

Elise Duclos

PROUST EN DERVICHE SOUFI : métamorphoses de l'intertexte proustien dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk

RELIEF 7 (2), 2013 – ISSN: 1873-5045. P 73-81
<http://www.revue-relief.org>
URN:NBN:NL:UI:10-1-115793
Igitur publishing
© The author keeps the copyright of this article

L'étude de l'intertextualité proustienne dans *Le Livre noir* d'Orhan Pamuk appelle la prise en compte de l'ensemble des références intertextuelles du roman, d'une multiplicité foisonnante, ainsi que l'étude de la place de l'intertexte proustien dans ce qu'il faut bien considérer comme le système intertextuel rhizomatique du roman. Cette investigation conduit à mettre en rapport les différents intertextes orientaux et occidentaux qui informent la narration et transforment le texte proustien en un voyage spirituel ou en une quête mystique : la *Conférence des oiseaux* d'Attâr, le *Mesnevi* de Mevlâna, et surtout *Hüsn-ü Aşk* de Cheik Galip.

Le Livre noir raconte l'histoire de Galip (« victorieux » en turc) à la recherche de sa femme, Ruya (le « rêve »), qui disparaît au début du roman en ne lui laissant qu'une lettre d'adieu de dix-neuf mots. Nous lisons les recherches de Galip dans Istanbul (première partie), puis dans les archives de son cousin Celâl (deuxième partie), célèbre chroniqueur au journal *Milliyet*, et qui se trouve avoir disparu en même temps que Ruya. Par ailleurs, le roman est structuré selon une alternance entre des chapitres à la troisième personne, qui racontent l'histoire de Galip, et les chroniques de Celâl, écrites à la première personne, qui tissent de mystérieuses correspondances avec l'histoire de Galip. Elles en sont en quelque sorte le reflet, l'expansion, ou le commentaire.

L'objet de cet article est de montrer qu'on ne peut isoler la référence proustienne du réseau très dense de l'intertextualité dans *Le Livre noir*; et que ce milieu intertextuel produit, en retour, des effets de lecture sur les hypotextes convoqués. Il s'agira donc d'apporter des réponses aux questions suivantes : Quelle est la spécificité du milieu intertextuel du *Livre noir* ?

Comment l'intertexte proustien est-il affecté par ce milieu littéraire et culturel, et quelle relecture de Proust Pamuk nous offre-t-il ?

Place de la référence proustienne dans la structurelle intertextuelle du *Livre noir*

Le Livre noir affiche une vocation intertextuelle très marquée. Chacun des chapitres, que ce soit l'histoire de Galip ou la chronique de Celâl, est introduit par un titre et par une épigraphe. Cela représente vingt-six citations (dix-neuf pour la première partie, dix-sept pour la seconde). L'édition originale turque comporte la liste des épigraphes qui n'est présente ni dans l'édition anglaise ni dans l'édition française; cette lacune gomme ainsi un indice paratextuel de premier plan. Les épigraphes font partie intégrante de la structure encadrante du *Livre noir*. Proust est présent dans cette liste de références littéraires, mais il est présent *parmi* une multiplicité d'auteurs qu'il est important de mentionner. Ces auteurs et ces œuvres se répartissent en trois grands groupes :

Le premier groupe est celui des grands classiques de la littérature orientale et islamique. Il comprend *Les Mille et Une Nuits*, le recueil de contes et d'histoires le plus célèbre de la littérature orientale, mais aussi le *Mesnevi* de Mevlana. Mevlana est une des références centrales de la littérature islamique. Il a vécu au XIIe siècle en Anatolie à Konya, et il a écrit en persan. Le *Mesnevi* est parfois appelé « la Bible persane ». Son titre désigne une forme poétique, qui deviendra un genre narratif dominant dans la littérature ottomane classique. Il s'agit d'un grand poème de 45 000 vers, organisé en six livres et écrit en distiques rimant entre eux. Il raconte l'épopée mystique de l'âme à la recherche de Dieu. C'est aussi un grand récit oriental qui comprend « anecdotes, apologues, citations du Coran, traditions prophétiques, légendes, thèmes folkloriques » (Eva de Mitrav, 71.) *Le divan de Shems de Tabriz*, autre œuvre de Mevlana convoquée dans *Le Livre noir*, est un recueil d'odes mystiques adressées à son maître spirituel, Chems (« soleil » en persan), rencontré à Konya en 1244. Par ailleurs, son prénom, Celâleddine Rumi, est celui d'un personnage du *Livre noir* : Celâl, le mystérieux cousin de Galip et auteur des chroniques, dont le nom signifie « majesté ». Autre référence majeure de la littérature islamique présente dans les épigraphes du *Livre noir*, *La conférence des oiseaux*, de Feridüddin Attar. Composée par le prédécesseur et maître de Mevlana, cette œuvre est publiée à la fin du XIIe siècle. Elle raconte le pèlerinage de trente oiseaux à la recherche de leur roi, le Simorgh, oiseau fabuleux de la mythologie persane et islamique. Au terme de leur quête, après avoir traversé les sept vallées de l'initiation soufie, ils découvrent que leur roi

est en eux-mêmes, selon un jeu de mots en persan : le simorgh, hypostase de Dieu, signifie « trente oiseaux » : « si-morgh ». La divinité est un principe transcendant incarné dans chacun des trente oiseaux, conformément aux principes de l'ontologie de l'Unité de l'Être du soufisme musulman. Les épigraphes citent également *Hüsn-ü Aşk* de Şeyh Galip. Ce titre signifie, en turc ottoman, « Beauté et Amour ». Il s'agit d'un mesnevi qui est le récit allégorique des épreuves que doit traverser l'amant, Aşk (« Amour »), pour rejoindre sa bien-aimée, Hüsn (« Beauté »). Écrit à la fin du XVIII^e siècle, il représente la dernière éclosion, le dernier chef d'œuvre de cette tradition poétique ottomane extrêmement savante et élitiste. Son auteur, Seyh Galip, chef d'une confrérie de soufis mevlevi (ordre fondé par Mevlana), combine les enseignements de ses maîtres, Rumi Mevlana et Ibn Arabi. En outre, il donne son nom au personnage principal du *Livre noir*, Galip, le malheureux avocat délaissé par sa femme Ruya. Nous trouvons aussi dans cette liste de références à la littérature orientale et islamique, le *Divan* de Niyasi-i Mîsri, poète et maître soufi du 17^e siècle, ainsi qu'une référence à l'œuvre d'Ibn Zerhani, auteur arabe fictif qui aurait traduit une œuvre d'un certain auteur italien, Bottfolio, inventé lui aussi.

Le deuxième groupe de références convoqué par les épigraphes est celui des productions littéraires et culturelles turques. Il comporte un article de *l'Encyclopédie d'Istanbul*, écrit par Abdurrahman Şeref sur Ahmet Mithat Efendi, romancier et journaliste, un des écrivains majeurs du XIX^e siècle, père et précurseur du roman turc. Nous trouvons également parmi ces épigraphes une citation extraite du roman *Nemide* de Halit Ziya Üşaklıgil, paru en 1889. Halit Ziya appartient à la deuxième génération de romanciers turcs ottomans après Ahmet Mithat Efendi; il représente le tournant *littéraire* dans l'histoire du roman turc : la littérature ne sert plus à véhiculer un enseignement moral et politique mais adopte des préoccupations formelles et esthétiques. Ce groupe comporte également un extrait d'une chronique parue le 7 juin 1952 (le jour de la naissance d'Orhan Pamuk !) dans le *Milliyet* par Ulunay, journaliste et écrivain; l'extrait d'un article encyclopédique sur « Le style » de Tahir-ul Mevlevi (1877-1951), journaliste, poète, critique littéraire et écrivain, témoin du passage de l'Empire à la République; l'extrait d'un *Entretien avec Yahya Kemal* par M. Balamir. Grand amoureux d'Istanbul, Y. Kemal (1884-1956) en est le poète par excellence, tout autant qu'il représente le poète de la nation turque. Ahmet Rasim (1864-1932) fait l'objet de deux épigraphes. Témoin de la transition de l'Empire ottoman à la république, membre élu de la grande assemblée de Turquie de 1927 à 1932, journaliste et

auteur de nouvelles, il a contribué à incorporer dans la littérature le folklore et la vie quotidienne d'Istanbul. Enfin, cette liste du deuxième groupe s'achève par un extrait du mélodrame *Vesikalı Yarım*, « Ma putain bien-aimée », film sorti en 1968 et réalisé par Lütü Akad. Il s'agit d'un classique du cinéma turc produit pendant l'âge d'or du cinéma en Turquie. Ses répliques, servies par les deux acteurs vedettes Türkan Şoray et İzzet Günay, sont des répliques culte de la culture populaire turque; l'épigraphe est tirée d'une réplique prononcée par le personnage de Türkan Şoray. Ce sont des textes de natures très différentes, qui font signe vers les grands noms de l'histoire littéraire et intellectuelle (Ahmet Mithat Efendi, Halit Ziya Üşaklıgil, Yahya Kemal...) et vers la culture populaire turque.

Le troisième groupe constitué par les épigraphes est celui des références littéraires occidentales. Nous nous contenterons d'en proposer une simple énumération. Nous trouvons donc dans cette liste les *Carnets de Malt Laurids Bridge* [1910] de Rilke, une référence à Lord Byron, *Albertine disparue* [1925] de Marcel Proust, *La divine comédie* [1307-1321] de Dante, *Alice au pays des merveilles* [1865], et *De l'autre côté du miroir* [1872] de Lewis Carroll, la *Biographia literaria* [1817] de Coleridge, *Les Démons* [1871] de Dostoïevski; *Le Talentueux M. Ripley* [1955] de Patricia Highsmith, *La Maison aux sept pignons* [1851] de Nathaniel Hawthorne; *Madame Bovary* [1857], de Flaubert; *Aurélia ou le rêve et la vie* [1855] de Nerval; « Le déluge à Norderney », un des *Sept contes gothiques* de Isak Dinesen [1934], pseudonyme de Karen Blixen; *Confessions d'un mangeur d'opium* [1822], de Thomas De Quincey; la nouvelle « Ombre- une parabole » [1835] d'Edgar Allan Poe.

Ces références dessinent un hypercanon de la littérature mondiale et témoignent d'une très grande diversité dans les emprunts à différentes littératures nationales, à différents mouvements, à différents genres littéraires. A ce niveau structurel des épigraphes, Proust n'est cité qu'une seule fois, il s'agit de l'épigraphe du chapitre cinq. La plupart des auteurs ne sont cités qu'une seule fois, sauf Lewis Carroll et Cheik Galip cités chacun trois fois, tandis qu'un certain nombre d'auteurs est cité deux fois. Il y a donc, à ce premier niveau d'analyse, un déplacement de la référence proustienne dans un milieu littéraire caractérisé par un régime intertextuel très prononcé, au milieu d'une multitude de références littéraires occidentales ou orientales, turques ou européo-américaines. C'est le premier effet de ce déplacement culturel, de cette importation de la référence culturelle canonique, centrale, dans l'espace romanesque turc du *Livre noir*.

La piste proustienne dans *Le Livre noir* : une présence liminaire et manifeste...

La narration s'oriente rapidement sur la voie de la lecture proustienne de manière très appuyée. C'est une présence à la fois explicite et implicite, faite d'allusions, de réécritures, de citations, d'évocations romanesque de *La Recherche*. Le roman s'ouvre sous des auspices proustiens avec notamment le réveil du héros dans une chambre dans laquelle il entend les bruits de la rue, qui ne sont pas sans rappeler certaines scènes de *La Prisonnière*. De même, les descriptions encadrantes de Ruya endormie, au début et à la fin du roman, font signe vers les tableaux d'Albertine endormie, toujours dans le même roman de Proust.

Par ailleurs, le sommeil chez Ruya est métaphorique du mystère insondable que représente la femme au foyer turc pour Galip. Elle est représentée comme un être de fuite qui échappe au personnage. La référence est implicite, et instaure un lien de connivence lettrée entre la figure de l'auteur et celle du lecteur qui se dessine dans *Le Livre noir*.

Le chapitre cinq est le chapitre proustien du roman : le titre (« Çocukluk bu » : « C'est un enfantillage ») et l'épigraphe sont des citations de Proust extraites d'*Albertine disparue* (15) : « On part pour un motif. On le dit. On vous donne le droit de répondre. On ne part pas comme cela. Non, c'est un enfantillage. » (« İnsan terkederken bir sebep gösterir. Bunu söyler. Karşısındakine cevap verme hakkı tanır. Öyle durup dururken gidilmez. Yok çocukluk bu. » (53), traduit par Hür Yumer pour *Kara Kitap*) Il s'agit du tout début d'*Albertine disparue*; le narrateur se rappelle les propos avec lesquels il essayait de se rassurer, quelques jours avant le départ d'Albertine, quant à un départ possible que sa sensibilité pressent, mais contre laquelle sa raison et son intelligence essaient de se prémunir. La citation invite à lire la détresse du personnage pamukien en rapport avec l'expérience proustienne de l'abandon et du départ d'Albertine. L'épigraphe pose aussi une pierre d'attente plutôt pessimiste quant aux chances qu'a Galip de retrouver Ruya, ce qui se trouve confirmé par la suite.

Dans ce chapitre, Galip trouve une lettre d'adieu, de même que Françoise remet une lettre d'Albertine au narrateur au début d'*Albertine disparue*. Ce n'est pas tout à fait une lettre d'adieu, une forme de complicité est proposée à Galip : « Arrange-toi pour ne rien dire à mes parents », de même qu'une promesse : « Tu auras de mes nouvelles » (88) On a donc deux situations liminaires très comparables. Par ailleurs, la fuite du personnage féminin se transforme dramatiquement en mort de l'héroïne : elle intervient

dans le roman de Pamuk à la toute fin du roman; la « fugitive » le reste jusqu'au dénouement et c'est donc l'enquête et la recherche qui constituent la majeure partie de l'histoire. Au terme d'une recherche de quelques jours, Ruya est retrouvée morte parmi les poupées de la boutique d'Alâaddine. De même, le narrateur ne retrouve pas Albertine : elle meurt loin de lui, sans qu'il l'ait revue et sans qu'elle ait éclairci pour lui les motivations de son départ, ni les mouvements de son cœur : elles restent un mystère indéchiffrable. Mais la disparition d'Albertine-Ruya ouvre la voie de la conversion à la littérature et à la création littéraire : au terme du *Livre noir*, Galip prend la place de l'auteur Celâl et produit les chroniques à sa place; il est devenu l'auteur d'un certain *livre noir*.

... altérée par le milieu intertextuel du roman

Très rapidement, la lecture proustienne du *Livre noir* est altérée par le milieu intertextuel du roman qui va produire des interférences et construire de nouvelles significations. Dans le chapitre cinq placé sous le signe d'« Albertine disparue », se trouve la première référence littéraire à *Hüsn-ü Aşk* : Galip commence son enquête sur la disparition de sa femme par la recherche du cahier dont elle a extrait une page pour écrire sa lettre d'adieu. Il retrouve plusieurs cahiers, dont un cahier de littérature, où elle a noté : « Pour l'examen : on peut avoir une question sur *Hüsn-ü Aşk*. » (84) Cette référence, première mention de l'œuvre, est mise en place de manière ludique et intégrée à la diégèse; elle relève à la fois du jeu érudit mais aussi du jeu de pistes : les références sont cachées dans le texte et l'émaillent d'indices intertextuels; le lecteur averti notera ces références comme autant d'indices encourageant la lecture du *Livre noir* par l'hypotexte d' *Hüsn-ü Aşk*.

Le chapitre suivant, le chapitre six, est introduit par une épigraphe extraite du quatrième chant de *L'Enfer* de Dante. Cette construction par épigraphes et cette esthétique du collage induisent un nouvel effet de sens : la recherche de Galip est alors doublement référée, par le jeu de l'intertextualité, à la recherche du narrateur proustien amorcée par la disparition d'Albertine, et au voyage du pèlerin Dante, amorcé par la disparition de Béatrice.

Une nouvelle référence à *Hüsn-ü Aşk* se trouve au chapitre sept. Lorsque Galip téléphone aux amies de Ruya pour essayer d'obtenir des informations, il apprend que Gül (la « rose » en turc) a accouché de deux jumeaux : « Hüsn » et « Aşk ». Nouvelle mention explicite de l'œuvre de Cheik Galip, sur le mode de la dissémination ludique de la référence intégrée à la diégèse. Le texte soumet

la référence au lecteur comme un clin d'œil métaphysique et érudit, décryptable uniquement par un public connaisseur de la littérature islamique.

Au chapitre suivant, la lecture « mystique » s'étoffe. Dans cette chronique, Celâl raconte sa rencontre avec trois grands journalistes qui lui donnent des conseils. Ils lui recommandent, entre autres : « Sois toujours à la recherche de l'amour »; « Aimer, c'est chercher »; « Ton secret est Amour, ne l'oublie surtout pas. Amour est le mot clef. »; « C'est l'Amour, Amour, Amour ! » (149) La traduction française masque, bien entendu, la reprise du mot turc pour « amour », « Aşk » d'abord référé à l'œuvre de Cheik Galip. Ainsi, la recherche de Galip (le personnage) est indexée du côté de la recherche de l'amour. Les interprétations profanes de l'amour terrestre pour une femme et les interprétations religieuses se superposent : l'amour est précisément le principe suprême de la voie soufie. Dieu est Amour, le dernier état sur l'itinéraire spirituel. Il se confond avec l'Unité de l'Etre divin.

L'épigraphie du chapitre suivant corrobore cette lecture mystique de la quête de Galip. La citation est extraite d'*Hüsn-ü Ask*, il s'agit des distiques 1412 et 1413 : « Tantôt c'était la neige qui tombait, tantôt les ténèbres » (En turc ottoman : « Gâh kar yağıyordu, gâh karanlık. ») (Pamuk, 1990, 95) En turc, la neige et les ténèbres, la neige et le noir, sont presque le même mot, à une lettre près : « kar » signifie « la neige » tandis que « kara » signifie « noir », adjectif sur lequel est construit le substantif « karanlık » (« les ténèbres, l'obscurité »). Les deux distiques dont est extraite la citation insistent sur cette équivalence, sur cette fusion entre l'obscurité et la lumière. Je traduis de la traduction anglaise de Victoria Holbrook : « Le désespoir et le terreur ne faisaient plus qu'un / Tantôt c'était la neige, tantôt c'était les ténèbres qui tombaient / Là, la neige était l'épouse des ténèbres / Ténèbres et Lumière s'épousaient en une seule forme » (Victoria Holbrook, 139 : « Despair and terror were welded as one / At times snow, at times black darkness rained down / There snow was the consort of darkest night / Combined in one form were darkness and light ») Le titre du roman turc « kara kitap » (« le livre noir ») se trouve resémantisé par cette actualisation de l'adjectif « kara » et par le déploiement d'une corolle de significations et de connotations liées au « noir ». Le « livre noir » est le livre de la « nuit obscure », de la « nuit noire de l'âme » traversée par l'amant mystique pour rejoindre le terme de son voyage.

L'effet de cette importation réside dans une poétisation, dans une symbolisation de l'univers fictionnel dans la fusion mystique des contraires : neige et ténèbres, lumière et obscurité. L'Istanbul parcourue par Galip devient la plaine glacée traversée par Amour lors de sa mise à l'épreuve pour

conquérir Beauté, la nuit mystique éprouvée par l'Amant lors de son voyage spirituel. Le chronotope romanesque réaliste, celui de l'Istanbul de l'hiver 1980, se transforme peu à peu en un chronotope symbolique et allégorique, celui de la quête soufie.

Ce processus se complexifie au chapitre dix-sept, qui consiste en une réécriture mi-sérieuse, mi-parodique de la catabase. Dans son errance dans l'Istanbul enneigée et hivernale, Galip est amené à visiter un endroit légendaire, « l'enfer aux mannequins » (311). Il s'agit d'un univers souterrain, d'une Istanbul chthonienne où maître Bédii, célèbre artisan dans la confection des mannequins, a entreposé ses modèles turcs dont personne ne veut, qui se mêlent aux squelettes des différentes périodes historiques d'Istanbul. Ici, le modèle de la recherche rejoint une nouvelle fois le *topos* de la descente aux enfers et du voyage dans l'au-delà. Le patron proustien est ainsi raccordé, par l'intercession de Dante et de Cheik Galip, à un archétype narratif : le voyage spirituel, la recherche mystique de la bien-aimée, dessinant une superposition hypotextuelle, un feuilleté intertextuel qui fait apparaître le patron narratif sous-jacent à la fois comme un archétype narratif et comme un architexte du roman.

Au terme de cette première partie, la lecture mystique se voit entérinée avec une dernière référence aux grands textes de la littérature soufie, le *Mesnevi* et *Hüsn-ü Ask*. « Le puits sombre de l'immeuble » auquel Celâl consacre sa chronique ainsi que le chapitre dix-huit, est un motif littéraire emprunté à la tradition du voyage initiatique du pèlerin à la recherche de Dieu : « J'étais convaincu qu'il s'agissait là du puits décrit par Cheik Galip dans son *Hüsn-ü Ask* et de celui dont parle Mevlana dans son *Mesnevi* » (327). Nouvelle incitation à lire le voyage de Galip, amené au terme de cette première partie devant ce « puits sombre de l'immeuble », comme l'itinéraire spirituel du soufi à la recherche de l'aimé.

L'intertextualité de *Kara kitap* se donne donc comme un réseau référentiel exponentiel, rhizomatique. Le texte crée sans cesse de nouvelles relations intertextuelles par lesquelles les textes s'altèrent les uns les autres. Le roman se donne comme un kaléidoscope où Dante se lit avec Proust et les mystiques soufis; où Proust est donné à lire comme un soufi sur la voie mystique.

Dans la seconde partie du roman, Proust s'efface comme référence explicite, même s'il informe toujours, au niveau architextuel, le roman de la subjectivation de soi comme écrivain. Mais la référence explicite est recouverte par les références aux histoires d'amour mystique. L'intertexte qui sature la

deuxième partie est celui de l'histoire de Mevlana et de Chems de Tabriz, son maître spirituel, rencontré à Konya en 1244. Chems bouleverse la vie de Mevlana et lui ouvre la voie mystique. Mais un jour, Chems disparaît. Mevlana part à sa recherche mais il reste introuvable. Il a été assassiné par les disciples jaloux de Mevlana qui l'ont jeté dans un puits. Au terme d'un long périple pour retrouver son bien-aimé, Mevlana se rend compte que Chems et lui ne font qu'un : il fusionne avec l'objet de sa quête. L'histoire de *Hüsn-ü Aşk* est elle aussi très présente, et raconte sensiblement la même histoire : Aşk parti à la recherche de Hüsn se rend compte qu'elle est en lui, et qu'il est lui-même l'objet de sa quête. Ces deux histoires informent l'histoire de Galip et de Ruya. Et de fait, ces histoires mystiques de la recherche du bien-aimé disparaissent dans la deuxième partie du *Livre noir* et prennent le pas sur la référence à la *Comédie* et à Proust.

Pour conclure, il semblerait que *Le Livre noir* opère une mise en réseau de l'intertexte proustien dans le milieu intertextuel du roman, ce qui produit de nouveaux effets de sens par collage et juxtaposition. C'est l'effet principal de ce transfert interculturel, de cette déterritorialisation de Proust dans le roman turc. Le résultat en est une dissémination, une démultiplication de l'intertexte proustien dans la structure rhizomatique du *Livre noir*. Par cette opération, Proust se trouve inséré dans une bibliothèque mondiale, totale, qui rassemble le canon de la littérature orientale, de la bibliothèque occidentale, le canon de la littérature turque et celui des littératures européennes et américaines. Proust se donne à lire avec Cheik Galip, avec Dante, avec Mevlana. Mais *Le Livre noir* affiche également de cette manière une mise en parallèle d'œuvres différentes qui révèlent leur fonction architextuelle : le roman est informé simultanément par *La Comédie*, par *Hüsn-ü Aşk*, par *La conférence des oiseaux*, par *Alice au pays des Merveilles* et *De l'autre côté du miroir*. Sur le plan de la théorie de la lecture cette esthétique intertextuelle du collage, de l'emprunt plus ou moins explicite, plus ou moins signalé, implique un mode de lecture métanarratif très prononcé, et postule une figure de lecteur implicite au savoir encyclopédique, à l'image de la figure de l'auteur construite par le texte, figure d'un savoir littéraire total et universel.

Ouvrages cités

Farid-ud-Din Attâr, *La conférence des oiseaux*, traduit du persan par Manijeh Nouri, Paris, Seuil, 2010.

Dante, *La Divine Comédie*, traduit de l'italien par Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion, 1985.

Eva de Vitray, *Rûmî et le soufisme*, collection « Maîtres spirituels », Paris, Seuil, 1977.

Cheik Galip, *Beauty and Love* [Hüs-n-ü Aşk], traduit du turc ottoman par Victoria Rowe Holbrook, New York, The Modern Language Association of America, 2009.

Orhan Pamuk, *Kara kitap* [1990], Istanbul, İletişim Yayınları, 1994.

— *Le Livre noir*, traduit du turc par Munevver Andaç, Paris, Gallimard, 1995.

Marcel Proust, *Albertine disparue*, Paris, Gallimard, folio classique, 1992.