

## **Fictions pamukiennes: la fiction et ses enjeux dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk**

par Elise Duclos, Université Paris X-Nanterre

Nous avons pris le parti de ne pas aborder la question du roman de manière frontale, mais de l'interroger de manière latérale par l'articulation de l'idée de roman avec une notion qui lui est corrélaire et qui semble organiser le champ romanesque chez Orhan Pamuk: la notion de fiction, que nous définirons comme modalité virtuelle de la représentation, selon la définition de Jean-Marie Schaeffer<sup>1</sup>. Cette notion permet d'interroger le roman comme fiction romanesque; de repérer les différents niveaux fictionnels au sein de cette fiction; elle nous permet également d'introduire un questionnement sur la place de la fiction dans la constitution de l'identité du sujet. Ainsi, nous pourrions relier les pratiques fictionnelles littéraires (histoires, récits inclus dans la fiction romanesque), artistiques (le cinéma notamment assez représenté dans le roman) et les jeux mimétiques: déguisement, imitation, « feintise ludique »<sup>2</sup>, jeux de rôle, auxquels s'adonnent passionnément les personnages du roman. La notion de fiction engage aussi la question de la réception, représentée de manière emblématique par la réception des chroniques de Djélâl par ses lecteurs. Il n'est pas interdit d'y voir une mise en abîme des enjeux de la réception du *Livre noir* dans la fiction romanesque. La question de l'identification de la fiction comme telle sera alors majeure, en tant qu'elle interrogera à la fois le statut de la fiction, le pacte fictionnel comme créance et les frontières du réel et de la fiction. Il est fort à parier que cette enquête nous montre une nouvelle fois, s'il en était encore besoin, les liens intrinsèques entre les jeux de l'imagination et les jeux de la fiction littéraire, tant le personnel romanesque se donne comme un personnel de joueurs, et, simultanément, de lecteurs aussi dangereux que passionnés. Il s'agira dans un premier temps de dénouer l'écheveau de la fiction romanesque en identifiant différents paliers de la fiction, dans un second temps d'apprécier le trouble de la fiction et de l'interprétation, avant de voir pour finir le rapport entre fiction et subjectivation, avec la constitution du sujet écrivain à travers les jeux mimétiques et l'affabulation.

Si l'on voulait donner l'image la plus adéquate possible de la structure narrative, celle-ci tiendrait peut-être d'images très variées mais complémentaires; celle de l'écheveau pour le tissu textuel, de l'univers en expansion pour le déploiement des histoires intradiégétiques, ou des systèmes planétaires pour les univers fictionnels. Malgré une impression globale de prolifération, de débordements, de glissements et de mise en abîmes qui produisent des effets de désorientation, la narration se laisse appréhender dans un principe structurel encadrant soumis à la règle de l'alternance. Elle est en effet organisée selon un principe d'alternance entre le récit à la troisième personne qui raconte l'histoire de Galip, un avocat abandonné par sa femme Ruya qui ne lui laisse qu'« une lettre d'adieu de dix-neuf mots », et des chroniques écrites à la première personne par Djélâl Salik, beau-frère de Galip et célèbre chroniqueur turc: « un journaliste qui dispose depuis trente ans d'une chronique quotidienne et qui s'est attaqué à tous les sujets »<sup>3</sup>. A noter que la disparition de Djélâl coïncide avec celle de Ruya. *Le Livre noir* est le récit de la quête de Galip dans Istanbul pour les retrouver. Elle débouche paradoxalement sur la découverte des cadavres des deux disparus devant la boutique d'Alaadine, sans que le mystère ne soit éclairci. Le récit et les chroniques appartiennent au même univers fictionnel, au même « chronotope ». Il s'agit de l'Istanbul des années 90, de l'Istanbul contemporaine.

L'alternance ne rend pas moins les séries parfaitement autonomes. Bien que reliées entre elles par des effets de continuité, de miroir, on pourrait parfaitement lire les deux séries indépendamment. Cependant de ce point de vue elles ne sont pas égales: tandis que la série du récit de l'histoire de Galip s'inscrit dans un *continuum* narratif, les chroniques constituant la série de Djélâl forment des

1 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, Le Seuil, 1999.

2 *ibid.*

3 Orhan Pamuk, *Le Livre noir*, Gallimard, 1995, trad. du turc « Kara Kitap » par Munevver Andac, 1990, p.46.

entités autonomes, détachables de la structure narrative et consultables comme telles, à la manière des contes des *Mille et une nuits* ou d'autres récits à structure d'enchâssement d'univers fictionnels multiples. En dépit de leur appartenance au même univers, les chroniques forment un *corpus* autonome et mobile. Toutefois, elles constituent les histoires encadrées de l'histoire encadrante: l'histoire de Galip pose les bases d'un univers fictionnel au sein duquel nous sont donnés ces textes qui produisent paradoxalement une fonction d'authenticité, de véridicité. A l'intérieur de la fiction, les chroniques de Djélâl sont le réel de la fiction, elles ont valeur de « document ». D'emblée les chroniques se signalent donc par un statut paradoxal d'inclusion et d'autonomie, à la fois par le délié des éléments de la série et par l'« effet de réel » produit par la fiction de l'authenticité. Il est à noter qu'Orhan Pamuk a écrit toutes les chroniques (on aurait pu imaginer qu'il insère des chroniques réelles). C'est intéressant du point de vue du dédoublement des voix narratives que cela implique au niveau du destinataire. La voix narrative se scinde entre celle du narrateur extradiégétique de l'histoire de Galip et celle du chroniqueur homodiégétique, impliquant un narrateur surplombant, l'auteur implicite.

De surcroît, de nombreux effets de brouillage viennent interférer sur l'étanchéité théorique entre les deux séries. Par exemple, la chronique s'ouvre sur les interrogations que Galip vient d'avoir à la fin du chapitre précédent; ou bien Galip se couche à la fin du chapitre et la chronique traite du moment du coucher et des difficultés à s'endormir. Prenons un exemple précis. A la fin du chapitre XI, l'ex-mari de Ruya charge Galip de lui transmettre ses amitiés. La chronique de Djélâl qui constitue le chapitre XII s'ouvre de manière troublante: « Il y a une semaine, quelqu'un m'a chargé de te transmettre ses amitiés. » Caractère troublant de la parfaite continuité thématique, mais aussi de l'apostrophe, mimant l'épouse à qui s'adresseraient ces amitiés; or Djélâl est célibataire. Il enchaîne avec le propos suivant:

« A mon avis, un mari intelligent doit toujours oublier les amitiés que d'autres hommes le prient de transmettre à sa femme. Car on ne sait jamais. Surtout si l'épouse est une femme au foyer. »

Or on sait que Ruya est une femme au foyer, et que la mise en garde du chroniqueur est particulièrement bienvenue puisque celle-ci a disparu. Cet enchaînement entre les deux séries crée donc un curieux effet de miroir et d'identité entre Galip et Djélâl. Mais l'hypothèse de l'identité est mise à distance avec humour aussitôt après par le chroniqueur:

« Qui peut bien être ce toi à qui je m'adressais? Abracadabra! (...) laissez-moi donc poursuivre en paix mes petits jeux d'écriture, qui n'ont d'ailleurs rien d'extraordinaire. »

Effet d'illusionniste du chroniqueur prestidigitateur qui emprunte le masque de Galip et de Ruya pour sa chronique? La fin de la chronique ne reprend pas moins le protocole énonciatif de l'adresse à Ruya; elle fonde ainsi le personnage de Galip dans la voix à la première personne du chroniqueur, produisant un effet de confusion certain.

En surimpression ou en ajout à ce dispositif narratif, il faut se représenter un foisonnement d'histoires insérées soit dans la série narrative, soit dans la série discursive des chroniques qui prennent le statut de microfictions. Le statut de ces histoires est variable, il va de la légende de la mythologie islamique à « l'histoire véridique », en passant par l'histoire fictive, l'histoire rapportée. Ces récits sont également plus ou moins complets. Certaines histoires sont simplement évoquées comme des amorces d'univers fictionnels, d'autres développées comme des récits complets *in extenso*. Ces histoires ont cependant en commun de réfléchir les enjeux du roman, soit en se donnant comme mise en abîme de l'histoire encadrante: un homme seul abandonné par sa femme qui part à sa recherche dans Istanbul, soit comme le prolongement, la variation d'un motif de la trame narrative. Elles miniaturisent le motif romanesque central, mais ce faisant jouent le rôle de miroir grossissant. Prenons l'exemple de l'histoire que Galip raconte à Belkis, une ancienne camarade de Ruya:

« C'est l'histoire d'un explorateur polaire qui disparaît. Un autre va à sa recherche, il disparaît à son tour. Le premier disparu, dont le second était venu élucider la disparition, vit en réalité sous un faux nom, dans une ville perdue, oubliée de tous, mais un jour, il y est assassiné. L'homme qui est tué sous ce faux nom... »

Le récit de Galip s'arrête ainsi, tandis que la voix narrative nous indique qu'il termine son histoire.

Troublante ressemblance de cette histoire avec l'intrigue du roman; cette micro-fiction est une fable de l'histoire de Galip: le premier explorateur est Djélâl, le second Galip, qui disparaît à sa suite. Djélâl s'est réfugié sous une fausse identité, dans un endroit de la ville tenu secret et il finit assassiné. A moins que les deux premiers explorateurs ne soient Ruya et Djélâl, à la suite desquels partirait un 3ème explorateur, Galip... Ainsi, la micro-fiction sert de contrepoint à l'intrigue du roman, et en est la fable. Inversement, la fable jette un éclairage nouveau sur l'histoire principale.

Il convient de signaler une entité narrative qui fonctionne comme matrice narrative et imaginaire du roman. Il s'agit du chapitre XV de la 1ère partie, intitulé « Les histoires d'amour de la nuit sous la neige ». Dans ce chapitre, Iskender, ami de Galip et interlocuteur des journalistes de la BBC venus à Istanbul pour rencontrer le fameux chroniqueur, se donne pour objectif de leur « faire vivre les mille et une nuit d'Istanbul ». Ils commencent avec une boîte de nuit appelée « Club de Nuit ». Réunis dans ce lieu, les journalistes, Iskender et Galip se succèdent pour raconter des histoires. Toutes se donnent à lire comme un miroitement de celle de Galip et de Ruya. Chacune réfléchit et agence différemment les données de l'histoire: une journaliste anglaise raconte l'histoire de deux personnes qui s'aiment depuis l'enfance (tout comme Ruya et Galip), qui se marient et se séparent sur un malentendu. Puis un écrivain raconte l'histoire d'un homme abandonné par « la femme de ses rêves » en plein hiver. Une entraîneuse raconte elle aussi une histoire d'amour rocambolesque entre un cousin et sa cousine mais qui finit bien: au terme de son errance, le mari retrouve celle qu'il aime. Galip, quant à lui, raconte l'histoire du vieux lecteur de Proust qui se prenait pour l'écrivain français et rêvait son Albertine: c'est relire l'histoire de Galip comme celle de Proust abandonné par Albertine. Ce passage se donne comme la représentation de la source imaginaire de la narration, la source fantasmatique de la production des histoires qui irriguent le roman. C'est en quelque sorte la centrifugeuse du roman, l'échangeur d'histoires, où la procédure narrative tient à la fois du *topos* romanesque des voyageurs réunis malgré eux pour la nuit dans une auberge, et du *Banquet* de Platon, puisque chacun contribue au débat sur l'amour par une illustration, par l'exposition d'un « cas d'amour ».

L'encodage du thème de la fiction se fait par le relais de toute une série de pratiques et d'objets liés à la *mimesis*, à la ressemblance ou à la feinte. Galip s'adonne au jeu de rôle. Il ira à la place de Djélâl à l'entretien avec les journalistes de la BBC. Qu'importe que les journalistes aient vaguement reconnu l'homme de la boîte de nuit qui leur avait raconté l'histoire du vieux lecteur de Proust; qu'importe que Galip n'ait pas l'âge de Djélâl, en un mot qu'importe que Galip ne soit pas Djélâl: pour le téléspectateur occidental et britannique, la substitution ne fera aucune différence et sera parfaitement crédible. Devant les réticences de son ami Iskender à se prêter à ce qu'il faut bien appeler une supercherie, Galip argumente:

« Ce qui est important, ce n'est pas le narrateur, mais ce qu'il raconte. Et à présent, nous avons des choses à leur raconter. »<sup>4</sup>

Plus loin, il ajoute:

« Es-tu certain d'être toi-même? Et même si tu l'es, es-tu certain de connaître l'homme que tu es si sûr d'être? Qu'attendent-ils de nous, ces gens-là? L'homme qu'ils veulent voir, n'est-ce pas un étranger dont les téléspectateurs anglais, qui regardent la télé après le repas du soir, pourront un instant partager les soucis, la tristesse, et dont les histoires pourront avoir quelque effet sur eux? (...) Un mystérieux journaliste turc, bien connu dans son pays, qui a peur d'un gouvernement répressif, des assassinats politiques et des coups d'Etat militaires -et musulman de surcroît, pour eux, c'est là le côté le plus intéressant, ne l'oublie pas! - a répondu aux questions de la BBC en demandant à demeurer incognito, n'est-ce pas beaucoup mieux ainsi? »<sup>5</sup>

Le jeu de rôle auquel se livre Galip n'est pas une pratique artistique mimétique mais requiert des qualités de comédien; de surcroît, il s'agit d'imiter Djélâl, et de se faire passer pour lui. Contrairement donc à une représentation mimétique, le jeu de rôle ici n'a pas vocation à être perçu comme illusion. Mais tous les jeux de rôle du roman ne se résolvent pas en supercherie; dans la

4 *Ibid.*, p.638

5 *Ibid.*, p.640.

maison close dans laquelle Galip se laisse entraîner par un proxénète, les prostituées se donnent comme les sosies d'actrices célèbres. Galip sait que la femme n'est pas Turkan Soray, l'actrice phare du cinéma turc; et pourtant, ils jouent tous deux les répliques d'un de ses films les plus célèbres. Le rapport à une l'authenticité de l'être est constamment médiatisé par des jeux de rôle, comme si le sujet ou le personnage romanesque ne pouvait exister, se constituer, que par la feinte et le masque.

Le roman regorge également de simulacres, de copies, équivalents pour les objets des sosies et des doubles. Référons-nous au chapitre VI de la première partie, intitulé « Les enfants chéris de maître Bédii ». La périphrase désigne les mannequins faits de bois, de plâtre, de cire, de cuir de gazelle, de chameau et de mouton, de vrais cheveux et de vraies barbes, d'un artisan en mannequins. Le grand oeuvre de Maître Bedii est d'avoir créé des mannequins à l'image des Turcs, pour que ceux-ci soient le reflet du peuple turc et non des habitants des pays occidentaux. Mais ses mannequins ne trouvent aucun preneur et il est contraint de continuer son grand oeuvre dans l'ombre, dans l'indifférence générale. Il est intéressant de noter que la seule description physique de Djélâl est celle de son mannequin, de son simulacre. L'accès au « réel » de Djélâl ne peut se faire que par le truchement d'un postiche, désignant l'aspect artificiel, factice, de l'accès à l'être réel. Djélâl n'existe pas, il n'est qu'une image, une ombre projetée sur le mur de la caverne.

La problématique du pseudonyme est omniprésente dans le roman et désigne l'instabilité du nom propre. Le pseudonyme est un masque; et de ce point de vue, féru de pseudonymes, le personnage pamukien avance toujours masqué. Pour retrouver Ruya qu'il suspecte d'avoir rejoint son ex-mari, un ancien journaliste militant, Galip parcourt à l'aide d'un ami tous les journaux d'extrême gauche dans l'espoir de trouver un signe, un indice qui le mettrait sur la trace de Ruya. Mais l'ex-mari, conformément au principe de précaution et de semi-clandestinité des activités d'extrême-gauche, utilise différents pseudonymes pour cacher son identité. Saïm et Galip se doivent donc de reconstituer toute une piste signifiante et labile, qui va de l'anagramme à l'acrostiche, pour suivre la trace fuyante de l'ex-mari. Galip lui-même écrira des chroniques sous le nom de Djélâl, après la mort du chroniqueur, arguant avoir retrouvé de pleins cartons d'archives inédites du célèbre journaliste. Par le caractère récurrent de ces thèmes proches de celui de la fiction, le roman désigne la problématique fictionnelle, la question de l'original et de sa représentation, de la référence et de la mimesis, comme une de ses préoccupations majeures. Sa projection à tous les niveaux de la fiction contribue à jeter le trouble dans la fiction, et partant, dans l'interprétation.

*Le Livre noir* fictionnalise les questions de lecture et de réception en représentant des lecteurs de chroniques ainsi qu'un panel de lectures différenciées qui vont de l'indifférence et de la démythification (tel est le cas des vieux polémistes du *Milliyet*: Djélâl n'est qu'un vil plagiaire, un écrivillon sans talent), à la lecture passionnée et passionnelle, par exemple celle du mystérieux interlocuteur téléphonique du début de la deuxième partie, qui tient absolument à rencontrer Djélâl. Mais l'ambivalence des chroniques de Djélâl tient à la question du statut fictionnel de la chronique. La parole est-elle instrumentale, faisant de la chronique une suite de messages à décoder, référentielle et réaliste, ou bien purement autotélique? Le malentendu semble porter sur la méconnaissance de ce statut fictionnel, une méconnaissance qui engage une réception et un usage spécifiques. La famille de Djélâl fait une lecture référentielle et réaliste des chroniques. Ses parents ne cessent de se lamenter de ce que tout le monde a reconnu, à travers la fiction littéraire, que Djélâl parle d'eux et les désigne derrière ses petits jeux littéraires, et ils se sentent humiliés. Djélâl joue de l'ambiguïté du contrat fictionnel qu'il entretient malicieusement, notamment en multipliant ses chroniques qui traitent du thème de l'interprétation et du déchiffrement: interprétation des rêves, déchiffrement des lettres sur les visages selon les procédures herméneutiques du houroufisme, une secte mystique qui postule un secret à déchiffrer derrière visages, lettres, et symboles. Les chroniques servent-elles à communiquer des messages cryptés? C'est bien l'avis des vieux journalistes rencontrés par Galip: « Ses articles sont toujours bourrés de messages, qu'il envoie à droite, à gauche, partout autour de lui, de brefs messages personnels. » Le lecteur fantasme un sens

crypté dans la langue; dès lors, il faut décoder le texte comme une énigme ou un rébus. La chronique n'est que le lieu d'un encodage crypté qu'il s'agit de décoder; le texte est alors le résidu et le simple support d'une communication secrète. Djélâl serait un adepte du houroufisme et utiliserait ses chroniques pour communiquer avec les autres membres de la confrérie:

« Les lettres de l'alphabet contiennent des messages secrets, incompréhensibles pour des gens comme vous et moi, et que seuls peuvent appréhender les initiés qui en détiennent la clef. »<sup>6</sup>

Les conséquences de l'interprétation sont figurées de manière très concrète. L'interlocuteur téléphonique avertit Djélâl: « Ils vont passer à l'action en se basant sur vos articles »<sup>7</sup>. De même, un coup d'Etat militaire se préparerait sur la base des chroniques de Djélâl. Faut-il lire la chronique *au pied de la lettre*? Le roman figure et prend, justement, à *la lettre* le thème de la lecture comme identification du lecteur, si bien que le lecteur passionné de Djélâl peut dire: « Tu n'as fait que parler de moi dans tous tes articles ». Mais lorsque il prend conscience du statut fictionnel et de la valeur ludique des chroniques, il ne reste plus qu'à tuer l'auteur, car Djélâl réussit à convaincre sans croire à ce qu'il dit. Il dénonce alors le « petit jeu d'imposture qu'on appelle écriture ». La déception du lecteur désigne la nature fondamentalement illusoire du pacte fictionnel qui rend sa facticité insupportable. La fiction littéraire avait pris la valeur d'une « illusion cognitive » pour reprendre l'expression de JM Schaeffer, et c'est pourquoi sa démystification est d'autant plus violente. L'objet d'amour se transforme en objet de haine: « Ah, salaud d'écrivain! », s'exclame le lecteur déçu. Il fustige l'existence de Djélâl, figure de l'auteur, comme « une duperie, une mauvaise plaisanterie. » Cet exemple désigne, sous une forme romancée et dramatisée, la singulière relation qui lie le lecteur et l'auteur, dans un pacte qui repose sur la créance du lecteur et dans une illusion partagée bien comprise par les deux acteurs qui y sont engagés.

La communication narrative fictive entre l'auteur Djélâl et ses lecteurs réfléchit à l'intérieur du roman les enjeux de la communication entre le narrateur et le narrataire, car la question du statut fictionnel de la chronique de Djélâl reflète les hésitations de notre propre lecture du roman où se trouve brouillée la démarcation entre le réel du roman (l'histoire de Galip) et la fiction au sein de cet univers (les chroniques de Djélâl): le brouillage viendrait de ce que les lecteurs accordent à des fictions littéraires une valeur documentaire. Plusieurs hypothèses cohabitent dans le roman sur le rapport entre le réel et le fictif.

Première hypothèse, la plus « économique »: Galip et Djélâl sont deux personnages distincts; il faut accrédi ter la version de la disparition de Djélâl. C'est la lecture réaliste du roman. Les effets de continuité et d'écho entre les deux séries sont liés à la communauté de souvenirs et d'expérience vécue entre les deux personnages qui crée des ressemblances et des coïncidences troublantes. Le matériau littéraire est le réel vécu des deux cousins.

Deuxième hypothèse de lecture: il faut prendre les jeux de miroir et de continuité narrative entre récit et chronique au sérieux, de même qu'il faut prendre en compte l'inexistence romanesque de Djélâl et de Ruya, au sens où ils n'apparaissent pas une seule fois dans le roman, sinon comme cadavres; ils sont simplement objets de discours, ou objets d'imitation. Par conséquent, Djélâl représenterait le moi idéal, fantasmé, de Galip, qu'il parvient à être au terme d'une quête initiatique dans la ville. Djélâl serait donc le rêve de Galip, puis sa propre créature romanesque lorsqu'il devient romancier. Il a donné forme à son moi idéal dans la figure d'un célèbre chroniqueur.

Troisième hypothèse de lecture: c'est Galip qui est le rêve de Djélâl, la créature romanesque de l'auteur. Le roman serait une fable sur la création romanesque, et le personnage de Galip la métaphore du personnage romanesque. En effet, Djélâl est l'hypostase du romancier et du créateur dans le texte; de plus, la proximité onomastique avec le Dejjal, l'anté-christ de la tradition islamique, fait de lui un imposteur sur le plan eschatologique, et désignerait par là le romancier comme « mauvais génie » ou comme sujet en majesté de son univers romanesque; « Djalal » ne signifie-t-il pas aussi « majesté »? De plus, l'hypothèse selon laquelle Djélâl aurait mis en scène sa disparition et l'errance de Galip va bien dans le sens de l'aspect démiurgique du personnage. A

6 *Ibid.*, p.170.

7 *Ibid.*, p.374.

moins que Galip, en devenant l'auteur du « livre noir » à la fin du roman, ne l'emporte sur le mauvais génie, effectuant par là le programme de son nom qui signifie « vainqueur », « victorieux ». Ou bien la victoire du héros n'est-elle à lire que comme une énième ruse du malin génie embusqué ailleurs et au-dessus de sa créature qui, tout écrivain qu'elle soit devenue, n'en reste pas moins un personnage romanesque?

Ce questionnement ne manque pas de se trouver réfléchi et miniaturisé dans l'histoire de la confrérie des Nakchibendi, passée à la clandestinité lors de l'interdiction des confréries mystiques par Atatürk. La confrérie prend alors les dehors d'une organisation marxiste qui recrute un grand nombre de nouveaux adhérents, qui, nous dit-on, sont bernés dans la mesure où ils ignorent la véritable nature de l'organisation, c'est-à-dire qu'ils sont devenus bektachis. Mais les vieux pères bektachis restés en Albanie ne s'imaginent pas non plus que l'organisation politique n'a plus grand rapport avec la confrérie soufie. Qui est donc la dupe de l'autre, qui n'est que le rêve de l'autre? Le narrateur de cette histoire conclut ainsi: « j'avais désormais compris que, même si on prouvait que la vie que nous vivons n'est que le rêve d'un autre, cela ne changerait rien à rien. » Il développe par la suite:

« L'illusionniste de nos jours a beau prévenir le spectateur que ce qu'il fait n'est qu'un truc, le spectateur qui suit ses gestes avec passion est heureux parce qu'il peut croire, ne serait-ce qu'un instant, assister à un sortilège et non à une supercherie. Nombreux sont les jeunes gens qui tombent amoureux sous l'effet d'une parole, ou d'une histoire entendue, d'un livre lu en commun, et s'empressent sous le coup de l'émotion d'épouser l'objet de leur flamme, et qui vivent pourtant heureux tout le restant de leurs jours, sans jamais comprendre que leur amour était basé sur une illusion. Savoir qu'au fond, l'écriture -toutes les écritures- traite uniquement d'un rêve et pas du tout de la vie ne change rien à rien, déclara Saïm »<sup>8</sup>

Dans ce bel art poétique fondé sur l'idée de la fiction comme envoûtement consenti, comme partage d'un rêve, le narrateur revendique l'importance de la part fantasmatique dans l'existence humaine, traversée de part en part par l'illusion, dont la fiction littéraire ou l'art mimétique n'est qu'un moment et qu'une métaphore.

La fiction de l'entrée dans la fiction est en quelque sorte préparée par le dispositif de brouillage des frontières entre récit et chronique. De plus, le motif extrêmement structurant et récurrent chez Pamuk de l'énamoration à la lecture d'un livre qui raconte l'histoire de deux lecteurs pris d'amour à la lecture d'un livre, contribue à brouiller la frontière entre réel et fiction. Ruya et Galip enfants lisent le livre qui raconte l'histoire de deux personnages pris d'amour en lisant l'histoire de Husn (Belle) et Achk (Amour), eux mêmes enamorés à la lecture de l'histoire de Chah-Hurrem, amoureux de Djavid; et ce, *ad infinitum*. « Ces contes d'amour s'emboîtaient les uns dans les autres. » Trace du modèle dantesque sans doute de Paolo et Francesca placés au deuxième cercle des enfers pour avoir lu ensemble l'histoire de Guenièvre et Lancelot qui a suscité l'*inamorato*. Le basculement de l'histoire dans la fiction est indiqué par la référence à Lewis Carroll qui vaut comme signal de l'entrée dans un univers merveilleux. Toute une série d'indices en témoigne:

- Au chapitre X, dans la chronique de « l'Oeil », Djélâl raconte une expérience métaphysique: il devient l'Oeil, cette instance extérieure à lui-même, l'autre qui est lui-même. Il dit alors: « *j'ai pénétré dans un univers nouveau, tout comme ce lapin anglais roula dans le vide, en passant par un trou dans un champ.* »<sup>9</sup>
- Un des pseudonymes de l'ex-mari de Ruya avec lequel il écrit dans des revues d'extrême gauche est « Ali Wonderland ». Le titre se transforme en improbable pseudonyme.
- L'épigraphe du chapitre XIX, dernier chapitre significativement de la 1<sup>ère</sup> partie, est une citation d'*Alice in Wonderland*: « *Je crois me rappeler que je me suis sentie un peu différente, mais si je ne suis pas la même, la question qui se pose est la suivante: qui diable puis-je bien être?* »

8 *Ibid.*, p.135-136.

9 *Ibid.*, p.185.

- Le titre du chapitre XII de la deuxième partie, « *L'histoire est entrée dans le miroir* » appelle *De l'autre côté du miroir*, référence soulignée par l'épigraphe de Cheik Galip<sup>10</sup>: « Alors qu'ils se tenaient enlacés, leur image pénétra dans le miroir. »

Autres indices de déréalisation: le motif de la neige. Comme dans le roman *Neige*, la neige ne cesse de tomber sur Istanbul, semblant effacer la référence au réel, l'illusion réaliste; le personnage semble se mouvoir dans un univers onirique et fantasmagorique, où il ne rencontre que des doubles de lui-même, de Djélâl et de Ruya. Le motif du sommeil également nous incline à lire le texte comme un rêve, le rêve de Galip. Le roman commence dans la chambre, où Ruya dort encore sous la couette, et Galip se réveille: ne rêve-t-il pas plutôt qu'il se réveille? La référence discrète à Gérard de Nerval au chapitre 2 de la deuxième partie avec l'épigraphe « Le rêve est une seconde vie » nous inciterait à le penser, ainsi que le maillage du texte par le motif du rêve et du sommeil. Hypothèse accréditée enfin par l'objet de la recherche: « Ruya » signifie « le rêve » en turc. Le roman mime donc l'entrée dans la littérature comme entrée dans le merveilleux: merveilleux des aventures d'Alice, merveilleux des aventures de Galip, merveilleux du récit de rêve.

L'enjeu de cette entrée dans la fiction est de « devenir un autre », et notamment Djélâl pour lequel Galip a toujours eu beaucoup d'admiration et qui représente son moi idéal. Le passage de la première à la deuxième partie peut se lire comme l'entrée « *dans la peau* » de Djélâl, au sens quasi littéral. En effet, à partir du premier chapitre de la deuxième partie, il s'installe dans l'appartement de Djélâl pour continuer ses recherches dans les archives du chroniqueur, il se couche le soir dans le lit de Djélâl après avoir revêtu le pyjama de celui-ci! De plus, à force de lire et de relire les chroniques, il réussit à s'approprier la mémoire de son cousin. Répondant aux appels téléphoniques qui arrivent à l'appartement, il se fait également passer pour Djélâl. Cette permutation des identités est représentée par l'histoire de Mevlana et de Chems de Tabriz au chapitre 3. Mevlana est l'élève et l'amant de son maître Chems. Mais un jour celui-ci disparaît et Mevlana se lance éperdument à sa recherche. En vain, le cadavre du maître est retrouvé au fond d'un puits. Cependant lors de cette quête, celui qui cherche et l'objet de la quête finissent par se confondre, comme le dit Djélâl citant Mevlana dans sa chronique: « Puisque moi je suis lui, pourquoi continuer à le chercher? »<sup>11</sup>

*Le Livre noir* se donne donc à lire comme fiction de l'entrée dans la littérature. Entrer dans la fiction littéraire, c'est se glisser dans la peau, dans la vie d'un autre -métaphore de l'identification du lecteur-. La quête de Galip serait alors la métaphore de l'individuation du sujet à travers la lecture et la pratique de la littérature. Ainsi, il nous reste à interroger le rapport entre fiction et subjectivation, pour voir l'émergence du sujet écrivain à travers l'affabulation et les jeux mimétiques.

Les « fictions du moi » se mettent d'abord en place dans des jeux de « modélisation mimétique »<sup>12</sup>. Le personnage romanesque se réfère très souvent dans son action aux modèles comportementaux du cinéma, du roman policier, désignant par là la nature fondamentalement modélisatrice des fictions, et la construction mimétique du sujet. Mais cet aspect est lié dans le roman à une dimension de critique culturelle. Ces fictions sont prescriptrices de modèles, de codes de conduite, de normes de comportement perçus comme oppressives et traduisant l'hégémonie culturelle occidentale. Habitant ce décalage avec ces fictions idéales, le sujet pamukien vit dans la souffrance. Galip se rêve sans cesse en héros de roman policier ou en acteur de films occidentaux. Au milieu des mannequins turcs de maître Bedii, il se sent « une copie de personnages imaginés dans d'autres pays, et de héros (...) des romans policiers traduits qu'il ne lisait jamais. » L'imitation comme fonction modélisatrice revêt donc un aspect ambivalent. On se déguise aussi beaucoup dans *le Livre noir*; Djélâl au premier chef. Il possède un coffre avec des déguisements lui permettant de se prendre pour Leibniz, le grand homme d'affaires Djevdet bey, le prophète Mahomet, un patron de

10 Poète turc (Istanbul 1757-Istanbul 1799), un des plus grands représentants de la poésie du Divan (*La Beauté et l'Amour*, 1787)

11 Orhan Pamuk, *op.cit.*, p.410.

12 Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*

journal, Anatole France, un cuisiner renommé, un imam très connu, Robinson Crusoé, Balzac, etc.<sup>13</sup> Il s'agit de faire l'expérience de la sortie de soi, de ne plus être soi-même. Djélâl raconte l'histoire des souverains d'Istanbul qui sortaient la nuit dans d'obscures maisons closes retrouver leurs favorites déguisées en prostituées occidentales. Cette « feintise ludique »<sup>14</sup> du personnage romanesque pamukien est une nouvelle fois un signe ambivalent, indice d'un positionnement culturel périphérique qui traduit le désir lancinant du sujet turc d'être occidental, faisant de lui-même le lieu d'un désamour viscéral.

Ces modélisations mimétiques permettent d'introduire le cas de la fictionnalisation littéraire et de l'autofiction à travers l'étude du cas de Galip, qui représente la genèse de l'écrivain. L'embrayeur de la vocation d'écrivain pour Galip est la disparition de sa femme. Il se met à raconter des mensonges, à jouer la comédie à sa famille pour dissimuler le départ de Ruya dont il espère un prompt retour; en un mot, il leur « raconte des histoires ». Il ment une première fois à sa tante au téléphone qui veut parler à Ruya: il feint de l'appeler, d'aller la chercher dans la chambre, et prétend que Ruya est clouée au lit avec de la fièvre, qu'elle dort et ne peut répondre. Plus tard, chez un ami à qui il n'a pas avoué la disparition de sa femme, il feint d'appeler celle-ci pour la prévenir de son retour tardif. A la tante Halé, il inventera la fiction d'un départ en voyage du couple. C'est une fiction instrumentale et compensatoire car il ne peut reconnaître et assumer la disparition de Ruya. La fiction qu'il met en place est néanmoins logique et suivie: malade lors du premier appel de la tante, Ruya est maintenant rétablie et très heureuse de partir en voyage. L'univers fictionnel inventé par Galip se doit d'avoir toutes les apparences du réel. Le mensonge comme nécessité ou comme rêverie compensatoire se donne donc chez Pamuk comme tremplin vers l'univers fictionnel littéraire.

En effet, Galip enquêtant dans le bureau de Djélâl, est prié de raconter son histoire aux vieux polémistes du journal. Il est sommé de se raconter, de créer son autofiction. Les journalistes lui donnent une leçon de création en acte: « Tentons de trouver une fin à cette histoire en utilisant les artifices de Djélâl. » « Dorénavant, Galip pourra aussi écrire des chroniques comme celles de Djélâl. » Puis dans le cercle des journalistes anglais dans la boîte de nuit, il raconte l'histoire du vieux lecteur de Proust, qui n'est qu'une projection de sa propre histoire, de sa terrible solitude et de son fantasme d'une femme rêvée, nous invitant, justement, à ne voir en Ruya qu'un être de rêve, un femme idéale, et non une personne réelle. A la fin du roman, après la découverte des cadavres de Djélâl et de Ruya, il ne s'agit plus tant de mentir pour dissimuler, mais d'affabuler pour pouvoir continuer à *prétendre*, si l'on peut se permettre cet anglicisme, à « faire comme si »; mais aussi pour combler les lacunes de l'histoire des deux cousins fugitifs. Galip invente alors une version des derniers jours de Djélâl et Ruya pour sa famille<sup>15</sup>. Dans cette fable, Djélâl, après avoir perdu la mémoire, se serait reclus dans un appartement pour écrire ses chroniques à l'abri du monde et de sa famille, avec la seule coopération de Ruya et de Galip<sup>16</sup>. L'affabulation est liée à l'importance dans le deuil de la mise en récit, de la nécessité d'ordonner le passé dans une fiction satisfaisante. A la fin de l'histoire, Galip s'est progressivement substitué à Djélâl. Il a pris sa place dans son appartement et même dans son lit, puis dans l'interview avec les journalistes de la BBC. En écrivant les chroniques prétendument inédites de Djélâl, il prend enfin son nom en *imitant* sa signature: « Il signa les trois articles de la signature de Djélâl, qu'il avait imitée des milliers de fois dans ses cahiers d'écolier. »<sup>17</sup> Cette substitution symbolique figurée de manière extrêmement concrète dans le roman, permet à Galip de devenir écrivain, puisque *se prendre pour* l'écrivain, c'est *devenir* écrivain. La dernière image du personnage est celle d'un écrivain à sa table de travail, plongé dans ses lectures, qui arrive à la fin de son livre et qui semble tenir le journal du *Livre noir*.

13 *Op. cit.*, p.404.

14 Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*

15 *Op. cit.*, p.687.

16 *Ibid.*, p.695.

17 *Ibid.*, p.508.



Le roman est donc le récit de la genèse d'un écrivain, mais pas n'importe lequel. L'écrivain qu'est devenu Djélâl se donne comme l'auteur du *Livre noir*, faisant de Galip une hypostase de Pamuk et de Pamuk un personnage de roman. A la fin du roman se joue le fantasme de la communication narrative débarrassée de la narration, du discours dépouillé, heure de vérité entre le narrateur qui sort de sa réserve, et le narrataire. C'est l'épilogue, qui joue la fiction de la sortie de la fiction:

« Vous avez sans doute deviné à mon style que j'ai à nouveau repris le récit des événements. Tout comme les marronniers qui retrouvaient leur feuillage, je changeais, moi aussi; l'homme plongé dans le chagrin se transformait peu à peu en homme en colère. »<sup>18</sup>

Cet épilogue pose l'équation entre Galip et le narrateur, et la narration bascule de la troisième à la première personne. Dans cette fin, le narrateur se rappelle les histoires de son enfance et notamment le jour où il entendit pour la première fois de la bouche de Djélâl le conte intitulé « Ruya et Galip ». Il poursuit alors ainsi:

« je me plonge (...) dans mon nouveau travail, qui consiste à récrire de vieilles histoires, très anciennes, et (...) j'arrive à la fin de mon livre si noir.

Dans une série d'entretiens datant de 2007, Pamuk décrit très précisément l'écriture du *Livre noir* comme la réécriture des textes classiques du mysticisme islamique, des textes classiques persans, des anciennes allégories soufies. La mention du syntagme « livre noir » pour la première fois dans le roman crée bien entendu un effet de réfléchissement frappant, suggérant l'identité entre Pamuk et Galip et faisant du *Livre noir* une autofiction.

Dans cette fin, Galip est en train d'écrire la dernière chronique de Djélâl, qui, à vrai dire, n'intéresse presque plus personne. Puis, un peu avant l'aube, il pense à Ruya, avec douleur; il quitte sa table de travail, il contemple Istanbul et s'éveille dans le noir. Je pense à Ruya, je quitte ma table de travail, et je contemple la ville plongée dans le noir. Nous pensons à Ruya, et nous contemplons la ville plongée dans le noir»<sup>19</sup>

Le lecteur est ici projeté dans l'ancre de la création romanesque, plus encore que ne le ferait le simple journal du romancier tenu parallèlement à l'écriture du roman; puisqu'il nous désigne l'émergence de la fiction romanesque, le passage du journal à la fiction dans le glissement de la première à la troisième personne. Le narrateur de l'histoire de Galip, la voix de Djélâl ne sont que des extrapolations du romancier, des projections fantasmagoriques que nous exhibe le texte dans ce jeu de personnes verbales. L'écriture charrie dans son flot toutes les personnes verbales, voix et personnages. Mais il ne faut pas perdre de vue, en dépit de l'effet saisissant de réel produit par ce dénuement de la voix romanesque et par ce jeu de miroir, qu'il ne s'agit encore que d'une ultime pirouette fictionnelle du romancier. Le personnage de roman est donc la métaphore privilégiée de la constitution du sujet en sujet écrivain, mais c'est aussi la métaphore par excellence de la construction du sujet. Le sujet se construit comme « assiette spéculaire » par une série d'identifications mimétiques, de jeux d'imagination, et de « feintise ludique ». La force de fascination du roman résiderait dans cet effet d'exacerbation d'un phénomène universel, celui de l'émergence spéculaire et fictionnelle du moi. Ce désir permanent d'être un autre, intelligible du point d'une position politico-culturelle de la marge, cristallisée dans la question de l'entrée de la Turquie dans l'Union Européenne, se double et s'universalise d'une réflexion sur l'aliénation fondamentale du sujet qui ne se construit que dans l'identification mimétique à l'autre. En ce sens, Galip, pour reprendre le mot de Montaigne, « porte en lui la forme entière de l'humaine condition », et pas seulement quelque chose de « l'identité culturelle turque », si tant est qu'une telle chose existe.

En guise de conclusion, contentons-nous d'indiquer que l'édifice entier du roman repose sur une évanescence, car Ruya a bien peu de réalité comme personnage romanesque. Elle est la dormeuse ensevelie sous la couette au début du roman, puis une voix ensommeillée au téléphone,

---

18 *Ibid.*, p.696.

19 *Ibid.*, p.715.

enfin un cadavre au milieu des poupées, -autre modalité du simulacre enfantin-, une morte qui a toutes les apparences d'une dormeuse, puisque on la retrouve « comme endormie ». Tout au long du roman, l'objet de la quête, l'objet du désir amoureux de Galip, se réduit à un nom, le nom même du rêve. Ruya pourrait être alors la métaphore éclatante de la fiction littéraire qu'elle aurait en partage avec l'activité fantasmatique: la mise en forme d'une chimère, ou la poursuite d'un rêve.