

Orhan Pamuk

Le romancier naïf
et le romancier sentimental

Traduit de l'anglais par Stéphanie Levet

A series of three horizontal, wavy lines in shades of light green and grey, positioned above the publisher's name.

ARCADES
GALLIMARD

COLLECTION
ARCADES

ORHAN PAMUK

LE ROMANCIER
NAÏF
ET LE ROMANCIER
SENTIMENTAL

*Traduit de l'anglais
par Stéphanie Levet*

nrf

GALLIMARD

Titre original :

THE NAÏVE AND THE SENTIMENTAL NOVELIST

© *Orhan Pamuk, 2010.*

Tous droits réservés.

© *Éditions Gallimard, 2012, pour la traduction française.*

Note de l'éditeur

Cet ouvrage regroupe des conférences données en anglais dans le cadre des conférences Charles Eliot Norton (Harvard), en 2009.

Les notes préparatoires de ces interventions ont été traduites du turc vers l'anglais par Nazim Dikbaş.

À Kiran Desai

*Ce que fait notre esprit
lorsque nous lisons*

Les romans sont des deuxièmes vies. Comme les rêves dont parle le poète français Gérard de Nerval, les romans révèlent la couleur et la complexité de nos vies et sont remplis de gens, de visages et d'objets que nous avons le sentiment de reconnaître. Tout comme dans les rêves, lorsque nous lisons des romans, le caractère extraordinaire des choses que nous y rencontrons nous frappe parfois avec une telle force que nous en oublions où nous nous trouvons et nous représentons parmi les personnes et les événements imaginaires que nous observons. Dans ces moments-là, nous avons l'impression que le monde de fiction que nous découvrons et aimons est plus réel que le monde réel lui-même. Que ces deuxièmes vies puissent nous sembler plus réelles que la réalité signifie souvent que nous substituons les romans à la réalité, ou, tout au moins, que nous les confondons avec la vie réelle. Mais jamais nous ne déplorons cette illusion, cette naïveté. Au contraire, exactement comme dans certains rêves, nous voulons que le roman que nous sommes en train de lire continue et nous espérons que cette deuxième vie ne cessera pas de nous faire éprouver cette impression constante

de réalité et d'authenticité. Malgré ce que nous savons de la fiction, nous sommes agacés et gênés quand un roman ne parvient pas à maintenir l'illusion qu'il est bel et bien la vie réelle.

Nous rêvons en supposant que les rêves sont réels ; telle est la définition des rêves. Et c'est ainsi que nous lisons des romans, en supposant qu'ils sont réels — mais dans un coin de notre esprit, nous savons aussi pertinemment que notre hypothèse est fautive. Ce paradoxe tient à la nature même du roman. Insistons, pour commencer, sur le fait que l'art du roman repose sur notre capacité à croire de façon simultanée à des états contradictoires.

Je lis des romans depuis quarante ans. Je sais que nombreuses sont les attitudes que l'on peut adopter vis-à-vis du roman, nombreuses les manières d'y engager notre âme et notre esprit, selon qu'on le traite avec légèreté ou avec sérieux. Et, exactement de la même façon, j'ai appris d'expérience qu'il existe de nombreuses manières de lire un roman. Nous lisons parfois de façon logique, parfois avec nos yeux, d'autres fois avec notre imagination, parfois avec une toute petite partie de notre esprit, ou comme nous le voulons, ou comme le livre le veut, et d'autres fois par chaque fibre de notre être. Il y a eu une période de ma jeunesse où je me suis entièrement consacré aux romans : je les lisais intensément — extatiquement, même. Pendant ces années, de l'âge de dix-huit à trente ans (de 1970 à 1982), je voulais décrire ce qui se passait dans ma tête et dans mon âme comme un peintre représente, avec clarté et précision, un paysage saisissant, animé et compliqué, fait de montagnes et de plaines, de rochers, de bois et de rivières.

Qu'est-ce qui a lieu dans notre esprit, dans notre âme,

quand nous lisons un roman ? En quoi ces sensations intérieures diffèrent-elles de ce que nous ressentons lorsque nous regardons un film, observons un tableau, ou écoutons un poème, y compris un poème épique ? Un roman peut, de temps à autre, procurer les mêmes plaisirs qu'une biographie, un film, un poème, un tableau ou un conte de fées. Mais l'effet véritable, l'effet propre de cet art est fondamentalement différent de celui des autres genres littéraires, du cinéma, de la peinture. Je peux peut-être ici commencer à montrer cette différence en vous parlant des choses que je faisais et des images complexes qui surgissaient en moi pendant que, dans ma jeunesse, je lisais avec passion des romans.

Tout comme le visiteur de musée qui, avant toute chose, veut que le tableau qu'il contemple le divertisse en s'adressant à son sens de la vue, ce que je préférais autrefois dans le paysage, c'était l'action, le conflit et la richesse. J'aimais cette sensation à la fois d'observer secrètement la vie privée d'un individu et d'explorer les recoins obscurs du paysage dans son ensemble. Je ne veux pas pour autant vous donner l'impression que le tableau que je portais en moi était toujours tumultueux. Lorsque je lisais des romans dans ma jeunesse, il arrivait parfois qu'un vaste paysage paisible et profond naisse en moi. Mais parfois la lumière s'éteignait, le noir et le blanc s'accroissaient jusqu'à se séparer, et alors les ombres se mettaient à remuer. Parfois je m'émerveillais de ce que le monde entier me paraissait fait d'une tout autre lumière. Et parfois la pénombre envahissait et recouvrait tout, l'univers entier devenait une seule émotion et un seul style, et je comprenais que c'était là quelque chose que j'aimais et que cette atmosphère particulière était très cer-

tainement la raison pour laquelle je lisais ce livre. À mesure que j'étais entraîné dans le monde du roman, je me rendais compte que les ombres des actes que j'avais accomplis avant d'ouvrir les pages du livre, assis dans la maison de ma famille à Beşiktaş, à Istanbul — le verre d'eau que j'avais bu, la conversation que j'avais eue avec ma mère, les pensées qui m'avaient traversé l'esprit, les petits ressentiments que j'avais éprouvés —, tout cela s'effaçait lentement.

Le fauteuil orange dans lequel j'étais installé, le cendrier qui empestait à côté de moi, la pièce au sol recouvert de moquette où je me trouvais, les cris des enfants en train de jouer au foot dans la rue et, au loin, les sirènes des ferries, je sentais que tout cela quittait progressivement mon esprit; et que, mot après mot, phrase après phrase, un nouveau monde se révélait à moi. De page en page, ce nouveau monde se cristallisait et se clarifiait, exactement comme ces dessins secrets qui apparaissent lentement sous l'effet d'un réactif; alors les lignes, les ombres, les événements et les protagonistes devenaient nets et distincts. Dans ces premiers instants, tout ce qui retardait mon entrée dans le monde du roman et m'empêchait de mémoriser et de me représenter les personnages, les événements et les objets, me troublait et me contrariait. Un parent éloigné dont j'avais oublié le lien de parenté exact avec le héros, un tiroir contenant une arme dont l'emplacement précis m'échappait, une conversation dont je comprenais qu'elle était à double sens mais sans en saisir le sens implicite — des choses comme celles-là me dérangaient considérablement. Et pendant que mes yeux parcouraient avidement les mots, je désirais, avec impatience et avec plaisir aussi, que tout se mette bien vite

en place. Dans ces moments-là, toutes les portes de ma perception s'ouvraient aussi grand que possible, comme les sens d'un animal craintif lâché dans un environnement complètement étranger, et mon esprit se mettait à fonctionner beaucoup plus vite, dans un état de panique presque. Pendant que, pour m'acclimater au monde dans lequel je pénétrais, je concentrais toute mon attention sur les détails du roman que j'avais entre les mains, je m'efforçais de transformer les mots en images dans ma tête et de me représenter mentalement tout ce qui était décrit dans le livre.

Au bout de quelque temps, l'intensité éprouvante de mes efforts portait ses fruits, et le vaste paysage que je voulais voir se déployait devant moi, dans toute la netteté d'un continent immense qui surgit quand le brouillard se lève. Je pouvais alors distinguer ce qui était dépeint dans le roman comme quelqu'un qui regarde par la fenêtre pour contempler la vue, sans difficulté et à loisir. Lire la description que fait Tolstoï de Pierre en train d'observer la bataille de Borodino depuis le sommet d'une colline dans *Guerre et Paix* constitue pour moi une sorte de modèle de lecture d'un roman. Nombre de détails dont nous sentons que le roman les met en place et les tisse délicatement pour nous, et que nous éprouvons le besoin de garder en mémoire au fil de notre lecture, semblent apparaître dans cette scène comme dans un tableau. Le lecteur n'a pas l'impression d'être parmi les mots d'un roman, mais face à un tableau de paysage. L'attention de l'écrivain pour le détail visuel ainsi que la capacité du lecteur à transformer les mots en un vaste tableau grâce à la visualisation sont ici décisifs. Mais nous lisons aussi des romans qui ne se situent pas dans de grands paysages, sur des champs de

bataille ou dans la nature, mais plutôt dans des pièces, ou des atmosphères d'intérieur étouffantes — *La métamorphose* de Kafka en est un bon exemple. Et ces histoires, nous les lisons exactement comme si nous observions un paysage et, en le transformant en tableau dans notre esprit, nous nous habituons à l'atmosphère de la scène qu'il représente, nous nous laissons influencer par lui, et, en fait, nous le cherchons constamment.

Je vais donner un autre exemple, encore emprunté à Tolstoï, qui a traité à l'acte de regarder par la fenêtre et qui montre comment, en lisant, on peut entrer dans le paysage d'un roman. La scène est tirée du plus grand roman de tous les temps, *Anna Karénine*. Anna a rencontré Vronski à Moscou. Rentrant chez elle de nuit par le train de Saint-Petersbourg, elle est heureuse, car le lendemain elle verra son fils et son mari.

Anna [...] sortit de son sac un coupe-papier et un roman anglais. Tout d'abord il lui fut difficile de lire : les allées et venues autour d'elle, le bruit du train en marche, la neige qui battait la fenêtre à sa gauche et se collait à la vitre, le conducteur qui passait emmitouflé et couvert de flocons, les remarques de ses compagnes de voyage sur l'affreuse tempête qu'il faisait, tout lui donnait des distractions. Mais la monotonie s'en mêlant — toujours les mêmes secousses, toujours la même neige à la fenêtre, toujours les mêmes voix, les mêmes visages entrevus dans la pénombre — elle parvint enfin à lire et à comprendre ce qu'elle lisait. [...] Anna Arcadiévna lisait et comprenait ce qu'elle lisait, mais elle avait trop besoin de vivre par elle-même pour prendre plaisir au reflet de la vie d'autrui. L'héroïne de son roman soignait un malade : elle aurait voulu marcher à pas légers dans la chambre de ce malade ; un membre du Parlement prononçait un discours : elle aurait voulu le prononcer à sa place ; Lady

Mary galopait derrière sa meute, taquinait sa belle-fille, stupéfiait les gens par son audace : elle aurait voulu en faire autant. Vain désir ! il lui fallait se replonger dans sa lecture en tourmentant de ses mains menues le couteau à papier¹.

Anna est incapable de lire parce qu'elle ne peut s'empêcher de penser à Vronski, parce qu'elle veut vivre. Si elle parvenait à se concentrer sur son roman, elle pourrait facilement imaginer Lady Mary à cheval, suivant sa meute de chiens. Elle visualiserait la scène comme si elle regardait par la fenêtre et se sentirait lentement entrer dans cette scène qu'elle observe de l'extérieur.

La plupart des romanciers savent que lire les premières pages d'un roman s'apparente à pénétrer dans un tableau de paysage. Rappelons-nous de quelle manière Stendhal ouvre *Le Rouge et le Noir*. Nous voyons d'abord de loin la petite ville de Verrières, la colline sur laquelle elle se situe, les maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges, les touffes de châtaigniers vigoureux, les ruines des fortifications. En contrebas coule le Doubs. Puis nous remarquons les scies à bois et la fabrique de toiles peintes dites « de Mulhouse », ces textiles imprimés pleins de couleurs.

À peine une page plus loin, nous avons déjà rencontré le maire, l'un des personnages principaux, et nous avons identifié sa tournure d'esprit. Le véritable plaisir que l'on tire de la lecture d'un roman commence par la capacité de voir le monde non de l'extérieur, mais à travers le regard des protagonistes qui habitent ce monde. Lorsque nous lisons un roman, nous passons de la perspective d'en-

1. *Anna Karénine*, traduction Henri Mongault (Gallimard). (*Toutes les notes sont de la traductrice.*)

semble aux instants fugaces, des pensées générales aux événements particuliers à une vitesse qu'aucun autre genre littéraire ne permet. Tandis que, de loin, nous contemplons un paysage, nous nous trouvons soudain au cœur des pensées de la personne dans le tableau et des nuances de son humeur. C'est d'une façon semblable que dans un paysage chinois nous appréhendons une petite figure humaine représentée sur fond de rochers escarpés, de torrents et d'arbres au feuillage innombrable : nous nous concentrons sur cette figure, et puis nous essayons d'imaginer le paysage alentour à travers son regard. (Les peintures chinoises sont conçues pour être lues ainsi.) Alors nous nous rendons compte que le paysage a été composé de manière à refléter les pensées, les émotions et les perceptions de la figure qui s'y trouve. De même, quand nous commençons à comprendre que le paysage du roman est une extension, une partie de l'état mental des protagonistes, nous nous rendons compte que nous nous identifions sans heurts avec ces personnages. Lire un roman signifie que, tout en mémorisant le contexte global, nous suivons, l'un après l'autre, les pensées et les actes des protagonistes et leur attribuons une signification dans ce paysage d'ensemble. Nous sommes désormais à l'intérieur de ce paysage qu'il y a peu nous contemplions de l'extérieur : en plus de voir les montagnes dans notre esprit, nous éprouvons la fraîcheur de la rivière et sentons l'odeur de la forêt, nous parlons aux protagonistes et nous pénétrons plus profondément dans l'univers du roman. Sa langue nous aide à associer ces éléments disparates et distincts, et à considérer que les traits des protagonistes tout comme leurs pensées participent d'une seule et même vision.

Notre esprit travaille énormément lorsque nous sommes plongés dans un roman, mais pas comme celui d'Anna assise dans le bruit du train qui la ramène sous la neige à Saint-Pétersbourg. Nous oscillons sans cesse entre le paysage, les arbres, les protagonistes, les pensées des protagonistes et les objets qu'ils touchent — et nous passons de ces objets aux souvenirs qu'ils évoquent, puis aux autres protagonistes, et à des réflexions d'ordre général. Notre esprit et notre perception travaillent intensément, avec une rapidité et une concentration extrêmes, et effectuent de nombreuses opérations simultanées sans que, pour beaucoup d'entre nous, nous nous en rendions même encore compte. Nous sommes exactement comme quelqu'un qui conduit une voiture : il n'a pas conscience d'actionner des leviers, d'appuyer sur des pédales, de tourner le volant en veillant à être prudent et à respecter quantité de règles, tout en lisant et interprétant les panneaux de signalisation et en regardant dans son rétroviseur à intervalles réguliers.

L'analogie avec le conducteur vaut non seulement pour le lecteur, mais aussi pour le romancier. Certains romanciers n'ont pas conscience des techniques qu'ils utilisent ; ils écrivent de façon spontanée, comme s'ils accomplissaient un acte parfaitement naturel, dans l'ignorance des opérations et des calculs qu'ils effectuent mentalement et du fait qu'ils se servent des vitesses, des freins et des leviers dont les munit l'art du roman. Utilisons l'adjectif « naïf » pour qualifier ce type de sensibilité, ce type de romancier et de lecteur de romans — ceux qui ne se soucient pas du tout de la dimension d'artifice qui intervient dans l'écriture et dans la lecture d'un roman. Et l'adjectif « réflexif » pour désigner la sensibilité exactement

opposée : en d'autres termes, les lecteurs et les écrivains qui sont fascinés par l'artificialité du texte et son impuissance à atteindre la réalité, et qui prêtent une attention scrupuleuse aux méthodes mises en œuvre dans l'écriture des romans et aux processus mentaux mis en jeu dans la lecture. Être romancier, c'est l'art d'être à la fois naïf et réflexif.

Ou d'être à la fois naïf et « sentimental ». Friedrich Schiller a le premier proposé cette distinction, dans son célèbre essai *Über naive und sentimentalische Dichtung* (« De la poésie naïve et sentimentale », 1795-1796). Le mot allemand « *sentimentalisch* », qu'utilise Schiller pour décrire le poète moderne, inquiet et réfléchi, qui a perdu son caractère et sa naïveté d'enfant, a une acception quelque peu différente de l'adjectif anglais « *sentimental* », ou de son équivalent français « sentimental ». Mais nous n'allons pas nous attarder ici sur ce terme que Schiller, s'inspirant du *Voyage sentimental* de Sterne, a de toute façon emprunté à l'anglais. (Dans son inventaire des génies naïfs et enfantins, Schiller cite Sterne avec respect, parmi d'autres comme Dante, Shakespeare, Cervantès, Goethe et même Dürer.) Il nous suffit de remarquer que Schiller utilise le terme « *sentimentalisch* » pour désigner l'état de l'esprit qui s'est éloigné de la simplicité et de la puissance de la nature et se trouve désormais complètement pris dans ses propres émotions et ses propres pensées. Mon but ici est non seulement de parvenir à une compréhension approfondie de l'essai de Schiller, que, depuis ma jeunesse, j'aime énormément, mais aussi, grâce à lui, de clarifier mes propres réflexions sur l'art du roman (comme je l'ai toujours fait) et de les exprimer avec précision (comme je m'efforce de le faire maintenant).

Dans cet ouvrage célèbre, considéré par Thomas Mann comme « le plus bel essai écrit en langue allemande », Schiller divise les poètes en deux groupes : les naïfs et les sentimentaux. Les poètes naïfs ne font qu'un avec la nature ; en fait, ils sont comme la nature : calmes, cruels et sages. Ils écrivent leur poésie de façon spontanée, presque sans y penser, et sans se préoccuper des conséquences intellectuelles ou éthiques de leurs mots, ni accorder d'importance à ce que les autres pourraient dire. Pour eux — à la différence des écrivains contemporains —, la poésie est comme une impression que leur laisse de manière assez organique la nature et qui ne les quitte jamais. La poésie vient spontanément aux poètes naïfs de l'univers naturel dont ils font partie. La croyance selon laquelle un poème n'est pas quelque chose qui serait conçu puis fabriqué de façon concertée par le poète, qui le composerait selon un certain schéma métrique et le façonnerait par d'incessantes révisions et relectures critiques, mais bien plutôt quelque chose qui doit s'écrire de façon non réflexive et qui peut même être dicté par la nature, Dieu ou toute autre puissance, cette idée romantique était défendue par Coleridge, fervent adepte des romantiques allemands, qui l'a clairement exprimée dans la préface de 1816 à son poème *Kubla Khan*. (Ka, le personnage de poète de mon roman *Neige*, a écrit ses poèmes sous la double influence de Coleridge et de Schiller et avec cette même conception naïve de la poésie.) Il y a dans l'essai de Schiller, qui suscite en moi une immense admiration chaque fois que je le lis, une qualité parmi les caractères distinctifs du poète naïf sur laquelle je voudrais particulièrement insister : le poète naïf ne doute pas que ses paroles, ses mots, ses vers puissent effectivement dépeindre le

paysage d'ensemble, le représenter, et restituer et révéler de façon adéquate et totale le sens du monde, puisque ce sens ne lui est ni éloigné ni caché.

Le poète « sentimental » (sensible, réflexif) a, en revanche, selon Schiller, une inquiétude fondamentale : il n'est pas certain que ses mots puissent embrasser la réalité, l'atteindre, que ses paroles puissent communiquer le sens qu'il vise. Il a par conséquent une conscience exacerbée du poème qu'il écrit, des méthodes et des techniques qu'il utilise, et de l'artifice qu'implique son entreprise. Le poète naïf ne distingue guère sa perception du monde du monde lui-même. Mais le poète moderne, sentimental-réflexif, met en doute tout ce qu'il perçoit, et jusqu'à ses propres sens. Et il se soucie de principes éducatifs, éthiques et intellectuels lorsqu'il donne forme poétique à ses perceptions.

Le célèbre essai de Schiller, que je trouve aussi très amusant, est une source pleine d'attrait pour toute personne désireuse d'examiner les liens entre l'art, la littérature et la vie. Je l'ai lu et relu dans ma jeunesse, réfléchissant aux exemples qu'il donne, aux types de poètes dont il parle, et aux différences qui existent entre écrire de façon spontanée et écrire d'une façon concertée et consciente en s'appuyant sur l'intellect. En le lisant, je pensais bien sûr aussi à moi en tant que romancier, et aux humeurs diverses que je ressentais en écrivant des romans. Et je me remémorais ce que j'avais éprouvé en travaillant à mes tableaux quelques années plus tôt. De sept ans jusqu'à vingt-deux ans, j'avais peint sans relâche en rêvant qu'un jour je deviendrais peintre, mais j'étais resté un peintre naïf et j'avais finalement abandonné la peinture, peut-être d'ailleurs après en avoir pris conscience. À cette époque,

94. John Dos Passos *Devant la chaise électrique (Sacco et Vanzetti : histoire de l'américanisation de deux travailleurs étrangers)*
95. Mario Vargas Llosa *Voyage vers la fiction (Le monde de Juan Carlos Onetti)*
96. Silvia Baron Supervielle *Journal d'une saison sans mémoire*
97. Javier Marías *Littérature et fantôme*
98. George Steiner *Lectures (Chroniques du « New Yorker »)*
99. Franz Kafka *Les aphorismes de Zürau*
100. Annie Le Brun *Ailleurs et autrement*
101. Mario Vargas Llosa *De sabres et d'utopies*
102. Maurice Couturier *Nabokov ou la tentation française*
103. Orhan Pamuk *Le romancier naïf et le romancier sentimental*



Le romancier naïf et le romancier sentimental Orhan Pamuk

Cette édition électronique du livre
Le romancier naïf et le romancier sentimental d'Orhan Pamuk
a été réalisée le 04 octobre 2012
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782070135196 - Numéro d'édition : 185179).

Code Sodis : N50019 - ISBN : 9782072450471

Numéro d'édition : 232901.