to get inside her head; Kemal wants to get as physically close to his lover as possible. "Like most Turkish men of my world ... I never paused to wonder what might be going on in the mind of the woman with whom I was madly in love."* »²⁷⁸

²⁷⁷ Voir le premier chapitre de cette thèse.

²⁷⁸ Catherine, Bush. *Obsession and innocence*. *Globe & Mail* [Toronto, Canada] 31 Oct. 2009: F10

Dès les premières pages du *Musée de l'Innocence*, Kemal, issu de la classe aisée, est follement amoureux de sa pauvre cousine lointaine Füsün. L'amour passionnel le rend si sensible au regard et à l'art de regarder que, plus tard, il deviendra fétichiste. Il consacrera à sa passion un véritable musée, pour que les visiteurs puissent à leur tour s'initier et apprendre l'art d'aimer à travers les objets. Mais sa façon de regarder est directement liée à son inconscient, notamment lorsqu'il se rend lui-même à l'évidence que l'inquiétante étrangeté s'exprime aussi à travers le regard de sa bien-aimée : « *Ce regard, que je lui connaissais bien depuis mon enfance, faisait allusion à un danger plus vague et plus sournois qui viendrait de l'existence.* »²⁷⁹ Ce sentiment sournois de quelque chose de grave et de menaçant habite le personnage principal avant même le drame qui va frapper son existence : la mort de sa dulcinée. Autrement dit, même avant de perdre le bonheur que va lui procurer le grand amour, l'angoisse face à la perte, et à ce quelque chose de plus angoissant qui s'échappe, traverse, dès les premières pages, les pensées du personnage principal. Une certaine idée du destin, basée sur la prémonition, entretoise également les jours avant le grand drame. Un jour, alors que Kemal prépare contre son cœur ses fiançailles avec Sibel, cette fille parfaite issue de la bourgeoisie stambouliote, son père lui livre un secret : la jeune et belle fille qu'il avait parfois l'habitude de présenter comme étant sa secrétaire, était en réalité l'amour secret de sa vie. Cette dernière, décédée du cancer, a laissé le patriarche dans le deuil et le regret. Même ici, le ton est donné à travers l'obsession pamukienne du double. Ce dernier, investi sous les traits du père qui semble vivre, sans le savoir, le même destin que le fils, fait pressentir quelque chose d'angoissant et d'inquiétant,

²⁷⁹ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 34.

comme destiné à poursuivre et à persécuter la lignée masculine. D'autant plus que les boucles d'oreilles que le père avait l'attention de donner à sa bien-aimée disparue, transmises aux mains du fils, seront destinées à Füsün, cette dernière étant l'objet du désir de Kemal. Mais cette dernière, de même que l'amante du père, va disparaître à son tour et les objets deviendront l'unique façon tangible de rendre compte des disparues. Sans faire de jeu de mots, en passant la paire de boucles d'oreilles à son fils, la boucle se boucle dans la mesure où les deux amantes, jeunes et belles, mais issues du milieu pauvre, seront sacrifiées dans le panthéon tragique de l'amour, cette divinité sacrée qui s'échappe sans cesse dans les rues d'Istanbul, même si c'est toujours autre chose qui est en jeu : « *As Kemal mournfully purloins all the earrings, lipstick, hairclips and 4,213 cigarette butts associated with his beloved in "consolatory rituals", each becomes the "vessel of a lost past". He identifies her with the city of ship horns and linden trees. Walking the streets as though "seeking out my own centre", he realizes that "I, too, could have something worthy of proud display, and the notion set me free."* »²⁸⁰ À ce stade du roman, le protagoniste n'est pas encore conscient qu'il est en réalité en quête de lui-même. En écoutant la tragique histoire d'amour du père, le même goût absurde et menaçant de l'existence regagne les pensées de Kemal, même s'il ne sait pas clairement formuler, du moins pas pour l'instant, les tabous qui surgissent de son inconscient : « *Plus j'essayais de réfléchir à l'histoire qu'il venait de me raconter, plus mon esprit s'embrouillait et ma souffrance augmentait, à l'image des « primitifs incapables de réfléchir à leurs tabous », comme disaient les*

²⁸⁰ "Turkish delight; Orhan Pamuk." *The Economist* [US] 21 Nov. 2009: 87EU.

*anciens anthropologues. »*²⁸¹

Il ne faut pas pourtant oublier qu'il s'agit des premières pages du roman et que le caractère introspectif du personnage principal n'est pas encore entièrement assumé. Cependant, même là, Kemal pressent l'importance des substituts et des doubles. D'abord parce qu'il voit dans le destin du père son propre destin. Ensuite, l'effacement soudain et brusque de Füsün fait écho à l'amante disparue du père, mais aussi à la ville d'Istanbul. En effet, tout comme la ville s'est transformée pour le père en labyrinthe de douleur dans la mesure où il passera plusieurs années à traquer les traces de son amour, la ville d'Istanbul revêt pour le fils aussi les allures d'une cartographie où les fantômes représentant l'être aimé peuplent les rues. « *Les rues d'Istanbul étaient pleines de fantômes de Füsün qui surgissaient à tout bout de champ et disparaissaient aussi vite qu'ils étaient apparus.* »²⁸²

L'espace joue ici un rôle de première instance dans la mesure où la ville, comme dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, sert de miroirs aux nombreux doubles que le narrateur traque. « *Je pris l'habitude de me rendre dans les lieux suffisamment peuplés pour multiplier mes chances de croiser son fantôme; et c'est comme si j'avais établi dans ma tête une nouvelle carte d'Istanbul où tous ces points de rencontre étaient signalés. La ville s'était ainsi transformée à mes yeux en un univers de signes qui me la rappelaient.* »²⁸³

Pour reprendre ici la pensée de Freud sur l'espace, la trace et le double (la pensée reprise par Derrida comme nous l'avons démontré dans l'introduction), l'espace incarne cette cire dans laquelle s'inscrivent les traces :

²⁸¹ *Ibid.*, p.127.

²⁸² *Ibid.*, p.216.

²⁸³ *Ibid.*, p. 217.

« Les traces ne produisent donc l'espace de leur inscription qu'en se donnant la période de leur effacement. Dès l'origine, dans le « présent » de leur première impression, elles sont constituées par la double force de répétition et d'effacement, de lisibilité et d'illisibilité. Une machine à deux mains, une multiplicité d'instances ou d'origines, n'est-ce pas le rapport à l'autre et la temporalité originaire de l'écriture, sa complication « primaire » : espacement, différence et effacement originaire de l'origine simple, polémique dès le seuil de ce qu'on s'obstine à appeler la perception ? »²⁸⁴

Or, même si le narrateur du *Musée de l'Innocence* fait dans un premier temps l'éloge du regard, de l'accumulation fétichiste des objets appartenant à Füsün et de la multiplicité des reflets et des doubles grâce auxquels il traque les traces de la disparue, l'entreprise de l'effacement et de la perception auquel il participe n'est rien d'autre sinon la réduction de l'altérité à ses propres envies et désirs. Et si le corps est désormais le centre du monde par lequel passe toute connaissance, comme nous le verrons plus loin, alors ce n'est plus la vision, mais le toucher qui prend le dessus. Et alors qu'il collecte les objets pour les exposer éventuellement « à la vue » du monde entier, ces mêmes objets doivent d'abord passer par le toucher. Il lui arrive même de vouloir avaler (les mouchoirs, la règle, la montre) les objets appartenant à la jeune femme, ce qui, sur le plan psychologique, revient à transformer l'être aimé en objet. « *All the senses, including vision, are extensions of the tactile sense; the senses are specialisations of skin tissues, and all sensory experiences are modes of touching and thus related to tactility. Our contact with the world takes place at the boundary line of the self through specialised parts of our enveloping membrane.* »²⁸⁵ La mort de Füsün n'est que la suite logique et concrète de l'incapacité de Kemal non de transcender le toucher au profit de la vue afin de *voir*, indépendamment de ses désirs à lui,

²⁸⁴ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, p. 334.

²⁸⁵ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, Chichester, Wiley-Academy, 2005, p.10.

la jeune femme comme elle aurait aimé être vue : épanouie et libre de faire ses propres choix. Autrement dit, l'erreur de la perception perpétuée par le personnage principal sur la figure féminine, consiste dans son incapacité de sortir de son solipsisme et de voir l'autre dans son intégrité. Un peu comme si, afin de fuir l'inquiétante étrangeté qui habite son propre inconscient, il avait trouvé dans l'obsession de l'amour un substitut et une façon de ne pas lui faire face. « *In a society that is obsessed with women preserving their virginity until a marriage is at least in prospect, it is notable that both women yield to Kemal, though at some cost to themselves.* »²⁸⁶ L'obsession, le fétichisme, la collection monomane et obnubilée des objets appartenant à Füsün, ne relève pas à proprement parler de l'amour idéal, sinon d'une construction imaginaire et égoïste qui enlève à l'autre toute son altérité.

Dans le chapitre soixante et un (61) du *Musée de l'Innocence*, intitulé « Regarder », cette réduction de Füsün à la perception de Kemal n'a rien à voir avec l'art de regarder, comme le protagoniste tente de nous le faire croire. Il s'agit plutôt de l'incapacité du personnage principal de saisir l'autre dans son intégrité et de respecter ses désirs profonds. Car la jeune femme aimerait devenir une actrice célèbre, activité louche et menaçante aux yeux de Kemal qui tente de l'en dissuader à tout prix (en partie par peur de la perdre) même si, dans un premier temps, il se donne pour mission de décrypter le regard de sa belle, saisir sa propre trace dans ses yeux, deviner et assouvir ses désirs profonds. Or, c'est à force d'essayer de voir le monde à travers les yeux de Füsün que la véritable ambiguïté et fluidité de son monde intérieur se fait ressentir. « *Je ne comprenais pas vraiment ce que Füsün cherchait à exprimer avec les yeux et, au bout d'un moment, j'en venais à penser que la*

²⁸⁶ "Turkish delight; Orhan Pamuk." *The Economist* [US] 21 Nov. 2009: 87EU.

*chose exprimée n'était autre que ce regard lui-même. Dans ses regards qui, bien que rarement au début, se faisaient subitement et lourdement expressifs, je sentais sa colère, sa détermination, les tempêtes qui soufflaient dans son âme; mon esprit devenait confus, j'avais l'impression de perdre pied et de reculer devant elle. »*²⁸⁷ Autrement dit, cet art de regarder, qu'il espère apprendre de Füsün, dévoile non seulement le décalage qui s'installe entre elle et lui, sinon surtout le décalage entre ces nombreux moi qu'il est sur le point de découvrir. La non-correspondance du protagoniste avec l'état d'âme et les aspirations de sa bien-aimée mène le personnage principal vers le solipsisme absolu dont la conclusion se résume en une activité obsessionnelle qui frôle la folie : collectionner à l'infini les traces de sa bien-aimée, tout en sachant que la véritable nature de cette dernière se dérobe sans cesse, tantôt par négligence personnelle, tantôt par l'impossibilité d'accéder pleinement à l'autre. « *Autrui est secret parce qu'il est autre* »²⁸⁸ et, ce caractère secret et inaccessible de l'autre, renvoie à Kemal le caractère inaccessible de sa propre nature. « *Moi, j'avais mon inconscient qui, outre les douleurs qu'il m'affligeait à cause de Füsün, m'amenait à faire des choses que je jugeais avilissantes et indignes de moi.* »²⁸⁹ Parmi ces choses avilissantes se trouve sa propre mesquinerie qui le pousse à mettre des embûches et des obstacles sur le chemin de Füsün, afin de ne jamais accomplir son rêve. « *What is valid in Turkish literature after all the years of Western-style Modernism which had been thought to be the*

²⁸⁷ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 445.

²⁸⁸ Jacques Derrida, entrevue accordée au Monde Septembre 2000, dans *Le Monde de l'éducation* n° 284. Propos recueillis par Antoine Spire.

²⁸⁹ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 445.

*key to good old buzzwords such as democracy, equality, and freedom, has still been culturally mediated through patriarchal values that devoice women. »*²⁹⁰

Mais la question qui se pose ici est la suivante : qui est responsable de la mort de la jeune femme ? Le narcissisme conscient de Kemal ou son propre inconscient auquel il tente d'échapper et qui n'est rien d'autre que la pulsion de la mort ? Le protagoniste pressent lui-même cette question et, même quand il croit entièrement posséder Füsün, que leurs destins sont brièvement réunis et que tout laisse croire que les obstacles provenant du monde extérieur sont enfin effacés, Füsün, ou l'image qu'il se fait d'elle, lui échappe : « *Désormais, c'était quelqu'un d'autre. Dans cette nouvelle personne ne demeurait la Füsün que j'avais connue et aimée à dix-huit ans mais on eût dit que, comme l'écorce d'un arbre, les années qui s'étaient écoulées avaient relégué très loin la jeune pousse qui était à l'intérieur.* »²⁹¹ Autrement dit, même quand elle lui envoie clairement le message qu'il a gâché sa vie,²⁹² Kemal n'entend pas sa bien-aimée et s'obstine à lui imposer sa protection patriarcale : « *J'avais peur que tu t'engages sur ces chemins, alors que tu n'avais pas d'homme fort à tes côtés, Füsün.* »²⁹³ Afin de lui échapper, la jeune femme préfère se suicider. Cette misogynie naturelle se dévoile justement à travers cet art de regarder auquel le protagoniste réserve tout un chapitre. Malgré son mariage « arrangé », la mère de Kemal croit que c'est dans le premier regard qu'est né son amour pour le père parce que, pense-t-elle, une magie divine s'opère lorsque les gens se reconnaissent. « *C'est d'abord par les*

²⁹⁰ Britta Zangen, *Misogynism in Literature, Any Place, Any Time*, Peter Lang, 2004, p. 228.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 606.

²⁹² Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 611

²⁹³ *Ibid.*, p. 611.

*yeux que s'est scellée notre union. »*²⁹⁴ Et c'est précisément par le regard que s'accomplit la désillusion de son fils qui espère retrouver la même « union » dans les yeux de Füsun. À la place de l'union et de la plénitude, de l'amour « océanique » que procure l'amour, il retrouve plutôt ce que Freud appelle « l'incomplétude. »²⁹⁵ Après avoir nourri l'espoir de retrouver dans les yeux de sa dulcinée une certaine réminiscence, un signe du destin qui leur fait un clin d'œil depuis une autre vie peut-être, Kemal est renvoyé au constat de l'échec : *« Mais je ne voyais pas de réminiscences ni rien qui s'apparente à un tel éveil dans les yeux de Füsun, et je sentais monter une déception qui me conduirait tout droit aux affres inhérentes à l'incapacité de me lever. »*²⁹⁶

Même durant le bonheur partagé avec Füsun, au sommet de sa jouissance, Kemal pressent que la « vraie vie » s'échappe sans cesse et que le présent est impossible à vivre. *« J'étais en effet en proie au sentiment sinon fréquent du moins récurrent qui m'assailait pendant nos dîners à Çukurcuma. Celui de ne pouvoir sortir d'un rêve oppressant, comme si les murs d'une pièce se resserraient sur vous et que le temps se rétrécissait comme peau de chagrin. »*²⁹⁷ Autrement dit, le sentiment de ne pas vivre pleinement n'est pas seulement relié à la perte de l'être aimé, mais plutôt au sentiment que l'homme est toujours en décalage avec soi et les autres. C'est pourquoi, il est normal, nous rappelle Freud, que la vie prenne l'amour pour « centre » de satisfaction parce qu'il « nous a procuré la plus forte des expériences, celle d'une sensation de plaisir qui terrasse, et nous a fourni ainsi le modèle

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 444.

²⁹⁵ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la Culture*, P.U.F, Paris, p. 26.

²⁹⁶ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 448.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 534.

de notre aspiration au bonheur. »²⁹⁸ Si tel est le cas, quoi de plus naturel pour Kemal de vouloir à tout prix retrouver la source de son bonheur? Or, nous venons de le voir, c'est par le regard de Füsün que s'effectue la prise de conscience de l'impossibilité d'atteindre l'absolu par l'amour. Malgré donc ce décalage avec l'être aimé, l'amour, ou plutôt l'idée de l'amour, procure au protagoniste une protection contre la souffrance. « *Jamais nous ne sommes davantage privés de protection contre la souffrance que lorsque nous aimons, jamais nous ne sommes davantage dans le malheur et le désaide que lorsque nous avons perdu l'objet aimé ou son amour.* »²⁹⁹ Si l'amour est le meilleur antidote contre l'incomplétude de la vie, le perdre accentue encore davantage le drame qui déchire la condition humaine : le caractère éphémère de la vie humaine. Quel est le réflexe premier de Kemal dans le but de se protéger contre l'impossibilité d'atteindre l'idée protectrice de l'amour? L'écriture devient l'unique possibilité de substituer au sentiment de perte, inhérent à la condition humaine, la trace de son expérience intérieure. De là lui vient alors l'idée d'écrire *Le Musée de l'Innocence* à rebours : vers la fin du roman, le lecteur assiste à la scène où Kemal rencontre Orhan Pamuk en personne afin de lui demander d'écrire son histoire. « *La structure de l'appareil psychique sera représentée par une machine d'écriture.* »³⁰⁰ Et la machine d'écriture, mise en marche par le substitut du narrateur avec le protagoniste sauve en fin de compte le personnage de la mort. Et ce n'est pas l'absence de l'aimée qui rend sa condition difficile, c'est plutôt l'aspect tragique de la condition humaine depuis la découverte de l'absence de la présence pleine : « *Sans doute la vie se*

²⁹⁸ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la Culture*, PUF, 1995, p. 25.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.24.

³⁰⁰ Jacques Derrida, *l'Écriture et la Différence*, Seuil, Paris, 1973, p. 297.

*protège-t-elle par la répétition, la trace, la différence. Mais il faut prendre garde à cette formulation : il n'y a pas de vie d'abord présente qui viendrait ensuite à se protéger, à s'ajourner, à se réserver dans la différence. Celle-ci constitue l'essence de la vie. »*³⁰¹ C'est la raison pour laquelle Kemal passera le reste de sa vie à essayer d'ajourner, grâce à la collection des objets appartenant à Füsün et en parcourant les rues de sa cartographie imaginaire, la pulsion de mort qui le guette dans tous les recoins de son être.

Revenons rapidement à la notion du double et des reflets si chers à Pamuk et dont nous avons longuement parlé dans le premier chapitre. La démultiplication des reflets possède une triple tâche : 1) suppléer à l'insupportable absence de la présence 2) pressentir faussement l'existence d'un autre monde 3) renvoyer les protagonistes au caractère solipsiste de leur existence. Ce mécanisme s'opère désormais de façon prévisible, ce que Pamuk rend cette fois-ci explicite :

« Füsün et moi nous nous démultiplions en une foule de personnages et de reflets. À travers ces premiers longs baisers et les détails de ces rituels amoureux qui de développeraient peu à peu entre nous, je percevais les signes précurseurs d'une connaissance, d'un bonheur d'un genre nouveau pour moi, je sentais s'entrouvrir la porte d'un paradis rarement accessible en ce bas monde. Nos baisers semblaient nous ouvrir non seulement les portes d'un plaisir sensuel et d'un désir sexuel croissant, mais également celles d'un Temps immense qui nous aspirait vers ses espaces infinis. »³⁰²

Pourtant, la porte qui s'ouvre devant Kemal, est plutôt celle des espaces infinis et insoupçonnés de son propre inconscient. Tout comme dans *Istanbul, Souvenir d'une ville*, la figure du double et de ses démultiplications, sert en quelque sorte de substitut et de

³⁰¹ *Ibid.*, p. 302.

³⁰² Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 48.

franchissement du fossé entre les multiples moi du protagoniste auxquels lui-même tente d'échapper. Dans ce sens-là, Füsün devient interchangeable, surtout quand Kemal traque ses traces à travers la ville et voit sa figure dans chaque femme turque. Au fur à mesure que l'amante devient interchangeable, la misogynie de Kemal opère sous forme de réaction à ce qu'il croit être l'impossibilité de la posséder, alors qu'en réalité il s'agit de la chose en soi qui se dérobe. Autrement dit, le caractère inaccessible de la présence pleine revêt ici les traits féminins comme lorsque, pour le bien-être de la nation, elle incarne la douleur de la mère la patrie :

« Just beyond Cyprus airport there is a large poster of a mother mourning her child - Greek Cyprus mourning and commemorating the Turkish invasion. In France, it was *La Patrie*, a figure of a woman giving birth which personified the revolution. Women often come to symbolize the national collectivity, its roots, its spirit, its national project. Moreover, women often symbolize national and collective 'honour'. Shaving the heads of women who 'dared' to fraternize, or even to fall in love with 'the enemy' is but one expression of this»³⁰³

Force est pourtant de constater que Kemal est si préoccupé par son état psychique, qu'il n'a pas le temps de se pencher sur ses propres déboires machistes en relation avec le statut, somme tout opprimé, de la femme au sein du tissu social turc. Le culte des objets auquel il se voue corps et âme n'est que le reflet de son propre narcissisme à l'intérieur duquel l'autre est réduit au simple objet de son désir. « *Le narcissique qui incline plutôt à se suffire à lui-même cherchera dans ses processus animiques internes les satisfactions*

³⁰³ Nira Yuval Davis, *Gender and nation, Ethnic and Racial Studies*, 16:4, p.627, 1993.

essentielles.»³⁰⁴ Le narcissisme pathologique qui parcourt les pages du *Musée de l'Innocence* est peut-être la raison pour laquelle le roman en question est, en apparence seulement, le moins politique de tous les livres de Pamuk.

En effet, cette majestueuse saga où l'amour joue le rôle principal ne s'est pas penchée, de façon directe, sur les déboires de la nouvelle Turquie ou sur l'éternelle tension entre l'est et l'ouest présente dans l'identité turque. Kemal est plutôt critique face à l'obsession d'une certaine classe sociale turque qui veut à tout prix ressembler aux Européens. De plus, le contexte social dans lequel il évolue ne l'intéresse pas outre mesure : « *C'était une allusion à la politique dont je parlais comme d'une catastrophe naturelle de l'ordre de l'inondation ou du tremblement de terre face à laquelle, nous autres citoyens ordinaires, ne pouvions rien faire d'autre que nous en tenir éloignés.* »³⁰⁵ Cette prudence face au politique va de pair avec l'aversion pour sa propre classe sociale que Kemal, par moment, croit responsable de la perte de sens de sa propre existence. Il a joué le jeu de ses fiançailles avec une femme qu'il n'aimait pas, Sibel, et, à cause du temps perdu à être quelqu'un d'autre, il a laissé l'amour de sa vie lui échapper. Tous les moyens sont bons pour se consoler et pour échapper aux gouffres de son inconscient. C'est grâce aux fantômes de Füsün que Kemal découvre les quartiers insoupçonnés d'Istanbul qui vont, croit-il, changer sa vie. « *Le fantôme de Füsün ayant commencé à m'apparaître dans des secteurs pauvres et reculés tels que Vefa, Zeyrek, Fatih ou Kocamustafapaşa, je traversais*

³⁰⁴ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, P.U.F, Paris, 1995, p. 27.

³⁰⁵ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, Paris, 2011, p. 395.

la Corne d'Or et je m'enfonçais dans les vieux quartiers d'Istanbul. »³⁰⁶ Ces vieux quartiers dans lesquels il traque les fantômes de la disparue lui dévoilent le caractère futile et indolore des quartiers où il a vécu toute sa vie. Autrement dit, grâce aux fantômes des quartiers pauvres, les *autres* visages de la ville lui servent de miroirs dans lesquels il capte d'autres façons d'être qu'il ne connaissait pas jusque-là. Soudain, l'artificialité et l'insipidité de sa classe sociale - l'obligation de vivre à l'européenne, l'art de paraître et d'être autre chose - lui apparaît comme étant le principal responsable de sa précarité intérieure. Encore une fois, la quête d'amour et les nombreux fantômes qui se démultiplient à travers la ville ne représentent que la première strate de quelque chose de plus profond auquel Kemal a enfin accès. « *Parfois, je pressentais que l'étonnant bien-être que j'éprouvais dans ces rues tenait moins à la proximité avec Füsün qu'à quelque chose d'autre : dans ces quartiers périphériques, ces terrains vagues, ces rues pavées et boueuses, en ces gamins qui jouaient au football avec un ballon crevé à la lueur des réverbères, entre les voitures, les bonnes ordures, les trottoirs et la chaussée, j'avais l'impression de pouvoir toucher du doigt l'essence de la vie.* »³⁰⁷ Si l'essence de la vie lui apparaît soudainement sous les traits d'une existence simple et éloignée de l'artificiel, Kemal croit que le fait d'avoir grandi et vécu dans une classe sociale dans laquelle il ne se reconnaît plus, lui a fait manquer le rendez-vous avec lui-même. Autrement dit, le bien-être qu'il ressent dans les rues périphériques d'Istanbul n'a à proprement parlé rien à voir avec Füsün, mais bien plutôt avec la possibilité, peut-être, de franchir l'écart qui le sépare de lui-

³⁰⁶ *Ibid.*, p.273.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 276.

même. « À présent, dans ces ruelles à l'écart, je cherchais le noyau perdu de ma propre existence. »³⁰⁸ Füsün n'a rien à voir avec la quête narcissique du protagoniste qui tente d'échapper à la pulsion de mort et ses nombreuses déclarations le prouvent. Retrouver l'objet sexuel n'est qu'une tentative parmi d'autres de retrouver le noyau perdu de son existence. La pensée de Derrida est ici à son comble : même si le sens et la présence pleine n'existent pas, l'unique façon pour l'homme de survivre à l'insupportable immanence de l'existence, c'est de combler le vide par les nombreuses traces écrites. Dans ce sens-là, Füsün n'est qu'un objet de substitut parmi d'autres et l'amour un simple remède contre le vide laissé par la perte de la plénitude. Ce machisme finalement avoué a pourtant dérangé plus d'un commentateur, malgré l'intérêt et l'envie de Kemal de s'approcher de Füsün en faisant l'éloge de la classe pauvre à laquelle elle appartient :

« Kemal doesn't develop an understanding of the poverty and lower-class sociocultural habits of Füsün and her family. Füsün's agony in the novel is eclipsed by Kemal's portrayal of her purely as a subject of desire, love, and affection. Identified with the museum of innocence is that classless space where all constructions/divides of Western/Eastern, modern/traditional are shed and Füsün and Kemal can indeed be happy. This space created for the happiness of Kemal and Füsün, however, is created, ideologically, if not ethically and economically, in questionable terms. This museum that will represent the desired unification and affectionate love affair of these two people is constructed of objects that are mostly taken from Füsün's household--objects that have use-value and practical importance for the family, or more importantly, emotional value. In this sense, the museum of innocence and its method of construction parallel the typical Western colonial ideology that dominates or exploits the East. The bridge Kemal tries to build from Nisantasi to Cukurcuma doesn't allow for the "non-westernized" Füsün to cross to the other side. Viewed from the perspective of class and poverty, Füsün and Kemal's tragic love story is therefore reminiscent of, if not analogous to, the problematic and unresolved relationship between the East and the West. »³⁰⁹

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 276.

³⁰⁹ Iclal Cetin, *Orhan Pamul. The Museum of Innocence. Book Review*, World Literature Today, March 1, 2010.

Si l'auteure a raison de souligner l'attitude narcissique, misogyne et peu ouverte du protagoniste à la souffrance du personnage féminin, elle a tort de transposer la problématique sur les relations est-ouest. En effet, Kemal, en suivant presque mot à mot la route tracée d'avance par le père de la psychanalyse quant à la découverte et la rencontre avec *l'inquiétante étrangeté* logée au fond de l'inconscient, n'est pas plus misogyne que Freud. Ce dernier est clair à ce sujet : « ...*l'infériorité intellectuelle de tant de femmes, qui est une réalité indiscutable, doit être attribuée à l'inhibition de la pensée, inhibition requise pour la répression sexuelle.* »³¹⁰ Mais, il faut maintenant se pencher sur la problématique du départ : dans ce jeu de substitut entre la vie et la mort, instauré par la machine de l'écriture, quel est le rôle de l'espace? Comment ce dernier participe-t-il à l'entreprise obsessionnelle du personnage principal? Comment l'espace sert d'autel sur lequel est sacrifié l'objet sexuel?

c) L'espace urbain ou la scène du sacrifice. Stratification de l'espace comme symptôme du malaise existentiel.

Maintenant que nous avons démontré que le psychisme du narrateur sous forme de noyau perdu opère aussi dans le roman à l'étude, il nous reste à voir comment l'espace participe et influence cette entreprise. Si l'espace participe au dévoilement des stratifications et des diverses couches qui s'interposent entre le conscient et l'inconscient de Kemal, il est en quelque sorte le lieu où surgit la prise de conscience du décalage

³¹⁰ Sigmund Freud, 1908: *Die "kulturelle" Sexualmoral und die moderne Nervosität*. Trad. fr. in : Freud, *La Vie Sexuelle*. P.U.F. 1969, page 42.

psychologique de ces nombreux moi. Que l'espace soit la donnée première de conscience (T.Hall)³¹¹ prouve le rapport du personnage principal à la ville d'Istanbul. Cette dernière est malléable et fluide dans la mesure où elle accompagne les nombreux états d'âme de Kemal, même les plus inconscients, notamment lorsqu'il fait correspondre, dès le début du livre, le mythe biblique du sacrifice d'Abraham effectué dans un Istanbul qui soudain affiche des « airs d'abattoir ». Plus que ça, la ville participe à la mort et au sacrifice du féminin que perpétue, page après page, Kemal. Mais avant d'examiner l'espace dans son rapport au sacrifice, il faut mentionner comment ce même espace participe au bonheur illusoire des premières pages du roman qui correspondent aux débuts de Kemal dans ses tâtonnements et ses introspections. Même si certains endroits de la ville font, dès le début, frémir le protagoniste face au pressentiment du drame immanent, celui de l'inquiétante étrangeté présente au cœur de son être, la ville participe à la naïveté passagère du bonheur. Le chapitre dix du roman, intitulé « Lumières de la ville et bonheur », explique clairement comment la ville participe à son état d'âme : « *Un air printanier fleurant le tilleul entrainait par les portes-fenêtres du grand balcon. En contrebas, les lumières de la ville se reflétaient dans la Corne d'Or; tout semblait empreint de beauté, même les quartiers pauvres. J'éprouvais le sentiment que j'avais une vie heureuse et, surtout, que cela ne faisait que préfigurer le bonheur encore plus grand qui m'attendait.* »³¹² Il est intéressant de constater que durant cette correspondance passagère entre l'euphorie amoureuse que ressent le protagoniste et la ville, le corps se fait entourer d'une aura de pureté. La nudité correspond

³¹¹ Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Points, Paris, 1978.

³¹² Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, p.51.

à la pureté d'Istanbul dans la mesure où le narrateur ressent une totale fusion entre lui et la ville, même si cette dernière ne fait pas partie du monde dans sa totalité : « *de dire combien il nous fut difficile d'abandonner notre tenue d'Adam et Ève, de nous rhabiller et d'avoir à promener nos yeux sur ce vieux monde sale!* »³¹³ Istanbul ne fait pas partie de ce monde sale, du moins pas pour le moment. Le noyau de la ville est en symbiose absolue avec le corps de Kemal car la cité participe au pays imaginaire qu'il s'est construit. Pourtant, le protagoniste est assez lucide pour remarquer que la ville ne revêt pas les mêmes traits aux yeux de sa dulcinée. Cette dernière, silencieuse et en pleurs suite à la perte de sa virginité, pose ses regards songeurs et lointains sur un horizon qui échappe à Kemal. À la beauté et à l'euphorie du personnage masculin se mêlent le silence et le sang du protagoniste féminin, tout ça, sur un fond de ville aux allures d'un abattoir. Le chapitre consacré à la beauté de la ville est suivi par celui consacré au sacrifice intitulé « La Fête du sacrifice ». Ce dernier, sous la plume de Pamuk, revêt une immense importance symbolique et donne le ton à la suite du roman. Quelques jours après avoir fait l'amour, l'acte durant lequel Füsün a perdu la virginité, Kemal replonge dans ses souvenirs et se rappelle comment huit ans plus tôt, lui et sa jeune cousine s'étaient perdus dans les recoins insolites d'Istanbul où, sans le savoir, ils allaient assister au sacrifice du mouton généralement perpétué dans la tradition islamique le premier jour de Kurban Bayrami. « *Le boucher orienta la tête du mouton vers la cavité préalablement creusée dans le sol afin que s'y écoule le sang.* »³¹⁴

³¹³ *Ibid*, p.48.

³¹⁴ *Ibid*, p.55.

Face au massacre du jeune animal devant lequel les yeux écartés de Füsün affichent la peur et l'incompréhension, Kemal ne possède pas d'autres façons d'expliquer à la jeune fille la symbolique du geste sans faire appel à la religion : Abraham, à la demande de son Dieu, s'apprêta à sacrifier ce qu'il avait de plus cher, son fils Isaac. Grâce à cette obéissance aveugle, Dieu préserva le fils et lui substitua l'animal. « *Qu'un père puisse accepter de sacrifier le fils qu'il aimait par-dessus tout, je voyais bien que je n'arrivais pas à le faire comprendre à une fillette de douze ans. Devant mon incapacité à lui expliquer le sacrifice, mon anxiété se mua en agacement.* »³¹⁵ Cet agacement ne quitta jamais le protagoniste, même plus tard, quand cette jeune cousine transformée en amante ne réussit pas à comprendre les raisons pour lesquelles Kemal a décidé de sacrifier leur histoire d'amour. C'est durant cette même journée de la fête du sacrifice, où la mort avait frappé de plein fouet, qu'en quittant ce quartier aux allures d'un abattoir, un accident mortel auquel ils ont assisté, fait comprendre au protagoniste qu'Istanbul rempli de beauté, est substitué par un Istanbul dans lequel le sacrifice, la mort et la perte envahissent soudainement l'espace urbain : « *En sortant de la côte, nous filâmes à travers les rues désertes pour rejoindre Taksim puis Niçantaçi, comme si nous fuyions la mort* »³¹⁶ Un peu plus tard, un autre accident survenu en face des amoureux, fait replonger Füsün dans un silence méditatif dans lequel elle pressent le drame de sa propre vie. La stratification de l'espace dévoile, à partir de ce moment, le malaise existentiel qui ronge la conscience du protagoniste : plus

³¹⁵ *Ibid*, p.57.

³¹⁶ *Ibid*, p.62.

son désir de posséder Füsün de façon absolue, comme si elle était un objet, augmente, plus l'espace urbain se transforme en une entité perverse, grouillante d'hommes capables de devenir ses rivaux potentiels. C'est pourquoi, tout comme les quartiers pauvres ne lui sont pas toujours accessibles, certains endroits d'Istanbul devraient être évités par les femmes. « *Comme toutes les jeunes Stambouliotes jolies et bien faites, elle avait appris qu'il valait mieux éviter de passer par les parcs, les terrains vagues et les petites rues à l'écart des grands axes où elle était tombée sur toutes sortes d'Oncles infâmes.* »³¹⁷ Or, au fur à mesure que la ville se transforme en une dangereuse ruche, la possessivité et l'obsession de Kemal augmentent. Et plus l'objet s'échappe, plus les rues d'Istanbul deviennent menaçantes et labyrinthiques. La ville, qui change de visage au fur à mesure que changent les états d'âme du protagoniste, accentue les failles et les fissures de son inconscient, capable de plonger « *certaines hommes dans une noire solitude et un profond désespoir jusqu'à la fin de leur vie.* »³¹⁸

Qu'est-ce qui fait que Kemal, malgré le caractère narcissique de sa pathologie, ne se jette pas dans le désespoir baudelairien ou nervalien et que le *Musée de l'Innocence* ne soit pas plutôt un roman déprimant qui met en scène l'agonie d'un homme? Le désir de vivre et de revivre les moments d'intense bonheur situés dans le passé, donc inaccessibles, est le carburant de tout le roman. Autrement dit, le protagoniste sauve le roman grâce à la volonté de substituer le sentiment de perte qu'il croit être relié à la disparition de l'objet sexuel. Pourtant, il faut redire encore une fois que la quête de ce quelque chose qui se dérobe sans

³¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

cesse n'a rien à voir avec l'objet en soi. Même quand tout semble aller bien entre les deux amants, Kemal ressent le même malaise, qu'il met parfois sur le dos de la ville, comme Pamuk, l'écrivain, le faisait dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*. Que fait-il? La même chose que dans son autobiographie : il tente de s'éloigner physiquement du centre d'Istanbul, lourd de strates mémorielles et de surgissements imprévisibles de son inconscient qui lui joue de mauvais tours. « *Il y avait quelque chose de l'ordre du rêve dans cet éloignement entre moi, la ville et mon propre passé. Me retrouver avec Füsün au beau milieu de la ville et du Bosphore, mais si loin de tous était un sentiment aussi effarant que la mort.* »³¹⁹ Pourtant, même en s'éloignant du centre, Kemal ne parvient pas à calmer l'angoisse et le drame qu'il pressent comme étant l'état permanent de sa conscience. Le Bosphore représente, tout comme dans ses autres livres, le non-lieu libérateur de passions et d'instincts refoulés, une surface neutre et *thérapeutique* qui donne aux Stambouliotes un sentiment de répit, même si ce dernier ne dure jamais très longtemps : les bateaux étrangers qui brûlent sur la surface de la mer ne sont que la métaphore du feu intérieur des protagonistes.

Néanmoins, tout comme dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Pamuk consacre dans *Le Musée de l'Innocence* tout un chapitre au Bosphore sauf que, cette fois-ci, la référence au feu est évidente : « *Incendies sur le Bosphore.* » Le chapitre en question est parsemé d'événements en apparence anodins, comme ce tanker roumain et ce petit cargo grec qui entrent en collision et font du Bosphore, pendant plus d'une semaine, un immense théâtre de flammes. Kemal voit dans cet incendie une prémonition métaphorique qui annonce

³¹⁹ *Ibid.*, p. 553.

quelque chose d'autre : « *Se pouvait-il que cet incendie marque pour moi le début d'une nouvelle vie ?* »³²⁰ Impossible de ne pas tenir compte ici de l'analyse de Bachelard sur le feu et la vague, d'autant plus que le romancier turc est explicite à ce sujet: « *Quand une grosse vague vint soudain surprendre Füsün et la balloter à la surface de la mer agitée, elle poussa un petit cri, tendit le bras vers mon cou pour s'y agripper et se serra contre mon épaule.* »³²¹ Si la femme représente dans le langage bachelardien une houle primitive qui naît des flots, alors elle est « vraiment vague de fond. »³²² Cette vague de fond représentante le caractère inaccessible de l'inconscient et incarne à la fois « *l'infini des lointains, la paix lointaine, toujours lointaine des horizons marins* »³²³ et la dynamique du mouvement qui, dès qu'il s'approche de l'homme, devient « mouvement humain, volonté d'homme »³²⁴. Dans ce sens-là, Füsün, incarnant la métaphore de l'infini de la vague de fond, encerclée par le désir de la contrôler métaphoriquement et physiquement, s'étouffe et s'engloutit sous le poids de la névrose de Kemal. Le feu devient ici le symbole de l'enfer : « *l'on passe tout de suite de la réalité qui brûle à l'amour qui enflamme.* »³²⁵ Le chapitre sur les incendies sur le Bosphore, stratégiquement placé au milieu du livre, annonce encore une fois le sacrifice du personnage féminin, survenu cette fois-ci non pas au cœur de l'espace urbain d'Istanbul, mais plutôt sur la surface de la mer. Que la vague, l'élément féminin par excellence, se soumette à la détermination de l'homme de façon générale, il va sans dire que, dans l'univers de Pamuk, cette volonté incarne surtout

³²⁰ *Ibid*, p. 473.

³²¹ *Ibid*, p. 553.

³²² Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, PUF, Paris, 1983, p. 78.

³²³ *Ibid*, p.79

³²⁴ *Ibid*, p.79

³²⁵ *Ibid*, p.81.

l'énergie masculine. Alors que pour Kemal, la mer et ses incendies représentent la métaphore du désastre de sa vie, pour Füsün, la surface fluide est cette entité libératrice capable de la sauver de l'emprise de son amant qui l'empêche d'accomplir ses rêves de jeunesse. Étrangement, le non-lieu libérateur que représentait le Bosphore pour le jeune Pamuk dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* devient, pour le protagoniste masculin du *Musée de l'Innocence*, l'ennemi inaccessible qui lui vole son amour. En revanche, pour le personnage féminin, la mer devient, dans le vrai sens du terme, le seul endroit où il peut s'échapper de l'emprise de son amant : « *Je me rappelle avoir nagé de toutes mes forces à sa poursuite dans l'eau agitée, angoissée à l'idée de perdre mon bonheur, suffoquant dans la panique. Füsün avait disparu dans le Bosphore, entraînée dans le courant!* »³²⁶

Pamuk, en romancier habile, fait des clins d'œil à ses autres livres mais aussi aux écrivains qu'il admire. Dès les premières pages du *Musée de l'Innocence*, il entame la saga de l'amour avec un objet en apparence anodin « le sac de la célèbre marque Jenny Colon ». Pour les lecteurs non avertis et non familiers avec l'attirance postmoderne de Pamuk pour la mise en abîme et le dédoublement, le détail reste sans importance. Or, Gérard de Nerval, à qui Pamuk a consacré un chapitre dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, est éperdument amoureux de Jenny Colon, qui deviendra ensuite le personnage de son fameux livre *Aurélia*. L'inaccessibilité et la mort de Jenny Colon, dont Nerval est compulsivement épris, pousse l'artiste au bord de l'abîme et fait déclencher sa première crise de mélancolie, responsable plus tard de son suicide. Transposée en mythe, Jenny Colon représente l'idéal de la femme inaccessible qui, sur le plan psychologique n'est rien d'autre que la quête du

³²⁶ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p. 553.

paradis perdu et de la présence pleine. L'espace joue encore une fois un rôle principal dans l'œuvre de Pamuk dans son rapport au dévoilement du dualisme psychique car Istanbul est pour Kemal, comme pour Nerval, la scène de toutes ses misères et de tous ses espoirs. C'est la raison pour laquelle l'Orient, et en particulier Istanbul, devient pour Nerval un territoire de guérison dans la mesure où le voyage qu'il a effectué dans la Ville des Villes était une tentative de s'approprier un autre espace, faute de pouvoir s'approprier son territoire intérieur. En se promenant dans les rues d'Istanbul, notamment dans Beyoglu, quartier d'une immense importance pour *Musée de l'Innocence*, Nerval trouve dans les rues de la capitale ottomane un soulagement à ses souffrances. « *C'est d'ailleurs pour fuir ses souffrances morales, tout au moins pour se les cacher à lui-même ainsi qu'à son entourage, qu'il avait entrepris ce périple.* »³²⁷ Ainsi, au retour de ce périple, Nerval écrit *Aurélia*, inspiré de son histoire d'amour avec Jenny Colon, cette « divinité de ses rêves », qui n'est rien d'autre que la porte d'entrée au paradis perdu qu'il tentera vainement de retrouver.

Si Nerval trouve dans les illusions poétiques et littéraires de son esprit un soulagement temporaire à ses souffrances, Kemal, le protagoniste de Pamuk, même s'il trouve dans l'écriture une tentative de laisser une trace et de retrouver temporairement l'unité de sa conscience, décide de monter la tentative en question d'un cran en créant, avec l'aide du narrateur, le véritable *Musée de l'Innocence* non loin du quartier de Beyoglu. Comme si, afin de réellement échapper à la mélancolie et à la mort, il ne suffisait pas seulement de faire appel à l'archi-écriture qui, en se plaçant au cœur du dualisme entre le rêve et la réalité, le conscient et l'inconscient, ajourne la mort moyennant les substituts, il

³²⁷ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007, p. 329.

fallait encore que son travail soit tangible. Pamuk, en mettant en scène l'amour de Nerval, fait une spectaculaire mise en abîme en tentant de superposer les lieux et les époques, la folie et la mélancolie des artistes français et turcs, pour couronner sa démarche de cette tension universelle logée au cœur de la psyché humaine. Autrement dit, dès le début du roman, Pamuk met en garde contre toute tentative nationaliste de s'appropriier la littérature (la sienne) et démontre que le moi universel est parsemé d'abîmes et d'inquiétantes étrangetés qui se servent de la quête d'amour pour échapper à la mort. La réalité, toujours destructrice, notamment à cause de la marche irréversible de la mort, doit être substituée par la fiction. Mais cette fiction, pour être un remède efficace contre la mort, doit, entre les mains d'un postmoderne, « bricoler » un lieu physique ancré dans le monde réel. C'est dans ce sens-là que Pamuk est profondément contemporain, voire transnational, avec une vue globale de l'écriture et du rôle de la mémoire dans la construction identitaire. Car écrire « outside the nation » pour paraphraser Azade Seyhan, en exposant implicitement les dénominateurs communs entre le narrateur d'Aurélia et Kemal du *Musée de l'Innocence*, tous les deux flâneurs professionnels de Beyoglu, c'est donner aux objets le pouvoir de transcender les différences nationales et de créer un *autre* espace. Mais ce pouvoir doit, comme pour exorciser quelque chose, passer par la douleur du corps et le sacrifice de l'objet aimé.

d) Le corps, l'anatomie de la douleur et l'espace urbain.

Nous avons longuement parlé de l'espace urbain dans son rapport au sacrifice, notamment en esquisant les parallèles entre la première promenade des amants et le sacrifice du mouton que Kemal ne réussit pas à expliquer à la jeune cousine. Cette dernière, sacrifiée plus tard et jetée dans l'abîme, sera transformée en substitut utilisé par le protagoniste afin d'échapper à l'inquiétante étrangeté de son inconscient. Nous n'avons pas le temps de nous pencher ici sur la notion de culpabilité chez Freud comme étant le résultat de la tension entre le moi et le surmoi, mais disons rapidement que le sacrifice de Füsün, que Kemal effectue inconsciemment, incarne la première couche de son malaise qui s'exprime à travers la cartographie de la douleur esquissée à partir de son propre corps. Le chapitre vingt-six, intitulé « *L'emplacement anatomique de la douleur amoureuse* », fait clairement le lien entre l'espace et le lieu anatomique où habite la douleur. À l'instar d'un chirurgien, Kemal indique l'endroit exact où commence sa douleur : « *le point de départ essentiel de la douleur se situait dans la partie supérieure gauche de mon abdomen.* »³²⁸ De là, comme un poison, elle se propage dans tout le territoire qui constitue son être physique même s'il avoue que, malgré tous les endroits palpables où il est capable de la situer, sa douleur est « quelque chose de lié à mon âme et ma raison. »³²⁹ Sa psyché, parsemée de remords, de regrets et de jalousies, envoie au corps les messages de douleur. Ce dernier, transformé soudainement en territoire de douleur, réduit toute expérience de

³²⁸ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, 2011, p.191.

³²⁹ *Ibid.*, p. 192.

l'amour à son expérience sensorielle. L'amour absolu vers lequel tend Kemal, le personnage principal, n'est qu'une fuite de lui-même.

Si, comme nous l'avons démontré dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* tout le discours sur la ville est en réalité le discours sur l'état d'âme du narrateur, la phénoménologie du corps théorisée par Merleau-Ponty est très visible dans le roman à l'étude. Inutile de revenir ici à la notion merleau-pontienne du regard, auquel Pamuk consacre un chapitre dans *Le Musée de l'Innocence*, pour accentuer à quel point la perception, autant pour le romancier turc que pour le philosophe français, reconnaît le corps comme le point de départ de toute entreprise littéraire ou scientifique. Autrement dit, le corps n'est pas un objet, il est la condition même de toute expérience. Contre le dualisme cartésien entre le corps et la conscience qui ne sait pas exactement dans quelle partie du corps situer la rencontre entre la matière et la conscience, Pamuk démontre, en esquissant une anatomie de la douleur, que le corps et l'âme sont tous les deux intimement liés. « Notre siècle a effacé la ligne de partage du corps et de l'esprit et voit la vie humaine comme spirituelle et corporelle de part en part, toujours appuyé au corps, toujours intéressé, jusque dans ses modes les plus charnels, au rapport des personnes. »³³⁰ Le corps devient l'unique territoire de l'homme à partir duquel il lui est possible d'agir et de ressentir le monde. Or, l'objection derridienne facilement prévisible est la suivante : si mon corps est désormais cette entité totalisante qui efface les différences entre le sujet et l'objet, comment accéder à la connaissance de l'autre, c'est-à-dire à son corps? Rappelons-nous rapidement la conclusion de Freud et de Derrida mentionnée plus haut sur le caractère

³³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p.287

inaccessible de l'inconscient qui fait de l'homme un étranger à lui-même : si autrui est secret parce qu'il est autre, son corps est tout aussi secret. Kemal ne possède donc pas le corps de Füsün, comme il aurait aimé nous le faire croire. Merleau-Ponty va dans le même sens :

« Or, autrui serait devant moi un en-soi et cependant il existerait pour soi, il exigerait de moi pour être perçu une opération contradictoire, puisque je devrais à la fois le distinguer de moi-même, donc le situer dans le monde des objets; et le penser comme conscience, c'est à dire comme cette sorte d'être sans dehors et sans parties auquel je n'ai accès que parce qu'il est moi et parce que celui qui pense et celui qui est pensé se confondent en lui. Il n'y a donc pas de place pour autrui et pour une pluralité des consciences dans la pensée objective... mais, justement, nous avons appris à révoquer en doute la pensée objective. »³³¹

À partir de l'affirmation de la douleur psychique et physique esquissée à travers le territoire de sa propre anatomie, Pamuk réaffirme le caractère solipsiste et fondamentalement subjectif de ses personnages. Ici, comme dans ses autres livres, l'espace participe au surgissement de cette subjectivité qui s'assume dans son narcissisme. Ce dernier est provoqué en partie par le caractère soliloque de toute conscience, en réduisant l'autre à un objet, dans le sens figuratif et réel, notamment en tentant de transgresser les frontières entre le réel et l'imaginaire, en créant ce *thirdspace* intitulé *Le Musée de l'Innocence*.

« Ainsi, j'ai compris que ce que l'on appelle *amour* naissait du renforcement de l'action gratifiante autorisée par un autre être situé dans notre espace opérationnel et que le mal d'amour résultait du fait que cet être pouvait refuser d'être notre objet gratifiant ou devenir celui d'un autre, se soustrayant ainsi plus ou moins complètement à notre action. Que ce

³³¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 402.

refus ou ce partage blessait l'image idéale que l'on se faisait de soi, blessait notre narcissisme et initiait soit la dépression, soit l'agressivité, soit le dénigrement de l'être aimé. »³³²

Ainsi, les somptueux couchers de soleil dans les jardins fleuris des sublimes quartiers d'Istanbul qui participent au bonheur passager ressenti par Kemal disparaissent sous le poids de la douleur et la ville représente le prolongement du corps qui souffre. La correspondance totale entre le corps et la ville est accentuée par une nouvelle cartographie *interdite* : Kemal s'interdit d'emprunter les rues sujettes à réveiller sa douleur. « *J'expose ici la nouvelle carte de Nisantasi à laquelle je m'employais de toutes mes forces à donner corps, et telle que je tâchais de l'assimiler. Je m'étais formellement interdit d'entrer dans les zones et les rues marquées en rouge.* »³³³ Malgré la tentative de retrouver l'unité de son être à travers le désir de contrôler l'espace, la figure chère à Pamuk, à savoir le double, resurgit à nouveau sous la forme d'un fantôme et ce n'est pas pour rien que la nouvelle carte *interdite* d'Istanbul est suivie par le chapitre intitulé « Ombres et fantômes de Füsün ». Ainsi, la ville se transforme encore une fois en un immense miroir labyrinthique qui renvoie au personnage principal les nombreux reflets de son inconscient. « *La ville s'était ainsi transformée à mes yeux en un univers de signes.* »³³⁴ Quand la lourdeur de la ville, avec ses nombreuses strates, rappelle à Kemal le caractère insoutenable de sa souffrance, le romancier fait fuir ses personnages loin du centre en les envoyant soit à la périphérie soit sur la surface fluide de la mer. Mais leur caractère décentralisateur et

³³² Henri Laborit, *L'éloge de la fuite*, Robert Laffont, Paris, 1976, p. 38

³³³ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, Paris, 2011, p.215.

³³⁴ *Ibid.*, p. 217.

déroutant ne fait qu'accentuer l'inquiétante étrangeté que le protagoniste tente de fuir. Autrement dit, plus rien ne soulage Kemal, ni la périphérie, ni la cartographie censurée de la ville, ni les nombreux fantômes de Füsün qu'il traque dans les quartiers pauvres, ni le non-lieu réparateur et libérateur que représentait, autrefois, dans l'enfance, le Bosphore, simplement parce qu'il n'y a plus de distinction entre lui et la ville. « *I experience myself in the city, and the city exists through my embodied experience. The city and my body supplement and define each other. I dwell in the city and the city dwells in me.* »³³⁵ En faisant référence à Nerval, la mise en abîme devient ici explicite et le sentiment universel du sujet se tenant seul face à son destin devient le *modus operandi* du roman. Il ne suffit plus de citer le nom de Jenny Colon : Pamuk fait aussi correspondre son personnage avec celui d'*Aurélia*, surtout lorsque Kemal, le protagoniste du *Musée de l'Innocence*, décide de passer le reste de sa vie dans un état d'ivresse : « *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 vulgaires.* »³³⁶

Il est important de mentionner ici qu'avant la création du *thirdspace*, arrivé au bout de lui-même, Kemal se sent étranger à la fois dans son corps et dans l'espace où il vit, malgré toutes les précautions et les interdictions qu'il s'est imposées. Afin de décrire exactement le décalage que ressent son personnage par rapport au monde et à lui-même, Pamuk utilise une image quelque peu insolite pour décrire l'état d'âme de son protagoniste.

³³⁵ Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*, Chichester, Wiley-Academy, 2005, p.40.

³³⁶ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, Paris, 2011, p.219.

Kemal se sent, pour décrire sa souffrance, « *aussi abandonné que ce chien expédié à bord de son engin spatial dans la noire immensité.* »³³⁷ En mettant en scène cette image psychologiquement et spatialement déroutante, le romancier démontre que toutes les précautions prises par son personnage ne sont plus suffisantes pour échapper à la pulsion de mort qui guette son inconscient. Ni la nouvelle cartographie d'Istanbul, ni les fantômes et les doubles qui apparaissent à tous les coins des rues, ne sont en mesure de faire oublier à Kemal l'inoubliable. La métaphore de l'animal sacrifié mentionnée plus haut se transforme ici en une correspondance entre l'animal et l'homme. Kemal ne se sent plus, face à la souffrance, supérieur à l'animal en expliquant son sacrifice par l'histoire biblique d'Abraham : il devient la bête déroutée perdue dans le temps et l'espace. Dans ses derniers écrits, Derrida s'était penché sur la question de l'animal en annonçant, tout en citant Lacan, une certaine perfection originaire de l'animal contre le défaut originaire de l'homme. « *Si la connaissance humaine est plus autonome que celle de l'animal du champ de forces du désir, et si l'ordre humain se distingue de la nature, c'est en raison, paradoxalement, d'une imperfection, d'un défaut originaire de l'homme qui n'a reçu la parole et la technique, en somme, que là où il lui manque quelque chose.* »³³⁸ Interpréter la scène du sacrifice de l'animal dans *Le Musée de l'Innocence* avec la pensée derridienne revient à se pencher à nouveau sur la métaphore biblique du sacrifice amorcée par Pamuk dans le chapitre « La fête du sacrifice ». Selon le père de la déconstruction, la métaphore biblique du sacrifice du bélier, un des fondements de la civilisation judéo-chrétienne islamique, démontre

³³⁷ *Ibid.*, p.225.

³³⁸ Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006, p. 167.

clairement la dichotomie entre la raison (Abraham) et le mythe (l'animal). Il va sans dire que l'animal, dans le contexte qui nous intéresse, signifie surtout la femme. Est-ce à dire que cette dichotomie aurait pu être dépassée si la différence de catégorie ne s'était pas établie déjà sur l'autel? Derrida, tente-t-il de remédier au péché originel en tentant d'abolir les dichotomies binaires et en abolissant la logique biblique de la victime et du bourreau? C'est du moins son souhait : abolir la supériorité et la foi aveuglante d'Abraham. Abolir la raison et le sacrifice du rêve et de l'animal. Derrida reproche à la binarité métaphysique occidentale, celle qui permet de penser en termes d'*intérieur* et d'*extérieur*, d'avoir permis en son sein le pire délit du siècle : le sacrifice aveugle de l'animal. Or, l'animal, le dernier sujet dont il voulait traiter dans le « livre de 10 000 » pages imaginé dans un de ses derniers écrits *Fichus*, représente le juif, la femme, l'inconnu, l'outsider, le bouc émissaire, le sans voix, l'écriture, l'envers de la médaille, le sensible platonicien. Au nom de tous les animaux et des êtres sans paroles, Derrida fait encore une fois le procès de la pensée occidentale qui exclut volontairement de son champ la notion d'animal et de bouc émissaire, donc de la féminité refoulée et niée par la métaphysique occidentale fortement masculine.

Dans le contexte du roman qui nous intéresse ici, il est également important de souligner que l'ordre des chapitres amorcé par Pamuk n'est pas anodin, ni par rapport à cette question du sacrifice de l'animal, ni par rapport à la spatialité. Kemal, après être arrivé au bout de lui-même, en se comparant à un chien, devient *autre*, donc entièrement étranger à lui-même, dans l'immensité de l'infini qui l'entoure et sur lequel il n'a plus aucune emprise, au cœur d'un espace où il n'a plus aucun repère. Avant d'arriver à ce retranchement ultime où il devient lui-même l'animal, l'ordre des chapitres, loin d'être anodin, va comme suit : le

sacrifice de l'animal en présence de la jeune cousine, l'amour et la ville qui participe au bonheur, l'histoire secrète du père, son double, les fantômes et les ombres de Füsün, la disparition et la mort, l'emplacement anatomique de la douleur, les rues transformées en ennemi, la mise en abîme avec la tragique histoire de Nerval, puis enfin, l'étrange sentiment d'être « comme un chien dans l'espace. » Le chapitre intitulé « le premier noyau de ma collection » suit immédiatement celui où Kemal s'identifie et se compare à un animal dans l'espace. Curieusement, à partir de ce moment, la folie obsessionnelle d'accumulation d'objets appartenant à Füsün instaure une coupure dans le roman comme si, pour reprendre la pensée de Derrida sur l'animal, le fait de démolir la distinction entre le mythe et la raison, l'extérieur et l'intérieur, l'homme et la femme, permet enfin l'instauration d'un autre espace. C'est donc à partir de ce moment-là que commence la folle quête des objets qui feront un jour parti du *Musée de l'Innocence*, cet espace créé sur mesure, quelque part entre l'imagination et la réalité, quelque part où l'enquête sur les étrangers que nous sommes à nous-mêmes peut enfin voir le jour: «*It is that space of the Other, a condition that is itself at once challenged, troubled, and reified in Pamuk's work, that has made possible the salvation, at least in comparative literature terms, of the Self.*»³³⁹

³³⁹ Grant Farred, *To Dig a Well with a Needle : Orhan Pamuk's Poem of Comparative Globalization*, The Global South, Vol, 1, No. 2, Globalization and the Future of Comparative Literature (Fall, 2007), p.84.

e) Cartographie de l'amour disparu et éloge de la trace. L'art de collectionner ou l'obsession des objets : l'avènement d'un autre espace-temps.

Le dernier chapitre du roman intitulé « Bonheur » est une véritable mise en abîme non seulement de Kemal et son narrateur, mais aussi de l'écrivain Orhan Pamuk à qui le protagoniste demande d'écrire son histoire, sans oublier l'étroit lien qui rattaché le narrateur/protagoniste aux écrivains occidentaux. Arrivé vers la fin du livre, le lecteur assiste à la véritable inauguration de cet espace imaginaire qui contient tous les objets appartenant à la disparue, l'unique façon d'avoir une emprise sur la mort. L'inquiétante étrangeté à laquelle il a essayé, en vain, d'échapper a été domptée à l'intérieur du musée. « *Le musée de l'Innocence était un lieu fondé pour vivre avec les morts* »³⁴⁰ Or, malgré cette tentative de cerner la mort à travers les objets qui servent de trace tangible de la perte, Kemal s'avoue vaincu : « *ce qui m'attachait à ces lieux se déroba à ma tentative de définition.* »³⁴¹ Sur la même page, un peu plus loin, apparaît enfin le sens derridien et freudien de toute entreprise littéraire du *Musée de l'Innocence*. Étrangement, c'est par le sacrifice du mythe d'Abraham que le sens de sa quête surgit. « *La leçon à tirer de l'histoire du sacrifice d'Abraham était que l'on pouvait substituer un autre objet à celui de notre affection.* »³⁴² Autrement dit, les traces, les signes, en l'occurrence les objets, sont l'unique façon de substituer l'absence de la présence pleine. Si Pamuk ne se contente pas seulement de créer le musée imaginaire dans son roman, mais décide d'inaugurer un véritable Musée de l'Innocence en plein cœur d'Istanbul, en tentant de mettre en scène les quatre-vingt-cinq

³⁴⁰ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, Paris, 2011, p. 630.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 628.

³⁴² *Ibid.*, p. 628.

chapitres du livre, incluant les objets qui les traversent, c'est parce que le romancier tente de vaincre le Temps en lui substituant une trace ineffaçable. Et pourtant, « *une trace ineffaçable n'est pas une trace, c'est une présence pleine, une substance immobile et incorruptible, un fils de Dieu* »³⁴³

Les objets deviennent donc la trace qui, en substituant la présence pleine, tentent de donner du sens là où il brille par son absence. « *À présent, tel un anthropologue, c'est seulement en exposant ustensiles de cuisine, bijoux et colifichets, vêtements, photos et tout ce que j'avais collecté que je pourrais donner un sens aux années que j'ai vécues.* »³⁴⁴ L'art de collectionner va pourtant de pair avec l'espace, plus particulièrement avec le quartier de Çukurcuma, où Kemal a passé huit longues années à visiter la famille de sa dulcinée, dans l'espoir de reconquérir le corps et le cœur de cette dernière. C'est pourquoi, pense Kemal, exposer les mêmes objets dans un contexte autre qu'Istanbul, n'aurait aucun sens. Les deux sont intimement liés. Pourtant, afin de mieux cerner le roman le plus philosophique de Pamuk, même si le temps nous manque pour s'y pencher de façon approfondie, il faut rapidement mentionner que la notion d'espace autour de laquelle est construit le roman, n'est à son tour qu'un substitut du Temps. En faisant directement référence à la notion aristotélicienne de temps, Pamuk met en scène le caractère éphémère de ce dernier et par conséquent de tout ce qui fait partie de la réalité, qu'il s'agisse des êtres vivants ou des objets : « *Essayer de se représenter cette ligne qui relie les instants qu'Aristote appelle le*

³⁴³ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, p.339.

³⁴⁴ Orhan Pamuk, *Le musée de l'Innocence*, Gallimard, Paris, 2011, p. 623.

présent — ou bien, comme dans notre musée, les objets qui portent en eux ces instants — nous afflige à la fois parce que cela nous rappelle la fin inéluctable de la ligne, la mort, et parce qu'à mesure que nous avançons en âge nous comprenons avec douleur que cette ligne — comme nous le pressentons la plupart du temps — n'a guère de sens en soi. »³⁴⁵ Si la vie est dépourvue de sens, l'unique façon de survivre à l'absurde, c'est justement de créer un autre espace et un autre temps. Kemal s'excite non seulement à l'idée de créer son propre espace-temps, mais consacre aussi un chapitre à tous les collectionneurs des musées occidentaux et passe le reste de sa vie à visiter leurs musées. « J'éprouvai le sentiment qui m'avait déjà saisi dans certains musées, cette impression récurrente de me trouver dans un espace-temps tout autre que celui dans lequel vivait le reste de l'humanité. »³⁴⁶ Ainsi, l'espace fréquenté par Kemal, incluant l'espace urbain et domestique, une fois transformé en musée, imaginaire et réel, crée ce troisième espace où la vie rejoint enfin le rêve, le long d'un axe fragile où ce nouvel espace-temps tente de remédier et de suppléer à l'irréversible disparition, même si le roman se termine sur l'aveu de l'échec du personnage principal quant au désir de plénitude : « Malgré la grande sincérité avec laquelle je vous ai raconté ma vie, mon histoire, je ne saurais dire dans quelle mesure j'ai pu l'appréhender dans sa totalité. »³⁴⁷

Et enfin, si Pamuk réussit à démontrer, dans ses autres romans, que la prétention à la totalité ou l'accès à la présence pleine, est une tentative vaine, concluons ce chapitre en mentionnant l'utilité de cette mise en abîme effectuée à la fin du roman. Par-delà la

³⁴⁵ *Ibid.*, p.369.

³⁴⁶ *Ibid.*, p.629.

³⁴⁷ *Ibid.*, p.655.

construction à rebours du livre, la limpidité et la clarté sont au rendez-vous malgré les procédés on ne peut plus postmodernes du *Musée de l'Innocence*. En effet, lorsqu'il consacre tout un chapitre au mot « parfois », qu'il utilise 113 fois, le narrateur fait intervenir l'écrivain Orhan Pamuk à la fin du récit pour qu'il raconte, le plus fidèlement possible, son histoire d'amour avec Füsün. Cette mise en abîme surgit sous forme d'intertextualité, comme si la littérature était le moyen de prédilection de Pamuk de dialoguer avec les écrivains occidentaux afin d'affranchir, grâce à ce dialogue, l'apparent fossé entre les deux rives de Bosphore. Curieusement, *Le Musée de l'Innocence* ne mentionne aucun écrivain turc, peut-être parce que l'art de collectionner auquel s'adonne corps et âme le narrateur, est l'activité préférée de la bourgeoisie européenne. Le dialogue et les résonances avec les écrivains occidentaux frappent aux yeux plus d'une fois : Jenny Colon, la jeune actrice qui a rendu fou le mélancolique Nerval, est le nom de la marque de la sacoche que Füsün va vendre à Kemal. L'obsession de Flaubert pour les objets personnels (mouchoir, pantoufle, mèche de cheveux) de Louise Colet qui lui a inspiré *Madame Bovary* et avec qui il faisait l'amour dans les hôtels, est presque une copie conforme de l'obsession du narrateur du *Musée de l'Innocence*, obnubilé lui aussi par les objets appartenant à la disparue et avec qui il fait l'amour dans des endroits insolites d'Istanbul. Mais, c'est en visitant la maison musée d'Edgar Poe, cette triste petite demeure et son histoire d'amour avec sa cousine dix ans plus jeune devenue plus tard sa femme, que Kemal concrétise le désir de *spatialiser* son histoire, en lui donnant un lieu matériel : « *De tous les endroits que j'ai visités, de par ses dimensions et son atmosphère, sa forme et le nombre de ses pièces, la maison-musée Edgar Allan Poe située dans un quartier pauvre*

aujourd'hui à la périphérie de la ville de Baltimore est celle qui ressemble le plus à la maison des Keskin. »³⁴⁸ Autrement dit, exposer, collectionner, toucher, regarder, contempler n'est que la tentative de substituer l'absence de l'être aimé. Mais l'art de regarder, c'est aussi pour Pamuk une façon de substituer, grâce à l'écriture, son amour pour la peinture. Car, comme il dit lui-même « venant d'une société qui réprime l'art visuel, où la peinture est impossible, le sujet de la représentation me passionne. »³⁴⁹ Représenter sa vie telle qu'il veut la montrer, et non pas telle qu'elle est en réalité, tel est le pari de Kemal, le protagoniste du *Musée de l'Innocence*. Et ce pari s'effectue au détriment de la liberté et du bonheur du personnage féminin, qui incarne en quelque sorte l'animal sacrifié et substitué sur l'autel du narcissisme de son bourreau. L'espace n'est pas toujours complice du bonheur, il participe à la tristesse du personnage masculin, mais aussi au sacrifice du personnage féminin qui, asphyxié dans un monde sans liberté dans lequel il n'arrive pas à s'épanouir, la mort, ce non-lieu par excellence, devient son unique porte de sortie. Alors que Kemal passe sa vie à tenter de suppléer la perte inconsolable de l'être aimé, en fuyant la pulsion de mort et celle de l'éternel retour du même (inquiétante étrangeté), l'animal sacrifié que représente ici le caractère féminin assume, en optant volontairement pour la mort (Füsün se suicide), l'absence du sens inhérent à la condition humaine. Pour terminer sur une touche derridienne, si le temps d'un exercice imaginaire, le lecteur tentait de substituer à son tour le personnage masculin de Kemal par celui sacrifié de Füsün, la colère du non-dit de la victime supplanterait tous les non-dits propres au sacrifice de tous les

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 642.

³⁴⁹ <http://www.lesinrocks.com/2011/04/19/livres/orhan-pamuk-lamour-est-devenu-un-ready-made-que-chaque-amant-doit-avaler-1116801/>

substitués et la prétention vaine du bourreau s'évanouirait d'elle-même :

« Nul au monde n'est innocent, ni le monde même. On imagine la colère du bélier d'Abraham et d'Aaron, la révolte infinie du bélier de tous les holocaustes. Mais aussi, par figure, la rébellion violente de tous les boucs émissaires, de tous les substituts. Pourquoi moi? Leur adversité, leur adversaire serait partout. Le front de sa protestation jetterait le bélier contre le sacrifice même, contre les hommes et contre Dieu. Il voudrait enfin mettre fin à leur monde commun. Le bélier chargerait contre tout et contre quiconque, dans toutes les directions, comme si la douleur l'aveuglait. »³⁵⁰

CONCLUSION GÉNÉRALE

En parcourant le récit autobiographique de Pamuk *Istanbul, souvenirs d'une ville*, le lecteur peu familier avec les positions subtiles du romancier, pourrait prendre certaines des comparaisons du romancier turc avec les écrivains français du XIXe siècle de passage à Istanbul, désuètes et par moments surannées. Comme si, en se référant aux traces « étrangères » du siècle passé sur Istanbul, Pamuk non seulement accentuait le retard et le fossé qui existent entre son pays et le monde occidental (*Neige, La Maison du Silence, Cevdet Bey et ses fils*), sinon que son apparent penchant pour le romantisme venait surtout consolider ses livres dans le panthéon des écrivains modernes. Loin des postmodernes et du caractère déconstructiviste de leur démarche, certaines réflexions de Pamuk, notamment dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* peuvent conduire à une classification romantique de son œuvre, même s'il tente d'abolir les critères de comparaisons et d'étiquetage, en militant pour un troisième espace, quelque part entre l'Orient et l'Occident, entre la réalité et la

³⁵⁰ Jacques Derrida, *Béliers, Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Galilée, Paris, 2003, p. 65.

fiction, entre le conscient et l'inconscient. Pourtant, Pamuk n'utilise les romantiques modernes (Flaubert, Nerval, Gauthier, Loti) de passage à Istanbul que pour dépasser le récit politique actuel afin de démontrer que l'éloge des ruines et de la mélancolie, causé par la chute de l'Empire ottoman, n'est pas un sentiment généralisé et partagé par tous les Stambouliotes. Suivant les traces de l'autre, le romancier s'aventure pour la première fois dans des endroits insolites de sa ville et de lui-même pour découvrir que tout discours sur l'espace urbain est un discours sur lui-même. La découverte d'un *autre* Istanbul lui a servi à traquer les strates de son inconscient pour conclure que le centre et la présence pleine ne sont que des fantômes qui se dissipent à l'infini, à l'intérieur d'un espace palimpseste qui, pour ceux qui savent regarder, dévoile constamment son caractère hétérogène. S'il n'y a pas de centre de ville ni d'unité de l'être humain, alors tout est trace, c'est-à-dire tentative de remplir le vide en lui substituant les signes, les reflets et les empreintes (Derrida). La volonté politique d'homogénéisation de la ville et de l'histoire relativement récente de la Turquie³⁵¹, moyennant la fabrication de ce sentiment collectif de la mélancolie (*l'hüzun*), n'est en réalité qu'un obstacle à l'heureux dualisme dont la Turquie peut et doit se vanter fièrement, à savoir qu'elle possède « deux âmes » : orientale et occidentale. Autrement dit, l'intérêt de Pamuk pour les écrivains romantiques n'est que le tremplin qui va le propulser vers les postmodernes : grâce aux traces des écrivains étrangers, l'écrivain découvre d'autres aspects de sa ville, ce qui lui permet de transposer le questionnement identitaire et national à un autre niveau à l'intérieur duquel l'individu, quelle que soit la culture dont il est issu, est l'unique maître de son destin, pour le meilleur et pour le pire et pour autant

³⁵¹ Voir chapitre « Constantinople ou Istanbul ? » dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*.

qu'il est possible de parler de maîtrise là où tout se dérobe toujours. En traquant son double dans *Istanbul, souvenirs d'une ville* Pamuk découvre la dualité de son inconscient, même s'il commence par découvrir d'abord le dualisme d'Istanbul, à savoir que tout n'est pas que ruines et mélancolie, mais qu'il existe une certaine beauté des faubourgs accessible seulement au regard de l'étranger. À ce moment-là, la fracture devient le centre de sa démarche et le fossé qu'elle provoque instaure l'idée d'un autre espace, c'est-à-dire d'un espace de l'entre-deux — cette notion chère à Derrida, mais aussi aux penseurs postmodernes de l'espace, tel Edward Soja et sa fameuse notion de *thirdspace* : « *I define Thirdspace as an-Other way of understanding and acting to change the spatiality of human life, a distinct mode of critical spatial awareness that is appropriate to the new scope and significance being brought about in the rebalanced trialectics of spatiality-historicity-sociality.* »³⁵² C'est pourquoi Pamuk ne se contente pas seulement de collecter les traces de la disparue dans *Le Musée de l'Innocence* : il transgresse les frontières de la fiction en instaurant une nouvelle cartographie d'Istanbul au centre de laquelle le lecteur a la chance de visiter le réel Musée de l'Innocence dont le billet d'entrée se trouve à la dernière page du roman.³⁵³

Pamuk est de toute évidence obsédé par l'espace, mais par un espace idéal, quelque part entre la réalité et la fiction, comme un pont mi-réel, mi-imaginaire entre les deux rives du Bosphore, à partir duquel il est possible de contempler les deux continents, sans appartenir à aucun. Mais si, pour revenir au dualisme au cœur de la *psychè* humaine, toute

³⁵² Edward Soja, *Thirdspace*, Malden (Mass.), Blackwell, 1996, Print. p. 57.

³⁵³ Voir chapitre III de cette thèse.

identité est marquée au fer par une non correspondance entre les nombreuses couches qui habitent l'inconscient individuel et collectif, il y a alors lieu de parler d'une certaine légèreté d'être au monde, loin du sérieux imposé par la société et la culture. Si le sens doit être fabriqué et substitué par le jeu de dissémination entre une trace et une autre (Derrida, Freud), alors la notion de la sacralité et le caractère intouchable de certains concepts comme la religion et la nation, peuvent et doivent être remis en question (*Neige, Mon Nom est Rouge, Le Livre Noir*). Cette remise en question a valu au Prix Nobel les foudres de la part des nationalistes, voire un début du procès, abandonné aussitôt par ceux qui savent qu'appartenir à l'Europe laïque, c'est surtout faire preuve de liberté d'expression. Pour reprendre les mots de Derrida, si l'inconscient dévoile une totale non correspondance à soi et au monde, alors il y a lieu de parler d'une identité multiple et insaisissable. Il s'agit d'une démocratie à venir non cloisonnée dans des concepts métaphysiques souvent discriminatoires à l'égard de la marginalité qui habite précisément cet espace de l'entre-deux. Ce dernier conduit Pamuk, un peu malgré lui, à s'intéresser au politique, même s'il répète qu'il n'est pas un écrivain intéressé par la politique. «*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.*»³⁵⁴

Si on peut affirmer que Pamuk est un écrivain de l'espace, on peut aussi dire que l'espace qui l'intéresse est ce *thirdspace* que nous avons mentionné. En ce sens, même si l'objet de sa démarche n'est pas de nature politique, la découverte de cette nouvelle sphère spatio-temporelle suggère l'avènement d'un *autre* ordre politique, ni traditionnel ni

³⁵⁴ Orhan Pamuk, *D'autres couleurs*, Gallimard, Paris, 2009, p. 23.

républicain, ni laïc ni séculaire. Comme le précise Manola Antonioli « *Il s'agirait donc d'inventer une autre écriture architecturale, tout comme il s'agit pour Derrida d'inventer une autre écriture philosophique : les territoires « réels » et les territoires de la pensée doivent pouvoir être traversés en rassemblant la différence, en produisant la loi à chaque fois singulière d'un rassemblement qui ne se réduit pas à la forme du système.* »³⁵⁵ Il nous faut donc démontrer comment Pamuk, le plus postmoderne des romanciers contemporains turcs, en instaurant une nouvelle architecture, suggère l'avènement d'une autre politique. Au reste, quel sens-y a-t-il pour un postmoderne de s'intéresser au lien entre l'espace et la politique ?

Les questions d'ordre politique, absentes du dernier roman d'Oran Pamuk *Le Musée de l'Innocence*, laissent place à la quête amoureuse qui constitue la trame narrative. Pour la première fois, le caractère subjectif et solipsiste du sujet fragmenté est entièrement assumé. Le politique, renvoyé à une sphère spatio-temporelle qui échappe à Kemal, le protagoniste du roman, donne l'opportunité à ce dernier de créer sa propre cartographie imaginaire où Istanbul mélancolique et en ruines n'est nullement mentionnée. Les questions nationales et les tourmentes politiques ne concernent le protagoniste que dans la mesure où elles affectent ses pérégrinations intimes, lorsque par exemple, le coup d'État de 1980 l'empêche de flâner librement dans les rues et de traquer les fantômes de sa bien-aimée. Outre cela, « la politique était une occupation réservée à certaines personnes fonctionnant en bandes,

³⁵⁵ Manola Antonioli, « Jacques Derrida, de la “ville-refuge” au droit de résidence », in *Le territoire des philosophes, Lieu et espace dans la pensée au XX siècle*, Sous la direction de Chris Younès et Thierry Paquot, Paris, La Découverte, 2009, p. 145.

d'une dureté impitoyable et qui ne nous ressemblaient en rien.»³⁵⁶ Pourtant, dans ses autres œuvres, notamment *Istanbul, souvenirs d'une ville* et *La Maison du Silence*, tout le mécanisme de dissimulation de présences-absences où l'espace urbain et mémoriel crée un *thirdspace*³⁵⁷, ce non-lieu entre la fiction et la réalité, a pour objectif, quoiqu'implicite, de transmettre un message politique. Derrière l'apparente mélancolie des ruines exprimée à travers le sentiment collectif de l'*hüsün*, habilement mise à jour dans *Istanbul, souvenirs d'une ville*, se cache le désir du romancier de démontrer que l'identité turque n'est pas une identité fixe et que les multiples visages hétérogènes de sa ville natale ne sont que la preuve que tout discours sur la ville est un discours subjectif, donc malléable. Quant à *La Maison du silence*, le pouvoir décentralisateur du roman, constamment en tension avec le lieu mémoriel et « chargé d'ans »³⁵⁸ qu'est Istanbul, démontre comment la dissémination, en envahissant l'espace domestique de la périphérie, effectue un énoncé politique : mettre les balises de la nouvelle nation loin des strates palimpsestes de l'ancienne Constantinople. *Istanbul, souvenirs d'une ville* incarne, par-delà les souvenirs personnels de l'écrivain, une tentative de démontrer à quel point la plus occidentale des villes orientales possède physiquement et métaphoriquement un pied en Europe et que, par conséquent, il est tout à fait possible de se sentir à la fois turc et européen. Quand au personnage du grand-père de *La Maison du Silence*, l'encyclopédie totalisante qu'il tente vainement d'écrire, est en réalité une tentative d'abolir le fossé scientifique, culturel et religieux qui existe entre l'Europe et la Turquie. Curieusement, la trame narrative du *Musée de l'Innocence* ne fait

³⁵⁶ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Paris, Gallimard, 2011, p. 395.

³⁵⁷ Voir le troisième chapitre de cette thèse.

³⁵⁸ Joseph Brodsky, Reflections, "Flight from Byzantium," *The New Yorker*, October 28, 1985, p. 39.

que s'éloigner de ces préoccupations, en affichant même une certaine aversion face à la triste et pathétique envie des citoyens turcs d'une certaine classe sociale de ressembler coûte que coûte aux Européens. Par conséquent, « l'obligation » de vivre à l'européenne que s'impose la société riche d'Istanbul à laquelle appartient le protagoniste empêche ce dernier d'avoir accès « aux aspects simples et fondamentaux » de la vie. Comme si la vraie vie se trouvait soudainement du côté des pauvres et que l'artificialité dans laquelle il avait baigné toute sa vie, avait disparu sous l'emprise du naturel : « *J'avais l'impression de revenir à mon état naturel. Ce naturel me donnait de l'espoir pendant que je recherchais Füsün dans les recoins les plus éloignés de la ville, et je m'en voulais de ne pas être venue plutôt arpenter les jolies rues de ces vieux quartiers périphériques.* »³⁵⁹ Ainsi, en transformant la ville en une cartographie de l'amour, le romancier exclut le politique de la quête existentielle et amoureuse du personnage principal. Dans ce roman-fleuve où la figure de Freud apparaît régulièrement pour rappeler le caractère inaccessible du monde et du soi et où la « vraie vie » semble être du côté de la simplicité, il semble étrange que vers la fin du roman, le protagoniste fasse l'éloge d'une figure architecturale par excellence bourgeoise et européenne : le musée. Pourtant, le choix n'est pas anodin dans la mesure où, contre toute attente, Pamuk se sert de cette figure afin de réintroduire la question politique. Même si à la fin des années 1990, l'art de collectionner était encore considéré comme une honte en Turquie, Kemal, le protagoniste du *Musée de l'Innocence*, décide de transgresser les barrières de classes et de mettre au jour, à l'intérieur de son musée, les objets appartenant à la Turquie profonde et traditionnelle, celle qui dérange l'Europe et que les

³⁵⁹ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Paris, Gallimard, 2011, p. 274.

bâtisseurs de la Nouvelle Turquie tentent de faire disparaître. L'art de collectionner obsessionnellement ce qui en apparence ne sont que les objets personnels appartenant à l'être aimé, devient soudainement un projet politique : « *C'est dans ces taudis que je m'employai à dénicher nombre des photos de halls de cinéma que j'exposerais dans mon musée, des vues d'Istanbul, des cartes postales, des billets de cinéma, des menus de restaurant que je n'avais pas pensé à conserver en leur temps, des boîtes de conserve rouillées, de vieilles pages de journaux, des sachets en papier portant des logos de société, des boîtes de médicaments, des bouteilles, des photos de la vie quotidienne de la ville évoquant bien plus l'Istanbul que Füsün* »³⁶⁰ Inaugurer un musée qui va exposer les objets personnels de la disparue ne représente que la première couche de l'œuvre palimpseste de Pamuk. Et, si le sens, c'est-à-dire le centre du livre, se dérobe toujours, alors, c'est à nous lecteurs de « bricoler » la signification et de trouver un sens existentiel et politique à son entreprise littéraire, comme le suggère Pamuk lui-même lors de sa conférence à Harvard en 2010 : « *We know from our own experience that the desire to understand the world has a political aspect; and the same is true of our instinct to resist the center. A genuine response to such dilemmas can be found only through literary novels that present a unique balance between clarity and ambiguity, control and interpretive freedom, composition and fragmentation.* »³⁶¹ *Le Musée de l'Innocence* réussit parfaitement ce pari dans la mesure où, alors qu'on croit trouver le centre du roman à l'intérieur d'une obsessive quête amoureuse, le lecteur est surpris d'assister, au fur à mesure que se dévoile le fil narratif du roman, au

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 633.

³⁶¹ Orhan Pamuk, *The Naive and the Sentimentalist Novelist*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), and London, 2010, p. 175.

surgissement de nombreux fantômes qui peuplent l'inconscient du protagoniste et qui ajournent le sens, à la stupéfiante découverte que la quête sentimentale n'est qu'un prétexte pour ne pas dévoiler le projet politique. La liberté d'interprétation et d'ambiguïté de tous les grands romans dont parle Pamuk conduit au politique dans la mesure où ce n'est qu'à la fin du roman que le protagoniste dévoile la véritable nature de son entreprise : *« Avec mon musée, j'aimerais montrer non seulement aux Turcs, mais à tous les peuples de la terre que nous devons être fiers de l'existence que nous menons. Je l'ai constaté au cours de mes nombreux voyages : alors que les Occidentaux sont enclins à s'enorgueillir, la grande majorité du monde vit dans la honte. Or, il suffit qu'elles soient exposées dans un musée pour que les choses dont nous avons honte deviennent aussitôt des objets de fierté. »*³⁶²

Pamuk a consacré à la honte plusieurs passages de son autobiographie dont celui intitulé « À l'aune du regard occidental » où il démontre le caractère ridicule de toutes les précautions et tentatives qu'entreprennent les bâtisseurs de la nouvelle Turquie pour impressionner les visiteurs occidentaux. Le désir de ressembler à l'Europe a poussé Kemal Atatürk à interdire les vêtements traditionnels dans les lieux publics, parce que certains écrivains de renommée, tel André Gide, après avoir visité Istanbul, se sont vantés d'être soulagés d'appartenir à une race supérieure, l'Européenne. *« De toutes ces pertes, la plus lourde pour les Stambouliotes selon moi fut celle des jardins, des places, des tombes et des cimetières où s'immisçait la vie quotidienne, déplacée, au nom de l'occidentalisation, dans des endroits effrayants cernés de hauts murs ressemblant à ceux des prisons, sans cyprès,*

³⁶² Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Paris, Gallimard, 2011, p. 647.

sans arbres et sans horizon. »³⁶³ Pour Pamuk, l'unique façon de remédier à cette perte, c'est de restaurer, à l'intérieur des figures architecturales *occidentales* qui ont contaminé le paysage urbain de la Turquie Moderne, le sentiment de fierté nationale. En effet, la perte de la beauté urbaine au nom d'une certaine occidentalisation effrénée a poussé le père de la nation à vouloir déplacer la capitale, lourde de strates mémorielles, vers la périphérie : Ankara. Outre l'envahissement de l'espace par le projet politique, les élans dictatoriaux d'Atatürk ont voulu également assujettir le temps. « *En voyant l'horloge officielle* » (*l'heure nationale disait parfois la radio*), *les drapeaux et les émissions sur Atatürk, nous sentions également que l'existence anarchique que nous menions dans nos foyers échappait du domaine officiel* »³⁶⁴. Face à cet assaut politique dans la vie quotidienne, la littérature s'avère une échappatoire et, en ce sens, *Le Musée de l'Innocence* est un livre apolitique. Il annonce en effet la possibilité d'un *autre* espace-temps où l'opposition entre l'Est et l'Ouest est effacée. « *C'est sa propre vie que le peuple turc doit exposer dans ses musées, et non pas de mauvaises imitations de l'art occidental. Nos musées doivent exhiber notre vraie vie et non les fantasmes d'occidentalisation des riches* »³⁶⁵. Par-delà l'entreprise de redonner aux Turcs leur fierté nationale, qui survient étrangement à la fin du roman alors qu'elle était soigneusement évitée jusque-là, à l'instar des grands romans ambigus et sujets à l'interprétation, quelque chose d'autre s'ouvre qui va de pair avec le sentiment de fierté nationale. Mais de quoi s'agit-il au juste?

³⁶³ Orhan Pamuk, *Istanbul, souvenirs d'une ville*, Paris, Gallimard, 2007, p. 360.

³⁶⁴ Orhan Pamuk, *Le Musée de l'Innocence*, Paris, Gallimard, 2011, p. 368.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 654.

« The question is pride in *what*? Not the Turkish state, which Kemal regards as a basket case. (For his part, Pamuk claims disinterest in his country's government--"I don't much care whether rural Anatolians or Istanbul secularists take power"--while championing greater democracy, as though the two were unrelated.) Turkish culture, with its repression of women, is also suspect. "We have no culture, no taste, and no talent in the art of painting," Kemal concedes. What then does Turkey have that is "worthy of proud display"? The answer Kemal settles on is what he calls the "beauty of ordinary life," the aesthetic experience of Istanbul as it once was. If love is deep attention, Kemal lavishes love upon the city of his youth, describing with care the forgotten corners of Füsün's impoverished neighborhood: "their muddy cobblestone streets, their cars, rubbish bins, and sidewalks, and the children playing with a half-inflated football under the streetlamps.»³⁶⁶

Autrement dit, si la différence entre les modernes et les postmodernes réside dans leur foi absolue dans l'art³⁶⁷, l'unique substitut valable à la Mort de Dieu (Nietzsche)³⁶⁸, les postmodernes voient dans l'esthétique du quotidien et dans la simplicité marginale du geste anonyme, perpétué à l'intérieur de cet *autre* espace, décentralisé et ouvert au jeu, le règne de la dissémination qui, en célébrant l'absence et le non-sens, commence à signifier en différenciant. « L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification. »³⁶⁹En mettant en scène la question politique, sans jamais beaucoup s'éloigner de la quête amoureuse, Pamuk réussit un véritable coup de maître en démontrant qu'il est possible d'être multiple et d'appartenir à la fois à l'Europe et à l'Orient. Si tel est le cas, c'est du moins ce que nous avons tenté de démontrer dans notre thèse, en mettant notamment en scène le caractère inaccessible de tout inconscient individuel et collectif, alors la peur de l'Europe d'accepter la Turquie au sein de son Union, est infondée. Cette peur trouve plutôt ses racines dans la peur européenne des identités multiples — le

³⁶⁶ Miller, Cheryl, « *The Age of Innocence goes to Istanbul* », Canadian Periodicals Index Quarterly, *Commentary* 129.2, 2010, p.63

³⁶⁷ Voir l'introduction de cette thèse.

³⁶⁸ Friederich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion, Paris, 2006.

³⁶⁹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, p. 411.

multiculturalisme étant de plus en plus affirmé comme étant un échec. « *As immigrants from Muslim countries become large minorities throughout Europe, and if Turkey joins the European Union, Europe will have “two souls”* »³⁷⁰. C'est précisément dans cette capacité d'être multiple, de posséder deux âmes, que réside à la fois l'originalité littéraire et politique de Pamuk : « *To have two souls is a good thing. That is the way people really are. We have to understand, that, just like a person, a country can have two souls. These souls are continuously in dialogue with each other, sparring with each other and changing each other.* »³⁷¹ D'un point de vue psychologique, l'entêtement de l'Europe à ne pas accepter la Turquie dans l'Union, relève de sa peur primordiale de plonger au fond de son inconscient où l'autre, c'est-à-dire ce qu'elle appelle « l'Oriental », du fait de son ambiguïté culturelle et intellectuelle, représente la menaçante proximité de son alter ego. Pourquoi ? Parce qu'on sait depuis Freud que la proximité de l'inquiétante l'étrangeté du double provoque une action révélatrice : outre le fait de renvoyer à « l'autre » une image faussement ethnocentrique qu'on se fait de lui, l'autre, à son tour, nous renvoie l'image, peu flatteuse, qu'il se fait de nous. « *À proprement parler, l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté. Mieux un homme se repère dans son environnement, moins il sera sujet à recevoir des choses ou des événements qui produisent une impression d'inquiétante étrangeté* »³⁷². Moins Pamuk se repère dans sa ville où il découvre les aspects de plus en plus hétérogènes, plus il se trouve désorienté en face des aspects méconnus de sa personnalité. L'espace participe à la

³⁷⁰ Orhan Pamuk, « *The Two Souls of Turkey* », *New Perspectives Quarterly*, 26, 2009, p. 11.

³⁷¹ Orhan Pamuk, *ibid.*, pp. 72-76.

³⁷² Sigmund Freud, *Inquiétante étrangeté*, trad. franc., Paris, Gallimard, 1985, p. 217.

découverte de la subjectivité de l'écrivain en lui servant de miroir dans lequel il traque ses propres doubles. Au passage, l'*autre* n'est jamais loin, parce qu'en découvrant les écrits des écrivains français de passage à Istanbul (Nerval, Gauthier, Lotti, Flaubert), Pamuk s'aperçoit que ses préoccupations existentielles sont plus proches des étrangers que de ses propres citoyens et que la plupart des discours politiques en place ne font que volontairement accentuer les frontières de la différence, là où il y a peut-être lieu de parler de rapprochement.

Pamuk, à l'instar de Freud que par ailleurs il cite à plusieurs reprises dans *Le Musée de l'Innocence*, montre qu'à partir du moment où il est possible de rassembler un certain nombre de personnes autour de la pulsion de vie, cristallisée dans l'appartenance nationale, il est tout aussi possible d'envisager un nombre égal de personnes qui, en dehors de ces frontières rassembleuses, expriment, par opposition, leur pulsion de mort par la violence. Dans le cas des protagonistes du *Musée de l'Innocence*, l'équation est simple : le personnage féminin, à l'instar du mouton d'Abraham, cité plusieurs fois par Pamuk, est substitué au désir narcissique et insatiable de Kemal, sacrifié sous le poids de l'agressivité masculine. Transposer cette même formule psychanalytique sur le plan politique, revient à dire que plus les frontières d'une nation ont besoin d'être consolidées, plus l'agressivité sentie par les *autres*, ceux qui n'en font pas partie, est éclatante.

« Counter-narratives of the nation that continually evoke and erase its totalizing boundaries — both actual and conceptual — disturb those ideological manoeuvres through which 'imagined communities' are given essentialist identities. For the political unity of the nation consists in a continual displacement of the anxiety of its irredeemably plural modern

space — representing the nation's modern territoriality is turned into the archaic, atavistic temporality of Traditionalism. The difference of space returns as the Sameness of time, turning Territory into Tradition, turning the People into One. The liminal point of this ideological displacement is the turning of the differentiated spatial boundary, the 'outside', into the authenticating 'inward' time of Tradition. Freud's concept of the 'narcissism of minor differences provides a way of understanding how easily the boundary that secures the cohesive limits of the Western nation may imperceptibly turn into a contentious *internal* liminality providing a place from which to speak both of, and as, the minority, the exilic, the marginal and the emergent. »³⁷³

En ce sens, privilégier une *autre* identité narrative, instaurée moyennant l'archiécriture, l'absence de plénitude et les substituts logés dans cet entre-deux, en éliminant la distinction entre fiction et réalité, c'est créer un *autre* espace et une *autre* temporalité dans le but de rendre les frontières psychologiques et nationales flexibles, donc pénétrables, des deux côtés du Bosphore. Inspiré par la déconstruction de Derrida et la vision postmoderne du sujet, Pamuk ne peut s'empêcher, de façon indirecte, d'annoncer son projet politique, parce qu'à partir du moment où les catégories binaires propres à la métaphysique sont abolies, que tout devient et récit, et qu'il n'y ait pas de hors texte, alors tout est dans tout : « *La déconstruction contribue ainsi directement à la naissance de cette "démocratie à venir", objet de tous les vœux de Derrida dans ses derniers ouvrages, régime hautement paradoxal, vivant et survivant dans la critique constante de soi et dans le déséquilibre. C'est l'art d'être inquiet, aussi bien en philosophie qu'en politique, l'époque des repentirs, des pardons, du souci des victimes de toutes natures, la fin des positions et des postures.* »³⁷⁴ Le dépassement des antagonismes, grâce à la possibilité de l'identité multiple et d'un autre espace, fait de Pamuk le pionnier des remises en question et

³⁷³ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994, p. 214.

³⁷⁴ Ramond Charles, « Présentation. » *Politique et déconstruction, Cités*, 2007/2 n° 30, p. 11-16.

l'annonceur de l'espoir de cette « démocratie à venir », des deux côtés du Bosphore, ce qui lui vaut parfois, paradoxalement, d'être attaqué pour atteinte à la fierté nationale, lui qui a tenté de redorer l'image de son pays, afin de mieux la dépasser par la suite. Dans une entrevue accordée au NPQ Éditeur Nathan Gardel, le romancier résume la possibilité (et non pas le choc entre les cultures, comme le prétend Samuel Huntington dans son controversé livre *Le choc des civilisations*) d'un véritable dialogue entre les cultures sous l'égide du double. « *Yes, two souls. That is our common future, in Turkey and in Europe. If Turkey's going to be a part of Europe, say in 15 years, it should definitely change radically. But so should Europe. Europe should re-invent, re-think itself as more democratic, multi-religious self-confident society, based not on religion and a fairy-tale history but a tolerant anti-nationalist vision.* »³⁷⁵ Autrement dit, la force de Pamuk réside dans sa capacité de transformer l'inquiétante étrangeté de l'autre en quelque chose de positif qui évoque autre chose que le choc des cultures, c'est-à-dire une façon multiple d'être au monde. La non-correspondance à soi, sur le plan politique, est porteuse du constat qu'il n'y pas de raison que l'Europe continue à nier l'accès de la Turquie à l'Union. Le contraire est tout aussi vrai : il n'y a pas de raisons que les fanatiques et ultranationalistes rejettent en bloc les valeurs universelles de l'Europe. C'est dans cette attitude *déconstructiviste* qui lui vaut parfois les foudres de ses ennemis et des procès que Pamuk est un romancier foncièrement postmoderne. Le coup de maître d'Orhan Pamuk réside donc dans sa capacité à démontrer non seulement le caractère dualiste de la *psychè* humaine, mais aussi de tout inconscient collectif. Au lieu d'être défaitiste et d'annoncer l'absolue

³⁷⁵ Orhan Pamuk, *Ibid.*, p. 40.

incommunicabilité entre les hommes et les cultures, il voit dans cette dualité l'avènement même de cette démocratie à venir dont parle Derrida : « *To have democracy is precisely to have this dialogue between these two souls. This idea of incompatibility of Islam with modernity or with secularism is an argument that adopts the fundamentalist logic. Liberals, democrats or Western thinkers should stop making general, vulgar essentialist observations on Islam every time they come up with some new problem, most of which is partly their making, too.* »³⁷⁶

³⁷⁶ Orhan Pamuk, « *The Two Souls of Turkey* », *New Perspectives Quarterly*, 26, 2009, p.11

Bibliographie

- Akcan, Esra., *The Melancolies of Istanbul*, World Literature Today, vol.80., no 6, p.42, 2006.
- Aktar, Cengiz., *Cosmos-polis, La pensée de midi*, (N° 29), p. 74-80, 2009.
- Almond, Ian., *Islam, melancholy, and sad, concrete minarets: The futility of narratives in Orhan Pamuk's the black book*. New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation, 34(1), 75-90, 2003.
- Almond, Ian., *The new orientalists: Postmodern representations of Islam from Foucault to baudrillard*. Tauris, London, Tauris, 2007.
- Altinel, Savkar., Putting a tangible shape on time, <http://www.orhanpamuk.net/>
- Anadolu-Okur, Nilgun., *Essays interpreting the writings of novelist Orhan Pamuk*, The Edwin Mellen Press, p. 13, 2009.
- Antonioli, Manola., *Jacques Derrida, de la "ville-refuge" au droit de residence*, in *Le territoire des philosophes, Lieu et espace dans la pensée au XX siècle*, Sous la direction de Chris Younès et Thierry Paquot, Paris, La Découverte, p. 145, 2009.
- Aronowitz, Stanley., *Reflections on identity*, in J. Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, Routledge, New York, 1995.
- Augé, Marc., *Non-lieux*, Seuil, Paris, 2007.
- Bachelard, Gaston., *La poétique de l'espace*, P.U.F, Paris, 1958.
- Baudrillard, Jean., *Mass. Identity, Architecture*, Wiley, London, 2003.

- Bayrakceken, Aylin., & Randall, Don., *Meetings of east and west: Orhan pamuk's istanbulite perspective*. Critique: Studies in Contemporary Fiction, 46 (3), 191-204, 2005.
- Beaudelaire, Charles., *Les paradis artificiels*, Livre de Poche, Paris, 1964.
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Quadrige/PUF, 1993.
- Berman, Marshall., *Orhan Pamuk and modernist liberalism*, Dissent, Volume 56, Number 2, p. 113, 2009.
- Berman, Paul., *La Maison du Silence*, *The New Republic*, September 9, v205, n11, p.36, 1991.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, Routledge, New York, 1994.
- Bozdogan, Sibel., *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Washington, p. 138, 1997.
- Bozgodan, Sibel., *The Predicament of Modernism in Turkish Architectural Culture*, in *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, University of Washington Press, Washington, p.154, 1997.
- Brodsky, Joseph., Reflections, "FLIGHT FROM BYZANTIUM," *The New Yorker*, October 28, p. 39, 1985.
- Bush, Catherine., *Obsession and innocence*. *Globe & Mail* [Toronto, Canada] 31 Oct, F10, 2010.
- Cave, Terence., *Fictional identities*, in H.Harris (ed.), Oxford University Press, Oxford, 1995.

- Cetin, Iclal., *Orhan Pamul. The Museum of Innocence. Book Review*, World Literature Today, March 1, 2010.
- Deleuze et Guattari., *Mille plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- Derrida, Jacques., *Béliers, Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Galilée, Paris, 2003.
- Derrida, Jacques, *Ulysse Gramophone*, Galilée, Paris, 1987.
- Derrida, Jacques., entrevue accordée au Monde Septembre 2000, dans *Le Monde de l'éducation* n° 284. Propos recueillis par Antoine Spire.
- Derrida, Jacques., *L'animal que donc je suis*, Galilée, Paris, 2006.
- Derrida, Jacques., *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.
- Derrida, Jacques., *Mal d'archive*, Galilée, Paris, 1995.
- Derrida, Jacques., *Marges de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1970.
- Derrida, Jacques., *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972.
- Derrida, Jacques., *Échographies de la télévision*, Entretiens filmés avec B. Stiegler, Éditions Galilée-INA, 1996.
- Diamandouros, P.Nikiforos, Dragonas Thalia and Çağlar Keyder., *Spatial Conceptions of the Nation*, Tauris Academic Studies, New York, p. 205-206, 2010.
- Donald, James., *This, Here, Now : Imagining the Modern City*, Ed. Sally Westwood and John Williams, Routledge, London, 1997.

- Dufft, Catharina., *Collecting multicultural Istanbul in the works of Orhan Pamuk*, Turkish Litterature and Cultural Memory, Otto Harrassowitz Verlag, p.198, 2009.
- Erol, Sibel., *Reading Orhan Pamuk's Snow as Parody: Difference as Sameness*, Comparative Critical Studies, Volume 4, Issue 3, p. 403-432, 2007.
- Farred, Grant., *To Dig a Well with a Needle : Orhan Pamuk's Poem of Comparative Globalization*, The Global South, Vol, 1, No. 2, Globalization and the Future of Comparative Literature, p.82, 2007.
- Freud, Sigmund., *Mourning and Melancholia. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, p. 247.
- Freud, Sigmund., *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard/Folio, Paris, 1985.
- Freud, Sigmund., *Le Malaise dans la culture*, P.U.F, Paris, 1995.
- Garcia, Patrick., *Un pratiquant de l'espace*, Michel de Certeau. Les chemins de l'histoire, Bruxelles : Éditions Complexe, 2002.
- Gauchet, Marcel., *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Galimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.
- Gilloch, Graeme., *Myth & Metropolis, Walter Benjamin and the city*, Cambridge Polity Press, England, p.171, 1996.
- Goknar, Edgar., *Orhan Pamuk and the Ottoman Theme*, World Literature Today, Vol.80, no.6, p.34, 2006.

- Göle, Nilüfer., *The Quest for the Islamic Self*, Rethinking Modernity and National Identity in Turkey, University of Washington Press, Washington, p. 86, 1997.
- Göle, Nilüfer., *Turquie : un désir d'Europe qui dérange*, Critique internationale, (n° 23), p. 34, 2004.
- Hall, T. Edward., *La dimension cachée*, Seuil, 1971.
- Hentsch, Thierry., *L'orient imaginaire*, Les éditions de Minuit, Paris, 1988.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich., *La phénoménologie de l'esprit*, Flammarion, Paris, 2012.
- Horvath, Christina., *Le langage de la ville : l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne*, dans *La Mémoire des Villes*, Sous la direction d'Yves Clavaron et Bernand Dieterle, Publ. de l'Univ. de Saint-Étienne, Saint-Étienne, p. 347, 2003.
- Huntington, Samuel., *Le Choc des Civilisations*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2007.
- Klages, Mary., *Moderne-Postmoderne, Lignes de fractures*, Psythères, Revue de Psychiatrie, Psychanalyse et Culture, Mars 2003, <http://psythere.free.fr>.
- Konuk, Kader., *Istanbul on Fire: End-of-Empire Melancholy in Orhan Pamuk's Istanbul*, *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 86:4, 249-261, 2011.
- Laborit, Henri., *L'éloge de la fuite*, Robert Laffont, Paris, 1976.

- Laschinger, Varena., *Flaneuring into the creative economy: Orhan pamuk's istanbul: Memories of a city*. *Explicator*, 67(2), 102-105, 2009.
- Lefebvre, Henri., *Le droit à la ville*, Anthropos, Paris, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude., *Race et histoire*, Folio, coll. Essais, Paris, 1989.
- Lipovetsky, Gilles., *L'ère du vide*, Folio, Essai, Paris, 1993.
- Louis Van Delft., *Littérature et Anthropologie*, P.U.F, Paris, 1993.
- Lyotard, Jean-François., *La condition postmoderne*, Édition de Minuit, Paris, 1979.
- Maalouf, Amin., *Les Croisades vues par les Arabes*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1983.
- Maalouf, Amin., *Identités meurtrières*, Livre de Poche, Paris, 2001.
- Major, René., « *Derrida, lecteur de Freud et de Lacan* », René Major *Études françaises*, vol. 38, n° 1-2, p. 170, 2002.
- Martin-Chauffier, Gilles., *Le Roman de Constantinople*, Paris, Éditions du Rocher, 2005.
- Merleau-Ponty, Maurice., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice., *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.
- Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1992.
- Michel de Certeau, *Le Voyage mystique*, sous la dir. de Luce Giard, *Recherches de sciences religieuses*, Paris, p. 27, 1988.

- Miller, Cheryl, « *The Age of Innocence goes to Istanbul* », Canadian Periodicals Index Quarterly, *Commentary* 129.2, 2010, p.63.
- Mills, Amy., *Streets of Memory, Landscape, tolérance, and national identity in Istanbul*, The University of Georgia Press, Athens, 2010.
- Nietzsche, Friederick., *Le Gai Savoir*, Alexandre Vialatte, Gallimard, Paris, Idées, 1950.
- Oblin, Nicholas., *Identité, Jouissance, Savoir*, Revue Illusion, no 4/5, p.206, 2007.
- Pallasmaa, Juhani., *The Eyes of the Skin*, Chichester, Wiley-Academy, New York, 2005.
- Pamuk, Orhan., « *The Two Souls of Turkey* », *New Perspectives Quarterly*, 26, p. 11, 2009.
- Pamuk, Orhan., entrevue donnée à Didier Jacob trois jours après le 11 septembre 2011, voir : www.orhanpamuk.net/interviews
- Pamuk, Orhan., *Istanbul : souvenirs d'une ville*, Gallimard, Paris, 2007.
- Pamuk, Orhan., *Le Musée de l'Innocence*, Gallimard, Paris, 2011.
- Pamuk, Orhan., *D'autres couleurs*, Gallimard, 2006, p.102.k,
- Pamuk, Orhan., *The Naive and the Sentimental Novelist*, Harvard University Press, Cambridge, 2010.
- Pamuk, Orhan., *Le livre noir*, Gallimard, Paris, 1995.
- Pic Muriel et Zwenger Emmanuel., *Pamuk apt : mémoires stamboulites et montage*, Critique, no 732, p.418, 2008.
- Pierre Nora., *Les lieux de mémoire*, Gallimard, Paris, 1984.

- Ricoeur, Paul., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.
- Rutherford, Jonathan., *The Third Space. Interview with Homi Bhabha. Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London, 1998.
- Ruskin, John., *Les sept lampes de l'architecture*, Houdiard Michel Eds, Paris, 2011.
- Şafak, Elif., *Istanbul(s)*, dans *La pensée de midi* 3/2009 (N° 29), pp. 14-17.
- Saïd, Edward., *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Le Seuil, Paris, 1980.
- Seyhan, Azade., *Tales of crossed destinies: The modern turkish novel in a comparative context*. New York, NY: Modern Language Association of America, 2008.
- Simay, Philippe., *Capitales de la modernité, Walter Benjamin et la ville*, Paris Tel-Aviv, Édition de l'Éclat, 2005.
- Simon, Sherry., « La ville et ses spectres » Ouvrage recensé : Istanbul, souvenirs d'une ville d'Orhan Pamuk. *Revue Spirale*, n° 228, p. 61-63, 2009.
- Soja, Edward., *Postmodern Geographies : The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989 ; Doreen Massey, « Thinking Radical Democracy Spatially », *Environment and Planning D : Society and Space*, vol. 13, p. 283-288, 1995.
- Soja, Edward., *Thirdspace*, Malden (Mass.), Blackwell, 1996.
- Steiner, Georges., *Le langage et le silence*, Seuil, Paris, 1969.

- Stone, Leonard., *Minarets and Plastic Bags : The social and Global Relations of Orhan Pamuk*, Turkish Studies, Vol.7, No.2, 191-201, p. 192, 2006.
- Taylor, Charles., *Les sources du moi*, Montréal, Boréal, 1996.
- Tsiomis, Yannis., *From Ottoman Territory to a Greek State : Hypotheses on an Unfinished Rupture in Spatial Conception of the Nation*, Tauris Academic Studies, Tauris Publisher, London-New York, p.55, 2010.
- Turkish delight; Orhan Pamuk." *The Economist* [US] 21 Nov. 2009: 87EU.
- Vale, Lawrence J., *Architecture, Power and National Identity*, Yale Univ. Press, Yale, 1992.
- Van Wesemael, Sabine., http://www.rilune.org/mono1/10_Wesemael.pdf, p. 96.
- Vilder, Anthony., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press , Cambridge, 1992.
- Vitale, Francesco., “*The Ethics of Space : Jacques Derrida and the Architecture to Come*”, *International Society for the Philosophy of Architecture*, [blog] 06 May 2012, Available at: <http://isparchitecture.wordpress.com>. [Accessed: 01 June 2012].
- Westphal, Bertrand., *La géocritique. Réel, fiction, l'espace*. Les éditions de Minuit, Paris, 2007.
- Whitebrook, Maureen., *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London, 2001.

- Winter, Christine., *Places, spaces, holes for knowing and writing the earth: the geography curriculum and Derrida's Khôra*, *Ethics and Education*, 4:1, 57-68, p. 68, 2010.
- Yuval-Davis, Nira., *Gender and nation*, *Ethnic and Racial Studies*, 16:4, p.627, 1993.
- Zaccaria, Paola., *Mappe senza frontiere: cartografie letterarie del modernismo al transnazionalismo*, Palomar, Barri, 1999.
- Zand, Nicole., *Le Monde*, 18 Novembre 1988.
- Zangen, Britta., *Misogynism in Literature, Any Place, Any Time*, Peter Lang, Pieterlen, Suisse, 2004.

Maya Ombasic mène de front une carrière universitaire, littéraire et cinématographique. Elle a publié des oeuvres littéraires en Amérique du Nord et en Europe, dont *Chroniques du Léopard* (2007), *Rhadamanthe* (2009), *Étrangers au coin du pourpre* (2011). Elle est également scénariste et cinéaste.