

Une lecture postmoderne de *Murmures à Beyoğlu*: une odyssée intertextuelle de Nabokov à Pamuk, de Paris à Istanbul

Caterina Calafat

Universitat de les Illes Balears

caterina.calafat@uib.cat

Résumé

Este artículo se centra en *Murmures à Beyoğlu* (2009), ópera prima del escritor francés David Boratav (París, 1971), y en el análisis de algunas de sus características básicas como novela posmoderna. Así pues, se priorizará la interpretación del protagonista y de la ciudad como la enésima relectura posmoderna de la *Odissea*, en el viaje iniciático de un personaje homérico *à la recherche* de su Ítaca perdida, Estambul. El retrato del personaje central se completa con un esbozo de la riqueza intertextual de la obra, y la visión de la capital turca se enmarca en la representación posmoderna de la ciudad, bajo un prisma complejo que la aleja del típico exotismo decimonónico.

Palabras clave: literatura comparada, posmodernismo literario, intertextualidad, representación de la ciudad posmoderna.

Abstract

This article focuses on *Murmures à Beyoğlu* (2009), the first novel by French writer David Boratav (Paris, 1971), and on the analysis of some of its basic characteristics as a postmodern novel. Thus, we will prioritize the interpretation of the protagonist and the city as the umpteenth postmodern re-reading of the *Odyssey*, in the journey of initiation of a Homeric character *à la recherche* of his lost Ithaca, Istanbul. The portrayal of the central character is completed with a sketch of the intertextual richness of the novel, and the vision of the Turkish capital is framed within the postmodern representation of the city, under a complex perspective that steers clear of the typical nineteenth-century exoticism.

Key words: Comparative Literature, Literary Postmodernism, Intertextuality, Representation of the Postmodern City.

0. Introduction

Le premier ouvrage de David Boratav (Paris, 1971) fut acclamé par la critique et reçut le Prix Gironde Nouvelles Écritures (2009). Ce journaliste, critique littéraire et traducteur, petit-fils du chercheur en culture populaire Pertev Boratav (Turquie, 1907-Paris, 1998), fit preuve d'une maturité inouïe avec les ficelles du métier. Son livre présentait l'odyssée initiatique d'un personnage d'abord exilé en France, puis installé à Londres et qui, après la mort de son père, revient à sa ville d'origine, Istanbul, et à son quartier, Beyoğlu, à la recherche d'un poème du père –un écrivain turc réfugié en France. Le retour bouleversant de cet Ulysse insomniaque, victime d'achromatopsie et désavouant ses origines, signifie son salut car il y retrouve le sommeil, les couleurs et les sons de sa langue perdue.

Excellant dans le façonnement d'un roman si complexe et admirablement bâti, l'auteur s'inscrirait dans le courant postmoderne littéraire par certains traits distinctifs généraux, notamment la déconstruction du personnage au moyen de la déchronologisation et la déspatialisation. Le but de cet article sera donc de souligner son originalité et sa maestria à l'heure de figurer un récit en flash-backs, dont les échos se répercutent dans un jeu intertextuel remarquable, qui dépeint un protagoniste décalé ainsi que sa mémoire des villes qu'il parcourt, notamment celle d'Istanbul, telle une Ithaque dépourvue de tout exotisme, embrassée elle-même par la conscience de cet Ulysse dépaycé.

1. Le parcours temporel: l'Histoire et le temps du récit

En tant que roman postmoderne, le temps du récit apparaît éclaté, de manière à ce que la succession de chapitres, loin de l'ordre chronologique naturel, se focalise sur deux temps, à savoir, sur l'adolescence du narrateur à Beyoğlu et ensuite sa vie londonienne dans la maturité.

La perte d'une lettre, confiée au narrateur adolescent, est censée provoquer l'exil du père et l'incarcération de l'oncle dans une ville enflammée par le pogrom d'Istanbul ayant eu lieu les 6 et 7 septembre 1955, principalement dirigé contre la minorité grecque de Péra (Beyoğlu ou Stavrodromi), qui avait connu un essor fulgurant dans les dernières décennies de l'ère ottomane. En effet, parmi d'autres faits historiques qui éclosent en filigrane tout au long du livre, parmi des détails éparpillés ici et là, le lecteur finit par découvrir le rôle du père intellectuel, « récompensé par le ministre à propos de son travail crucial pour la mémoire et la culture de la nation » (P. 125), et de l'oncle appartenant à un mouvement clandestin contre le régime turc. En toute certitude, le narrateur révèle également une attitude engagée bien qu'il décrive sans parti pris les événements du passé : « In challenging the seamless quality of the history/fiction (or world/art) join implied by realist narrative, postmodern fiction does not, however, disconnect itself from history or the world » (Hutcheon, 1989 :

53-54). Cette attitude détachée fut défendue par l'écrivain lorsque la critique prétendait y retracer des échos de sa vie:

Moi, je voulais présenter une véritable fiction, me démarquer de la fiction française: écrire des autofictions ou des petites fictions ridicules, la fiction pathétique ne m'intéresse pas... Il y a de très grands romanciers qui ont écrit sur des épisodes difficiles de leurs vies mais j'avais envie que mes lecteurs partent, rêvent avec moi (Interview 2010)¹.

En s'alliant, probablement à son insu, à d'autres ouvrages postmodernes de la fin du XX^e siècle, l'écrivain partagerait avec eux la vision sombre d'une Histoire « décapée de tout romantisme romanesque », dont l'on suit les traces comme une obsession stérile puisque « détruites par le temps, rendues muettes à la suite de la disparition des témoins, elles peuvent être travesties » (Douzou, 2004 : 118). Son œuvre, fruit du croisement typiquement postmoderne de genres littéraires (roman d'aventures, conte traditionnel...), ressemblerait surtout aux récits d'enquête qui mêlent investigation policière, événements historiques et destin individuel des protagonistes « dans une période toujours filtrée par la conscience des témoins qui l'ont vécue, bien éloignée des grandes fresques historiques à la Walter Scott » (Douzou, 2004 : 117).

Certes, dans ce récit d'enquête, les traces au caractère imaginé ou inexistant deviennent des pistes faussées dont la perte s'avère cruciale, comme mécanisme déclenchant les intrigues essentielles du roman: de prime abord pèse l'erreur commise par le narrateur pendant son adolescence, la lettre perdue qui entraînera l'exil; puis la hantise d'un poème (finalement inexistant) du père défunt, qui le ramènera à son lieu de naissance. Le lecteur avisé reconnaît dans le nom du poème, *Le Zahir*, un hommage sans ambages à Borges et à son œuvre célèbre : « The title of *The Zahir*, like that of *The Aleph*, refers to a magical object that Borges has adapted, for its symbolic possibilities » (Lindstrom, 1990: 57). Boratav souscrirait de surcroît à la vision du passé du maître argentin : « For Borges, as for Benjamin, the past is never dead, but can irrupt in the present and change the way we see the world » (Jenckes, 2007: XII).

2. Le parcours intertextuel : d'Homère à Nabokov

L'intertextualité, associée à la théorie de la réception, « offre des indications précieuses puisqu'elle permet d'analyser la façon dont les textes portent de véritables scénographies de la lecture » (Samoyault, 2004 : 112). D'ici la reformulation qui suggère que les œuvres postmodernes existent à cause de ce lien avec le passé et que leur sens réside dans les références à d'autres ouvrages existants, soit volontairement, soit à l'insu de l'auteur, renvois à décoder sans lesquels la lecture ne serait pas réussie : « A

¹Vu que le 12 juillet 2010, quelques mois après la parution de l'œuvre, j'ai interviewé l'auteur pendant plus d'une heure, à Paris, des bribes de notre entretien seront incluses (Interview 2010).

literary work can actually no longer be considered original; if it were, it could have no meaning for its reader » (Hutcheon, 1988 : 126).

2.1. Le mythe transtextuel d'Ulysse

Si l'on envisage ici le concept plus large de transtextualité de Genette (1982 : 8), les pratiques intertextuelles de notre roman impliquent une réécriture de thèmes (l'errance, la quête identitaire, la recherche de l'équilibre intérieur et interpersonnel, etc.) où il m'avait semblé avant tout discerner le mythe transtextuel d'Ulysse. Lors de notre entretien, un Boratav sceptique se vit surpris par mon insistance mais finit par acquiescer:

Le roman possède une qualité circulaire, c'est comme le voyage d'Ulysse, l'*Odyssee* étant dans la confrérie des romans justement circulaires qui me fascinent [...]. Au début, il y avait une flèche, une sorte de trajectoire, avec l'état d'épuisement de l'image du héros. Un aspect très pur d'un personnage qui renaissait (Interview 2010).

Dans son voyage vers ses origines, à la recherche du poème du père, il est significatif que celui-ci ait écrit des histoires sur des mythes comme Ulysse (Ülis) et Icare (İkar) (p. 111). Or, le manuscrit n'existe pas mais sert d'excuse pour cette quête du héros déchu, anonyme et anodin, qui entreprend enfin la voie du retour : « On pourrait faire un autre rapprochement par une quasi-équivoque sonore entre ce nom d'*Odosseus* et *Odos*, le chemin –le chemin de retour » (Brunel, 2000 : 17). J'aventurerais même que, parmi les péripéties du périple, les secousses sismiques à Istanbul (Boratav, 2009 : 154-156, 305-310) auraient un précédent dans l'*Iliade* où Poséidon est à plusieurs reprises qualifié par Homère d'« ébranleur du sol » : « Cette épithète homérique est sans nul doute à mettre en rapport avec les tremblements de terre et les raz-de-marée » (Estiez et al., 2007).

Dans le trajet du protagoniste postmoderne typique, l'itinéraire se construit en espace de déambulations, d'« errances solitaires aux cours desquelles les interactions de l'espace et de l'Histoire participent à la mise en question d'un sujet en quête de soi-même » (Clavaron, 2003a: 206). L'Ulysse homérique entame aussi le récit de ses aventures afin de reconstituer son identité, de restituer son nom occulte depuis l'épisode du Cyclope devant lequel il se présente en tant que « Personne » ou « Aucun », tout comme le narrateur de notre roman, qui n'a pas non plus de nom.

Par ailleurs, dans l'*Odyssee* (« Chant XIII : Départ de Phéacie et arrivée à Ithaque ») un Ulysse endormi est déposé par les Phéaciens sur le sol d'Ithaque et se réveille sans reconnaître son pays : « At the great moment of transition, from homing wanderer to homecoming, Odysseus is subdued by a deathlike slumber. The deep sleep is a symbolic death at the moment of unconscious liminality, the return » (Bloom, 2006: 64). Chez Boratav, par contre, le protagoniste y récupère le sommeil

et devient lucide; il parcourt le trajet à rebours, vu qu'il est ravivé et se revigore d'une torpeur dans laquelle il sombrait dès qu'il lui avait fallu s'exiler loin de Turquie.

En outre, si l'on a affaire à la conception postmoderne de la conscience du sujet, qui prône que celle-ci cesserait d'être subjective et contrôlée pour devenir collective et embrasser la métropole elle-même, Boratav la concevrait comme T.S. Eliot dans son superbe poème *The Waste Land* : « As a result, the city becomes a state of mind: it thinks us and not the other way round » (Lehan, 1998 : 267). Dans le paragraphe suivant le thème de la représentation des villes sera dûment approfondi ; pour l'instant, rappelons ici une autre récréation magistrale du mythe de la part de James Joyce, où la composante ironique, comme dans notre roman, est privilégiée : « In *Ulysses*, myth is superimposed upon a modern city; in *Finnegans Wake* myth is superimposed upon a dream [...]. Bloom is metaphorically (and ironically) Odysseus, while Earwicker is metaphorically all men from all time » (Lehan, 1998 : 118-119). Ainsi donc, comme le personnage joycien, notre héros vit dans une ville moderne, dans le quartier Olympe de Londres (le quartier chic Kensington Olympia ?), ce qui provoque des remarques goguenardes : « Si inintéressante qu'ait pu être la vie à Londres, j'y régnais sur mon Olympe, solitaire certes mais omnipotent » (Boratav, 2009 : 150). Or, ce héros de pacotille ne parvient à l'éveil final qu'à Istanbul, tel « un dieu de l'Olympe, le dieu d'Olympia juste et irascible » (Boratav, 2009 : 312). D'où l'expression malicieuse pour célébrer sa guérison grâce au *raki*, la liqueur turque, qui était devenu « l'elixir » de sa nouvelle vie : « Puis je m'endormirais, heureux comme un Turc, du sommeil du juste » (Boratav, 2009 : 253), qui, à mon avis, pourrait résulter de l'enchevêtrement empreint de moquerie des vers célèbres de Joachim du Bellay : « Heureux qui comme Ulysse / A fait un beau voyage » et de la locution verbale française « dormir du sommeil du juste ».

2.2. Les (en)jeux intertextuels

Ceci dit, pour esquisser les complexes (en)jeux intertextuels du roman, il faudrait relire l'épilogue *Notes et remerciements* (Boratav, 2009 : 355-356), qui nous dévoile, avec rigueur et zèle, les sources de documentation qui inspirèrent l'écrivain. Le lecteur y découvre non seulement l'origine de certains thèmes clés du roman ainsi que celle de citations voire de textes complets (même un conte folklorique turc), mais aussi des détails sur les œuvres littéraires et les auteurs qui le guidèrent. Parmi les auteurs les plus invoqués –puisque Borges a déjà été brièvement mentionné, Nabokov sera analysé dans le paragraphe suivant et que Pamuk le sera dans les derniers–, citons Leiris (1992: 94-95), dont les mots semblent expliquer le poids du rêve et du voyage dans le roman :

C'est ce monde particulier de pensée qui toujours constitue la trame secrète de mes rêves, le signe permanent que je retrouve dans toutes les aventures de mon sommeil, qu'il s'agisse de voyages à travers des dédales souterrains, ou de courses suivant

les sinuosités d'une rivière fangeuse qui me conduit au pôle, au sexe d'une femme ou à la vérité.

2.2.1. Les échos et les résonances : Nabokov

Pour terminer ce paragraphe, il faut mettre en relief une influence qui me semble indiscutable : celle de Nabokov. Bien qu'il y ait des citations de l'auteur russe signalées dans l'épilogue (Boratav, 2009 : 356), ébauchons un échantillon d'affinités plus subtiles, comme les échos nabokoviens provenant surtout de *Lolita* ou de *The Real Life of Sebastian Knight*. D'emblée, dans ces romans-ci, surtout dans le deuxième (chapitres 16, 17 et 20) apparaît le phénomène de l'hétérolinguisme (Grutman, 1997 : 37), c'est-à-dire, l'écriture parsemée de mots ou d'expressions d'autres langues (le français en l'occurrence ; Boratav saupoudre le sien de centaines de mots turcs). De la même manière, l'on dépiste des hommages discrets au maître dans certains mots qui se répètent, tels *nymphé* ou *nymphette* (pp. 119-122) concernant son amour pour l'*Infidèle* (chapitre 115-123); ou bien, *Philistins* (pp. 51, 59, 119), terme habituel dans les deux romans de Nabokov.

Pour ce qui est du thème postmoderne de l'identité, il s'avère source de malaise littéraire et émotionnel chez Nabokov (2001: 129) : « [...]You *look* English, you know. –I prefer looking Russian, I said ». Prenons un exemple de notre roman, dans la réplique du fils du narrateur à l'affirmation du père : « Tu as du sang ottoman. Il me faisait cette réponse contestable: C'est moins compliqué d'être anglais » (Boratav, 2009 : 49). Enfin, l'absence de nom pour le protagoniste nabokien, « My name is so-and-so » (Nabokov, 2001: 118), serait aussi partagée par le protagoniste de Boratav – ainsi que par l'*Ulysse* d'Homère.

En ce qui concerne d'autres possibles concordances thématiques, soulignons l'insistance sur le cliché des harems et des Turcs (Nabokov, 2000 : 50, 60, 75, 34, 178; 2001: 94); l'insomnie (Nabokov, 2001 : 57); ou le suivi d'une piste, à savoir d'une missive destinée à conclure une relation amoureuse, trouvée parmi les débris d'un avion accidenté (Nabokov, 2001 : 92-94).

2.2. Les sons et les images : les allusions interartistiques

Boratav éprouve une prédilection manifeste pour les allusions aux arts, de manière à ce que –comme tout roman postmoderne, forgé par plusieurs formes de culture (populaire ou non)– s'avère fertile l'amalgame des références interartistiques, spécialement cinématographiques, musicales et picturales, surtout au moment de décrire la capitale turque.

Le cinéma est omniprésent dans l'allusion à des films, comme *L'homme qui aimait les femmes* suscitant un néologisme, le jouisseur « truffaldien » (p. 115) ; dans un chapitre portant le nom du film américain *Catch me if you can* (pp. 149-156) ou un autre qui est consacré à une star inventée, reine du grand écran à Istanbul, Selmin Sevengül (pp. 144-148) où Beyoğlu, le lieu de tournage, devient Beyoğliwood (pp.

146-148). Le narrateur se voit de surcroît « comme un héros de film turc, un vrai héros en noir et blanc, à la vie comme à l'écran » (p. 148). Par ailleurs, Esther, la femme anglaise qu'il aime et le sauve, une sorte de Pénélope patiente qui attend son retour, l'appelle Dr. Jones (p. 288), héros du film américain intitulé *La dernière Croisade...* là encore des échos ulyssiens pour cet aventurier à la recherche d'un trésor, d'un poème chimérique (p. 325). Enfin le protagoniste subit la secousse d'un tremblement de terre, lors d'un premier séisme qui le projette près du plateau de tournage d'une sitcom « adaptée à l'humour sauce turque », dans un style proche de celui du réalisateur Frank Capra (p. 156).

D'autre part, comme l'annonce le titre, les sons –dans un sens large : des sons des langues aux bruits de la ville– président la composition du livre : « Tous ces bruits, ces voix surtout, au-dessus du murmure [...]. La ville de tous les sons » (p. 60-61). Outre cela, la musique, populaire ou culte, y trouve sa place. Pour cette raison la citation initiale contient les paroles de *Trying to get to Heaven* de Bob Dylan, où il est question du *Sugar Town* (Istanbul ?) terme repris pour intituler un chapitre (p. 319-325) décrivant un cauchemar du protagoniste. La musique américaine se trouve associée à la façon sensuelle et exquise de tante Belma de danser le swing de la chanteuse *amerikali* Anita O'Day (p. 176), scène où l'enfant ravi s'agrippe au corps voluptueux de la femme. Ses chansons envoutantes sont l'antithèse des craquements simultanés du haut-parleur d'où s'élève la voix du muezzin, «lancinante et nasillarde» (p. 178), description qui contrasterait dramatiquement avec le cliché usé de Pierre Loti :

Dans le silence, on n'entend que la clameur confuse des chiens, mais tout à coup, c'est l'heure des muezzins, et, de toute cette ville immense et fantastique, s'élève un murmure de vocalises religieuses, si fraîches, si faciles, si hautes, d'un timbre si pur (Olcay, 2007: 50).

Pour terminer, citons l'allusion à l'opéra mozartien *La flûte enchantée* lorsqu'un personnage secondaire, qui guide le protagoniste dans le labyrinthe stambouliote, est invoqué railleusement sous le nom de Papageno (p. 337).

Par ailleurs, la peinture occupe un lieu de privilège dans la vision d'Istanbul (voir paragraphe 3.2); de ce fait, Rembrandt et son autoportrait en costume oriental, semble idéal pour ridiculiser la mode de l'orientalisme : « Le comble de l'exotisme [...]. Il voyait dans la fascination de ces bourgeois pour cet Ailleurs une vacuité immense, leur manque absolu d'originalité » (p. 188). L'exemple exécrationnel de ceux qui adoraient tenir le rôle de l'Ottoman comme le peintre hollandais est ici représenté par l'Américain Pinaski, auquel sont consacrés deux chapitres dans lesquels Boratav dépèce le prototype que celui-là incarne : « J'avais devant moi l'Expatrié, planté là à la manière d'un modèle en cire sorti des salons de Mme Tussaud » (p. 255), celui qui dénigrait Istanbul « provinciale et étouffante » (p. 183) et ses gens, les Turcs, son-

geant à retourner dans son Maryland natal, en Amérique, terre mystique, un endroit « pratique si on y disposait d'un solide compte en banque » (p. 184).

De façon significative, un personnage clé, le peintre Kubilay Han, guidera le protagoniste dans les dédales dantesques des cités délabrées de la capitale turque où ils sentiront la secousse d'un des tremblements de terre. Il s'érige ainsi en prophète lucide dénonçant la dépersonnalisation d'Istanbul, où l'on ne peint rien d'original mais des mythes inventés par d'autres. D'après lui les impressionnistes turcs n'avaient réussi qu'à imiter Monet et Sisley à travers les images factices colportées par les Occidentaux : « Impossible de représenter cette cité sans passer par les orientalistes et leurs clichés sur le Levant » (p. 173).

3. Le parcours spatial: la représentation postmoderne des villes

« Ne pas trouver son chemin dans une ville, cela ne signifie pas grand-chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation » (Benjamin, 2000 : 13).

Une partie fondamentale du roman postmoderne apparaît consacrée aux voyages et aux déplacements dans les grandes villes modernes où les protagonistes « errent dans les métropoles comme on erre en pleine nature, savourant l'espace infini éternellement reproduit de la ville » (Horvath, 2003 : 349), en générant un dépaysement, un déracinement douloureux. Chez Boratav, la métropole nous apparaît comme un espace tissé par l'itinérance du protagoniste adulte, amnésique et dérouté : « Paris, London and Rome, old European cities, are places of memories, *lieux de mémoire, luoghi della memoria, Erinnerungsorte*[...]. The movement to and in the metropolis can be seen as an encounter with an ontological border » (Clavaron, 2003b : 14). Dès les premières pages du premier chapitre, « Le Mal », le protagoniste combat son insomnie et ses phobies nocturnes par des pensées prosaïques et répétitives qui « prenaient la forme de marches forcées dans des villes que je connaissais, ou que j'avais habitées à un moment ou à un autre de mon existence » (p. 17).

La géocritique, conçue comme une réflexion sur la représentation de l'espace dans les univers fictionnels, sonde les liens intimes avec la réalité : « L'espace représenté en littérature [...] interagit-il avec [ce qui lui est extérieur] ? » (Westphal, 2007 : 162). Si oui, dans un environnement postmoderne où la perception du réel reste affaiblie, il faut percevoir l'espace dans sa dimension hétérogène, scindé en plusieurs mondes, dont le monde fictionnel :

S'il était vrai que je ne retrouvais plus mon chemin dans la ville physique, la ville étrangère, j'en prenais un autre qui n'avait rien de matériel, un cheminement qui s'orientait selon une trajectoire que j'étais le seul à connaître et à suivre –des habitudes, une cartographie langagières (pp. 136-137).

Tout comme le globe-trotter Walter Benjamin, le protagoniste déboussolé fixe ses *Denkbilder* ou « images de pensée », des évocations, des souvenirs, des réminiscences, qui rapportent au lecteur des physionomies de villes qui sont toujours « le fruit d'un regard rétrospectif » (Lacoste, 2005 : 21). Dans cet exercice de mémoire, à l'exemple de l'intellectuel allemand, le portrait de la ville redécouverte par notre narrateur dévoile son obsession pour la démythifier : « The city housed the mythic forms of modernity: dreamworlds, fetishes, phantasmagoria, monuments to progress. It was a site of exploitation, alienation and amnesia » (Gilloch, 2002 : 242).

Dans les romans postmodernes la ville apparaît souvent comme un texte complexe à démasquer et déchiffrer, notamment les *non-lieux* de la surmodernité, toujours peuplés par des textes : « Les messages transmis par les innombrables supports (panneaux, écrans, affiches) faisant partie intégrante du paysage contemporain » (Augé, 1992 : 138). Ainsi Boratav joue-t-il à multiplier des enseignes pour le décryptage, à travers les mêmes astuces que Walter Benjamin : « *Sens unique (Einbahnstrasse)* en 1928, présentait une typographie particulière, visant à imiter le slogan publicitaire, l'affiche, à transformer la ville en livre, en messages à décrypter » (Robin, 2005 : 49). Dans notre roman, le même agencement bizarre qui diversifie la typographie, contrefait également la transcription d'une lettre (pp. 232-233); des paroles (pp. 323-324); mais surtout des sons, les « murmures » de la langue turque (pp. 44-47, 91, 159-160, 214-220...).

Cette omniprésence des sons voire des mots turcs s'inscrit dès le début dans la recherche identitaire du protagoniste, ancrée à la question de la langue, c'est-à-dire, à la susmentionnée cartographie langagière qui nous rappelle Canetti (2005: 45) : « Quand je m'exprime sur l'Angleterre, je remarque à quel point tout ce que je raconte est faux [...]. C'est à cela, à rien d'autre, que tend mon écrit sur Angleterre : à ce que les mots me trouvent ». De manière significative, dans la rédemption du personnage déraciné, les sons de la langue oubliée jouent un rôle majeur :

Le protagoniste est un étranger bien qu'à Londres il se considère un résident. Par exemple, lors de son adolescence, en France, il parle de sa maîtrise de la langue dont il se sent très fier, mais se sent aussi à l'extérieur de la langue, ce qui fait de lui un personnage singulier. C'est un *outcast*, mot anglais parfait pour décrire comment il « se jette » lui-même à l'extérieur du groupe, sans rentrer dans les rangs (Interview 2010).

Ce banni raconte qu'il avait failli renier ses origines au moment de l'exil en France, alors que, rentré à Istanbul à l'âge adulte, il renonça à s'exprimer en turc : « Au risque de me perdre dans cette ville redevenue étrangère, je ne demandais pas mon chemin » (p. 133). Dans ce processus de désaffection de l'exil (« Crois-moi, à force d'être déçu, le désir d'un pays peut disparaître totalement du cœur d'un homme », p. 60), il évoque comment, à l'internat français où il avait excellé en langue

française, sa langue d'adoption, il découvrit avec acrimonie les idées faussées sur sa ville natale, engendrées par les fantasmes orientalistes des voyageurs romantiques. C'étaient non seulement *Voyage en Orient* de Lamartine (1835) et *Les Désenchantées* de Loti (1906), mais aussi des textes de Nerval, Gautier et d'autres :

Ce mot ORIENT, écrit à la craie sur le tableau noir, ce mot qui aurait tout aussi bien pu s'épeler WONDERLAND [...]. Un décor de ramadan, fait de pipes d'ambre, de fez et de bur-nous, de bazars construits en ogives et de tout ce bric-à-brac baudelairien illuminé par les projecteurs du délire lotiste, un fa-tras constantinopolitain entassé dans un coin de mon cerveau bilingue[...] (p. 96).

À l'opposé de cet imaginaire romantique, Boratav avoue un besoin de déracinement, voire d'un détachement absolu pour dépeindre les trois métropoles : « Toutes les villes que j'avais décrites dans le roman étaient des villes où je ne vivais plus. Sortir du cadre pour mieux cadrer... » (Interview 2010). Serait-ce la seule voie pour ne pas tomber dans le piège qui le mènerait « à un romanesque de l'*alter*, de l'étranger apprivoisé » (Moura, 1998: 54) ?

3.1. Paris et Londres

Dans la géographie de l'exil, « la vie réelle à Londres; l'au-delà à Istanbul » (p. 151), Paris n'y aura pas de place. L'auteur ne chercha pas à se justifier face aux accusations de certains critiques français pour avoir tracé un portrait si impitoyable de leur capitale : « Paris, c'est une ville que je ne trouve pas sensuelle, c'est la ville où je suis né. J'ai toujours eu des difficultés ici; par contre, des villes comme Londres, New York m'ont énormément apporté ; de même Istanbul » (Interview 2010). À vrai dire, Paris apparaît focalisée sur l'appartement des parents, que l'on devine lugubre et impersonnel, au dix-septième étage de leur tour d'habitation « dans la banlieue grisâtre » (p. 102); c'est « la ville de cocagne » (p. 24) où aura lieu l'enterrement du père. Boratav ne broncha pas sur cette constatation : « Paris n'est que l'endroit où se passe l'enterrement, la morgue; c'est l'endroit d'où le protagoniste s'est enfui pour ne plus y retourner » (Interview 2010), tandis que dans son roman se multiplient des ironies acérées à ce sujet : « [...] car les Delamotte sont des gens patients et tolérants. Ce sont des Français » (p. 327).

Le tout se confronte à la vision édulcorée des lettres du père, qui avait dû s'y exiler en pleine éruption de l'existentialisme (p. 243) et où serait suivi par sa famille. Voici tout l'éventail de banalités de cette métropole moderne qu'il opposait au provincialisme turc: un endroit avec des cafés où les femmes pouvaient également entrer, boire et discuter (p. 212), et la description très picturale de l'« Avenue la Plus Belle du Monde » ou des « Ponts de Paris » (p. 243). Sans oublier la vision fantasmée de son esprit ébloui et fasciné : « Les lettres du père décrivent une pièce fermée décorée de

tableaux animés, c'est-à-dire une ville depuis une fenêtre au deuxième étage d'un appartement du Quartier Latin » (p. 244).

Toutefois l'arrivée dans la capitale française représente pour le protagoniste adolescent un choc culturel. Certes, si l'on en croit la vision de Paris de Proust, pour qui « la mémoire des villes sera une mémoire littéraire » (Fraisie, 2003 : 81), la sienne cogne contre le fard des lettres clichées de son père écrivain. Ses premiers contacts avec la France, les Français et leur langue, sont décrits dans le chapitre « Loin » (pp. 326-329), où l'air hostile de la ville est défini caustiquement en un clin d'œil baudelairien : « Le *spleen*... c'est ce qu'on dit ici. Le spleen de Paris » (p. 329).

De son côté Londres, où le protagoniste choisit sa résidence permanente, reçoit un tout autre traitement : « Je me sentais moins étranger à Londres et à son cosmopolitisme nivelé [...] » (p. 42). Vue avec complaisance dans toute sa quotidienneté maussade, la mosquée de Finsbury Park, où il visite son psychanalyste, contrasterait par son apparence dissimulée avec celle d'Istanbul, un paisible paradis où les fidèles sirotent leur thé sereinement : « J'étais venu ici pour expérimenter l'au-delà, comme ils le faisaient eux-mêmes, ces musulmans » (p. 151).

En fait, son fils est né dans « dans la Grande-Bretagne nouvelle, un pur produit du système éducatif à deux vitesses, de la libre circulation des personnes, du plein-emploi précaire, du mariage en voie d'effritement » (p. 49). Or, la capitale anglaise se dévoile comme un espace idéal bien que démythifié : « Une immense zone urbaine, froide, difforme et anonyme, la ville idéale » (pp. 38-39) ; « Londres était une ville à l'humidité pétrifiante, une ville de brique et de ferraille, d'eau croupie et de sable noir [...] » (p. 42). Cet « immense estomac » se transforme au moment où le protagoniste redécouvre l'amour, ce qui entraîne un regard condescendant sur la ville : « Esther était magnifique dans le printemps qui commençait [...]. L'hiver de Londres se terminait souvent dans ce genre d'apothéose si vous sortiez avec une Anglaise » (p. 120); en effet, selon Boratav, « il y a des descriptions de Londres qui révèlent son rapport fantasmé à la ville, ne serait-ce que par la présence lumineuse d'Esther » (Interview 2010).

Coïncidence ou non, Théophile Gautier estima, –et c'est pour le moins anecdotique et paradoxal– que, lors des transformations de l'Empire ottoman, en plein XIX^e siècle, Constantinople ressemblait à la capitale anglaise : « J'ai visité les principales villas semées le long du Bosphore, qui a beaucoup de rapports avec la Tamise [...]. Constantinople ressemble beaucoup à Londres et n'a rien d'oriental » (Gautier, 2000: 71).

3.2. Istanbul

« Istanbul fait partie de ces métropoles cosmopolites de races mixtes. Étant une métropole impériale et sous-développée à la fois, elle possède, de par sa position géopolitique hybride, la particularité d'être une ville de frontière » (Olçay, 2007 : 20).

Bien évidemment, c'est la ville cruciale du roman, lue comme un palimpseste hybride qui laisserait à peine deviner ses strates constituantes comme lisière historique : « Moreover, different fixed forms have been precipitated out at different historical moments and assume qualities reflective of social processes at work in particular times and places » (Harvey, 1997 : 21). Dans ce cas, l'ancienne vision mythifiée d'Istanbul « bracelet d'argent incrusté d'améthystes » (p. 275) se heurte dramatiquement à la vision du narrateur qui découvre la platitude morne issue de sa décadence et de sa reconversion en cités, comme n'importe quelle ville moderne. C'est pourquoi il blâme l'*Istanbul Modern* qui creuse les points faibles de l'*Ailleurs* « le plus lustré, futile et antiexotique » (p. 166), peuplé de quartiers en proie à la férocité d'une urbanisation galopante ou à la dégradation la plus absolue, comme Tarabya (pp. 196-200) ou Şişli (pp. 268-278). En particulier, le quartier de Beyoğlu s'offre au narrateur comme un creuset de l'Istanbul moderne où la « turquerie » des Stambouliotes ressemble malheureusement à celle des Américains et des Européens qui se sentent ensorcelés par les mêmes « lieux propres et lisses » (p. 181).

Si l'on trouve à l'origine de cette défiguration mystifiante « l'Occident [qui] a fini de déconstruire cette ville plongée dans l'oubli en dévoyant ce qui lui restait d'authenticité », cette évocation de biais se perpétue dans une Istanbul « mise à sac plus que toute autre ville dans l'histoire de l'humanité » (p. 173). Il s'agit donc d'« un objet de contemplation depuis des siècles, c'est un véritable business, un lieu commun d'une ampleur phénoménale. La ville a été dénaturée par les images des autres, ceux de l'extérieur, les Occidentaux » (p. 271). Sans doute retrouvons-nous des échos de la célèbre conception d'Edward Said (1979: 87) : « The Orient was reconstructed, reassembled, crafted, in short, born out of the Orientalists' efforts ». L'Europe et, en particulier, l'orientalisme français du XIX^e siècle, d'un ton de supériorité condescendante, nourrissaient l'imaginaire d'une grande partie d'artistes et de penseurs : « Europe, although recognizing the origins of its civilizations in the East, nonetheless presumes itself to have surpassed them, and this supposedly permits the assertion of a privileged geopolitical vantage point[...] » (Hosford et Wojtkowski, 2010: 3). De ce fait Boratav critique sans répit les clichés d'un Orient de pacotille (p. 60) en s'acharnant sur le manuel scolaire imaginaire de Lagrade & Bouchard (pp. 32, 96, 188), dont le nom nous rappelle les six volumes déjà classiques de l'anthologie de la littérature française, conçus par Lagarde et Michard. Parus en 1948, avec plus de vingt millions d'exemplaires vendus, leur contenu fut largement contesté pour leur agencement rétrograde et figé : « Ce genre de lecture avait le pouvoir de transformer une ville et un pays entier en anecdote ridicule » (p. 58).

Associé à ce concept d'orientalisme « lié à l'ancienne entreprise occidentale de catégorisation des identités culturelles », l'exotisme imprègne cette vision anachronique et « présente une désignation plus vaste parce qu'il est encore plus indéterminé : tout espace "étrange" ou "étranger" est susceptible d'être plus ou moins exotique » (Olcaý,

2007 : 39). Par ailleurs *Istanbul*, récit très personnel agrémenté de photographies de l'écrivain turc Orhan Pamuk, constitue une source d'inspiration incontournable, surtout pour recréer sa réalité crue, « à l'aune du regard occidental » : « L'occidentalisation m'a donné, à moi et à des millions de Stambouliotes, le plaisir de trouver notre propre passé "exotique" » (Pamuk, 2007: 357).

Au moment de décrire le drame d'une ville qui faillit devenir une caricature à cause du mimétisme et de l'attitude servile envers un Occident tout-puissant, la simplification sournoise est au rendez-vous : « Istanbul est exotique, il y a des vols charters sans escale » (p. 94). Le paradigme serait-il personnifié par Atatürk, aimant Baudelaire et *Les Fleurs du mal* de même que les costumes en tweed écossais (p. 99), bien qu'incarnant la « turquitude » (p. 281) ? Ou plutôt par le nabab Hasan Yeniadam, symbole du spéculateur parvenu et collectionneur d'art, qui amasse sa fortune au sommet « d'une cosmopolis lambda à la beauté figée par l'argent » (p. 171), et qui dénigre les nouveaux riches turcs, sans personnalité ni initiative, parce que l'opulence les « gangrène et les maintient dans leur affreux mimétisme de l'Occident » (p. 171) ? Même si ce crésus habite dans un appartement qui aurait pu être à Londres ou à New York : « C'était un partout cotonneux, anglophone et aseptisé » (p. 166), il rêve de cet Orient disparu à jamais : « De Melling à Le Corbusier, deux siècles et demi de figuration ! Tout doit être repensé dans ce jardin souillé. Pierre par pierre » (p. 174).

À côté de cette vision impitoyable de la métropole, le talent indéniable de Boratav pour sa description picturale l'emporte. Cela coïncide étonnamment avec le goût de Pierre Loti dans *Suprêmes Visions d'Orient (Voyages 1872-1913)*, dernier récit de voyage raconté à la manière d'un journal intime : « à la manière d'une œuvre picturale, nous découvrons les plans successifs relevés par l'œil descripteur » (Falardeau, 2002: 121). Boratav avait conçu la technique picturale de l'abstraction pour mieux saisir l'essence stambouliote:

Je me suis raccroché à des représentations abstraites, un véritable travail de collage qui m'a permis d'aller vers la lumière. En 2003 ou en 2004, pendant mes visites, j'ai travaillé avec des cartes pour être exact dans ma description du parcours mais, en même temps, j'avais besoin d'un détachement absolu. Les tons bruns, le bleu d'azur, le vert, la terre, les maisons en bois... Comment décrire une ville sinon par une abstraction ? (Interview 2010).

Cette conception réapparaît donc à plusieurs reprises : « Istanbul, c'est comme un tableau abstrait » (p. 76) ; « La ville était devant moi [...] plutôt dans cette majesté bleue [...] dans ces morceaux de puzzle visuel et sonore, réarrangés pendant mon absence en une sorte de tableau cubiste » (p. 181). Ce qui subjugue le narrateur c'est la couleur bleue du Bosphore, telle une patine changeante, « ce tableau fragmentaire [...] où le bleu servait de dominante » (p. 180). En effet, le Bosphore, « où rien

n'est fixe » (p. 100), domine la ville de sa «surface bleue et étincelante» (p. 234) et la lumière du lever du soleil à la Corne d'Or engendre une vision d'une beauté « sans nom, décrochée des plafonds d'un rêve, une lueur somptueuse à couper le souffle » (p. 211).

La palette dépliée à Istanbul brosse un univers éclatant qui s'oppose au blanc-noir de Paris ou de Londres, éclairées par une lumière affaiblie et maussade. Il est révélateur que le protagoniste y arrive en proie à des crises d'achromatopsie (p. 153) jusqu'à ce qu'un premier tremblement de terre l'aveugle et qu'il récupère soudain la vision des couleurs (p. 156). Toutefois, la grisaille réapparaît dans les nouvelles cités stambouliotes qu'il scrute avec grand dégoût. Parfois, le Bosphore lui-même, décrit dans tous ses états, se révèle terni : « Le ciel plombé donnait au Bosphore la couleur du mercure » (p. 196). Cette représentation fait songer à l'*Istanbul* de Pamuk, qui contient un chapitre nommé « Blanc et noir » décrivant l'hiver, la neige, qui suscitent le *hüzün* ou « la mélancolie » imbibant l'esprit des Stambouliotes : « J'ai vécu l'Istanbul de mon enfance comme un lieu en deux teintes, à moitié obscur, couleur de plomb, dans le style des photographies en noir et blanc » (Pamuk, 2007 : 61). Parvenus à ce point notons, référencées par Boratav au chapitre des notes, le poids dans la description des photographies en blanc et noir, de Hilmi Şahenk ou d'Ara Güler –celui-ci très cher aussi à Pamuk (p. 356).

Pour conclure avec cette représentation picturale d'Istanbul citons Melling, l'artiste qui au début du XIX^e siècle publia ses gravures intitulées *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, une œuvre clé au moment de la reconstitution romanesque de la ville (p. 356), comme elle le fut pour Orhan Pamuk (2007: 98-116), qui avait déjà consacré un chapitre entier au graveur.

4. Réflexions finales

En guise de conclusion, il faut réaffirmer que ce roman postmoderne exhibe une maturité inouïe dans un assemblage complexe, construit par des pièces parfaitement jointes. En tant que texte hybride où les renvois intertextuels se succèdent parfaitement enchaînés, l'ouvrage doit être lu comme l'énième déconstruction du mythe d'Ulysse, incarné par un héros apparemment nonchalant et blasé –« Ulysse est le personnage le plus "jugé", contradictoirement, des héros mythiques grecs » (Kohler, 1994 : 1357)– et de son retour vers l'Ithaque salvatrice. À la recherche de l'espace et du temps perdus, il ne retrouvera le salut qu'à Istanbul, splendidement peinte, comme dans le bricolage proustien du « Séjour à Venise » : « Entre Venise et son tableau –plusieurs tableaux juxtaposés–, la ressemblance elle-même est involontaire » (Genette, 1999 : 262).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2000): *Sens unique*, précédé d'*Une enfance berlinoise*. Paris, 10/18.
- BLOOM, Harold (2006): *Homer's the Odyssey (Bloom's Guides)*. Londres, Chelsea House Publications.
- BORATAV, David (2009): *Murmures à Beyoğlu*. Paris, Gallimard.
- BRUNEL, Pierre (2000): «Ulysse, ou l'épopée des retours», in Anna M. Babbi et Francesca Zardini (éd.), *Ulisse da Omero a Pascal Quignard*. Vérone, Fiorini, 8-17.
- CANETTI, Elias (2005): *Les années anglaises*. Paris, Albin Michel.
- CLAVARON, Yves (2003a): «Istanbul, Vienne et Londres (1875-1925): Crépuscule des Empires et désarrois du Moi», in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (éd.), *La mémoire des villes / The memory of cities*. Saint-Étienne, Publications Université Jean Monnet-Saint-Étienne, 205-218.
- CLAVARON, Yves (2003b): «Mapping the Memory of Cities», in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (éd.), *La mémoire des villes / The memory of cities*. Saint-Étienne, Publications Université Jean Monnet-Saint-Étienne, 13-18.
- DOUZOU, Catherine (2004): «Histoires d'enquête: quand le récit déclare forfait (Daeninckx, Del Castillo, Modiano)», in Bruno Blanckeman, Marc Dambre et Aline Mura-Brunel (éd.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 115-124.
- ESTIEZ, Olivier, Mathilde JAMAIN et Patrick MORANTIN [dir.] (2007): *Homère, sur les traces d'Ulysse*. Paris, Éditions de la Bibliothèque Nationale de France [Consultation en ligne: <http://expositions.bnf.fr/homere/arret/10.htm;10/6/2014>].
- FALARDEAU, Joanne (2002): «Le reflet de l'espace comme reflet de soi. Réflexions sur *Suprêmes Visions d'Orient* de Pierre Loti», in Rachel Bouvet et François Foley (éd.), *Pratiques de l'espace en littérature*. Montréal: Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Cahier 7, 119-137.
- FRAISSE, Luc (2003): «Proust historien malgré lui», in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (éd.), *La mémoire des villes / The memory of cities*. Saint-Étienne, Publications Université Jean Monnet-Saint-Étienne, 69-88.
- GAUTIER, Théophile (2000): *Correspondance générale*. Édition établie et présentée par Claudine Lacoste-Veysseyre et Pierre Laubriet. T. 12. Genève-Paris, Droz.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1999): *Figures IV*. Paris, Seuil.
- GILLOCH, Graeme (2002): *Walter Benjamin, Critical Constellations*. Cambridge, Polity.
- GRUTMAN, Rainier (1997): *Des langues qui résonnent: l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Québec, Fides.

- HARVEY, David (1997): «Contested Cities: Social process and spatial reform», in Nick Jewson et Susanne MacGregor (éd.), *Transforming Cities: Contested Governance and New Spatial Divisions*. Londres, Routledge, 19-27.
- HOMERE (1961): *L'Odyssée*. Édition établie et présentée par Médéric Dufour et Jeanne Raison. Paris, Garnier.
- HORVATH, Christina (2003): «Le langage de la ville: l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne », in Yves Clavaron et Bernard Dieterle (éd.), *La mémoire des villes / The memory of cities*. Saint-Étienne, Publications Université Jean Monnet-Saint-Étienne, 347-356.
- HOSFORD, Desmond et Chong J. WOJTKOWSKI [éd.] (2010): *French Orientalism: Culture, Politics, and the Imagined Other*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.
- HUTCHEON, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*, Londres et New York, Routledge.
- JENCKES, Kate (2007): *Reading Borges after Benjamin: Allegory, Afterlife, and the Writing of History*. Albany, State University of New York Press.
- KOHLER, Denis (1994): «Ulysse», in Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, Le Rocher, 1357.
- LACOSTE, Jean (éd.) (2005): *Les chemins du labyrinthe / Walter Benjamin*. Paris, Quinzaine littéraire – Louis Vuitton.
- LEHAN, Richard (1998): *The City in Literature: an Intellectual and Cultural History*. Berkeley, University of California Press.
- LEIRIS, Michel (1992): *Journal 1922-1989*. Paris, Gallimard.
- LINDSTROM, Naomi (1990): *Jorge Luis Borges: A Study of the Short Fiction*. Boston, Twayne Publishers.
- MOURA, Jean-Marc (1998): *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. Paris, Presses Universitaires de France.
- NABOKOV, Vladimir (2000): *Lolita*. Londres, Penguin Classics.
- NABOKOV, Vladimir (2001): *The Real Life of Sebastian Knight*. Londres, Penguin Classics.
- OLCAY, Tijen (2007): *Istanbul face aux regards: visions, illusions, illuminations: dans les arts et les récits des voyageurs français aux XIX^e et XX^e siècles: Théophile Gautier, Pierre Loti, Alain Robbe-Grillet*. Frankfurt et New York, Peter Lang.
- PAMUK, Orhan (2007): *Istanbul*. Paris, Folio.
- ROBIN, Régine (2005): «L'écriture flâneuse», in Philippe Simay (éd.) *Capitales de la modernité: Walter Benjamin et la ville*. Paris, Éditions de l'Éclat, 37-64.
- SAID, Edward W. (1979): *Orientalism*. New York, Vintage Books.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2004): *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris, Nathan Université.
- WESTPHAL, Bertrand (2007): *La Géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris, Éditions de Minuit.