

# « Ceci n'est pas une pipe » : réalité et représentation chez Yourcenar et Pamuk

Françoise PAULET DUBOIS

Universidad de Almería

Grupo de investigación: « Teoría de la literatura y literatura comparada »

pauletfranc@yahoo.fr

Recibido: 28 de mayo de 2009

Aceptado: 30 de junio de 2009

## RÉSUMÉ

La question du réel hante l'artiste, conscient d'une coupure entre lui, créateur d'art, et le monde. J'examine diverses manières d'envisager ce divorce. Avec humour, le peintre Magritte montre dans plusieurs tableaux que les images ne sont que ce qu'elles sont, et qu'elles « trahissent » la réalité. Sur le plan littéraire, Yourcenar avec *Comment Wang-Fô fut sauvé*, et Pamuk, dans *Mon nom est Rouge*, donnent vie à des artistes qui eux aussi affrontent ce décalage. Si la première pénètre dans un imaginaire dépassant le réel en beauté, au prix de la mort « réelle » du peintre suivie d'une libération fictive semblable à l'éternité, le second se complaît dans la description de miniatures orientales et découpe mentalement en tableaux la vie du héros tout en affirmant que ces images merveilleuses, idéales et multiples face à l'unicité du réel, ne sont que signes ou souvenirs.

**Mots-clés:** Yourcenar, Pamuk, Magritte, réalité et représentation.

## « Esto no es una pipa »: realidad y representación en Yourcenar y Pamuk

## RESUMEN

La cuestión de lo real obsesiona al artista consciente de una ruptura entre él, creador de arte, y el mundo. Examino varias maneras de considerar ese divorcio. De un modo humorístico, el pintor Magritte muestra en varios cuadros que las imágenes no son más que lo que son, y que « traicionan » la realidad. En el plano literario, Yourcenar con *Comment Wang-Fô fut sauvé*, y Pamuk en *Mon nom est Rouge*, dan vida a unos artistas que también afrontan este desajuste. Si la primera penetra en un imaginario que supera lo real en belleza, pero pagándolo con la muerte « real » del pintor seguida de una liberación ficticia parecida a la eternidad, el segundo se complace en la descripción de iluminaciones orientales y recorta mentalmente en cuadros la vida del protagonista, afirmando al mismo tiempo que esas imágenes maravillosas, ideales y múltiples frente a la unicidad de lo real, sólo son signos o recuerdos.

**Palabras clave:** Yourcenar, Pamuk, Magritte, realidad y representación.

## « This is not a pipe »: reality and representation in Yourcenar and Pamuk

**ABSTRACT:**

Aware of a schism between the world and himself, the artist is haunted by the question of reality. I will study several approaches to consider this divorce. Humorously, painter Magritte shows in several works that pictures are just what they are, and that they « betray » reality. On a literary level, Yourcenar with her *Comment Wang-Fô fut sauvé*, and Pamuk, in his *Mon nom est Rouge*, portray artists who also face this distance. As the first writer enters an imaginary world that surpasses reality in terms of beauty, but causes the « real » death of the painter and a subsequent imaginary liberation similar to eternity, the latter takes pleasure in describing Eastern illuminations and cuts out the hero's life into paintings mentally, claiming at the same time that those marvellous pictures, ideal and multiple as contrasted with the uniqueness of reality, are only signs or memories.

**Key-words:** Yourcenar, Pamuk, Magritte, reality and representation.

La question du réel face à sa représentation hante l'artiste dès qu'il prend conscience d'une coupure entre lui et le monde. Le peintre surréaliste belge Magritte, dans son tableau intitulé *La trahison des images*, y répond par une boutade : « Ceci n'est pas une pipe », qu'il écrit en lettres noires au bas de l'œuvre (dont il existe d'ailleurs plusieurs versions) où il a peint une pipe. Même s'il arrive qu'un spectateur distrait se demande : « qu'est-ce donc, si ce n'est pas une pipe ? », on ne peut être plus clair : les images ne sont que ce qu'elles sont, ne nous y trompons pas ! La réalité, c'est autre chose. Dans *Tentative de l'impossible*, du même auteur, on voit un peintre (Magritte) peignant dans l'espace une femme (qui ne peut être que Georgette, son épouse et sa muse) dont le corps nu surgit peu à peu sous son pinceau, ainsi que sous nos yeux : c'est, en peinture, le mythe de Pygmalion, puisque le peintre montre Magritte à l'intérieur de son tableau, créant au fur et à mesure qu'il peint.

Le problème devient plus complexe quand il s'agit d'exprimer en mots les limites entre le réel et son image. Parmi les écrivains qui ont tenté de relever ce défi, j'en ai choisi deux qui me tiennent à cœur : Marguerite Yourcenar, avec la première des *Nouvelles Orientales*, *Comment Wang-Fô fut sauvé*<sup>1</sup>, et Orhan Pamuk dans son roman *Mon nom est Rouge*. Partant d'un regard sur l'œuvre magrittienne, je tenterai de voir comment ces deux géants des lettres transposent dans l'écriture les barrières, ou au contraire l'apparente continuité, entre les objets du monde et leur reproduction, sous forme de toiles dans le texte de Yourcenar, et d'enluminures dans celui de Pamuk.

Pour le vieux peintre Wang-Fô, ce qui compte, c'est la contemplation des choses, leur conquête et leur représentation : *Wang-Fô aimait l'image des choses, et non les choses elles-mêmes* (Yourcenar, 1963<sup>2</sup> : 11). La réalité qu'il prétend s'appropriier et à laquelle il va donner la forme d'un tableau doit même être la plus

<sup>1</sup> Sous le même titre, un petit film animé en français, écrit par Marguerite Yourcenar et René Laloux, a été dirigé par ce dernier en 1988. Il dure 15 minutes et est visible sur Internet.

<sup>2</sup> Dorénavant je n'indiquerai plus, pour toutes les citations provenant de la nouvelle de Yourcenar, que la page entre parenthèses.

irréelle possible : *Aucune femme n'était assez irréelle pour lui servir de modèle. (...) Aucun jeune homme du temps présent n'était assez irréel pour lui servir de modèle* (14). Et c'est par la parole, métamorphosée en littérature par Yourcenar, que le peintre Wang va faire partager ses conceptions à son jeune serviteur Ling : *Wang (...) parlait comme si le silence était un mur, et les mots des couleurs destinées à le couvrir* (13). À partir de sa rencontre avec le vieillard, Ling passe du regard à l'extase visuelle, et il comprend que son maître vient *de lui faire cadeau d'une âme et d'une perception neuves* (ibid.). C'est pourquoi la belle épouse de Ling se pendra à un prunier, désespérée de voir son mari lui préférer *les portraits que Wang faisait d'elle* (14). Cette tragique mort symbolise à mes yeux la fragilité du réel qui se désintègre sous le poids de l'art. Ling quitte alors sa maison vide et, tandis qu'il avance avec Wang sur les routes du royaume de Han, il a l'impression de porter dans son sac bourré d'esquisses l'univers tout entier : montagnes couvertes de neige, rivières et lune ; il croit transporter non pas des toiles, mais les objets mêmes, les admirables paysages qu'elles représentent. En apparence du moins, l'art parvient donc à évincer la réalité, de même que la passion esthétique a sacrifié la passion amoureuse. Les deux hommes visitent villages, forteresses et temples, et partout les gens expriment au vieillard leur admiration ou leur crainte, car la rumeur circule qu'il est capable de *donner la vie à ses peintures par une dernière touche de couleur qu'il ajoutait à leurs yeux* (15). Un matin, alors qu'ils dormaient dans une auberge à proximité de la ville impériale, les voyageurs sont arrêtés et emmenés au palais où règne le puissant Fils du Ciel. Tout en contemplant le trône et le pavement de jade, Wang-Fô demande au Dragon Céleste quel délit il a commis. Pour lui répondre, l'empereur lui fait parcourir les *corridors de [s]a mémoire* (19) ; élevé dans la solitude des salles secrètes qui contenaient une collection de peintures de Wang-Fô, le jeune souverain s'était formé grâce à celles-ci une merveilleuse image du monde et des êtres humains, mais ce reflet s'évanouit au moment où s'ouvrent pour lui *les portes qui [l]e séparaient du monde* (20). À seize ans, quand il découvre les nuages, les chemins et les champs de son empire et qu'il rencontre des femmes et des soldats en chair et en os, le décalage entre le réel et le représenté est brutal : l'un est rempli d'imperfections tandis que l'autre est sublime. Ne va-t-il pas jusqu'à affirmer que sur ses rouleaux de soie les éléments de l'univers *se reflètent (...) avec une évidence qui surpasse celle des objets eux-mêmes* (23) ? L'empereur est convaincu que le seul royaume désirable est celui dans lequel le vieux Wang pénètre avec ses yeux et ses mains. Pour se venger de cette cruelle désillusion, il ordonne le supplice et la mort de l'artiste, mais auparavant il l'oblige à terminer son chef-d'œuvre, un paysage marin. Un prodige survient, le monde fictif prend vie : les flots bleus que dessine Wang se déversent sur le pavement et inondent la salle, et de l'image du canot monte un bruit d'avirons. Wang-Fô et son fidèle Ling embarquent et vont *se perdre à l'intérieur d[e] la peinture* (1963 : 26). La représentation, par son caractère idéal, semble donc finalement supplanter le réel, et signifie salut et liberté pour le peintre condamné à mort. Par son art, le créateur échappe à la condition humaine et atteint l'immortalité ; la perfection esthétique lui fait transcender l'éphémère pour atteindre l'éternel. On peut dire en outre que la nouvelle illustre « l'oposició entre el platonisme (l'essència de les aparences) i l'heraclitisme (la

fugacitat de les coses) en la persona [du peintre] » (Besa, s. d. : 6). Celui-ci est *sauvé*, comme le déclare Yourcenar dès le titre, parce qu'au lieu d'une fracture entre le monde et son « invention » s'est instaurée une continuité, en dépit de la mort « réelle » de l'artiste. On peut dire que la fiction est salvatrice d'une réalité par trop menaçante. García Landa préfère parler de « transgresión de la frontera entre mundos reales y posibles ». Selon lui il n'y a pas de rupture du niveau narratif, mais du « marco ontológico/ semiótico » (2004 : 7).

La parole yourcenarienne est plus poétique que réaliste pour évoquer les délicats tableaux du maître. Comme le ferait un vernisseur, l'écrivaine recouvre d'une couche de mots les paysages et les êtres idéaux par lesquels le peintre représente la réalité chinoise contemplée. Elle réussit ainsi la gageure de traduire en lettres les couleurs, subtilement nuancées, qui émaillent les rouleaux de soie du vieux Wang : j'en dénombre pas moins de 32 au fil de la nouvelle. D'autre part, deux événements du récit frappent le lecteur par leur caractère symbolique : le premier est l'achat de *pots d'encre pourpre qui venaient d'Occident* (14) que Ling, après la mort de sa femme, offre à Wang-Fô. Il les acquiert à prix d'or puisqu'il doit vendre ses esclaves et ses précieuses possessions. Ces encriers, qui contiennent par ailleurs l'encre à la couleur la plus riche, sont en quelque sorte le symbole du passage de Ling d'une vie à l'autre, de l'état de jeune mari heureux et prospère à celui de veuf et d'humble disciple entièrement dévoué à son maître ; cette transformation est un « cas (...) de vampirisme artistique » (Besa, s. d. : 6). Avec ces objets, Ling met à mort son passé et s'apprête à devenir l'ombre de l'artiste qu'il admire et vénère. Le don des encriers a lieu au tournant d'une mort et d'une carrière artistique qui rejoindra l'infini. L'autre fait symbolique est le supplice que l'empereur a choisi pour le peintre : avant de lui couper les mains, il décide *qu'on [lui] brûlerait les yeux* (21). Ce châtiment, le plus atroce qu'il puisse imaginer pour l'être dont les couleurs et les formes avaient créé un monde magique plus beau que nature, signifie la fin d'un règne visuel qui avait été amplement suggéré par la richesse du lexique concernant l'œil et le regard (32 termes de ce champ dans un récit de 17 pages). Il est curieux de constater que ces deux faits marquants, situés l'un au début et l'autre à la fin de l'histoire, apparaissent aussi dans *Mon nom est Rouge*.

Dans *Comment Wang-Fô fut sauvé*, la jouissance esthétique du disciple et du maître face à l'œuvre créée (œuvre qui de surcroît a le pouvoir d'assurer leur salut) n'a d'égale que la jouissance du lecteur, fasciné par une écriture qui devient pur canal de transmission d'un concept de beauté.

Si Marguerite Yourcenar nous propose en quelques pages un parcours vital complet, Orhan Pamuk dilate sur plusieurs centaines de pages un épisode qui accroche lui aussi dès les premiers mots, et dont la substance ressemble beaucoup à celle du récit yourcenarien. La structure du livre, déjà, est attrayante : ses 59 parties sont comme les facettes d'un prisme que l'écrivain ferait tourner sur lui-même, puisque les titres de plusieurs d'entre elles, qui évoquent le nom des différents narrateurs, se répètent à intervalles plus ou moins réguliers tout au long du livre : ainsi par exemple « Mon nom est Le Noir » revient douze fois ; huit chapitres s'intitulent « Moi, Shékuré » ; quatre, « Mon nom est Esther » et trois, « On m'appelle Papillon », « On m'appelle Olive » et « On m'appelle Cigogne ». En

revanche, l'en-tête qui donne son titre au livre : « Mon nom est Rouge », est unique, mais ce chapitre occupe une position centrale, puisqu'il est le 31<sup>ème</sup> sur 59. Uniques également sont les chapitres du chien, de l'arbre, de l'argent ou du cheval. Les points de vue, tous à la première personne, sont donc multiples : « The pluralist approach is also seen in the multiplicity of narrators » (Yilmaz, 2004 : 85). De plus, on est non seulement attrapé par la lecture de ce roman, qui tient de l'histoire d'amour, de l'enquête policière, et de la méditation philosophique, religieuse et esthétique - d'aucuns y voient une « Metaphysical detective story » (Çetintas, 2006 : 51) -, mais encore pris au piège par l'auteur qui, présent à l'arrière-plan ou derrière ses personnages, prend intérêt à la participation du lecteur et l'interpelle pour lui demander s'il a découvert la clé de l'énigme. Shékuré, contemplant les images des livres de son père, déclare par exemple: *Je désire, moi aussi, comme ces belles qui regardent à la fois dans le livre de leur vie, et hors du livre, (...) m'entretenir avec vous [le lecteur] qui me suivez des yeux, depuis qui sait quelle distance d'espace et de temps.* (Pamuk, 2001 : 85). Pour Yilmaz (2004 : 85-86), « Pamuk relates this feature to the art of miniature », puisqu'il affirme au cours d'une interview que, de même que les miniatures nous rappellent qu'elles sont des images, le livre que le lecteur a entre les mains – en l'occurrence *Mon nom est rouge* – fait sentir à celui-ci qu'il est en train de lire un roman.

Dans cette œuvre foisonnante d'images, d'érudition artistique ou de discussions métaphysiques, de descriptions réalistes, de sentiments et de sensations<sup>1</sup>, et où les critiques ont centré leur attention sur l'affrontement entre l'Orient et l'Occident, je m'arrêterai pour ma part aux pages où brille dans toute sa splendeur la pensée de l'auteur ou de ses personnages sur les rapports entre chose vue et chose peinte, entre objet et image.

L'histoire se situe à Istanbul au XVI<sup>e</sup> siècle. Après un long exil dû au chagrin que lui a causé le mariage de sa cousine bien-aimée Shékuré, Le Noir revient dans sa ville et rend visite à son oncle, le père de Shékuré : celui-ci est chargé de diriger une équipe d'artistes enlumineurs pour créer un livre illustré destiné à fêter le décret du Sultan pour le millénaire du calendrier islamique. Ce travail sera réalisé par plusieurs miniaturistes de renom, et en secret, car les peintures se font dans le style occidental, tridimensionnel. Mais un des artistes, puis l'oncle, seront mystérieusement assassinés. Le Noir va tenter de démasquer le coupable et, simultanément, de regagner le cœur de sa belle. À l'exception de cette dernière et d'Esther l'entremetteuse, la plupart des personnages sont des peintres, amoureux de la beauté et de la perfection.

Le livre entier recèle la philosophie de la peinture selon Pamuk. Comment la définit-il ? C'est tout d'abord un art voisin de la poésie. N'écrit-il pas : *La poésie et le dessin sont frère et sœur (...) de même que les mots et les couleurs* (Pamuk, 2001<sup>2</sup> : 207) ? Un autre parallélisme avec le monde littéraire est possible en ce qui

<sup>1</sup> Outre les multiples notations visuelles, on étudierait avec plaisir les expressions auditives, olfactives, tactiles ou gustatives qui jaillissent tout au long du texte.

<sup>2</sup> Dorénavant je n'indiquerai plus, pour toutes les citations provenant du roman de Pamuk, que la page entre parenthèses.

concerne les personnages : tout comme ceux des miniatures regardent non seulement à l'intérieur mais aussi à l'extérieur de l'œuvre, les personnages littéraires se racontent leurs histoires les uns aux autres ainsi qu'à nous, les lecteurs. Dans ces différentes manifestations artistiques, il se produit donc une sorte de jeu entre les plans diégétique et extradiégétique.

De plus, la peinture implique le spirituel autant que la perception physique, puisqu'elle est, comme dit Le Noir, *silence pour l'esprit et musique pour l'œil* (114). Quant à la signification de la couleur, indispensable à l'élaboration de l'œuvre, Pamuk l'explique en faisant appel aux autres sens, et il assure que c'est *le toucher de la pupille, la musique du sourd-muet, la parole dans les ténèbres* (336). En somme, ajoute-t-il un peu plus loin, *les couleurs ne sont pas des signes, mais des sensations* (339).

C'est le moment d'ouvrir ici une parenthèse à propos de la couleur rouge, qui parle à la première personne pendant tout le chapitre 31, et qui donne son titre au roman : *Mon nom est Rouge*. Pamuk développe longuement l'histoire de cette couleur, son origine et ses usages, et en véritable érudit, il nous indique toutes les étapes de sa fabrication. C'est un gros encrier mongol vieux de 300 ans, dont on ne sert que pour cette couleur, qui renferme le précieux liquide, crucial dans ce livre de livres. Comme dans la nouvelle de Yourcenar, il s'agit d'un présent, offert à l'Oncle par Le Noir qui l'a rapporté de Tabriz. Dans le roman de Pamuk aussi le rouge joue un rôle primordial, au point qu'en se répandant avec délice sur la feuille à peindre, la couleur personnifiée déclare, à l'instar de Dieu, se sentir le créateur de l'univers : *le Monde naissait de mes propres entrailles* (340). Mais, si dans la nouvelle de Yourcenar les pots d'encre rouge marquent l'entrée de Ling dans la vie de disciple dévoué corps et âme à son maître, chez Pamuk l'encrier sera l'arme du crime : c'est avec ce pesant objet que le meurtrier inconnu assène à l'Oncle plusieurs coups mortels. Je vois dans le choix de l'écrivain un certain symbolisme : l'outil d'une création artistique admirable est en même temps un instrument de violence et de mort, et en lui se fondent le rouge de l'encre et celui du sang versé.

Ensuite, pour Pamuk, le processus de transposition picturale passe immanquablement par la mémoire. Étant donné qu'aucun artiste ne peut en même temps regarder son modèle et le dessiner, il reproduit sur la toile ou sur le parchemin non pas ce qu'il voit, mais ce dont il se souvient. Comme conséquence de l'action de la mémoire, ce n'est donc pas la réalité qui sera représentée, mais une idée de celle-ci. L'écrivain nous l'explique minutieusement :

*Le plus médiocre de tous les peintres (...) est obligé quand même de peindre de mémoire: tant il est vrai qu'il est impossible de regarder en même temps le cheval et la page où il se dessine. Le peintre est forcé de d'abord regarder le cheval, et ensuite il trace les traits gardés dans sa mémoire. Ce qu'il dessine n'est jamais le cheval ainsi qu'il le voit, même le temps d'un clin d'œil, mais le souvenir de ce qu'il vient de voir, de sorte que la représentation, même pour le plus méchant artiste, est toujours, forcément, une œuvre de mémoire* (150-151).

Pamuk tente aussi d'imaginer la pensée de l'être représenté ; dans le chapitre intitulé *Moi, le Cheval*, l'animal tant de fois peint par les miniaturistes s'exprime ainsi :

*Que ressent-on d'être présent sur tant de belles images? De l'orgueil, certainement, mais non sans bien souvent se dire : « Est-ce moi qui suis figuré ? » À voir ces images il est clair que chacun se fait une idée différente de ma personne. Et pourtant, je perçois, entre toutes, une affinité, une unité incontestable (392).*

Doté de la parole par le romancier, le cheval raconte la curieuse anecdote de l'étalon qui, passant devant un tableau, s'élançe *pour saillir la jument trop bien peinte d'après nature* (393) : l'on est proche ici de Wang-Fô, qui s'enfonçe et trouve son salut dans l'eau du lac qu'il termine de peindre. En revanche l'animal peint reconnaît que, tout ressemblant qu'il soit, il n'est que *l'Idée du Cheval que le peintre imagine* (ibid.). Un autre modèle personnifié, l'arbre, souligne la distance entre ce qui est montré par l'image, et le réel : il déclare qu'il préfère ne pas être dessiné *à la manière franque*, comme un arbre réel où les chiens viendraient lever la patte, mais qu'il *aspire, plutôt qu'à être un arbre, à en être le signe* (98).

La peinture a un caractère quasi sacré et émule la création divine ; en effet l'intervention de la mémoire, dont l'auteur nous a démontré qu'elle est inévitable, fait du peintre un rival de Dieu, car l'artiste s'efforce de montrer la réalité non pas comme il la voit, mais comme il croit que Dieu la voit : *la peinture n'est que la recherche des souvenirs de Dieu, dans le but de voir l'univers tel qu'Il le voit* (149). Si l'on poursuit le raisonnement, on peut dire que ceux qui agissent de la sorte n'ont pas même besoin de voir ; ils prétendent que *l'objet parfait ne peut être créé que de mémoire, par un peintre aveugle* (394). Ces artistes-là, se demande l'auteur, *ne sont-ils pas des hérétiques, à s'emballer ainsi sur les brisées de Dieu* (ibid.)? Voilà pourquoi le drame de la cécité passionne l'écrivain. Dans ce roman, Pamuk le traite de plusieurs manières : il fait allusion d'une part aux enlumineurs qui, à force de fixer les yeux sur les miniatures et de peindre des objets et des personnages minuscules, finissent par perdre la vue, et de l'autre aux artistes qui, par orgueil et délibérément, la perdent aussi après avoir contemplé sans cligner de l'œil, des heures durant, les chefs-d'œuvre d'autrefois. Ces grands maîtres savent que de cette manière, *leur âme se fondrait dans les couleurs de l'infini* (607). De plus, dans une scène d'une crudité singulière, l'auteur décrit la torture infligée à celui *qu'on appellera l'Assassin* : ses adversaires lui percent les yeux au moyen de l'aiguille à turban avec laquelle le grand peintre Bihzâd s'était crevé les pupilles. Privés de la vue, tous ces artistes ne le sont pas de leur talent et de leur art parfait. On a vu par contre que pour Yourcenar, l'aveuglement est le supplice que l'empereur désabusé réserve à Wang-Fô pour le punir, quand il aura terminé son chef-d'œuvre.

Qu'en est-il du style, un des sujets de discussion importants du roman ? Le style, propose un des enlumineurs, *est un rejeton de l'erreur* (123). Si l'art de l'enluminure parfaite consiste à répéter les modèles classiques, le style, ou en tout cas l'élément qui rendrait l'œuvre aimable entre toutes serait l'introduction, non pas de la signature, si discrète qu'elle soit, ni d'un défaut ou d'une marque insolite, mais d'un détail, infime, qui permettrait d'identifier, de personnaliser le tableau. C'est ce que Papillon, maître enlumineur, expose au moyen de ses *Contes exemplaires sur le style et la signature*.

D'autre part, essayer de copier le monde tel qu'il est, comme le font les peintres vénitiens, est une tentative séduisante, mais mesquine : ainsi par exemple, représenter les choses en respectant les lois de la perspective - plus un objet est éloigné, plus il est petit proportionnellement - peut offenser les fidèles. Dans le fameux livre secret que réalisent les artistes en l'honneur du sultan, le fait de dessiner *une mouche-à-boeufs de la taille d'une mosquée, sous prétexte que la mosquée est plus loin qu'elle (...) porte atteinte à la dignité des croyants occupés à prier dans la cour de cette mosquée* (286-287). Le réalisme absolu est donc impossible, en tout cas peu recommandable, en peinture. Les artistes ne font d'ailleurs qu'approcher la réalité, et chacun d'eux le fait d'une manière différente. Chaque peintre se forme de l'objet à représenter sa propre image intérieure. Ainsi Le Noir, retrouvant la superbe Shékuré, lui avoue que ce n'est pas d'elle qu'il s'est souvenu pendant leur longue séparation, mais de l'image qu'il s'en était forgée. Inversement, peindre différemment fait regarder différemment le réel : *peindre un cheval autrement, c'est commencer à voir le monde avec d'autres yeux* (481).

L'opposition entre le réel et la réalité dessinée, le va-et-vient de la contemplation du vrai à celle de l'image, peut produire un plaisir qui touche à la volupté spirituelle. Le Noir, admirant la subtile perfection d'un cheval peint, qui *semble être vu par les yeux de Dieu* (480), exprime ainsi ses sensations intimes :

*le cheval se tenait là, sous mes yeux, comme un vrai cheval, même si une part de mon esprit savait qu'il était dessiné. Et cette oscillation entre ces deux idées insufflait en mon âme un sentiment étrange, fascinant de plénitude et de perfection (ibid.).*

Ce face-à-face est aussi une alliance, et l'attachant personnage qu'est Le Noir, qui agit non seulement en cousin et mari de Shékuré, mais aussi comme neveu de son beau-père, enquêteur, peintre et scribe, en tire parti, au moins en imagination : quand il va trouver l'imam pour régler la difficile *question de la séparation pour veuvage* (352) de Shékuré, prélude au remariage de celle-ci avec lui, il affirme que dans son esprit il a créé quatre miniatures montrant les différents événements survenus ce jour-là. Pamuk entre dans le double jeu auquel se livre son héros, en disant avec des mots les pensées et les sentiments que Le Noir imagine sous forme de dessins : *j'ai fait ma pelote de quatre fils, quatre scènes qui rassemblent, dans mon esprit, mes aventures ce jour-là, pour en faire quatre miniatures* (353).

Par ailleurs, l'œuvre d'un peintre de qualité sera capable de modifier nos représentations mentales, *notre paysage intérieur. Chaque image produite par son art, reproduite par notre âme, devient pour nous, peu à peu, la mesure de la beauté du monde* (293).

Pourtant, quel que soit le bonheur reçu par le spectateur d'œuvres esthétiques, ce que l'être humain cherche, c'est le bonheur dans la vraie vie. C'est pourquoi, après avoir consacré des milliers de lignes aux merveilles iconographiques, l'auteur, par la bouche de Shékuré, reconnaît la supériorité de la vie sur les images :

*Les gens aspirent au bonheur dans la vie, plutôt qu'à des sourires béats sur de belles images. Les peintres ne l'ignorent pas, et savent que c'est là leur limite. Qu'ils ne font que mettre à la place du bonheur dans la vie celui de la contemplation* (736).



Enfin, et il ferme ainsi le cercle, Pamuk<sup>1</sup> avoue la faiblesse de l'image par rapport aux mots. Bien qu'avec ceux-ci on puisse mentir, ou embellir et déformer la réalité, et qu'il ne faille donc pas s'y fier, il fait dire à Shékuré, dans le tout dernier paragraphe du livre, les mots suivants : *Dans l'espoir que, peut-être, il puisse mettre par écrit cette histoire impossible à mettre en images, je l'ai racontée à Orhan*<sup>2</sup> (736).

Si Magritte, pour qui les images « trahissent » la réalité, surmonte par une boutade le divorce fondamental entre le réel et le représenté, Yourcenar, rafraîchissant « un apologue taoïste de la vieille Chine » (1963 : 147), pénètre, par l'intermédiaire du maître peintre et du disciple, dans un imaginaire plus riche que le réel en force, en beauté et en perfection, mais qui leur coûte la vie à tous deux même s'il leur assure une évasion semblable à l'éternité. Cette libération a lieu dans l'espace sublime du chef-d'œuvre, et pour l'empereur qui les fait mettre à mort n'existent que le plaisir du monde peint et le refus de la réalité. Pamuk, qui décrit et analyse dans le détail des miniatures venues d'Orient et découpe en tableaux la vie vécue par le personnage central, proclame que cette vie, pourtant, est plus forte que les images, si parfaites soient-elles, parce que celles-ci sont des idées, des signes, des souvenirs, mais point la réalité, et qu'elles sont multiples face à l'unicité du réel.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BESA CAMPRUBÍ, C. (s. d.) : « Nimfes, santes i cortesanes : cossos equívocos i bellesa objecta en les *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar », Universitat Pompeu Fabra, Barcelone, [www.ub.edu/cdona/bellesa/BESA.pdf](http://www.ub.edu/cdona/bellesa/BESA.pdf) Consulté le 11 juin 2009.
- FAERNA GARCÍA-BERMEJO, J. M. (directeur de la collection) (1994) : *René Magritte*, Ed. Polígrafa, Barcelone.
- GARCÍA LANDA, J. Á. (2004) : « Nivel narrativo, status, persona y tipología de las narraciones », [www.unizar.es/departamentos/filologia\\_inglesa/garciala/publicaciones/nivel.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/nivel.html). Consulté le 11 juin 2009.
- MAGRITTE, R., GOEMANS, C. JAQUET, M., de CROËS, C., DAULTE, F., LEBEER, P. (1989) : *Magritte*, Fund. J. March, Madrid. Trad. : Felicia de Casas.
- ÇETINTAS, B. M. (2006) : « Defying Expectations: Paul Auster's *New York Trilogy* and Orhan Pamuk's *The Black Book* and *My Name is Red* » in *Journal of Arts and Sciences*, Çankaya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, 6, [http://jas.cankaya.edu.tr/gecmisYayinlar/yayinlar/jas6/\(04\)BilgeMutluayCetintas.pdf](http://jas.cankaya.edu.tr/gecmisYayinlar/yayinlar/jas6/(04)BilgeMutluayCetintas.pdf). Consulté le 26 juin 2009.
- PAMUK, O. (2001) : *Mon nom est Rouge*, Gallimard, Paris. Trad. : Authier, G.
- (2003) : *Me llamo Rojo*, Alfaguara. Trad. : Rafael Carpintero. Titre original : *Benim Adim Kırmızı*.

<sup>1</sup> Il n'est peut-être pas sans intérêt de rappeler que le prix Nobel de littérature Orhan Pamuk a fait des études d'architecture et de journalisme.

<sup>2</sup> Sans doute « l'autre Orhan », le double imaginaire de l'auteur, auquel Orhan Pamuk fait allusion dans son livre consacré à Istanbul.

- (2006): *Estambul, Ciudad y recuerdos*, Mondadori, Barcelone, Trad.: Rafael  
—*Carpintero*. Titre original: *Instanbul. Hatiralar ve sehir*.
- YILMAZ, M. (2004): *A Translational Journey: Orhan Pamuk in English*, Bogaziçi  
University, [www.transint.boun.edu.tr/html/tezler/MelikeYilmaz.doc](http://www.transint.boun.edu.tr/html/tezler/MelikeYilmaz.doc). Consulté le 26  
juin 2009.
- YOURCENAR, M. (1963): *Nouvelles orientales*, Gallimard, Paris.