



Istanbul, ville-personnage au coeur de l'Europe : les romans d'Orhan Pamuk, Emine Sevgi Özdamar et David Boratav

Christine Meyer

► To cite this version:

Christine Meyer. Istanbul, ville-personnage au coeur de l'Europe : les romans d'Orhan Pamuk, Emine Sevgi Özdamar et David Boratav. *Romanesques : revue du Cercll : roman & romanesque*, 2013, Europe du roman, romans de l'Europe, pp.191-210. hal-03482383

HAL Id: hal-03482383

<https://u-picardie.hal.science/hal-03482383>

Submitted on 15 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Istanbul, ville-personnage au cœur de l'Europe : les romans d'Orhan Pamuk, Emine Sevgi Özdamar et David Boratav

Située à la périphérie de l'Europe, la Turquie se trouve à l'écart du « système-monde » dans la géographie du roman selon Franco Moretti.¹ Ce pays serait-il aujourd'hui « soutenu par son arriération historique », comme l'ont été selon Moretti la Russie au XIX^e siècle et l'Amérique Latine à partir des années 1960 ?² Autrement dit, la Turquie est-elle capable de produire un nouveau modèle de roman comparable au roman russe d'idées et au réalisme magique ? D'après Moretti, chaque nouveau modèle de roman a été le produit d'un nouvel espace, et il a à son tour donné naissance à un nouvel espace de l'imaginaire. La Turquie a-t-elle ce potentiel ? Le romancier Orhan Pamuk fait partie de ceux qui tentent aujourd'hui d'accomplir ce « projet irréalisable » pour la Turquie, ou du moins d'en poser les bases.

Cela dit, nous ne vivons plus dans un monde essentiellement déterminé par les frontières nationales. Les mouvements migratoires et la mondialisation culturelle ont conduit à une situation où nombre d'individus, et surtout d'écrivains, sont davantage ancrés dans une configuration urbaine transnationale et multipolaire, définie par des métropoles pluriculturelles interconnectées, que dans une communauté nationale ou culturelle homogène. Dans ce contexte, ni les frontières géopolitiques ni l'opposition centre vs. périphérie ne peuvent plus fournir d'outils vraiment adaptés à la classification des œuvres et à l'approche de la circulation des textes et des idées. Nous renvoyons ici à la notion d'*ethnoscape* forgée par l'anthropologue Arjun Appadurai pour rendre compte de la perception « disjointe » et subjective de l'espace par les individus aujourd'hui et du rôle qu'y jouent notamment les « mondes imaginés ».³

¹ Cf. Franco MORETTI, *Atlante del romanzo europeo. 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997. Cité d'après la traduction de Jérôme Nicolas, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000, p. 218-219.

² La formule est « à juste titre paradoxale », comme le souligne Moretti lui-même. En effet, « il est extrêmement improbable que l'arriération soit un soutien : mais si cela se produit, pour quelque étrange motif que ce soit, c'est vraiment un nouvel horizon qui s'ouvre. Quand un 'projet irréalisable' se réalise, le changement de paradigme est proche. » Ibid., p. 219. (C'est Moretti qui souligne.)

³ "By 'ethnoscape', I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guestworkers, and other moving groups and persons constitute an essential feature of the world, and appear to affect the politics of and between nations to a hitherto unprecedented degree. This is not to say that there are not anywhere relatively stable communities and networks, of kinship, of friendship, of work and of leisure, as well as of birth, residence and other filiative forms. But that is not to say that the warp of these stabilities is everywhere shot through with the woof of human motion, as more persons and groups deal with the realities of having to move, or the fantasies of wanting to move. What is more, both these realities as well as these fantasies now function on larger scales, as men and women from villages in India think not just of moving to Poona or Madras, but of moving to Dubai and Houston, and refugees from Sri Lanka find themselves

La question est de savoir si un espace métropolitain métissé de ce type est susceptible de produire un nouveau modèle, par-delà les frontières nationales et mêmes linguistiques. Istanbul, cité pluriséculaire pourvue d'une histoire aussi riche que complexe et mouvementée, ancienne capitale d'un empire multiethnique déchue au rang de mégalopole tiers-mondisée à croissance exponentielle, en même temps que point de départ d'une émigration massive vers l'Europe et les États-Unis, peut sembler prédestinée à devenir le berceau d'une nouvelle littérature multiculturelle et post-nationale, à l'exemple de Buenos Aires ou, plus encore, de Bombay. On peut se demander alors quel espace de l'imaginaire pourrait produire une telle métropole, chantée jusqu'au début du XX^e siècle par une infinité de visiteurs occidentaux épris d'Orient, qui retrouve depuis peu son attrait sur le marché touristique mondialisé et dont l'image figure de manière obsédante au cœur de nombre de romans contemporains, parfois à la manière d'un « monde imaginé » dans l'*ethnoscape* de leurs auteurs.⁴

Les trois textes que nous allons présenter sont emblématiques de cette situation complexe dans la mesure où leurs auteurs y occupent des positions bien distinctes et ne sont pas liés par une quelconque solidarité nationale, ni même par l'appartenance à une « communauté » culturelle, fût-elle diasporique. D'autre part, ils ont tous d'Istanbul à la fois une connaissance intime et une perception extérieure résultant de l'intériorisation du regard de l'Occident, où ils sont tous diversement ancrés : Orhan Pamuk, né en 1952 à Istanbul et vivant toujours dans cette ville, écrit en turc des romans à diffusion mondiale. Véritable « star » de la scène littéraire nationale et lauréat du prix Nobel de littérature en 2006, il tente roman après roman de réconcilier la Turquie avec sa tradition arabo-musulmane tout en se référant aux standards occidentaux. « Mon monde, déclare-t-il dans son discours de Stockholm, est un mélange de local et de mondial, de national et d'occidental. »⁵ Ainsi, *Le Livre Noir*,⁶ dont l'action se

in South India as well as in Canada, just as the Hmong are driven to London as well as to Philadelphia. And as international capital shifts its needs, as production and technology generate different needs, as nation-states shift their policies on refugee populations, these moving groups can never afford to let their imaginations rest too long, even if they wished to." Arjun APPADURAI (1990), "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", in Mike FEATHERSTONE (ed.), *Global Culture*, London, Sage, p. 295-310. Voir aussi: Arjun APPADURAI, *Modernity at Large : Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996 ; traduction française de F. Bouillot : *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.

⁴ Pour un état des lieux de la place d'Istanbul dans les arts et la littérature d'Europe et de Turquie au XX^e siècle, voir Timour MUHIDINE et Nicolas MONCEAU, *Istanbul réelle, Istanbul rêvée : la ville des écrivains, des peintres et des cinéastes au XX^e siècle*, L'Esprit des péninsules, 1998. Timour Muhidine y rappelle entre autres qu'« il n'existe pas à proprement parler de roman de la Grande Ville dans la littérature turque jusqu'en 1980 », cf. : « Beyoğlu ou la Grande ville désenchantée », p. 177-182 (p. 177).

⁵ Le discours est consultable dans son intégralité sur le site du prix Nobel :

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/pamuk-lecture_fr.html (dernière consultation le 15/03/2012).

⁶ Orhan PAMUK, *Kara Kitap*, İstanbul, Can, 1990. Trad. fr. de Munevver Andac : *Le Livre noir*, Paris, Gallimard, 1994. Accueilli avec enthousiasme en Turquie comme en Europe, ce roman a donné lieu à une abondante

déroule de bout en bout à Istanbul mais qui fut écrit en majeure partie entre 1985 et 1988 aux Etats-Unis, « puise sa source dans la force de la culture américaine ».⁷ Emine Sevgi Özdamar, écrivaine et comédienne née en 1946 en Anatolie, vit quant à elle à Berlin et écrit en allemand. Partie une première fois en RFA comme ouvrière sous contrat en 1965, elle revient suivre des études d'art dramatique à Istanbul avant de s'installer définitivement en Allemagne en 1976, cette fois pour rejoindre le Berliner Ensemble, le théâtre fondé par Brecht à Berlin-Est en 1949. Elle travaille par la suite comme assistante de Benno Besson et Matthias Langhoff à la Volksbühne, part jouer Brecht à Paris et à Avignon, tourne aussi pour le cinéma, se met à écrire des pièces de théâtre et, à partir de 1982, des récits et des poèmes. Ses romans rencontrent un vif succès en Allemagne, où elle compte depuis l'obtention en 1999, pour *Le Pont de la Corne d'Or*,⁸ du Prix Adelbert von Chamisso,⁹ parmi les auteurs les plus représentatifs de la « littérature d'immigration ».¹⁰ Toujours peu reconnue en Turquie où ses livres paraissent en traduction, Özdamar est en passe de devenir une figure incontournable de la littérature allemande contemporaine tout court. Enfin, David Boratav, écrivain français né en 1971, descendant du côté paternel d'exilés turcs installés en France, a publié en 2009 chez Gallimard un premier roman bien accueilli par la critique intitulé *Murmures à Beyoğlu*.¹¹ Ce choix est certes un peu arbitraire. On aurait pu songer aussi à Nedim Gürsel, qui vit à Paris depuis les années 1970 mais continue à écrire ses romans en turc et dont le premier, *Un long été à Istanbul* (1980), traitait de la répression qui suivit le coup d'État de 1971. Ou à Elif Şafak, née en

réception critique, cf. le recueil édité par Nüket ESEN, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İstanbul, İletişim, 1994. Voir aussi : Sibel IRZİK, "Istanbul. *The Black Book*, Orhan Pamuk, 1990", in : Franco Moretti (ed.), *The Novel, Vol. 2: Forms and Themes*, Princeton University Press, 2006, p. 728-735; Mark KIRCHNER, "Das schwarze Buch: Orhan Pamuk und die türkische Postmoderne", in: *Orientalische Erzähler der Gegenwart*, hrsg. von Konrad Meisig, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999, p. 43-63; Catharina DUFFT, *Orhan Pamuks Istanbul*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008. Les références au *Livre noir* dans le présent article se rapportent à la traduction de Munevver Andac, à l'exception des noms propres, pour lesquels nous avons choisi de conserver l'orthographe turque (« Rüya » et non « Ruya », « Celâl » et non « Djelal »).

⁷ Orhan PAMUK, *Ötekli Renkler*, 2006. Trad. fr. de V. Gay-Aksoy, *D'autres Couleurs*, Gallimard (Folio), 2009, p. 594.

⁸ Emine Sevgi ÖZDAMAR, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998. Trad. fr. de Nicole Casanova : *Le Pont de la Corne d'Or*, Paris, Pauvert, 2000. Les numéros de pages indiqués entre parenthèses dans cet article se réfèrent à l'édition allemande (référence abrégée en BGH).

⁹ Le prix Adelbert von Chamisso, nommé d'après le poète et romancier d'origine française (1781-1838), auteur de *L'étrange Histoire de Peter Schlemihl* (1813), est une distinction décernée par la fondation Robert Bosch depuis 1985 à des « auteurs dont la langue maternelle n'est pas l'allemand et qui écrivent en allemand » (« deutsch schreibende Autoren nicht deutscher Muttersprache »). Voir le site de la fondation : <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp> (dernière consultation: 15/04/2012).

¹⁰ Sur le problème que pose la réception de la littérature des minorités en Allemagne, notamment par rapport à la situation en France, voir l'étude comparée de Myriam GEISER : « Migration und „Neue Weltliteratur“? Vergleichende Studie zur Rezeption postnationaler Gegenwartsliteraturen in Deutschland und Frankreich. » In : Christine MEYER (dir.), *Kosmopolitische « Germanophonie »*, Stuttgart, Königshausen & Neumann (à paraître).

¹¹ *Murmures à Beyoğlu*, Paris, Gallimard, 2009. Le roman a remporté le Prix Gironde Nouvelles Écritures 2009. Les numéros de pages indiqués entre parenthèses dans cet article se réfèrent à cette édition (référence abrégée en MB).

France de parents diplomates et auteurs de best-sellers internationaux écrits en anglais, parmi lesquels on retient notamment *La Bâtarde d'Istanbul*,¹² qui questionne le « retour du refoulé » lié à l'occultation du génocide arménien. Ou encore au stambouliote séfarade Mario Levi, qui dressa en 2011, en turc, un monument à la minorité judéo-espagnole en voie d'extinction avec le roman *Istanbul était un conte*.¹³

Les trois auteurs que nous avons sélectionnés ont en commun d'être solidement ancrés dans le contexte littéraire du pays dont ils emploient la langue, où ils sont perçus d'emblée (ou, dans le cas d'Özdamar, se sont imposés progressivement) comme des auteurs « nationaux ». Mais surtout, par-delà les nombreux aspects qui les différencient par ailleurs, les trois romans choisis se caractérisent par la combinaison de plusieurs éléments déterminants, que sont :

- a) l'importance de la ville, élevée au rang de véritable personnage, et les déplacements dans l'espace urbain comme élément central de l'action ;
- b) une problématique identitaire traitée tant au niveau individuel qu'au niveau collectif, soulevant la question du positionnement culturel de la Turquie entre l'Est et l'Ouest ;
- c) une forte dimension intertextuelle, introduite par le biais de commentaires et de réflexions sur l'art et les artistes, les œuvres littéraires et les textes critiques ;
- d) l'inscription d'Istanbul dans un réseau de métropoles européennes parmi lesquelles elle occupe une position excentrée mais constitutive (triangles Paris / Londres / Istanbul ou Istanbul / Berlin / Paris), comme un point de départ auquel on retourne ou sur lequel on se retourne (d'ailleurs, de loin, de l'Occident) ;
- e) enfin, un projet esthétique original, traduisant la volonté d'inventer une forme adaptée à ces visions d'Istanbul comme lieu originel et carrefour d'influences antagonistes, lieu de brassage social et de métissage culturel, laboratoire de l'avenir.

Nous allons commencer par résumer brièvement le contenu des trois romans avant de nous pencher sur les représentations de la ville qui s'en dégagent.

Orhan Pamuk, *Le Livre noir* (1990)

Quatrième roman de Pamuk, *Le Livre noir* (1990) est un roman foisonnant et complexe à la manière postmoderne, dans la veine de la *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster : une construction à tiroirs, ingénieusement labyrinthique et doublée d'une intrigue policière qui ne

¹² *The Bastard of Istanbul*, Viking, 2007. La traduction turque *Baba ve Piç* avait été publiée un an avant le texte original anglais et fut le livre le plus vendu de l'année 2006 en Turquie. Traduction française d'Aline Azoulay : *La Bâtarde d'Istanbul*, Paris, Phébus, 2007.

¹³ *İstanbul Bir masaldı*, 1999. Trad. fr. de Ferda Fidan : *Istanbul était un conte*, Wespieser, 2011. Le roman a été traduit également en anglais et en allemand.

trouvera jamais de solution. La trame est simple : Galip, un jeune avocat de 33 ans, découvre en rentrant chez lui que sa femme et cousine Rüya est partie. Il dissimule sa disparition et se met secrètement à sa recherche. Son cousin Celâl, qui est en même temps le demi-frère de Rüya, célèbre chroniqueur dans un grand journal national, a disparu également. Galip les cherche tous deux, d'une manière plus intuitive que rationnelle et qui tourne vite à l'obsession. Au terme d'une quête somnambulique dans un Istanbul enneigé et lugubre, il finit par trouver l'appartement où ils se sont retirés, mais au moment où il semble toucher au but, on les retrouve assassinés. Galip n'a pas attendu ce moment pour prendre peu à peu la place de son cousin en écrivant des chroniques qu'il envoie en son nom au journal. À la fin, il n'a pas résolu l'énigme de la disparition de Rüya, qui reste d'ailleurs étrangement absente du récit. Mais cela n'a plus d'importance en regard de sa quête personnelle : il a trouvé une forme d'apaisement dans la résignation à être à la fois « lui-même » et « un autre » à travers l'écriture.

L'action se déroule sur une dizaine de jours en janvier 1980, avec des retours en arrière jusqu'aux années 1950 où se situent les souvenirs d'enfance de Galip, plus un épilogue situé après le coup d'État militaire de septembre 1980. Dix journées et dix nuits durant lesquelles Galip arpente inlassablement, comme en rêve, les quartiers d'Istanbul où il a passé toute sa vie. Les chapitres retraçant ces pérégrinations mélancoliques alternent, c'est la caractéristique formelle la plus frappante du livre, avec des chapitres constitués des chroniques de Celâl publiées dans le *Milliyet*. Celles-ci traitent des sujets les plus divers, avec une insistance particulière sur les questions d'identité culturelle : schizophrénie du positionnement de la Turquie entre l'Orient et l'Occident, refoulement du passé ottoman et aliénation résultant du mimétisme occidental. Visiblement, et comme il l'a lui-même souligné, Pamuk a voulu faire là pour Istanbul ce que Joyce avait fait pour Dublin avec *Ulysse* : en dresser un portrait kaléidoscopique unique qui aurait en même temps une valeur universelle.

Emine Sevgi Özdamar, *Le Pont de la Corne d'Or* (1998)

Le roman paru en 1998 sous le titre *Die Brücke vom Goldenen Horn* est le deuxième volet d'une trilogie de romans fortement autobiographiques situés entre Istanbul et Berlin des années 1940 aux années 1980. Faisant suite au récit d'enfance *La Vie est un Caravansérail* (*Das Leben ist eine Karawanserei*, 1992)¹⁴, situé en Turquie, il précède *Seltsame Sterne*

¹⁴ Le titre complet, déroutant par sa longueur autant que par sa construction syntaxique, est le suivant : *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen, aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*.

starren zum Himmel (non traduit, 2003), qui a pour cadre le Berlin divisé des années 1970-1980.

Le Pont de la Corne d'Or se compose de deux parties consacrées, l'une, aux deux séjours de l'héroïne en Europe, d'abord comme travailleuse immigrée puis comme compagne de route des révolutionnaires exilés et des étudiants en révolte, l'autre à la période passée en Turquie après son retour d'Allemagne. Un bref intermède parisien relate sa première expérience amoureuse, tandis que la fin du roman décrit un voyage en Anatolie où la jeune femme fait un reportage militant sur le monde paysan. Retraçant les aventures d'une jeune Turque à travers l'Europe et la Turquie entre 1966 et 1975, le récit à la première personne présente l'aspect d'un roman picaresque faussement naïf, dont le succès tient en partie au maniement inédit de la langue allemande, la traduction littérale de tournures turques fournissant à Özdamar un procédé récurrent de distanciation poético-comique. De manière moins visible, l'originalité d'Özdamar tient surtout à la qualité théâtrale et plus précisément brechtienne de son écriture, caractérisée par un style expressif et stylisé, dépourvu de tout sentimentalisme. Féministe et de gauche, Özdamar se définit comme libertaire et humaniste et rejette toutes les formes de sectarisme. Ses romans reflètent cette vision du monde joyeusement transgressive et rebelle.

Le Pont de la Corne d'Or raconte l'histoire d'une émancipation : émancipation sociale et politique d'une jeune femme par rapport à son milieu d'origine, la bourgeoisie turque occidentalisée, libérale et ouverte d'esprit, mais qui s'oppose pour des raisons pragmatiques à ce qu'elle s'engage dans la voie incertaine du théâtre. Cette émancipation prend la forme d'une échappée hors de l'intimité familiale et de la respectabilité bourgeoise vers l'apprentissage de l'autonomie dans la collectivité, représentée d'abord par la communauté des travailleurs immigrés, puis par celle des milieux révolutionnaires et étudiants, enfin par celle du théâtre. Une dynamique qui passe par l'émancipation sexuelle dans une société dominée par les hommes : comprenant que ce qu'on lui a vanté comme étant le bien le plus précieux d'une femme, sa virginité, est en réalité l'instrument de son asservissement, la jeune fille n'a de cesse de se défaire de son encombrant « diamant ». La chose se révèle pourtant plus difficile que prévu, même à l'ère de la révolution sexuelle, et ce projet comiquement volontariste constitue le fil rouge du roman. Enfin débarrassée de sa virginité, l'héroïne tombe enceinte juste avant de rentrer en Turquie, ce qui compromet ses chances de repartir. Elle repousse pourtant la demande en mariage d'un ami d'enfance et décide d'avorter clandestinement et de s'engager pour de bon dans la carrière théâtrale. Le roman se termine en 1975 à sa sortie de prison, où elle a été incarcérée après le coup d'État de 1971, par sa décision de repartir en Allemagne, cette fois pour travailler au théâtre de Brecht.

David Boratav, *Murmures à Beyoğlu* (2009)

L'action principale du roman de David Boratav est située dans les années 2000, mais elle est entrecoupée de chapitres consacrés à l'enfance du héros-narrateur dans les années 1950. Celui-ci, un scientifique d'une cinquantaine d'années, est issu d'une famille d'intellectuels turcs exilés à Paris avec lesquels il a pris ses distances, y compris sur le plan géographique. Né à Istanbul, élevé à Paris, il a fait sa vie à Londres où il a épousé une Anglaise et choisi de « vivre dans l'inconscience de ses origines » : oubli du passé, mépris pour la nostalgie du pays cultivée par sa famille, désapprentissage de « l'autre langue ». Père d'un fils adulte qui se revendique à 100% anglais et s'éloigne à son tour de lui, quitté par sa femme, souffrant d'insomnies, il a entamé une psychanalyse et commencé une liaison apparemment fragile avec une jeune « nymphe ». Son désir de retour est déclenché par le décès de son père, le turcologue Pertev Naili Boratav, personnage authentique qui fut le *grand-père* de l'auteur,¹⁵ dont il veut récupérer un manuscrit disparu. Motivée à première vue par la nécessité de gérer ses affaires familiales, son expédition répond en réalité à un besoin de contrôler, voire de neutraliser, un héritage encombrant lié à son identité turque mal assumée. La démarche est ambivalente, car il accepte ainsi de se confronter à une œuvre qu'il a jusqu'ici préféré ignorer, compromettant encore un peu plus son équilibre psychologique. Retour aux sources, quête identitaire et recherche d'un manuscrit perdu, le voyage dans cette ville « redevenue étrangère » (MB 133) lui sera finalement salutaire, car il fait ressurgir des souvenirs enfouis. Cette expérience cathartique passe par une déstabilisation profonde, un ébranlement intime auquel répond la catastrophe sismique finale. Ce qui va permettre au héros de trouver l'apaisement et à terme la guérison (le roman se termine par son retour à Londres où il va retrouver son amante et assumer avec elle une nouvelle paternité), c'est l'expérience du lâcher-prise, l'abandon du besoin pathologique de tout contrôler, la résolution de céder au vertige de la ville, d'accepter de se *perdre*, ne serait-ce qu'en acceptant pour commencer de descendre de son « Olympe » londonien.¹⁶ La réalité qu'il découvre à son arrivée est en effet

¹⁵ Pertev Naili BORATAV (1907-1998) fut un précurseur des recherches en littérature populaire turque. Né en Bulgarie, il fonda en 1946 à l'Université d'Ankara le premier département de littérature populaire de Turquie. Il dut quitter le pays en 1948, après la fermeture de sa chaire suite à un procès pour propagation du communisme. Il travailla en Allemagne, aux États-Unis (Stanford) et en France, où il occupa un poste au CNRS pendant quarante ans et continua de travailler jusqu'à son décès. Auteur, traducteur, éditeur, il a laissé une œuvre abondante et pionnière en matière de turcologie. Cf. Arzu ÖZTÜRKMEN, "Folklore on Trial: Pertev Naili Boratav and the Denationalization of Turkish Folklore", *Journal of Folklore Research*, Vol. 42, Nr. 2, May-August 2005, pp. 185-216.

¹⁶ Le protagoniste habite le quartier d'Olympia dans le district de Kensington, non loin de la gare du même nom. Le syntagme « Olympia », qui sert de titre à un chapitre du roman, revient de façon insistante dans le texte. Au même titre que la gare, il constitue à l'évidence un élément signifiant du récit.

perturbante, et en ce sens le retour n'en est pas un : la ville est transformée. La cité multiculturelle et populaire qui subsistait tant bien que mal dans les années 1950, quoiqu'appauvrie et provincialisée, n'est plus. Istanbul est devenue une mégalopole clivée en deux mondes étanches : d'un côté la ville occidentalisee, terrain de spéculation et pôle de la mondialisation que se partagent les capitalistes corrompus et les expatriés décadents, de l'autre l'avant-poste d'une Turquie des classes moyennes d'origine paysanne manipulées par les religieux. « La ville d'Ali Hergün [héros d'un poème de son père], cette cité en retrait du monde qui n'avait cessé de le hanter, n'existait plus, ou s'était dissoute dans un phénomène plus vaste. » (MB 198) Introduit malgré lui dans les cercles mondains, le protagoniste prend vite ses distances avec les barons de la nouvelle Turquie et recherche le contact avec les milieux populaires. Aspirant à se fondre dans la foule, il se lie d'amitié avec un jeune rabatteur de boîtes de nuit travaillant à Beyoğlu mais habitant les quartiers pauvres qui vont être dévastés par le séisme. Il sympathise aussi avec un artiste financé par le puissant Yeniadam, un personnage marginal impliqué d'une autre façon que lui dans la schizophrénie ambiante, et dont l'analyse du malaise turc a des accents pamukiens, avec des diatribes faisant écho aux chroniques de Celâl dans le *Livre Noir*.

Quelle image ces trois romans très différents donnent-ils de la ville ?

Topographies et imaginaires d'Istanbul

Bien que dirigées vers un but précis, les déambulations de Galip à travers Istanbul suivent un cours intuitif et inconscient : il est en réalité à la recherche d'un « rêve », comme l'indique clairement le nom de sa femme, « rüya » signifiant rêve en turc. Ces déplacements interminables et répétitifs sont circonscrits à quelques quartiers de la partie européenne d'Istanbul, entre Eminönü et Nişantaşı, avec une extension au nord jusqu'au quartier populaire de Şişli. Les stations entre lesquelles il déambule à l'intérieur de ce périmètre sont des lieux privés ou semi-privés : son bureau, l'appartement conjugal, l'immeuble de son enfance (qui porte le nom de « Cœur-de-la-Ville »), la rédaction du journal qui emploie Celâl, l'appartement loué secrètement par celui-ci ; à ceux-là viennent s'ajouter quelques lieux publics non moins étroits et sombres comme un cinéma de Beyoğlu, un bordel, un café, ou encore la boutique d'Alaaddin (qui tient évidemment de la caverne). Les rues qui relient entre eux ces repères à la fois topographiques et biographiques sont boueuses et sinistres, généralement désertes et menaçantes, ce qui s'explique non seulement par le fait que l'action se passe en hiver et le plus souvent la nuit, mais aussi parce que le régime militaire génère un climat d'angoisse matérialisé dans le roman par la présence menaçante du commissariat de

quartier (couvre-feu, impression d'être observé et suivi). L'image de la ville qui en résulte est claustrophobique : l'Istanbul de Pamuk est aussi éloignée que possible du cliché touristique et du paradis des orientalistes. Bien plus froide et septentrionale que toutes ses autres représentations littéraires, elle ferait plutôt penser au Pétersbourg de Dostoïevski. L'élément maritime, avec les voies navigables que sont l'estuaire de la Corne d'Or et surtout le détroit du Bosphore, loin de permettre une ouverture et de la relier au reste du monde, est chez Pamuk un facteur d'isolement. Reléguée à la périphérie du monde civilisé, loin de l'Occident dont elle imite les codes et les modèles esthétiques, cette Istanbul foncièrement non-exotique est pathétiquement à la recherche d'elle-même. Ainsi la quête de Galip prend-elle la forme d'une quête d'identité de la ville elle-même. Les chroniques de Celâl explicitent cette problématique identitaire par des anecdotes effrayantes et savoureuses, telle l'histoire des mannequins de maître Bédi ou celle de l'assèchement du Bosphore. L'Istanbul du *Livre Noir* apparaît donc en réalité comme une projection de l'âme du héros : les lieux obscurs et souvent souterrains visités par Galip sont des projections de sa mémoire, ses déambulations à travers le tissu urbain, un miroir des circonvolutions de son cerveau.

À cette vision déprimante de l'ancienne capitale déchue et repliée sur elle-même, *Le Pont de la Corne d'Or* oppose l'image d'une ville pleine de vie et ouverte sur le monde. Le choix même de ce titre, pour un roman dont l'action est située pour plus de la moitié ailleurs qu'à Istanbul, met en exergue, à travers le symbolisme du pont, l'idée de passage, de jonction et d'échange. Notons que le pont en question relie non pas l'Europe et l'Asie, bien que la vie de l'héroïne à Istanbul soit précisément partagée entre la rive asiatique où habitent ses parents et la rive européenne où se déroule sa vie sociale, mais les deux rives européennes d'Istanbul : au sud la péninsule historique de l'ancienne Constantinople, Stamboul, centre du pouvoir byzantin puis ottoman, et au nord Galata-Pera, ancienne colonie génoise où s'installèrent par la suite les minorités grecque, juive et arménienne, unifiée plus tard sous le nom de Beyoğlu. Ce pont reliait donc deux quartiers qui ne sont nullement emblématiques de la situation géopolitique d'Istanbul à cheval sur deux continents, et pas davantage de l'opposition entre tradition et modernité, mais bien de la relation entre deux univers culturels longtemps séparés : d'une part l'héritage arabo-islamique, de l'autre l'héritage grec et chrétien, sur lequel vinrent se greffer par la suite les apports juifs et arméniens. Comme le rappelle Özdamar, le premier projet de construction d'un pont franchissant la Corne d'Or remonte à Léonard de Vinci et à Michel-Ange, dont les ambitieux projets échouèrent par calcul politique, les sultans successifs ayant préféré renoncer jusqu'au XIX^e siècle à réunir les populations musulmane et non-musulmane d'Istanbul. Lorsqu'enfin un pont flottant à deux étages fut construit en 1912,

cet endroit devint, dit Özdamar, « comme une scène de théâtre » (BGH 71), brassant perpétuellement un mélange hétéroclite d'individus de tous les milieux et de tous les peuples, hommes et femmes et aussi animaux. Lorsque l'héroïne quitte Istanbul à la fin du roman, le lendemain de la mort de Franco, le 21/11/1975, elle assiste depuis la fenêtre du train au démontage du pont, destiné à être remplacé par une infrastructure adaptée à la circulation automobile (l'actuel Pont de Galata). Ce dénouement, qui marque à la fois la fin d'un monde et une promesse de renouveau, enferme l'image donnée d'Istanbul dans le roman dans un passé révolu. Quoi qu'il advienne par la suite, le nouveau pont ne pourra pas remplir la même fonction de concentré d'humanité, d'Arche de Noé du monde métissé. Le pont qui donne son titre au roman occupe donc bien une place centrale dans le récit. À la fois symbole d'ouverture, scène théâtrale et palimpseste architectural, il est réellement le « cœur » de la Ville, son centre émotionnel et spirituel. Il en est aussi un point-limite, à la frontière de la conscience et de l'inconscient,¹⁷ un *no man's land* paradoxal qui conserve l'empreinte du passé et fait remonter les souvenirs. L'héroïne y vit des expériences intimes qui fonctionnent comme des déclics, des prises de conscience salutaires qui lui permettent d'avancer. En ce sens, le pont renvoie dans le roman à une réalité ambivalente, abstraite et en quelque sorte dématérialisée.

Dans la configuration d'ensemble du roman, le Pont de la Corne d'Or fait pendant à un autre édifice emblématique : la « gare offensée » de Berlin (« der beleidigte Bahnhof »), comme l'héroïne appelle la gare d'Anhalt, cette ancienne « Gare du Sud » qui fut presque entièrement détruite par les bombardements alliés. Située dans le secteur occidental, elle ne fut jamais remise en service et les lignes qu'elle desservait furent fermées par les Soviétiques en 1957. Dans les années 1960, il ne restait plus de l'édifice néo-renaissance de Franz Schwechten, inauguré en 1880 par Guillaume II et Bismarck, qu'un pan de façade et un portique dressés sur un terrain vague : une ruine pitoyable, symbole du Berlin divisé de la Guerre Froide et de l'Allemagne, voire de l'Europe entière de cette époque. Ce lieu sinistre ne renvoie pas seulement à la violence subie par les populations européennes, mais aussi au souvenir du génocide, que les Allemands considéreront longtemps encore comme une cause de « honte » plus que de culpabilité ; depuis cette gare furent déportés près de 10.000 juifs berlinois vers le camp de Theresienstadt.

¹⁷ Cf. l'agitation perpétuelle des foules de piétons qui le franchissent, parmi lesquels Özdamar relève la présence de fous, comme dans cette anecdote où un homme et une femme nus se disputent pour savoir auquel d'entre eux « appartiennent » les territoires situés de part et d'autre. (BGH 71)

La gare et le pont : si, de ces deux édifices symbolisant le contact et le passage, c'est le Pont de la Corne d'Or qui l'emporte sur la « gare offensée », en donnant son titre au roman alors que le choix final de l'héroïne se porte sur Berlin, c'est que ce qu'il incarne a une valeur universelle. L'interpénétration des cultures, réalisée à Istanbul avec le franchissement de l'estuaire qui séparait les musulmans des autres populations de la ville, se poursuit en d'autres lieux du monde et représente l'espoir dont le livre est porteur. Le lien matérialisé par le pont peut être établi par d'autres vecteurs. Pour l'héroïne, sa fonction est endossée par les livres, les films, le théâtre, qui la relient au reste de l'humanité. Où qu'elle soit, elle trouve dans la littérature et dans l'art un moyen de communiquer avec les autres, présents et absents, qui est à la fois une sorte d'espéranto mondial et le fondement d'une internationale humaniste des hommes et des femmes libres. C'est en même temps un moyen de transcender la discontinuité de l'expérience moderne du monde, l'éclatement de l'espace et l'isolement des individus. La communication par et sur l'art,¹⁸ du théâtre de Brecht aux films de la Nouvelle Vague en passant par les poèmes de García Lorca, crée ainsi une communauté virtuelle qui transcende non seulement les frontières nationales, culturelles et linguistiques, mais aussi les limites spatio-temporelles. Ajoutons qu'en dépit de l'opposition esquissée ici entre Istanbul et Berlin, le Pont de la Corne d'Or trouvera un prolongement paradoxal dans le Mur de Berlin, que l'héroïne franchit à son gré dans les deux sens dans le dernier roman de la trilogie. Berlin et Istanbul, deux anciennes capitales d'empires ravalées au rang de villes-frontières et de villes de passage, sont à différents titres des « zones de contact »¹⁹ entre l'Est et l'Ouest, des points névralgiques du monde moderne. Ce sont des endroits à la fois périphériques et centraux, épïcêtres de secousses qui auront des répliques partout ailleurs. En ce sens, Istanbul est, chez Özdamar aussi, un lieu universel.²⁰

Le roman montre aussi les côtés négatifs d'Istanbul, par exemple la domination masculine dans le paysage urbain, qui ne rend pas la vie facile à une femme seule. Ce sexisme de la rue contraste avec le milieu familial relativement ouvert de l'héroïne. Malgré tout, Istanbul est ainsi faite, topographiquement et historiquement, qu'elle permet de transgresser ces codes

¹⁸ Le roman rapporte quantité de conversations sur des livres et des films, et les sorties au théâtre et au cinéma sont l'occasion de réunions ritualisées et l'origine de bien des relations.

¹⁹ L'expression « zone de contact » a été forgée par Mary Louise Pratt pour désigner ces « espaces sociaux » dans lesquels des cultures disparates s'affrontent dans des rapports de force inégaux. Voir Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London & New York, Routledge, 1992.

²⁰ L'Istanbul des années 1960/1970 apparaît aussi dans la continuité de la Russie révolutionnaire, p. ex. quand l'héroïne se retrouve devant la cinémathèque où elle est allée voir des films russes avec ses camarades militants. („Die Revolutionsgeschichten in den Filmen spielten auf den russischen Straßen, und wir als Zuschauer standen dann auch lange auf der Straße vor dem Kino, so als ob die Istanbuler Straßen die verlängerten Revolutionsstraßen aus den russischen Filmen wären.“ *Die Brücke vom Goldenen Horn*, p. 215)

machistes, de s'émanciper, d'échapper au contrôle des parents ou de l'État. En ce sens aussi, les motifs du pont et de la traversée sont constitutifs de l'imaginaire d'Istanbul dans le roman.²¹ Quelles que soient les tendances rétrogrades d'une partie de la population et la corruption des hommes au pouvoir, cela reste la ville de la liberté. C'est pourquoi la rue berlinoise pourra devenir le prolongement de la rue stambouliote : c'est à Berlin, pendant la révolte étudiante, que l'héroïne retrouvera la « vie de rue » de son enfance.²² Istanbul et Berlin en viennent ainsi à représenter des facettes d'une seule et même Ville, ni européenne ni asiatique, mais cosmopolite et métissée, à cheval sur deux mondes, clivée et universelle.²³

Il est toutefois difficile de réduire le roman à un message unique, tant les oppositions binaires y sont instables. Ainsi l'Istanbul urbain, cosmopolite et dynamique est assimilé à la partie européenne de la ville, tandis que les quartiers résidentiels de la rive asiatique, quasi provinciaux et dépourvus de lieux de convivialité, sont perçus par l'héroïne comme appartenant à un pays différent²⁴ et formant une sorte de prison. Mais ce secteur ne représente nullement la « tradition » par opposition à la « modernité ». Les parents de l'héroïne, qui y résident, appartiennent à la bourgeoisie occidentaliste qui se veut justement « moderne », c'est-à-dire ouverte aux modes « européennes » et cherchant ses références dans le cinéma hollywoodien. Le problème, c'est que ces références occidentales impliquent l'instauration d'une intimité bourgeoise que la jeunesse du monde entier rejette dans ces années-là. Les tensions à l'œuvre dans le roman n'opposent donc pas deux « cultures », encore moins deux continents, ni même tradition et modernité, ils opposent des générations et des classes sociales – comme partout ailleurs dans les années 1960. Özdamar bouscule les grilles de lecture

²¹ Exemple : « En 1967, il n'y avait pas encore de pont entre l'Asie et l'Europe. La mer séparait les deux côtés et, quand j'avais mis l'eau entre mes parents et moi, je me sentais libre. Dans un conte, un jeune homme jette un miroir derrière lui, les géants qui veulent le dévorer le poursuivent, mais le miroir devient une vaste mer et les géants restent sur l'autre rive. Je pouvais, moi aussi, mentir et dire : 'Père, j'ai manqué le dernier bateau, j'ai dormi chez une de mes professeurs.' » *Le Pont de la Corne d'Or*, op. cit., p. 297 (trad. légèrement modifiée par C. M.) [„Zwischen Asien und Europa gab es damals, 1967, noch keine Brücke. Das Meer trennte die beiden Seiten, und wenn ich das Wasser zwischen meinen Eltern und mir hatte, fühlte ich mich frei. In einem Märchen warf ein junger Mann einen Spiegel hinter sich her, die Riesen, die ihn fressen wollten, waren hinter ihm her, aber der Spiegel wurde zu einem großen Meer, und die Riesen blieben auf der anderen Seite des Ufers. Ich konnte auch lügen und sagen: ‚Vater, ich habe das letzte Schiff verpaßt, ich habe bei meiner Lehrerin geschlafen.‘“ *Die Brücke vom Goldenen Horn*, op. cit., p. 222]

²² « Berlin avait été pour moi comme une rue. Enfant, je restais jusqu'à minuit dans la rue, à Berlin j'avais retrouvé ma rue. » Traduction de C. M., modifiée par rapport à la version de N. Casanova. [„Berlin war für mich wie eine Straße gewesen. Als Kind war ich bis Mitternacht auf der Straße geblieben, in Berlin hatte ich meine Straße wiedergefunden.“ *Die Brücke vom Goldenen Horn*, p. 193]

²³ Il faut souligner l'importance, à cet égard, de l'eau et du ciel, éléments topographiques dominants à Istanbul. La narratrice rapporte des expériences de « participation cosmique » à travers la contemplation de la lune et des étoiles, qui lui permet de vivre des moments d'ubiquité et de télépathie (proximité avec l'être aimé, solidarité des luttes révolutionnaires dans le monde).

²⁴ « Le côté européen et le côté asiatique, à Istanbul, étaient deux pays différents. » *Le Pont de la Corne d'Or*, p. 297. [„Die asiatische und die europäische Seite in Istanbul waren zwei verschiedene Länder.“ *Die Brücke vom Goldenen Horn*, p. 222]

convenues et subvertit les oppositions binaires. Elle explore ainsi, selon la germaniste américaine Leslie Adelson, « les paramètres de ce qui pourrait devenir un monde post-national d'affinité ».²⁵

Le roman de Boratav, bien que présentant lui aussi une vision d'Istanbul fortement rapportée au monde occidental, est à bien des égards plus proche de celui de Pamuk. Par l'ambiance d'abord, ce brouillard cotonneux qui enveloppe les flâneries erratiques du héros. Puis par le tableau qu'il brosse d'une ville et d'un pays en crise, situé cette fois dans les années 2000 mais avec des retours sur les années 1950, une époque où la Turquie était déjà vidée de sa substance ottomane et pas encore « mondialisée », alors que le pays, replié sur lui-même, entreprenait d'éradiquer les composantes « étrangères » de la nation. L'intérêt se porte ici aussi sur la conjonction de deux crises d'identité, individuelle et collective. À Istanbul, le héros découvre que son problème personnel de descendant d'exilés, la difficulté à assumer ses origines et à se situer dans le monde, l'écartèlement entre deux cultures, l'impossibilité de construire sa vie sur la base d'un oubli du passé, n'est pas tellement différent du malaise qui règne en Turquie même : la honte de ne pas être européen, le refoulement du passé et le vide culturel. Cela le rapproche paradoxalement de ce pays. Il comprend que le clivage identitaire à l'origine de sa souffrance intime traverse en fait la culture turque entière, elle-même tout sauf monolithique. La tension Orient/Occident fait partie intégrante de l'héritage de ce pays, elle ne lui est pas extérieure comme il pouvait le penser à la lecture des extraits d'ouvrages orientalistes reproduits dans le « Lagrade et Bouchard » (*sic*) de sa scolarité française. La vision faussée que donnent les auteurs français d'un Orient mythique l'avait empêché de voir derrière l'antagonisme réducteur Orient/Occident la pluralité réelle de la culture turque, qui est à la fois une blessure (facteur d'inauthenticité, d'aliénation et de haine de soi) et une richesse. Il accède ainsi à une vision plus nuancée de l'œuvre de son père, qu'il a jusque-là méprisée. Pertev Naili Boratav, banni pour avoir défendu une approche non-nationaliste de la tradition culturelle, avait entrepris de réaliser la synthèse entre le patrimoine arabo-musulman et les grandes œuvres du canon occidental, en une démarche humaniste qui transcendait les frontières mentales aussi bien que géographiques.

²⁵ Leslie A. ADELSON, *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 59. Le chapitre consacré à Özdamar porte sur un autre texte de cette écrivaine, *Der Hof im Spiegel*, mais la remarque qui le conclut peut être généralisée à l'ensemble de son œuvre : "If the nineteenth-century novel has been widely discussed in connection with the 'construction of national intimacy' [...], 'The Courtyard in the Mirror' probes the parameters of what might become a postnational world of affinity. This is a tentative enterprise at best. Not to be confused with cosmopolitan solidarity or diasporic community, the imaginative extensions prompted by the courtyard narrative entail the production of locality across short rather than long distances in space, in constellations where the grounds for shared feeling are neither pre-given nor self-evident."

L'Istanbul de Boratav est explicitement centrée sur le district de Beyoğlu, cœur « international » de la partie européenne. Cet ancien quartier des ambassades, délaissé après le transfert du pouvoir politique à Ankara et devenu dans les années 1950 un quartier de débauche et de criminalité, fut réhabilité dans les années 1990 et transformé en vitrine commerciale. Basé dans ce secteur voué à la consommation, le héros s'abandonne au vertige que provoque en lui le mouvement incessant de la foule et son activité tapageuse. Mais c'est loin de ce lieu emblématique de la mondialisation, dans les bidonvilles de l'extrême nord, que la violence capitaliste va éclater au grand jour, avec la catastrophe cyniquement calculée qui entraîne la destruction des habitations précaires et des vies humaines dévalorisées. Et c'est ici que culmine le parcours initiatique du héros, lorsqu'il prend conscience d'avoir indirectement provoqué la mort de son protégé en tentant de le sauver. Sa solidarisation avec la Turquie des petites gens, un choix humanitaire tardivement assumé, le rend paradoxalement coupable d'avoir voulu jouer les dieux de l'Olympe par ignorance naïve du pouvoir pervers de l'argent. Il n'y a donc pas de solution, du moins immédiate, au problème politique, mais seulement à sa crise personnelle. En assumant son histoire, sa responsabilité et ses limites, il devient capable de commencer une vie nouvelle.

La représentation spatiale d'Istanbul est complétée chez Boratav par une dimension acoustique. Les « murmures » annoncés par le titre évoquent les bruits de la rue stambouliote – hétéroclites, chaotiques, discordants –, mais aussi le bruissement à la fois étranger et familier de la langue qui y est parlée, et enfin la *rumeur* comme mode de communication propre à une société sans liberté.²⁶ Lancée par les puissants pour manipuler le peuple, alimentée par la peur, la rumeur devient grondement, puis menace, avant d'éclater dans le tremblement de terre et le « cri de douleur multiplié à l'infini » (MB 307) des victimes écrasées sous les décombres.²⁷

Conclusion : *Bildungsromane* euro-turcs ou romans d'une nouvelle *Bildung* hybride ?

Dans ces trois romans qui abordent par des biais différents la ville d'Istanbul, le tissu urbain devient une sorte de creuset-miroir du psychisme des personnages. À la fois en raison de sa position géographique et de son histoire, Istanbul se prête plus que toute autre métropole à un traitement romanesque où la ville devient le véritable protagoniste car elle matérialise l'inconscient des personnages.

²⁶ Voir notamment pp. 75 *sq.*, 127, 129, 135, 142 260 *sq.*, 307.

²⁷ Ce traitement ingénieux du thème de la rumeur pourrait avoir été inspiré à Boratav par la lecture du roman de Latife TEKIN, *Berci Kristin Cöp Masallari*, 1983, trad. fr. d'Ali Semizoğlu : *Les contes de la montagne d'ordures*, Stock, 1995.

Il est assez logique, dans ces conditions, que des romans « pour Istanbul » soient liés de près ou de loin à la tradition du roman de formation. Le texte qui s'inscrit le plus fortement dans cette lignée est celui d'Özdamar, situé à la frontière du roman d'apprentissage (*Bildungsroman*) et du roman picaresque.²⁸ L'expérience jubilatoire de la ville-monde, que l'héroïne ne cherche pas à réduire à un espace homogène, lui permet de se construire elle-même sur un mode hybride, avec une identité éclatée, mais aussi enrichie par ses contradictions. Dans le même temps, le roman esquisse les contours de ce qui pourrait être la carte d'une nouvelle Europe culturelle. Mais le modèle n'est pas moins patent dans les autres romans, où la quête identitaire des héros s'articule à la recherche d'une cohérence culturelle par-delà les antagonismes qui les traversent. Ainsi, sous l'apparence d'un roman policier, *Le Livre noir* est le récit d'un devenir-écrivain qui prend la forme d'une conquête de la ville par l'écriture.²⁹ La quête de Galip aboutit à la construction d'une identité composite assumée, de même que l'objectif de Pamuk, le défi qu'il s'est posé en tant qu'écrivain, est d'opérer une synthèse entre les composantes culturelles de la Turquie. En ce sens on peut dire, avec Azade Seyhan, que *Le Livre noir* est le roman « d'une nouvelle *Bildung* », un texte qui propose une « culture seconde », autrement dit une « re-formation » sur la base d'une révision de la pédagogie culturelle de la modernité.³⁰ À un niveau de complexité bien moindre, c'est aussi le cas chez Boratav. Cette culture hybride posée à l'horizon du roman ne constitue pas seulement une réponse au problème spécifique de la Turquie, mais aussi au problème existentiel de l'homme d'aujourd'hui, à la « condition postmoderne ». Le roman devient alors le lieu d'une quête existentielle qui est en même temps une recherche herméneutique et esthétique et qui se définit comme un ré-agencement, un réassemblage d'éléments disparates. Pour le dire dans les termes de Pamuk :

La vérité que nous croyions d'abord cachée loin, très loin derrière le rideau et ses ombres, a peut-être disparu. Si cette réalité existe quelque part, c'est parmi nos souvenirs. Mais je suis fermement persuadé que nous pouvons faire quelque chose avec les fragments que nous avons dans les mains, avec les images et les histoires déconnectées les unes des autres et de leur passé.³¹

²⁸ Voir sur ce point Michael HOFMANN, « Der verfremdende Blick des weiblichen Schelms : Emine Sevgi Özdamar als Erzählerin des Überschreitens », in: M. Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn, W. Fink, 2006, p. 214-226.

²⁹ « Galip » signifie en turc « victorieux », « vainqueur ». Voir sur point Sibel IRZİK, « Istanbul. *The Black Book*, Orhan Pamuk, 1990 », *op. cit.*

³⁰ Azade SEYHAN, « Istanbul: City as Trope and Topos of Crossed Destinies », in: A. Seyhan, *Tales of Crossed Destinies. The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, New York, Modern Language Association of America, 2008, p. 135-167 (p. 150).

³¹ Orhan PAMUK, *D'autres Couleurs*, *op. cit.*, p. 467.

Sur le plan formel, ce travail de (re-)création par hybridation implique la contamination par d'autres genres, véhiculant d'autres traditions de pensée. Ainsi les contes (turcs, arabes, perses ou indiens) s'invitent en permanence dans les romans stambouliotes.³² Le roman, genre hybride depuis ses débuts, se prête assurément fort bien à cette interpénétration générique.

Version pré-print. Pour citer cet article :

Christine Meyer, « Istanbul, ville-personnage au cœur de l'Europe : les romans d'Orhan Pamuk, Emine Sevgi Özdamar et David Boratav », in : Carlo Umberto Arcuri (dir.), *Europe du roman, romans de l'Europe*, coll. « Romanesques », n° hors-série 2013, Paris, Garnier, p. 191-210.

Note pour l'éditeur : merci de veiller à reproduire fidèlement les signes diacritiques turcs contenus dans ce manuscrit.

Ş Şafak, Nişantaşı, Şişli

ı Nişantaşı

Ğ Beyoğlu, Semizoglu

³² C'est le cas dans les trois romans commentés ici, mais aussi, de façon programmatique, dans *Istanbul était un conte* de Mario Levi (note 13), ou dans *Les Contes de la montagne d'ordures* de Latife Tekin (note 27).