

## L'Occident vu de l'Orient/L'Orient vu de l'Occident Réflexions autour de *Mon nom est Rouge*

Nedret Öztokat  
Uşun Tükel  
Université d'Istanbul



Synergies Turquie n° 1 - 2008 pp. 129-134

*La narration et l'histoire du roman d'Orhan Pamuk, Mon nom est Rouge, prennent place dans le croisement du regard de l'artiste oriental tourné vers l'Occident et du regard de l'énonciateur occidental tourné vers l'Orient. Il en est de même pour le contenu thématique du roman : l'historicité semble refléter plutôt le regard d'un sujet cognitif qui observe le monde artistique oriental des nakkash à travers le savoir artistique occidental. Cette étude interdisciplinaire se propose d'évaluer les stratégies narratives et discursives du roman selon un double point de vue, narratologique et historique.*

**Mots clés :** *narratologie, histoire de l'art, énonciateur, sujet cognitif, langage pictural, logique descriptive, représentation.*

*Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı adlı romanında, anlatılan öykü ile öyküleme birbirinin karşısında duran iki bakışın kesişme noktasında yer alır. Öykü içindeki anlatıcı(lar) Doğulu ressamın Batı'ya bakışını yansıtırken, öykünün kurgulanışındaki sözcelem süreci Doğu'ya bakan bir öznenin bakışını duyurur. Aynı biçimde, roman içeriğinin izleksel bileşeninde benzer bir durum söz konusudur. Sanat tarihi açısından, daha çok Batılı bir bakıştan Doğu'yu gözlemleyen bilişsel bir öznenin varlığı romanın bilgi boyutunda ortaya çıkar. Bu disiplinlerarası çalışma ikili bir bakış açısıyla, anlatıbilim ve sanat tarihi yöntemleri içinde romanın bir yeniden değerlendirmesini yapmaktadır.*

**Anahtar Sözcükler :** *Anlatıbilim, sanat tarihi, sözcelem, bilişsel özne, görsel dil, betimleme mantığı, yenedensunum.*

*The story and narration of the story at Orhan Pamuk's novel My Name is Red, stands at the crossroad of two different views. As the narrators reflect the nakkash's regard to Western world, the enunciator reflects the observations of Orient from western point of view. The same qualities can be found on the thematic components of the novel. With the regards to art historical view, the cognitive subject's western observations to the oriental world is more emphasied on the artistic/aesthetical issues of the novel. This interdisciplinary essay aims to clarify the strategies of the novel within the narratological and art historical methods.*

**Key Words :** *Narratology, history of art, enunciator, cognitif subject, pictural language, descriptif logic, representation.*

## 1. Observations narratologiques autour de *Mon nom est Rouge*

Attiré par les menus détails de l'Histoire pour en faire un vaste univers romanesque, Orhan Pamuk a su créer dans *Mon nom est Rouge* un roman d'intrigue amoureuse, historique et policier. Comparé par les critiques au *Nom de la rose* d'Umberto Eco, tant du point de vue des techniques romanesques que du point de vue de l'intrigue, *Mon nom est Rouge* relate l'histoire du cercle des miniaturistes du sultan, appelés « nakkash » ; il s'y produit un meurtre qui reste énigmatique tout au long du roman. Le motif du crime est expliqué par le fanatisme religieux, car un certain imam Nusret d'Erzurum et son entourage jugent inopportuns les dessins du livre préparés par ce groupe d'artistes pour le sultan. Meurtre d'un miniaturiste par l'un de ses confrères, tension entre le fanatisme et l'hérésie, jalousie, concurrence et perfectionnisme esthétique dans la co-fraternité de la loge du maître Osman, passion amoureuse et sensuelle entre l'un des miniaturistes et la fille veuve du maître... Voilà tout ce qui sert de toile de fond à ce roman, qui s'avère comme la version turque du *Nom de la rose*.

Orhan Pamuk a eu recours à la plurivocité narrative pour construire le discours de son roman. La pluralité des narrateurs crée une polyphonie manifeste du début jusqu'à la fin du roman. Dans chaque chapitre, le narrateur est l'un des personnages du roman. Tantôt c'est le meurtrier qui prend la parole, tantôt le maître Osman, tantôt les autres peintres, tantôt la jeune veuve, tantôt le fils de la veuve... Bref, tous les acteurs du récit ont leur parole. Ainsi le lecteur trouve-t-il le moyen de pénétrer dans l'univers passionnel des personnages, qui est pris en charge par une réflexion sur la société de l'époque et sur l'art de la miniature.

Commençant par l'évocation d'un crime qui a eu lieu un jour d'hiver 1591 à Istanbul, le roman invite le lecteur à s'installer dans le décor richissime de la grande ville turque du XVI<sup>e</sup> siècle, avec tous ses rituels et ses habitudes. Le meurtre constitue l'épine dorsale du récit et s'inscrit dans l'atmosphère morale et sociale de l'époque. Au niveau narratif, le même crime assume plus d'un rôle. Effectivement le meurtre du miniaturiste Zarif Efendi est chargé de plusieurs significations. D'abord, il est motivé par la passion amoureuse et la passion artistique. Ensuite, il s'inscrit dans un contexte social qui se révèle conflictuel, surtout au niveau des croyances. Et finalement, il sert de moyen pour montrer le dessous du monde des miniaturistes - à travers la jalousie surtout - et aussi pour évoquer la manière dont les artistes conçoivent l'art de la miniature.

Ainsi cet art classique devient-il l'élément essentiel de l'intrigue du roman. Dans ce cadre, choisi pour la narration, le monde des peintres de miniature devient un moyen de traduire les idées de l'artiste ottoman. Le maître Osman, qui dirige la confrérie des miniaturistes du sultan, découvre l'art du portrait, lors d'un voyage en Italie. Dans le tableau qu'il regarde, un homme « *en chair et en os* » est là, et il lui ressemble. Osman se rend compte du fait que ce n'est pas une miniature, mais un vrai portrait. Le contact de son regard oriental avec la peinture occidentale déclenche en lui une sorte de questionnement mêlée d'émerveillement. Le maître est fasciné par ce que le portrait lui fait voir : le paysage représente l'univers familier du monsieur qui avait posé pour le peintre. C'est autour de ce contact que se construit l'intrigue. Pour le maître Osman, c'est un moment d'illumination : il prend conscience de la différence fondamentale entre la peinture occidentale, qui est elle-même l'objet artistique, et la peinture orientale, qui est au service de la narration ; autrement dit, il comprend que la miniature n'existe que par rapport au narré quand le portrait est indépendant.

Le portrait fascine le maître, qui ne peut s'empêcher de souhaiter que le sultan soit dessiné de la même manière. À son avis, c'est ainsi que le sultan « *devrait être représenté* », avec son entourage familial, ses possessions, ses valeurs, son univers à lui. Dessiné de cette façon, personne ne pourrait oublier sa figure. Cette évidence éblouit le maître. Or conformément aux rituels de l'esthétique islamique, le peintre ne peut se permettre un tel luxe.

La découverte d'une telle possibilité artistique sème l'enthousiasme chez le maître. L'attrait du regard pour la représentation du réel est renforcé dans le chapitre consacré au dessin de l'arbre. C'est le dessin qui y prend la parole : il devient le narrateur et rend compte des discussions autour des miniaturistes critiqués pour avoir tenté de transgresser les conventions de la peinture traditionnelle.

Dans ce chapitre, les « confessions » du dessin soulignent avec insistance l'idée que la peinture est essentiellement destinée à l'ornement des livres. Sa fonction principale est de contribuer à rendre plus joli, plus agréable et plus touchant le sens de l'histoire racontée dans le manuscrit. Le conflit entre la représentation mimétique de l'univers et la fonction ornementale du dessin s'y trouve accentué. Par conséquent, si l'éblouissement d'Osman devant le portrait reflète le point de vue oriental du narrateur, les confessions du dessin traduisent la voix de l'énonciateur, qui se place plutôt dans la perspective occidentale. Cette même voix peut ainsi juger la différence entre l'approche de la peinture occidentale et celle de la miniature, et promouvoir l'art occidental. À cet égard, on peut parler de la tension entre les niveaux de la narration romanesque, qui relaie d'une certaine façon le conflit artistique ainsi évoqué.

L'intrigue se tisse autour de l'écart entre les deux conceptions artistiques. Les adeptes de l'imam Nusret considèrent les miniaturistes du sultan comme des ennemis de l'islam. À leurs yeux, ces derniers seraient des sympathisants de l'occidentalisme, ce qui revient à établir une entente avec le diable. Dieu ayant créé tous les êtres, dessiner à la manière des peintres occidentaux serait un sacrilège commis par le miniaturiste. Donc le portrait italien, reproduction de la figure humaine qui, par conséquent, reflète l'âme de l'être, autrement dit le sacré, devrait être appréhendé par les artistes orientaux. Toujours selon les mêmes partisans, c'est ce dont les croyants doivent se méfier.

Autour du conflit Orient/Occident, équivalent du conflit sacré/profane, se pose une autre problématique de la peinture orientale, à savoir l'anonymat de l'artiste. Durant des siècles, le peintre du monde musulman a omis sa signature dans ses œuvres. Le peintre turc n'a commencé à mettre sa signature sur ses tableaux que vers la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le mouvement appelé « occidentalisation ». Le roman de Pamuk traite, en outre, des discussions autour de l'anonymat du style. Dans le roman nous lisons que la miniature reflète un style anonyme et conventionnel, et que le peintre doit éviter d'avoir un style personnel ; mais le maître Osman et quelques-uns de ses disciples se demandent si le peintre finira un jour par laisser entrevoir les empreintes de son style. Voilà un autre questionnement que comporte le roman, qui pose un regard critique sur la peinture orientale.

En somme, se servant de la conception esthétique de l'art ottoman du XVI<sup>e</sup> siècle, *Mon nom est Rouge* raconte le milieu privilégié des artistes à travers l'histoire d'un crime. Ce faisant, il adopte un point de vue cher à l'Occident. L'auteur préfère nous parler de la miniature en termes occidentaux et la compare essentiellement

à la peinture occidentale. Il est exact que le roman traduit le regard du peintre oriental tourné vers l'Occident ; mais le regard du romancier reste occidental dans sa manière d'interroger le code artistique relatif à une époque et à un espace précis. Cette prise de position semble expliquer les dynamiques de ce discours romanesque moderne sur un thème historique.

## 2. Du langage pictural au discours romanesque : réflexions générales sur l'art de la miniature

Au XVI<sup>e</sup> siècle, considéré comme l'époque classique (Atasoy, Çağman, 1974 : 31), l'art de la miniature ottomane, qui reprend dans ses lignes générales le mode\* de représentation médiéval, présente un système *sui generis*. Les chercheurs historicistes, qui considèrent la miniature ottomane comme une évolution vers le naturalisme occidental, ont souvent laissé de côté les qualités spécifiques picturales de cette période. Or, sous une optique structurale, la peinture ottomane du XVI<sup>e</sup> siècle manifeste clairement la réflexion du miniaturiste (le *nakkash*) sur son art.

À ses débuts, l'art de la miniature ottomane a subi l'influence des diverses écoles artistiques, avant de constituer son propre langage esthétique, et ce, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Il est évident que le mode de représentation qui respecte la hiérarchie religieuse et sociale - comme dans l'art occidental médiéval - a été utilisé par la miniature ottomane. La distinction essentielle entre la miniature ottomane et la miniature médiévale occidentale réside dans le fait que l'art du miniaturiste obéit à une logique de la description, qui comporte la problématique entre le tout et les parties concernant les éléments constitutifs de la miniature, d'une part, et d'autre part, dans le projet de l'élaboration d'un langage auquel le miniaturiste contribuait volontairement. Dans ce cadre général, les rapports entre l'*objet* (paysage, événement, etc.) et sa description selon une *systématisation* se révèlent comme étant les traits pertinents de cet art tel que nous la trouvons dans les exemples de l'âge d'or de la miniature ottomane, à savoir le XVI<sup>e</sup> siècle.

L'art du miniaturiste - le *nakkash* - consiste en une logique de la description qui comporte l'arbitraire de la composition : le miniaturiste n'a pas le souci de représenter « réellement » l'univers à peindre. Et, de plus, il se permet d'organiser à son gré la composition du spectacle à décrire. Pour citer un exemple, *Beyan-i Menâzil* (atlas géographique de la campagne d'Iraq), manuscrit conservé au Trésor de l'université d'Istanbul, illustre toutes les caractéristiques d'une peinture qui obéit au libre arbitre de son auteur. Ainsi, l'une des cours du sérail se trouve dessinée dans un espace quelconque, qui n'a rien à voir avec le plan réel du palais de Topkapi (pages 8b-9a) ; les rivières et les fleuves sont dessinés dans une direction qui ne respecte pas la géographie de l'espace mais l'ordre de la pagination.

Dans *Beyan-i Menâzil*, nous trouvons de nombreux exemples qui montrent l'utilisation arbitraire des éléments de la composition. Même l'image d'Istanbul, qui est la plus proche du réel, comporte des transformations arbitraires. Par exemple, la troisième cour du palais de Topkapi, qui donne sur la Corne d'or, est dessinée donnant sur la mer de Marmara. Comme il a été précisé plus haut, dans les miniatures les rivières et les fleuves sont des éléments de ligature - souvent imaginaires -, utilisés par le *nakkash* pour mettre en rapport les campagnes traversées pendant la guerre et, par conséquent, pour relier les pages de son ouvrage.

Dans ce mode de composition conçue selon le principe de la double page, il est impossible de considérer ces éléments de la nature, qui traversent les montagnes ou

parfois s'entrecroisent imaginativement, comme des données objectives permettant de saisir la totalité d'un bâtiment ou d'une ville. Ainsi, aux yeux du chercheur moderne, la miniature est-elle loin de servir comme document historique témoignant de la véracité d'un événement à travers le dessin d'une structure architecturale ; elle demeure essentiellement comme un document esthétique.

Le deuxième aspect fondamental du langage pictural de ce manuscrit, que nous observons également dans d'autres œuvres de la même époque, est la primauté de la perception du nakkash, qui observe son objet selon divers points de vue. Dessiner certains éléments constitutifs de la composition picturale (maisons, arbres, etc.) dans une perspective de face, montrer une cour entourée d'arcades, en quatre plans ouverts sur chaque côté, ou encore montrer le bâtiment au milieu de la cour en enlevant les murs de la même cour, tels étaient les aspects pragmatiques d'un langage pictural consistant en une composition arbitraire d'éléments constitutifs de la peinture. Cette perspective plurimodale apparaît donc comme étant la deuxième caractéristique de la miniature ottomane du XVI<sup>e</sup> siècle.

De surcroît, à l'intérieur de chaque image, le miniaturiste concevait les plans du dessin comme des unités indépendantes. Ainsi, dans *Surnâme-i Hûmayun (le Livre des cérémonies impériales de la circoncision des dauphins)*, le même hippodrome est peint sur plusieurs pages avec différents détails dans chacune des représentations. Le décor change mais l'hippodrome demeure le même. La composition qui domine les pages du *Surnâme* est un bel exemple pour illustrer l'idée des plans indépendants. Les figures du monde extérieur, comme la Colonne serpentine et la Colonne pierreuse, sont montrées différemment dans chaque page, et il est arrivé que certains éléments soient omis, comme la Colonne serpentine pendant la parade des jongleurs. Et l'architecture de l'endroit (*cihannüma*) où se trouve le sultan pour suivre la cérémonie est dessinée différemment dans chaque composition.

Les détails relatifs aux bâtiments, tels que dômes, arbres, etc., apparaissent différemment dans chaque double page. Expliquer ces ambiguïtés comme résultant d'un travail hâtif ou du nombre de personnes qui ont travaillé sur le même dessin est loin d'être acceptable au niveau du mécénat. Même si le sultan ne s'y opposait pas, se peut-il que le premier nakkash, Osman (qui est l'un des héros du roman de Pamuk) puisse admettre de tels accidents ?

À la différence du miniaturiste occidental, le miniaturiste ottoman jouit de la liberté de jouer avec les points de vue pour peindre un même bâtiment sur une même page. Par conséquent, l'artiste a élaboré un système de points de vue pluriels et variables. Les chercheurs du *Surnâme* ont essayé d'expliquer cette fluctuation de perspectives par le nombre de peintres réunis autour de leur maître (le maître Osman que nous rencontrons dans *Mon nom est Rouge*) et par leur hâte pour rendre le livre au sultan le plus vite possible. Or, actuellement, on peut affirmer qu'il s'agit clairement d'une stratégie picturale narrative qui reflète parfaitement le pragmatisme ottoman.

De telles ambiguïtés n'apparaissent plus comme problématiques une fois que l'on saisit la logique descriptive qui met en valeur les plans indépendants et l'utilisation arbitraire des éléments descriptifs. Une telle approche picturale prend sa place dans la conception institutionnelle et sociale du pragmatisme ottoman. Et, de ce point de vue, il est clair qu'une telle conception artistique, où les signes iconiques arrivent à être incompatibles avec les références réelles, ne peut fournir de documents authentiques fiables ni aux historiens ni aux romanciers. Se servir de ce matériau artistique pour reconstruire l'univers du vécu risquerait d'être une anachronie fantaisiste.

En effet, pour mieux saisir la logique descriptive du XVI<sup>e</sup> siècle - dit classique -, il suffit de prendre en considération les conceptions descriptives des siècles ultérieurs. Ajoutons que cette esthétique de la description, qui articulait les plans divers et les points de vue variés selon l'arbitraire de la composition, perd de sa force à partir du XVII<sup>e</sup> siècle sous l'influence de l'art occidental. Au XVIII<sup>e</sup> siècle on assiste à un mouvement progressif vers l'art mimétique occidental. Ce qui explique la disparition graduelle des caractéristiques inhérentes au code de la miniature. Les chercheurs ont tendance à voir dans ce processus de dislocation un mouvement progressiste allant de la peinture médiévale à la peinture naturaliste, conformément à la perspective occidentale.

Il va sans dire que la miniature ottomane classique (XVI<sup>e</sup> siècle) possède un langage *sui generis* qui ne peut être commenté uniquement selon le point de vue historique. Il serait vain d'y chercher des traits mimétiques comme dans un tableau naturaliste. Une telle attitude traduirait certes un point de vue dit « orientaliste » (qui favorise une approche de l'Orient par rapport aux paradigmes de l'Occident). Or, chaque œuvre d'art et chaque discours artistique méritent d'être analysés selon une approche qui prenne en considération les traits immanents de l'œuvre. Nous pouvons donc proposer un schéma des modalités descriptives propres à ces deux attitudes artistiques.

	Relation Réalité/Description	Technique picturale	Modalités de représentation
Peinture occidentale	Motivée	Naturaliste	Mimétique
Peinture-miniature	Immotivée	Spécifique	Pragmatique

Cette dualité au niveau des commentaires autour de la miniature se retrouve dans le roman d'Orhan Pamuk, qui a choisi comme cadre général le milieu des miniaturistes du sultan Mourad III. Il est évident que le texte littéraire n'a pas à justifier le discours original de l'art. Cependant un roman qui se définit comme historique devrait refléter une reconstruction fidèle aux données de cet art. Aussi peut-on s'interroger sur la connaissance profonde de la peinture occidentale des miniaturistes du XVI<sup>e</sup> siècle. Le roman d'Orhan Pamuk reflète parfaitement la confusion des commentaires concernant l'art de la description dans la miniature ottomane, qui se prête à une analyse plus adéquate et plus approfondie. À côté des écarts sur le plan de la connaissance historique, du point de vue de l'histoire de l'art, le problème majeur de *Mon nom est Rouge* provient du fait que les héros du roman ont la même perception que l'historien de l'art historiciste, considérant l'art de la miniature comme une aventure dont l'objectif principal est d'atteindre les valeurs occidentales.

\* Pour la logique de la peinture médiévale occidentale, voir W. Kemp, "Medieval Pictorial Systems", *Iconography at the Crossroads* (Ed. by B. Cassidy), Princeton University Press, Princeton, 1993. Quant aux modes de représentations post-médiévales, c'est S. Alpers qui les a clairement étudiées. S. Alpers, *Interpretation without Representation, or, The Viewing of Las Meninas, Representations*, 1, n° 1, February 1983, 31-42.

## Bibliographie

Atasoy N. , Çağman F. 1974. *Turkish Miniature Painting*, Istanbul : Publications of the R.C.D, Cultural Institute.

Pamuk O. 2002. *Mon nom est Rouge*. Gallimard, trad. par Gilles Authier.