



HAL
open science

Guerres esthétiques et conflits communautaires: le roman d'artiste comme riposte au "choc des civilisations" (Orhan Pamuk, Rafik Schami, Metin Arditi)

Christine Meyer

► **To cite this version:**

Christine Meyer. Guerres esthétiques et conflits communautaires: le roman d'artiste comme riposte au "choc des civilisations" (Orhan Pamuk, Rafik Schami, Metin Arditi). Philippe Alexandre. *Orients et orientalismes dans les pays de langue allemande au XXe siècle: perceptions, appropriations, constructions et déconstructions*, Presses universitaires de Lorraine, pp.365-383, 2016, 978-2-8143-0280-8. hal-03482415

HAL Id: hal-03482415

<https://u-picardie.hal.science/hal-03482415>

Submitted on 15 Dec 2021

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

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

Christine Meyer

**Guerres esthétiques et conflits communautaires :
le roman d'artiste comme riposte au « choc des civilisations »
(Orhan Pamuk, Rafik Schami, Metin Arditi)**

La présente réflexion s'appuie sur une lecture comparative de trois romans contemporains situés à la croisée de l'Orient musulman, de l'Europe chrétienne et de la diaspora juive : *Mon Nom est Rouge* d'Orhan Pamuk (1998),¹ *Das Geheimnis des Kalligraphen* de Rafik Schami (non traduit, 2008)² et *Le Turquetto* de Metin Arditi (2011)³. Mêlant des éléments réels et fictifs, ces trois romans peuvent être considérés comme des romans historiques. Que Pamuk se penche sur l'Empire ottoman de la fin du XVI^e siècle, Arditi sur les rapports entre Constantinople et Venise à la même époque, ou Schami sur la Syrie des années 1950, ils prennent soin d'ancrer leurs histoires imaginaires dans la vérité historique. Les relations entre les différentes communautés du bassin méditerranéen constituent un centre d'intérêt majeur de ces romans, et ce choix de représenter des sociétés « multiculturelles » est à rapporter au contexte politique international au tournant du XXI^e siècle, marqué – après l'effondrement du bloc soviétique – par l'émergence d'un clivage idéologique entre « l'Occident » et « l'islam ». Les phénomènes de mondialisation et d'immigration ainsi que les réactions de repli suscitées par ceux-ci au sein des communautés nationales (remettant en question le « multiculturalisme » médiatiquement célébré jusque-là), enfin l'apparition d'une violence politique inédite dirigée contre les États-Unis et leurs alliés avec la formation d'organisations terroristes se réclamant de l'islam, tous ces facteurs, qui culminent dans l'attentat du 11 septembre 2001 et le déclenchement de la seconde guerre d'Irak, ont conduit à une radicalisation du débat public qui a suscité à son tour des réactions chez les intellectuels du monde entier. Ces réflexions diverses ont pris la forme de colloques,⁴ d'initiatives culturelles visant au rapprochement des populations,⁵ de traités d'analyse politique et d'histoire culturelle⁶ et aussi d'œuvres littéraires. Nos trois romans s'inscrivent dans ce courant qui peut se résumer à une tentative de réfuter la thèse du « choc des civilisations » défendue par le politologue américain Samuel

¹ *Benim Adım Kırmızı*, Istanbul : İletişim, 1998. La traduction française de Gilles Authier a paru en 2001 chez Gallimard. Les indications de pages précédées du sigle R dans le présent article se réfèrent à l'édition Folio de 2003.

² *Das Geheimnis des Kalligraphen*, München : Hanser, 2008. Les indications de pages précédées du sigle K se réfèrent à l'édition DTV de 2010.

³ *Le Turquetto*, Arles : Actes Sud, 2011. Les indications de pages précédées du sigle T se réfèrent à cette édition.

⁴ Voir par exemple : Khalid AL-MAALY (dir.), *Die arabische Welt zwischen Tradition und Moderne*, Heidelberg: Palmyra, 2004; Veronika BERNARD, Serhan OKSAY, Eugene SENSENING-DABBOUS (dir.), *Breaking the Stereotype: From Orient and Occident to a Mutual Understanding of Images*, Innsbruck University Press, 2011.

⁵ Cf. le « West-Eastern Divan Orchestra », fondé en 1999 par Edward Said et Daniel Barenboim, qui réunit des instrumentistes d'Israël et des territoires palestiniens. Metin Arditi est l'instigateur d'un projet analogue, la fondation « Les Instruments de la Paix-Genève », créée en 2009 pour favoriser l'éducation musicale des enfants en Palestine et en Israël et co-présidée par Metin Arditi et Élias Sanbar.

⁶ Voir entre autres, dans le domaine allemand, les essais de Zafer ŞENOCAK : *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch*, München : Babel, 2006 ; *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*, Hamburg : Körber, 2011. Cf. aussi le traité programmatique co-signé par l'écrivain d'expression allemande Ilija TROJANOW et le critique indien anglophone Ranjit HOSKOTE : *Kampfabgabe: Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen*, München : Heyne, 2007.

Huntington dès 1993,⁷ et reprise entre autres, en Allemagne, par l'économiste, banquier et politicien social-démocrate (!) Thilo Sarrazin.⁸

Outre cet ancrage dans le débat international sur les rapports entre les « civilisations » et sur la nature-même de celles-ci, les romans présentés ont en commun de placer au premier plan la question de l'art, précisément des arts visuels. Pamuk met en exergue la fascination exercée par la pensée et les techniques européennes sur les hommes de l'Empire ottoman en montrant la confrontation des peintres miniaturistes avec la peinture italienne de la Renaissance. Metin Arditi choisit le même angle pour éclairer les rapports entre l'Orient musulman, la communauté juive et la République de Venise à l'époque de l'Inquisition. Schami, quant à lui, place au cœur d'un livre qui se présente comme un roman d'amour intercommunautaire, un personnage d'artiste qui lui donne l'occasion de rendre hommage à un art méconnu en Occident, la calligraphie. Les trois textes s'inscrivent ainsi dans la lignée du « roman d'artiste », sous-genre du roman de formation centré sur le conflit entre la créativité artistique et les exigences de la vie sociale. Or la conjonction du thème pictural avec la question de la pluriculturalité a des conséquences thématiques : la question de l'art met ici en jeu l'opposition entre tradition et modernité, sacré et profane, « Orient » et « Occident ». Le personnage de l'artiste entièrement dévoué à son art, se tenant *a priori* à l'écart des débats de société, se retrouve sans le vouloir aux prises avec des enjeux qui le dépassent. Le romancier se fait historien de l'art pour mettre en lumière des problèmes socio-politiques et philosophiques ; il livre ainsi au lecteur quelques clefs sur l'idée qu'il se fait de sa propre fonction d'artiste dans le monde actuel.

Ce déplacement de la littérature aux arts visuels dans la mise en abyme de l'activité créatrice n'est pas anodin. On sait le rôle qu'a joué la peinture, avant l'ère de la photographie et du cinéma, dans la « visualisation » de l'Orient au XIX^e siècle, c'est-à-dire dans l'élaboration même du mythe de l'Orient tel que l'a analysé Edward Said.⁹ Avant de devenir un cliché politique et un argument colonialiste, l'« Orient » fut une source d'inspiration iconographique pour des peintres européens en mal d'aventure, de rêve et d'authenticité. La passion occidentale de domination des populations « indigènes », que ce soit sous forme de colonialisme, d'orientalisme ou de tourisme, est d'ailleurs restée dans une large mesure une affaire de pulsion scopique.¹⁰ Et s'il est vrai que le regain d'intérêt actuel pour ce que Marie-Christine Paillard appelle le « roman du peintre »¹¹ a partie liée avec la crise de la représentation dans la littérature contemporaine, on peut penser a fortiori que la surexposition de l'art pictural dans un roman « transculturel » a quelque chose à voir avec la crise de la représentation de l'« Orient » dans la pensée européenne. C'est une façon pour le romancier de rendre à « l'Autre », à celui dont la voix a été étouffée – d'autant plus facilement que sa propre culture lui interdisait la figuration –, le pouvoir de représentation dont il se prive lui-même en s'aventurant sur un terrain où ses compétences sont par définition limitées. Le choix d'écrire un de ces romans « illustrés sans images », qui selon M.-C. Paillard « tiennent du leurre » et « renvoient à l'absence »,¹² aurait ainsi pour nos trois auteurs valeur de pétition de

⁷ Samuel P. HUNTINGTON, « The Clash of Civilizations ? », in : *Foreign Affairs*, vol. 72, n° 3, été 1993, p. 22-49. L'auteur a développé sa thèse par la suite dans *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Simon & Schuster, 1996.

⁸ Thilo SARRAZIN, *Deutschland schafft sich ab. Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München: DVA, 2010.

⁹ Edward W. SAID, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, New York: Vintage, 1978.

¹⁰ Cf. Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London/New York: Routledge, 1992.

¹¹ Marie-Christine PAILLARD (dir.), *Le Roman du peintre*, Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 7-14.

¹² *Ibid.*, p. 13.

principe : il s'agit de renoncer à la position dominante et d'assumer une impuissance qu'ils se sont imposée comme un défi.¹³

Last but not least, les trois ouvrages cumulent les caractéristiques déjà évoquées de romans historiques et de romans d'artiste avec des intrigues policières et amoureuses, auxquelles s'ajoute chez Metin Arditi un zeste de roman de voyage et d'aventure. Tout cela en fait des récits extrêmement captivants et romanesques.

Après une présentation générale des trois romans, nous exposerons nos conclusions sur la question que soulève leur confrontation : quelle est la fonction de l'art dans ces romans, notamment dans la perspective d'un « message » philosophique et politique adressé à un public que l'on peut supposer majoritairement occidental ?

Mon Nom est Rouge est le sixième roman de l'écrivain turc Orhan Pamuk, né en 1952 à Istanbul et vivant toujours dans cette ville, lauréat du prix Nobel de littérature 2006.¹⁴ C'est un roman postmoderne foisonnant dans la veine du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco (1980), à la fois fresque historique, méditation sur l'art, analyse des conflits culturels entre l'Orient et l'Occident et thriller philosophique. Pamuk y détaille la vie et le travail des miniaturistes ottomans à la fin du XVI^e siècle et la confrontation de leur art traditionnel (collectif, anonyme et confidentiel) à la prestigieuse peinture vénitienne du Cinquecento, qui développe la perspective monofocale comme système de représentation et perfectionne l'art du portrait. Le premier est un art conceptuel¹⁵ et narratif, strictement codifié, qui repose sur l'imitation des maîtres anciens et n'entend pas reproduire la nature ; le second, un art de la description et de la représentation qui place l'homme au centre du monde¹⁶ et sublime l'individualité tant du modèle que du peintre.

Le roman montre une société ottomane qui, sans être encore politiquement menacée par l'Europe, subit déjà la fascination pour des techniques et une vision du monde concurrentes des codes islamiques et représentant de ce fait une menace pour l'ordre social et religieux. Par la suite, la pénétration des idées et du pouvoir occidentaux conduira effectivement au déclin de l'Empire ottoman et à l'évacuation de son patrimoine culturel par la jeune nation turque, ce qui fut ressenti par nombre d'intellectuels comme une perte d'identité. La fascination pour l'Occident est-elle une obsession dangereuse ? C'est la question que pose le roman. – Oui et non. L'occidentalisation de la Turquie n'est pas en soi quelque chose de négatif aux yeux de

¹³ Elias Canetti avait donné à ce même problème du voyeurisme occidental une réponse différente mais tout aussi programmatique en adoptant quant à lui la posture du « témoin auriculaire » respectueux de l'autre et à l'écoute des « voix » de Marrakech. Voir sur ce point : Christine MEYER, „Subvertir les codes du voyage en Orient : stratégies d'écriture dans *Les Voix de Marrakech* de Canetti“, in: Marc LACHENY/Jean-François LAPLENIE (dir.), „*Au nom de Goethe!*“ *Hommage à Gerald Stieg*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 245-256.

¹⁴ Sur Orhan Pamuk, voir notamment : Michael MC GAHA, *Autobiographies of Orhan Pamuk – The Writer in His Novels*, Salt Lake City: University of Utah Press, 2008 ; Veronika BERNARD, « 'Who am I, and how can I be me?' – A Desired Europeaness as the Turkish 'Other' in Orhan Pamuk's Writing », in: Veronika BERNARD/Serhan OKSAY/Eugene SENSENIG-DABBOUS (dir.), *Breaking the Stereotype* (voir note 4).

¹⁵ Nous renvoyons ici à l'article de Belinda Cannone, qui rapporte l'opposition entre ces deux formes d'art, telle qu'elle est décrite chez Pamuk, à la distinction faite par Ernst Gombrich entre le conceptuel et le réalisme. B. CANNONE, « Entre peinture orientale et individualisme occidental : un roman de synthèse (*Mon Nom est Rouge*, d'Orhan Pamuk) », in : Marie-Christine PAILLARD (dir.), *Le Roman du peintre, op. cit.*, p. 67-77 (ici p. 71).

¹⁶ Avec l'invention de la perspective, le monde devient « commensurable à l'homme ». Voir Daniel ARASSE, « L'invention de la perspective », in : *Histoires de peintures* (2004), Paris : Gallimard (Folio), 2007, p. 59-71 (p. 67). C'est bien ainsi que l'initiateur du projet secret chez Pamuk a compris ces peintures puisqu'il en tire le précepte suivant : « Il faut être capable de nous mettre, nous aussi, au centre du monde, comme dans leurs tableaux [...] ». (R 209)

Pamuk, mais elle a été et demeure un processus problématique et douloureux. Cette fascination est ancienne : déjà le sultan Mehmet II le Conquérant s'était fait faire son portrait, à peine Constantinople était-elle tombée, par un maître vénitien, Gentile Bellini. Murat III, qui règne de 1574 à 1595, est quant à lui passionné de livres illustrés de miniatures et passe des commandes au plus grand peintre ottoman de l'époque, Osman. Pamuk imagine que ce sultan – c'est l'argument de son roman – a parallèlement ordonné à un ancien ambassadeur de la Sublime Porte de faire réaliser en secret, par quatre peintres de l'atelier d'Osman, un livre composé d'images peintes à la manière vénitienne mais reproduisant le monde ottoman réel – afin de « prouver que Lui et Son empire étaient capables de maîtriser les arts de l'Europe aussi bien que les Européens » (R 65). Camouflées entre les pages du livre, ces peintures à l'européenne, qui n'illustrent donc aucune histoire,¹⁷ devront néanmoins être accompagnées de vignettes comme le veut la tradition musulmane – mais à rebours de la hiérarchie canonique mettant l'image au service du texte. L'un des artistes engagés dans ce projet hybride et subversif est assassiné par l'un de ses collègues. L'identité du coupable sera révélée par sa peinture : c'est son « style » personnel (notion inconnue dans la tradition turco-persane) qui va le trahir, le *modus operandi* du peintre révélant le mobile de l'assassin.

Le choix de la peinture n'est pas fortuit chez Pamuk, qui voulait être peintre avant de devenir écrivain – un peintre à l'européenne, s'entend. Il a grandi dans l'ignorance et le mépris de l'héritage culturel ottoman, que le fondateur de la Turquie moderne, Mustafa Kemal (Atatürk), avait entrepris d'éradiquer. Issu de la bourgeoisie stambouliote kémaliste, le jeune Pamuk lit avec passion les romanciers occidentaux et s'enthousiasme pour les mouvements d'avant-garde européens. Ce n'est qu'à trente-cinq ans qu'il commence à s'intéresser à la tradition culturelle de son pays. La représentation du monde réel n'y joue par définition aucun rôle, à tel point que les images qu'on a de la vie dans l'Empire ottoman proviennent exclusivement d'artistes européens.¹⁸ *Mon Nom est Rouge* est né entre autres du désir de combler cette lacune en tentant de se représenter l'image que les hommes et les femmes de l'époque pouvaient se faire du monde.

La technique narrative du roman porte les traces de la double culture de l'auteur : ambitieuse et novatrice, elle intègre la modernité européenne tout en la transformant par incorporation d'éléments de la tradition arabo-musulmane sous forme de contes et de paraboles enchâssés. *Mon Nom est Rouge* progresse ainsi au fil de 59 chapitres qui constituent les soliloques¹⁹ alternés des différents personnages de l'action, dont certains sont inanimés, comme le cadavre du peintre assassiné, les plantes et les animaux

¹⁷ Dans la tradition turco-iranienne, « toute image raconte une histoire » et « un tableau sans image est unimaginable », rappelle l'Oncle (R 54). Mais lorsqu'il a découvert la peinture vénitienne, il a compris que la chose était réalisable en voyant un portrait qui « racontait sa propre histoire. Ce n'était pas le prolongement d'un récit, mais un objet par lui-même » (R 55).

¹⁸ Voir les pages consacrées à cette question dans l'essai *Istanbul: Hatıralar ve Şehir*, İstanbul : YKY, 2003. Edition française : *Istanbul. Souvenirs d'une ville*, Paris : Gallimard, 2007. « Il n'existe pour ainsi dire pas de peintre ottoman capable de susciter aisément aujourd'hui notre plaisir visuel. Dans aucun endroit du monde contemporain il n'existe un écrit ou une œuvre à même de familiariser notre œil avec la peinture ottomane ou avec la peinture de l'Iran classique dont elle s'est inspirée. [...] Tant que l'on a concentré l'attention sur la richesse des accessoires, des maîtres et des objets, sur les sujets du sultan, sur les corporations [...], la ville fut peinte non pas comme le lieu de la vie quotidienne, mais comme un théâtre de revues officielles ou bien comme un détail important sur lequel se focaliserait obstinément une caméra tout au long d'un film. » (p. 75) Voir aussi plus loin le chapitre consacré aux gravures réalisées par le peintre lorrain Ignace-Antoine Melling (1763-1831) au cours des dix-huit ans qu'il passa comme architecte impérial dans la capitale ottomane (« Les paysages du Bosphore de Melling »). Il s'agit là selon Pamuk « à peu de chose près du seul témoignage visuel 'authentique' sur ce monde à présent révolu » (p. 116).

¹⁹ Le terme soliloque est proposé à juste titre par Belinda Cannone de préférence à celui de monologue intérieur parce que « les personnages assument d'être en train de parler ». B. CANNONE, *op. cit.*, p. 67-68.

représentés dans les miniatures et même les couleurs employées, tandis que d'autres sont au contraire bien vivants, tels les trois peintres désormais suspects (et parmi eux l'assassin), le concepteur du livre secret (« l'Oncle »), sa fille Shékuré²⁰, jeune veuve et mère de deux fils dont l'un s'appelle Orhan, son neveu Le Noir (Kara en turc), calligraphe qui accepte par amour pour Shékuré d'écrire les vignette à mettre en regard des peintures, le beau-frère de Shékuré, également amoureux de la jeune femme, enfin la truculente chiffonnière et entremetteuse juive Esther. Parmi ces récits-soliloques vifs et enjoués, de style souvent cru, qui multiplie les adresses au lecteur, beaucoup contiennent et commentent des légendes tirées des textes canoniques de l'Orient musulman. Toute l'ingéniosité du procédé narratif – et sa modernité – consiste à faire coïncider ces chapitres avec les vignettes explicatives commandées à Le Noir, de sorte que la somme des textes qui « font parler »²¹ les peintures commandées par le sultan n'est autre, en fin de compte, que le roman que nous tenons entre les mains.

Comme Pamuk, le romancier et essayiste qui signe ses ouvrages Rafik Schami (« l'ami de Damas ») s'est penché sur les arts du livre de tradition irano-ottomane, qui n'admettent la peinture que comme ornement destiné à mettre en valeur l'écriture ; mais il s'est intéressé au plus prestigieux de ces arts, la calligraphie. Né en 1946 à Damas dans la minorité chrétienne de Syrie, Schami – de son vrai nom Suheil Fadél – a reçu une éducation occidentale dans un collège-internat jésuite au Liban avant d'entamer des études de physique et de chimie à Damas. Co-fondateur d'un journal mural communiste qui sera interdit en 1969, il choisit l'exil et vit depuis 1971 en Allemagne, où il passe son doctorat de chimie et devient bientôt l'une des figures de proue de la « littérature des travailleurs immigrés ». ²² Il est aujourd'hui l'un des plus anciens représentants de la « littérature d'immigration » en même temps que l'un des plus engagés et des plus populaires. ²³ *Das Geheimnis des Kalligraphen* est son dernier roman publié à ce jour. Situé à Damas au milieu du siècle dernier, il relate une histoire d'amour doublée d'une intrigue policière et d'une histoire de la calligraphie, le tout sous forme d'un pittoresque roman social de 800 pages. En toile de fond, l'histoire postcoloniale de la Syrie depuis la fin du mandat français jusqu'à la création de l'éphémère République arabe unie, une période marquée par l'alternance de régimes républicains précaires et de dictatures militaires, la montée de l'intégrisme et la confortation du système clanique.

²⁰ Nous adoptons ici la graphie phonétique choisie par le traducteur, puisque c'est sous cette forme que le roman est accessible en français. Dans la version originale, la jeune femme se prénomme Şeküre.

²¹ « Fais parler la Mort », dit par exemple l'Oncle à Le Noir en lui tendant du papier et un calame (R 210). Cette injonction annonce, à une vingtaine de pages d'intervalle, l'ouverture du chapitre 24 intitulé « Mon nom est la Mort » (R 232).

²² Schami est notamment l'un des fondateurs du groupe littéraire « Südwind » et de l'association « PoLiKunst », qui firent dans les années 1980 la jonction entre le mouvement ouvrier allemand de tradition communiste et la nouvelle génération d'écrivains issus de l'immigration. Il est d'ailleurs l'inventeur, avec Franco Biondi, du terme même de « Gastarbeiterliteratur », qu'ils employèrent par provocation et dans la perspective d'une littérature ouvrière militante dans un article de 1981 : R. SCHAMI/F. BIONDI, « Literatur der Betroffenheit : Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur », in : Christian SCHAFFERNICHT (dir.), *Zu Hause in der Fremde: ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*, Fischerhude (Verlag Atelier im Bauernhaus), 1981.

²³ Schami fut le premier lauréat, en 1985, du prix Adelbert-von-Chamisso de la Fondation Robert Bosch qui récompense chaque année l'œuvre d'un auteur d'origine non allemande écrivant en allemand. Ses œuvres sont traduites dans 23 langues. Pour plus d'informations sur cet écrivain, voir le portrait de Bettina WILD, *Rafik Schami*, München : DTV, 2006. Sur les problèmes que pose la réception de son œuvre en Allemagne, voir Benoît ELLERBACH, « Autor und Werk im Spiegel der Rezeption: Überlegungen zur Einordnung von Rafik Schamis Werk in die deutschsprachige Literatur », in : Christine MEYER (dir.), *Kosmopolitische 'Germanophonie'. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Würzburg : Königshausen & Neumann (à paraître).

La première partie se lit comme un roman sentimental qui culmine dans la rencontre entre une belle musulmane mal mariée et un chrétien pauvre qui n'a rien à lui offrir que son grand cœur. La biographie des héros nous est longuement contée, en remontant à leur naissance, par un narrateur adoptant la pose du conteur traditionnel. Cela donne à l'auteur l'occasion de brosser un ample tableau de la société syrienne depuis la fin des années 1930 jusqu'au milieu des années 1950 et de démentir au passage un certain nombre de préjugés. Les sujets tabous de l'islam (adultère féminin, homosexualité) ne sont pas évités, pas plus que la violence des rapports humains dans les différentes communautés. Mais les mariages arrangés, la polygamie et le fanatisme religieux ne représentent qu'un versant de la société musulmane, dépeinte dans toute sa complexité à travers un éventail de personnages de tous les milieux, riches jouisseurs débonnaires, petits imams intègres, intellectuels éclairés, bigotes aigries, prostituées mélancoliques, femmes actives émancipées. L'intégrisme gagne peu à peu du terrain, mais à la veille de l'Indépendance et encore sous la dictature militaire d'Adib Chichakli (1949-1953), la société syrienne, nous dit Schami, était tolérante et largement sécularisée : les habitants de Damas jouissaient de la vie et pratiquaient leur religion de manière détendue. Certes la misère fait des ravages, notamment dans la minorité chrétienne, et les institutions de charité ajoutent l'hypocrisie et le prosélytisme à la brutalité ; mais il y a aussi des chrétiens progressistes et humains. Les juifs, quant à eux, sont représentés, à rebours du stéréotype antisémite, par un personnage d'épicier philanthrope dont le départ précipité pour Israël évoque les persécutions dont ils furent l'objet à partir de la guerre israélo-arabe de 1948. Jusque-là, nous fait-on comprendre, les trois religions vivaient en bonne intelligence à Damas ; du moins les tensions ne provenaient-elles pas de conflits religieux, mais d'intrigues de pouvoir.²⁴

Comment cette démonstration est-elle reliée à la calligraphie ? La jeune Nura (« lumière » en arabe), aussi intelligente que belle, a dû interrompre ses études pour obéir à sa mère ; elle épouse pour s'affranchir de sa tutelle, sans le connaître, le célèbre calligraphe Hamid Farsi.²⁵ Cet homme riche et cultivé, quoique ouvert d'esprit, se révèle être un mari despotique. Salman, chrétien pauvre entré comme commis dans l'atelier de Farsi, tombe amoureux de Nura qu'il séduit par sa douceur et sa sensibilité. Les deux amants s'enfuient à Alep, tandis que le mari délaissé et déshonoré, tombant dans le piège que lui tendent des « fanatiques » qui veulent le briser, tue un homme qu'il prend à tort pour l'amant de sa femme. La seconde partie, située dans la prison où Farsi est incarcéré pour meurtre, constitue un retour sur sa vie et son œuvre. Le roman devient alors une initiation à la calligraphie, d'une part à travers la biographie reconstituée du calligraphe réformateur, dont on découvre alors la noblesse et l'humanité, d'autre part à travers une annexe historique illustrée.

Les luttes internes du monde fermé de la calligraphie reflètent les conflits d'une société oscillant entre ouverture et repli. Artiste de génie, Hamid Farsi est aussi et surtout un

²⁴ Même la montée de l'intégrisme ne relève pas tant, d'après Schami, du fait religieux que du système clanique qui gangrène la société. C'est parce qu'il n'est pas inféodé au pouvoir que le père de Nura, imam progressiste, est relégué dans la petite mosquée d'un quartier modeste. Et, comme le fait remarquer le vieux maître de calligraphie Serani à son élève Hamid Farsi, s'il parvenait à gagner à sa cause ne serait-ce que « dix hommes des tribus les plus puissantes du pays », les intégristes iraient jusqu'à accepter « d'écrire leur langue en caractères chinois » (K 485).

²⁵ Le nom de Farsi est polysémique. Dérivé de l'adjectif signifiant persan dans la langue majoritaire en Iran, il désigne le personnage comme « étranger » pour des nationalistes syriens. En même temps, il renvoie à sa profession de calligraphe : le farsi est un style calligraphique cursif inventé en Perse. Il est enfin emblématique de l'élan réformateur du personnage dans la mesure où le style farsi désigne de manière générale la graphie alphabétique de l'arabe caractérisée entre autres par l'ajout de signes diacritiques pour transcrire les sons propres aux langues indo-européennes.

idéaliste visionnaire qui ambitionne de moderniser l'alphabet arabe pour l'adapter au monde moderne. Le roman montre l'enjeu capital de ce projet pour l'avenir du pays et de la région, puisqu'un alphabet rénové rendrait possible une véritable cohésion du monde arabe, en perte de vitesse face à l'Occident. Mais en raison du lien étroit entre la langue arabe et l'islam, toucher à l'alphabet est considéré comme une profanation par les intégristes. Animé par l'amour de son art et le désir de sauver sa culture du déclin, Farsi ne se rend pas compte que ses ennemis sont inaccessibles à ses arguments de bon sens et qu'ils combattront jusqu'au bout son projet, même si cela conduit leur pays dans l'isolement et la déchéance. Le solitaire Farsi n'est pas de taille à l'emporter contre eux. Abordé de l'extérieur, ce personnage présenté de prime abord comme froid et hautain et qui ne nous livre son « secret » qu'à la fin du livre, actualise ainsi le combat de son modèle Ibn Muqla, illustre calligraphe du X^e siècle à qui l'on attribue l'invention du premier style cursif arabe. Muqla était aussi, nous apprend Schami, un théoricien de son art et un savant universel pratiquant la géométrie et les sciences naturelles. Il fit carrière dans la haute administration avant de subir les représailles du califat pour son audace réformatrice et de mourir en prison de mauvais traitements. Farsi s'inscrit dans la continuité du combat de cet homme qui « fut pour l'écriture arabe ce que Léonard de Vinci fut pour la peinture européenne » (K 477). Le fait que Farsi finisse comme Muqla déshonoré et emprisonné permet de tirer le triste constat que les choses n'ont guère changé en dix siècles. Le bruit court cependant que Farsi a pu s'évader et qu'il poursuit ses activités à Istanbul. Mais cet exil en Turquie, terre de réforme qui a fait le choix radical d'abandonner, entre autres, l'alphabet arabe, ne peut être perçu dans ce contexte que comme ambivalent.

La calligraphie n'est pas seulement un prétexte : Schami veut aussi donner au public allemand des informations concrètes sur cet art sophistiqué qui, par son caractère à la fois cérébral et spirituel, est selon lui plus proche de la musique que de la peinture. La peinture telle que la connaît l'Occident ne représente d'ailleurs pas une option dans le roman, même pour les personnages chrétiens. Malgré le caractère sacré de l'écriture pour l'islam, la calligraphie est d'abord rapportée par Schami à la relation d'un peuple avec un paysage, le désert.²⁶ Cette interprétation, de même que la mise en exergue de l'art calligraphique en soi, occulte dans une certaine mesure l'une des différences majeures entre les trois religions monothéistes : le fait que l'islam comme le judaïsme soient des religions iconoclastes, pour lesquelles toute représentation au-delà de l'iconographie narrative ou symbolique conduit à l'idolâtrie,²⁷ tandis que le

²⁶ „Vieles, was die Araber und ihre Kultur prägte, wurde zwar nicht ausschließlich, aber doch stark von der Wüste bestimmt. [...] Die unendliche Weite der Wüste, der äußerst langsame Farbwechsel, die tiefe, fast unhörbare Stille ließen die Neigung zur Malerei auch schon vor dem Islam verkümmern und gaben stattdessen der Zunge jene Zauberkraft, die den Arabern weltweit ihren Ruhm als Erzähler einbrachte. Mit der Schönheit des Wortes brachten sie Farben in die Einöde. Ausgehungert und fast verdurstet erfanden sie ein Paradies aus Worten, das man auf Reisen mitnehmen kann. [...] Die Wüste ist eine Meisterin der Abstraktion, und die Araber waren ihre tüchtigen Schüler. [...] Mich wundert es nicht, dass hier das erste Alphabet der Menschheit entwickelt wurde, die abstrakten Symbole, die dem Klang der Buchstaben Schatten gaben.“ Rafik SCHAMI, „Dem Morgen begegnen, heißt Hoffnung haben. Sieben Bemerkungen eines hoffnungsvollen Pessimisten“. In: Khalid AL-MAALY (dir.), *Die arabische Welt zwischen Tradition und Moderne, op. cit.*, p. 226-242 (p. 30).

²⁷ Citons à l'appui de ce principe les termes que Pamuk met dans la bouche du Sultan : « [...] une image accrochée au mur, quelle que soit sa première intention, finit toujours par inviter à l'adoration. Si, à l'instar des infidèles, nous cédions à cette croyance – bien étonnante – que saint Jésus est en même temps Dieu lui-même, alors je comprendrais que Dieu puisse être vu ici-bas, et même apparaître sous la forme d'un homme, et j'accepterais qu'on affiche au mur une représentation humaine. » (R 204-205)

christianisme – doctrine de l’incarnation – encourage la représentation picturale de l’humain et du divin comme favorable à la ferveur.²⁸

Avec Metin Ardit, nous retournons dans l’Empire ottoman du XVI^e siècle. Né en 1945 à Ankara, Metin Ardit est issu – comme Elias Canetti, auquel il est du reste apparenté²⁹ – de la communauté judéo-espagnole de Turquie dont l’origine remonte à l’expulsion des juifs d’Espagne par les Rois catholiques en 1492. Il quitte la Turquie à l’âge de sept ans pour être scolarisé dans un internat en Suisse. Diplômé de l’École Polytechnique Fédérale de Lausanne, il devient promoteur immobilier, s’engage dans le mécénat culturel et humanitaire et publie plusieurs essais³⁰ avant de se consacrer à la fiction. *Le Turquetto*, son septième roman, raconte l’histoire d’un peintre juif dont les parents se sont réfugiés à Constantinople après avoir été chassés d’Espagne en 1492. Né dans les bas-fonds de la capitale ottomane, dans les conditions sordides auxquelles son père a été réduit pour avoir voulu l’élever dans la foi de ses ancêtres, Élie Soriano grandit dans une société où cohabitent des Turcs musulmans, des Grecs orthodoxes, des Arméniens et des Génois (chrétiens), des juifs italiens et espagnols, des slaves. Un don impérieux le pousse à devenir peintre et particulièrement portraitiste, ce que ni sa propre communauté ni la société musulmane qui l’accueille ne peuvent tolérer. Bravant l’opposition de son père et du rabbin, il apprend la calligraphie auprès d’un pieux fabricant d’encre et derviche (pour lequel cette activité participe au même titre que la danse et la prière de la ferveur religieuse) et s’initie à la peinture en copiant les fresques d’une église byzantine. Après le décès de son père, il s’embarque pour Venise où, changeant d’identité et de confession, il apprend dans l’atelier du Titien à maîtriser les techniques d’un art où il excelle déjà. Devenu sous le nom d’Ilias Troyanos (*sic*),³¹ dit le Turquetto (« petit Turc »), le plus grand peintre de Venise au prix d’un renoncement à tout ce qui comptait pour lui hormis la peinture (honneur, amour, morale), il se retrouve malgré lui au cœur d’une cabale pour le pouvoir. Arrêté par l’Inquisition au faîte de sa gloire, il est condamné à mort pour avoir dissimulé ses origines – dans un État où les juifs sont stigmatisés et cantonnés au ghetto –, mais parvient à s’évader et à revenir clandestinement à Constantinople où il finit sa vie, misérable et oublié, toutes ses œuvres ayant été brûlées sur la place publique.

Bien plus laconique que les deux autres, ce roman n’en donne pas moins une image très vivante à la fois de la société multiculturelle ottomane et du microcosme des riches et puissants de Venise. Le récit en focalisation interne fait se succéder le point de vue des différents personnages, depuis la nourrice arménienne d’Élie jusqu’au mendiant cul-de-jatte du bazar de Constantinople qui lui sauve la vie à son retour de Venise, en passant par le pape qui encourage son don et le rabbin qui le combat, la bourgeoise vénitienne simple d’esprit qu’il épouse pour se donner une façade sociale, l’amante juive qu’il trahit

²⁸ Selon l’historien de l’art Daniel Arasse, ce crédit accordé à la peinture atteint son apogée au Cinquecento, qui voit se développer pour la première fois une véritable pensée esthétique, le néoplatonisme, fournissant « une base philosophique à la croyance diffuse aux pouvoirs ‘magiques’ de cette image [...] ». Cf. Daniel ARASSE, *L’Homme en jeu : les génies de la Renaissance*, Paris (Hazan), 2008, p. 30-31.

²⁹ Le grand-père de Metin Ardit était, comme la mère de Canetti, « une Ardit de Roustchouk » (information communiquée par l’auteur dans un courrier électronique en date du 22 mai 2012).

³⁰ *Mon cher Jean... de la cigale à la fracture sociale*, Genève : Zoé, 1997 ; *La Fontaine, fabuliste infréquentable*, Châteauihierry : Le Fablier, 1998 ; *Le Mystère Machiavel*, Genève : Zoé, 1999 ; *Nietzsche ou l’insaisissable consolation*, Genève : Zoé, 2000.

³¹ L’allusion au cheval de Troie est sans nul doute intentionnelle, comme on le voit par exemple lorsque le commanditaire Cuneo regrette d’avoir engagé le Turquetto : « Il avait misé sur le mauvais cheval... » (T 161).

sous la pression de son commanditaire, le riche mécène homosexuel qui cherche en lui une caution religieuse, le très humain nonce apostolique, le juge inquisiteur doctrinaire et arriviste. Arditi esquisse de façon poignante, car pleine de retenue, les conflits intérieurs de l'artiste, obligé pour réaliser sa vocation de s'imposer contre les pressions sociales, familiales et religieuses. En même temps, la peinture est pour Élie Soriano un moyen de s'élever au-dessus de sa condition et de prendre en main son destin. À l'inverse de son père, qu'il méprise pour sa résignation à la misère et au métier avilissant de marchand d'esclaves (que le pouvoir ottoman réservait aux juifs), il choisit de rompre avec sa communauté pour réaliser son rêve. Son coup de crayon lui donne sur les autres un pouvoir irrésistible qui repose autant sur l'acuité de son regard, exercé grâce à l'enseignement de son ami mendiant, que sur sa pénétration psychologique ; elle lui permet d'obtenir ce qu'il veut de quiconque en embellissant ou en durcissant ses traits selon ses désirs secrets. Comme Pamuk, Arditi met l'accent sur l'extraordinaire pouvoir de séduction de l'art vénitien du portrait. Moyen de transgression, d'émancipation et de manipulation, la peinture possède toutefois aussi un pouvoir de révélation qui dépasse la volonté du peintre lui-même. Ainsi le Turquetto, après avoir renié le judaïsme qui l'emprisonnait, peint la Cène monumentale qu'on lui a commandée pour célébrer « le retour aux racines de notre sainte Église » (T 122) comme un dîner traditionnel de Pessah, représentant le Christ en roi des Juifs et les apôtres en rabbins coiffés de kippas, tout en leur donnant les traits des peintres de Venise (le Titien, les frères Bellini, Véronèse, etc.), se réservant à lui-même le rôle de Judas. Le dévoilement solennel du tableau, par ailleurs d'une beauté prodigieuse, tourne au scandale, sans qu'on sache à quel point le peintre était conscient de la transgression qu'il commettait. Vivre dans le déni de soi l'avait arrangé jusqu'à ce que l'intolérance de l'environnement le ramène à cette identité rejetée dont son œuvre fait éclater l'aveu au grand jour. Il réalise ainsi la prophétique mise en garde de son père : « Les convertis croient qu'ils sont sauvés... Mais un juif reste un juif... S'il l'oublie, un chrétien le lui rappellera très vite » (T 67). Rattrapé par une identité dont il a voulu en vain s'affranchir, le Turquetto ne peut s'empêcher d'exprimer toutes les facettes de son moi dans sa peinture. La maîtrise absolue qu'il a atteinte dans son art tient d'ailleurs à la synergie des influences qui s'y croisent : c'est parce qu'il a appris la calligraphie ottomane que son trait est si net,³² parce qu'il a été initié à la fabrication humble et minutieuse des encres que ses couleurs sont si éclatantes, parce qu'il a été ébloui par les fresques byzantines que sa peinture est si inspirée (T 100). L'universalité de son œuvre tient à l'hybridité de son moi et à la richesse de son expérience. Arditi suggère ainsi que la peinture qui a tant fasciné le monde ottoman se situait en partie dans le prolongement de ses propres savoirs ancestraux, autrement dit que « l'influence culturelle est réciproque et d'une extrême complexité », comme l'a noté Pamuk.³³ Si l'art est porteur d'enjeux redoutables, il est aussi un puissant médium de dialogue et d'interpénétration des cultures. Cette fusion se fait en partie de manière souterraine : les apports étrangers sont introduits

³² Arditi apporte ainsi sa pierre à la controverse entre « disegno » et « colore », le dessin et la couleur, qui opposa les peintres de Florence à ceux de Venise. Si le Turquetto se démarque de son maître en revenant à « une obsession de netteté » que celui-ci a laissée derrière lui, ce n'est pas par allégeance au style florentin et à sa tradition du « disegno », mais bien sous l'influence de la calligraphie. « Sa manière de peindre se transforma. Une obsession de netteté l'envahit et il commença chacune de ses toiles par une esquisse élaborée. Il retrouva les gestes de la calligraphie, et fabriqua tous ses vernis à partir de cristaux d'encens, de la même manière que Djelal les utilisait comme liant pour ses encres. [...] Il y avait désormais à Venise un peintre différent de tous les autres, qui alliait la spiritualité des anciens à la sensualité des meilleurs. [...] Élie peignait des œuvres sacrées marquées par le *disegno*. » (T 100-101)

³³ Orhan PAMUK, « Bellini et l'Orient », in : *D'autres couleurs (Ötekli Renkler, 2006)*, Paris : Gallimard (Folio), 2006, p. 513.

clandestinement, en contrebande, à la manière de chevaux de Troie infiltrés dans un milieu qui les refuse pour des raisons idéologiques et stratégiques, mais qui finira malgré tout par les intégrer.

Que peut-on retenir de cette confrontation ? Pamuk, Schami et Arditì endossent le rôle de médiateurs culturels entre l'Orient et l'Occident. Se positionnant à différents titres comme « passeurs de frontières », ils instruisent le public par le biais de la fiction sur la réalité plurielle et fluctuante de « l'Autre ». Cela passe par une déconstruction des oppositions binaires faisant apparaître la complexité derrière les visions réductrices, de manière à créer les conditions d'un véritable dialogue des cultures.

Ce faisant, ils veulent assurément délivrer un message politique : en dépeignant un Orient multiconfessionnel et hybride, ils ont à cœur de propager un idéal positif de cohabitation des cultures. Que ce soit l'Empire ottoman du XVI^e siècle ou la Syrie des années 1950, les sociétés dépeintes sont encore, nonobstant la religion, les guerres et la violence politique, qui menacent effectivement de les étouffer, des sociétés pluriculturelles dans lesquelles les individus parviennent à s'entendre par-delà les frontières communautaires : manière de dire que l'Occident n'a pas le monopole de l'humanisme et de la tolérance. On note toutefois que le tableau est plus idyllique chez Schami, où malgré la dureté des rapports, une certaine bienveillance conciliatrice domine et donne le ton au récit.³⁴ La nostalgie qui s'en dégage imprime à son roman, situé pourtant dans un passé fort proche, une tonalité désuète que n'ont pas, paradoxalement, ceux de Pamuk et d'Arditi.

Mais il s'agit aussi de faire de la pédagogie culturelle. Pamuk et Schami veulent faire connaître, et apprécier, une tradition évincée par l'esthétique et la technologie occidentales. Un public éduqué selon les codes occidentaux n'a pas les moyens d'accéder à ces arts du livre qui étaient en terre d'islam la voie privilégiée de transmission du savoir, de la poésie et de la religion ; il a besoin de clefs, d'une propédeutique.³⁵ Le romancier met son talent au service de cet objectif, quitte à utiliser des ficelles un peu grosses. Ainsi l'intrigue policière peut être « un peu forcée » ou « d'une nécessité discutable », comme le concède Pamuk pour *Mon Nom est Rouge*, mais, se justifie-t-il, « je pensais attirer par ce biais l'attention du lecteur sur mes chers miniaturistes, auxquels je craignais que personne ne s'intéresse ».³⁶ Schami utilise de même l'élément romanesque – l'intrigue sentimentale, l'imagerie exotique, le ton du conteur oriental – pour faire comprendre, derrière l'élégance de l'arabesque (un œil non exercé ne peut pas lire une calligraphie !), la subtilité et la rigueur de cet art. Arditì reconstitue quant à lui la filiation secrète qui unit les arts ottomans et la peinture italienne de la Renaissance, et plus généralement les religions et les systèmes de pensée du monde méditerranéen. Tous

³⁴ Il s'agit là d'une caractéristique générale de l'œuvre de Schami, qui est loin de faire l'unanimité dans la critique journalistique et universitaire. Voir par exemple, pour ce qui est des voix critiques : Uta AIFAN, « Über den Umgang mit Exotismus im Werk deutsch-arabischer Autoren der Gegenwart », in : *Migrationsliteratur: Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*, herausgegeben von Klaus SCHENK, Almut TODOROV und Milan TVRDIK, Tübingen/Basel : Francke, 2004.

³⁵ « Il faut une extraordinaire patience pour réussir à distinguer ces images les unes des autres et reconnaître leur style en fonction des périodes. Une patience qui implique qu'on aime ces images. Le plus dur au début a justement été d'apprendre à les aimer. [...] Les premiers temps, cela revenait un peu à essayer de lire un livre dans une langue que vous ne connaissez pas à l'aide de mauvais dictionnaires [...] Au départ vous ne savez pas comment aborder ces personnages étranges, rigides, fermés et de prime abord peu séduisants, aux yeux fendus en amande, tous semblables les uns aux autres et disposés dans un espace sans perspective [...] mais par la suite, à force d'insister et de contempler leur visage, vous apprenez à les aimer. » O. PAMUK, « Extraits d'entretiens sur *Mon Nom est Rouge* », in : *D'autres couleurs*, op. cit., p. 428.

³⁶ O. Pamuk, « Sur *Mon Nom est Rouge* », in : *D'autres couleurs*, op. cit., p. 444.

trois renvoient aux images comme à un au-delà du texte ; leurs romans sont un moyen de « faire parler » ces images que le public ne sait pas (plus) regarder.

Par-delà cette pédagogie artistique, les romans suscitent une réflexion sur les influences réciproques. En réhabilitant les traditions arabo-musulmanes, Pamuk et Schami s'interrogent sur les facteurs qui ont conduit leurs pays à saborder leur héritage culturel. Ils montrent que le conflit entre tradition et progrès n'oppose pas l'Orient et l'Occident mais qu'il traverse les cultures, et que les idéaux portés par la modernité occidentale (liberté individuelle, humanisme, tolérance, justice, solidarité...) répondent à des aspirations universelles. C'est aussi ce que montre Arditi en adoptant le point de vue d'un artiste écartelé, pour le meilleur et pour le pire, entre les religions et les cultures. Si les toiles du Turquetto sont de tels chefs d'œuvres, si elles seules montrent « le vrai christianisme »,³⁷ c'est bien parce qu'elles portent en elles autre chose que le christianisme, qu'elles intègrent le regard de l'Autre, l'expérience et la vision du monde de celui que le christianisme ne veut pas admettre.³⁸

Ainsi la seule solution au « choc des civilisations » est d'accueillir l'Autre, de se résoudre au brassage, au métissage, à l'hybridation, en renonçant définitivement à toute idée de « pureté ».³⁹ Ce message, les trois romanciers ne le font pas seulement passer à travers le destin de leurs personnages, ils s'efforcent aussi d'en donner l'exemple par l'écriture. La force de Pamuk est de réaliser cette fusion esthétique de manière entièrement convaincante, sans jamais aplanir les différences : son roman devient ainsi « le calque parfait »⁴⁰ du livre secret aux images « moitié vénitiennes moitié persanes » (R 222). C'est plus laborieux chez Schami, où la synthèse entre l'Orient et l'Occident passe par un nivellement réducteur qui affaiblit le propos,⁴¹ l'élément oriental demeurant finalement superficiel par rapport à une structure convenue : le choix de la calligraphie est effectivement ici révélateur d'une conception à la fois didactique et décorative de la littérature. Arditi, en revanche, parvient à faire passer, par le biais d'un montage kaléidoscopique qui aligne des « instantanés » de la vie de son héros, l'idée d'une culture

³⁷ C'est du point de vue du nonce Gandolfi qu'il est dit : « La *Cène* du Turquetto montrait le vrai christianisme, aussi bien que les fresques d'Assise » (T 165).

³⁸ Cf. la plaidoirie du nonce cherchant à sauver au moins l'œuvre du Turquetto : « Que veut notre Église ? Quelle est sa mission ? [...] Regardez les hommes ! [...] De quoi ont-ils besoin ? D'être accueillis ! Rassurés ! Entourés ! Là est le rôle de notre sainte Église ! Apaiser nos fidèles ! Que nous disent les chefs d'œuvre du Turquetto ? Que l'espoir existe. [...] Observe les personnages du Turquetto ! Que lis-tu sur leurs visages ? L'amour ! La charité ! Et surtout cette qualité que personne ne donne plus aux saints : cette imperturbabilité [...], cette manière de dire à chacun : 'c'est toi que j'attendais.' [...] Le Turquetto nous a donné les images les plus chrétiennes. » (T 187-188) Et comme le dit son avocat : « Sans être étranger [...] comment aurait-il pu exprimer la foi chrétienne de façon si universelle ? » (T 205)

³⁹ Au peintre qui lui reproche d'avoir mis en danger la « pureté » de leur culture en favorisant le mélange avec l'art vénitien, l'instigateur du projet déclare : « Rien n'est pur [...]. Quoi que l'on crée en dessin ou en peinture, chaque fois que mes yeux se mouillent de larmes et que je frissonne d'émotion devant une image merveilleuse, je sais que j'ai affaire à l'union, pour la première fois, de deux beautés qui en créent une troisième. Depuis Bihzâd, et c'est vrai pour toute la peinture persane, nous sommes redevables aux Chinois, par les Mongols, et aux Arabes. Les meilleures miniatures du temps de Tahmasp allient la mode persane et une sensibilité turcomane. [...] 'Dieu possède l'Orient autant que l'Occident', dit le Coran. Alors, Dieu nous garde d'aspirer à la pureté sans mélange. » (R 291-292) On trouve le même démontage du mythe de la pureté chez Schami, où les intégristes ont donné à leur organisation combattante le nom de « Die Reinen », et chez Arditi, où le juge inquisiteur appelle à l'autodafé des chefs d'œuvre de Soriano en argumentant : « Il faut que nos églises soient nettoyées de cette souillure ! » (T 189).

⁴⁰ Voir Belinda CANNONE, *op. cit.*, p. 77.

⁴¹ Lorsqu'on nous explique par exemple que le calligraphe Ibn Muqla « fut pour l'écriture arabe ce que Léonard de Vinci fut pour la peinture européenne » (K 477), cette comparaison est certes efficace sur le plan rhétorique, mais elle suggère aussi que les systèmes de représentation ne sont finalement pas si différents qu'il y paraît. L'emploi de cette figure dénote une approche radicalement différente de celle de Pamuk, pour qui les systèmes de pensée sont si étrangers l'un à l'autre qu'ils interdisent justement – c'est tout le problème – d'établir des comparaisons terme à terme.

en perpétuel devenir qui atteint à l'universel par l'intégration (et non le dépassement) des particularismes. Le message, là non plus, n'est pas réducteur, car en retraçant le parcours solitaire d'un artiste obsédé par sa passion et en révolte contre sa famille et son milieu, jusqu'à sa réconciliation avec les autres, son renoncement à l'œuvre et son acceptation de soi, il livre sa propre vision, nullement naïve, d'un art qui émancipe et « aide à vivre » (T 190).⁴² Certes, la synthèse envisagée n'est pas réalisable dans le contexte diégétique des romans : les parcours d'artistes retracés débouchent tous sur des échecs. Elle ne peut être que proposée à l'horizon du lecteur comme un projet dont les récits eux-mêmes fournissent l'ébauche.

Version pré-print – pour citer cet article :

Christine Meyer : « Guerres esthétiques et conflits communautaires : le roman d'artiste comme riposte au 'choc des civilisations' (Orhan Pamuk, Rafik Schami, Metin Arditi) ». In : Philippe Alexandre (dir.), *Orients et orientalismes dans les pays de langue allemande au XX^e siècle : Perceptions, appropriations, constructions et déconstructions*, Nancy, PUN, Éditions universitaires de Lorraine, 2016.

⁴² L'argument, attribué au nonce Gandolfi, est appuyé par le « maître » (Titien), qui le développe dans une lettre adressée à ce dernier quelques jours avant sa mort : « [...] Tu as compris que l'art a cette capacité qui lui est propre d'atteindre le cœur de chacun, du plus humble au plus savant, et de le rapprocher de l'autre. Que rien, aucune explication, aucune raison, ne sait comme lui apaiser une solitude. » (T 228)