Feridun Zaimoglu adaptateur de Shakespeare

Christine Meyer

▶ **To cite this version:**

Christine Meyer. Feridun Zaimoglu adaptateur de Shakespeare. Françoise Aubès; Silvia Contarini; Jean-Marc Moura; Idelette Muzart-Fonseca dos Santos; Lucia Quaquarelli; K. Schubert. Interprétations postcoloniales et mondialisation. Littératures de langues allemande, anglaise, espagnole, française, italienne et portugaise, 33, Peter Lang, pp.173-192, 2014, Liminaires – Passages interculturels, 9783034315975. hal-03499926

HAL Id: hal-03499926
https://u-picardie.hal.science/hal-03499926

Submitted on 21 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.

Version pre-print (09/07/2014) – Pour citer cet article :

MEYER, Christine, « Feridun Zaimoglu adaptateur de Shakespeare », in *Interprétations postcoloniales et mondialisation. Littératures de langues allemande, anglaise, espagnole, française, italienne et portugaise*, éd. par Françoise Aubès, Silvia Contarini, Jean-Marc Moura, Katja Schubert *et al*., Berne, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages interculturels », vol. 33, 2014, p. 173-192.

FERIDUN ZAIMOGLU ADAPTATEUR DE SHAKESPEARE

Christine Meyer

L'exemple de Feridun Zaimoglu[1], écrivain d'expression allemande né en Anatolie en 1964, illustre bien les contradictions dans lesquelles sont pris les auteurs biculturels en Allemagne. Issu de l'immigration économique des années 1960, Zaimoglu est aujourd'hui l'un des représentants emblématiques de la « littérature d'immigration » (« *Migrationsliteratur* ») en Allemagne. Il se distingue d'abord par une écriture directement en prise sur l'actualité politique et les thèmes de société, ensuite par une forte présence médiatique, enfin par un travail novateur sur la forme traduisant une volonté de subvertir la langue allemande standard en la « créolisant ». L'immense succès de *Kanak Sprak* (1995), recueil de 24 monologues mettant en scène de jeunes Turco-Allemands relégués à la marge de la société, tient ainsi à la mise au jour, par l'élaboration d'une esthétique littéraire complexe, d'un potentiel de créativité jusque-là insoupçonné de la génération de la « post-migration[2] ». L'usage performatif et transgressif qui y est fait de la langue allemande, dont les locuteurs du livre exploitent tous les registres avec virtuosité (au rebours de la caricature d'un « *Gastarbeiterdeutsch*[3] » simpliste, voire simplet), a non seulement contribué à donner une voix à la jeunesse issue de l'immigration et à valoriser sa culture et son (ses) mode(s) de vie, mais aussi à reconstruire l'imaginaire collectif allemand après le choc des attentats racistes de Hoyerswerda, Solingen et Mölln au lendemain de la réunification. Cette reconstruction passe par une réfutation jubilatoire du postulat toujours profondément ancré en Allemagne de l'unité entre nation, langue et ethnie, et par la revendication d'une « hybridité » définie, à tout le moins, par une double

[1] Nous adoptons ici la graphie germanisée choisie par l'auteur lui-même de préférence à la graphie turque « Zaimoğlu ». Notons qu'en supprimant la brève au-dessus du « g », ce signe diacritique qui en faisait en turc un « g doux » (muet mais marquant la voyelle précédente comme longue), l'auteur a opté du même coup pour une prononciation modifiée, « occidentalisée » de son patronyme.

[2] Nous empruntons ce terme à GEISER Myriam (*Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und Frankreich. Deutschtürkische und frankomaghrebinische Literatur der Postmigration*, Würzburg, Königshausen & Neumann, à paraître). Sur l'impact de l'immigration et de la globalisation sur le paysage littéraire allemand, voir entre autres : *Kosmopolitische ‚Germanophonie'. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, MEYER Christine (dir.), Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012.

[3] Allemand approximatif attribué aux ouvriers immigrés, d'après l'euphémisme « *Gastarbeiter* » (« travailleur invité ») couramment employé à partir de 1955 pour désigner les étrangers embauchés sous contrat.

référence, globale (transnationale) et locale (régionale), au détriment de l'échelle nationale comme repère identitaire.

Ce travail de déconstruction/recréation se retrouve aussi dans la forte dimension intertextuelle de l'écriture de Zaimoglu, qui se caractérise de façon croissante par un questionnement de la tradition littéraire. Les références en sont entre autres Goethe[4], Lessing[5], Wedekind[6], Molière[7] et aussi Shakespeare. Parallèlement à son œuvre de fiction, Zaimoglu revisite depuis plusieurs années le répertoire théâtral en collaboration avec son ami Günter Senkel, qui se charge notamment, pour les œuvres en anglais, de la traduction littérale des textes originaux et lui fournit la base de ses adaptations parfois très libres. Le duo est très demandé par les scènes allemandes.

De quelle nature est le rapport établi dans ces « tradaptations[8] » au canon littéraire ? Ostensiblement polémique, Zaimoglu travaille de façon très différente des représentants emblématiques de la littérature postcoloniale (Derek Walcott, Salih Tayeb, Michel Garneau, Salman Rushdie, Toni Morrison…[9]). La posture adoptée par l'« enfant terrible » de la scène littéraire allemande demeure, malgré une popularité croissante, iconoclaste, rebelle et anti-*establishment*. Mais à quoi s'oppose-t-elle au juste ? Au discours dominant de la société majoritaire, volontiers petit-bourgeois à tendance xénophobe, ou au « politiquement correct » des intellectuels de gauche ? Zaimoglu, en qui d'aucuns voyaient dans les années 1990 « le Malcolm X des Turcs allemands[10] », renvoie souvent dos à dos ces deux discours au point de sembler les confondre. Nous essaierons de voir à l'exemple de son traitement de Shakespeare s'il faut le situer plutôt comme « anti-hégémonique[11] », et donc d'une certaine manière comme « postcolonial », bien que lui-

---

[4] Voir en particulier le roman épistolaire *Liebesmale, Scharlachrot* (2000), une transposition brillante des *Souffrances du jeune Werther* dans le milieu des jeunes Turco-Allemands, où la « kanak sprak » côtoie le registre sublime du romantisme littéraire.

[5] Voir la pièce *Nathan Messias* (2006/2009), pour laquelle Zaimoglu s'est librement inspiré de *Nathan le Sage*. *Cf.* aussi le commentaire de Tom CHEESMAN, « *Nathan* Without the Rings : Postmodern Religion in *Nathan Messias* », in *Feridun Zaimoglu*, CHEESMAN Tom et YEŞILADA Karin E. (dir.), Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Wien, Peter Lang, 2012, p. 118-144.

[6] Voir la pièce *Lulu Live* (2005).

[7] Voir la pièce *Molière, eine Passion* (2007), qui condense les quatre comédies *Le Misanthrope*, *Don Juam*, *Tartuffe* et *Le Bourgeois gentilhomme* et fait de leurs protagonistes un seul et même personnage.

[8] Ce mot-valise a été forgé par le poète et dramaturge québécois Michel GARNEAU en 1978 pour son *Macbeth*, première d'une série de « tradaptations » de Shakespeare. Le terme désigne un mélange de traduction et d'adaptation dont l'objectif est de rapprocher le spectateur de la pièce ancienne, imprimant à celle-ci un esprit nouveau tout en modifiant le moins possible le texte original, de sorte que « le texte étranger est pris comme un matériau brut qui va permettre à l'adaptateur de créer une œuvre originale ». Ainsi, dans le *Macbeth* de Michel Garneau, la traduction « avait joué un rôle de miroir, apportant à une société à la recherche d'elle-même l'appui extérieur et prestigieux que représentait la caution shakespearienne ». *Cf.* HELLOT Marie-Christine, « La tradaptation : quand traduire, c'est adapter Shakespeare », in *Jeu : Revue de théâtre*, n° 133, (4) 2009, p. 78-82 (ici p. 82).

[9] Voir p. ex. WALCOTT Derek, *A Branch of the Blue Nile* (1986), NAMJOSHI Suniti, *Snapshots of Caliban* (1989), TAYEB Salih, *Season of Migration to the North* (2003), et les mises en scène du *Marchand de Venise*, d'*Hamlet* et de *Macbeth* par Salim Ghouse. Voir aussi *Native Shakespeares : Indigenous Appropriations on a Global Stage*, DIONNE Graig/KAPADIA Parmita (dir.), Bodmin, MPG Books, 2008.

[10] *Cf.* LOTTMANN Joachim, « Ein Wochenende in Kiel mit Feridun Zaimoglu, dem Malcolm X der deutschen Türken », in *Die Zeit*, 14/11/1997, *Zeit Online*, URL : http://www.zeit.de/1997/47/zaimogl.txt.19971114.xml. (Dernière consultation le 03/03/2013)

[11] Yasemin Yildiz évoque ainsi « l'esprit antihégémonique » (« den antihegemonialen Tenor ») qui caractériserait *Kanak Sprak*. Voir YILDIZ Yasemin, « Kritisch 'Kanak' : Gesellschaftskritik, Sprache und

même s'en défende, ou plutôt comme « anti-postcolonial » - et donc finalement conservateur, voire réactionnaire ? Shakespeare se prête particulièrement bien à un tel questionnement parce qu'il permet la comparaison avec d'autres écrivains se situant clairement dans une perspective postcoloniale.

La première pièce adaptée par Zaimoglu et Senkel fut *Othello*, qu'ils réécrivirent entièrement à la demande des Kammerspiele de Munich pour un spectacle monté en 2003 par Luk Perceval, metteur en scène flamand maintes fois primé, connu pour ses propositions radicales et très prisé des scènes allemandes[12]. Première commande réalisée par Zaimoglu pour le théâtre, cette adaptation « irrévérencieuse » et grinçante, qui accentue la brutalité et la crudité du texte de Shakespeare, en condense l'intrigue et en supprime la fin morale, suscite un tel enthousiasme, pimenté de scandale, que les auteurs se voient confier trois ans plus tard par le théâtre de Kiel une adaptation de *Roméo et Juliette*. Leur réécriture, qui fait de la guerre clanique entre les Capulet et les Montaigu un conflit intercommunautaire entre des musulmans d'origine turque et des Allemands de culture chrétienne, est portée une première fois à la scène par l'Israélienne Dedi Baron[13] avant d'être reprise en 2007 à Berlin par Neco Çelik, jeune metteur en scène d'origine turque qui avait monté avec succès l'année précédente *Schwarze Jungfrauen* (*Vierges noires*), d'après un texte original de Zaimoglu/Senkel élaboré selon le même principe que *Kanak Sprak* : dix monologues de jeunes musulmanes, pour la plupart voilées, exprimant des opinions passionnées et transgressives prenant à contrepied aussi bien l'orthodoxie musulmane que la doxa humaniste occidentale qui voit en elles des victimes[14]. Dans la continuité de cette pièce sur les femmes de la post-migration, Neco Çelik accentue encore dans sa version de *Roméo et Juliette* le parti-pris de Zaimoglu de transposer le drame élisabéthain à la réalité sociale contemporaine et de l'ethniciser. Donnée au Hebbel-Theater de Berlin-Kreuzberg, en plein « ghetto » turc, dans le cadre d'un festival intitulé *Beyond Belonging – Migration hoch zwei* (« Au-delà de l'appartenance – la migration au carré »), la pièce est jouée par des comédiens amateurs majoritairement d'origine turque, ce qui renforce encore l'illusion d'authenticité sociale. L'accueil est cette fois plus mitigé, même parmi

---

Kultur bei Feridun Zaimoglu », in *Wider den Kulturenzwang : Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, EZLI Özkan, KIMMICH Dorothee, WERBERGER Annette (dir.), Bielefeld, Transcript, 2009, p. 187-205 (ici p. 189).

[12] Le texte de cette adaptation, ainsi que des suivantes – *Romeo und Julia*, *Hamlet*, *Julius Caesar* – est disponible au format PDF sur commande auprès du Rowohlt Theater Verlag (Reinbek bei Hamburg). C'est à ces versions PDF que nous nous référons dans la suite du présent article.

[13] Cette mise en scène a été accueillie avec respect, la première à Kiel fut un succès.

[14] Cette pièce doit être replacée dans le contexte du débat sur le port du voile et plus largement sur la place de l'islam en Allemagne, où la condition de la femme est un enjeu majeur. En montrant sur scène des jeunes femmes revendiquant leur foi religieuse, Zaimoglu se pose en défenseur des « néo-musulmanes » et en « critique des critiques de l'islam » (*cf.* BAHNERS Patrick, « Kritiker der Islamkritikerinnen », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 97, 26/04/2007, p. 40) qui, comme la sociologue Necla Kelek et l'avocate Seyran Ates, plaident au nom des valeurs laïques et des droits de la femme pour une limitation du soutien à l'exercice de la religion en Allemagne. Avant l'ouverture de la 2e séance de la Conférence allemande de l'islam (DIK), en mai 2007, Zaimoglu démissionna de son siège pour protester contre le consensus autour de cette question et contre l'absence de femmes voilées au sein de la Conférence.

les critiques *a priori* favorables au travail de Zaimoglu[15]. Cela n'empêche pas les auteurs d'écrire un peu plus tard leur version d'*Hamlet* à la demande de Luk Perceval, qui la monte à Hambourg en 2010, puis un *Jules César* qui sera porté à la scène par Anne-Sophie Demenz à Kiel en 2011. Sous la direction de Luk Perceval, le Thalia-Theater de Hambourg fait entrer *Othello* dans son répertoire en 2009.

Zaimoglu a le grand mérite d'avoir « dépoussiéré » les pièces en question, de les avoir délestées de la grandiloquence surannée qui marque à ce jour la réception de Shakespeare en Allemagne, où son œuvre a longtemps été vue à travers le prisme des traductions romantiques de Schlegel, Tieck et Baudissin. En revenant au texte original sans passer par les éditions de référence et en se fiant à son sens aigu de la langue pour en faire une réécriture complète, Zaimoglu a restitué à ces pièces leur vitalité, leur vigueur et leur caractère populaire. Son talent se déploie surtout dans le registre de l'insulte et de l'invective, où il innove avec audace et naturel, puisant abondamment dans le répertoire scatologique et sexuel mais se plaçant toujours dans le prolongement de la violence shakespearienne. C'est fluide, c'est percutant, cela touche juste. Le recours à la vulgarité, omniprésente aussi bien dans *Othello* que dans *Roméo et Juliette* et *Jules César*, ne relève pas de l'automatisme, comme l'atteste la technique tout autre élaborée dans *Hamlet*. Zaimoglu invente pour cette pièce un langage à la limite de la désagrégation, transformant les longues tirades de l'original en monologues à la syntaxe rudimentaire faits d'exclamations inarticulées et de phrases elliptiques. Cette altération drastique de l'éloquence shakespearienne reflète au plus juste la difficulté de positionnement et d'être du héros, le désarroi existentiel qui est au cœur de la pièce.

Au plan de l'écriture, les adaptations de Zaimoglu sont donc une réussite. Mais qu'a-t-il changé à l'esprit des textes ? Je me concentrerai sur *Othello* et sur *Roméo et Juliette*, qui ont le plus fort potentiel « postcolonial », pour des raisons qui tiennent dans le premier cas à l'argument de la pièce, dans le second à l'ethnicisation opérée par Zaimoglu. Le cas d'*Othello* est d'autant plus intéressant que c'est l'adaptation qui, tout en faisant scandale[16] lors de la première en 2003, a connu le succès le plus durable. Reprise par

---

[15] *Cf.* SEIDLER Ulrich, « Nach Durchbruch kommt Einbruch. Das Scheitern des Neuregisseurs Neco Çelik : 'Romeo und Julia' von Zaimoglu und Senkel im HAU 1 », in *Berliner Zeitung*, 10/03/2007. Dans l'hebdomadaire *Die Zeit*, Gerhard Jörder déplore que Zaimoglu ait manqué son but, donner « un Shakespeare issu de l'immigration », et qu'il en soit resté à une adaptation superficielle (« Zaimoglu hat einen Shakespeare mit Migrationshintergrund im Sinn gehabt. Über das Vordergründige ist er in Berlin nicht hinausgekommen. »). Voir JÖRDER Gerhard, « Liebestod in Kreuzberg », in *Die Zeit*, n° 12, 15/03/2007, p. 52.

[16] De nombreuses voix s'élèvent alors, notamment dans les grands journaux, pour dénoncer le saccage de l'œuvre de Shakespeare. *Cf.* p. ex. SCHOSTACK Renate, « Mann der kleinen Möglichkeiten. Wiedereröffnung der Kammerspiele : Luk Perceval scheitert in München am 'Othello' », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31/03/2003 ; SKASA Michael, « Ein Mann sieht schwarz. Die Münchner Kammerspiele sind endlich wieder eröffnet worden. Zum Start gab es 'Othello' von Luk Perceval und Feridun Zaimoglu. Jedoch, dem Bösen fehlt das Nötigste : Farbe, Knochenmark und Fallhöhe », in *Die Zeit*, 3/04/2003. Cela prend parfois des formes plus schématiques, comme p. ex. sous la plume de MARKWORT Helmut, « Hass aufs Original : Die Münchner Kammerspiele leisten sich zur Eröffnung eine Shakespeare-Verhunzung », in *Focus*, 07/04/2003. D'autres critiques, à droite comme à gauche, saluent au contraire l'audace de l'interprétation. *Cf.* LEUCHT Sabine, « Der alte Tor und das Mädchen. Melancholie und Gossensprache : Nach dreijähriger Pause eröffnen die Kammerspiele wieder mit Luk Percevals 'Othello' ihr frisch renoviertes Schauspielhaus – mit verständlichen Buhs und sehr richtigem Jubel [...] », in *die tageszeitung (taz)*,

plusieurs scènes prestigieuses d'Allemagne et d'Autriche, jouée dans le cadre de festivals réputés (*Salzburger Festspiele* en 2005), c'est aussi la seule à avoir franchi les frontières linguistiques : elle a fait l'ouverture en 2006 du programme étranger au festival annuel de la Royal Shakespeare Company de Stratford upon Avon en version doublement sur-titrée (traduction du texte de Zaimoglu et texte original en regard). La critique était alors partagée, mais il s'est trouvé là aussi des commentateurs, spécialistes de Shakespeare, pour saluer le travail de Zaimoglu, qui aurait revivifié la pièce en la débarrassant de la patine accumulée en quatre siècles, de façon à « reproduire le choc » de l'original[17].
De fait, si Zaimoglu revendique haut et fort sa liberté d'adaptation en ce qui concerne la forme[18], il prétend avoir été fidèle à Shakespeare sur le fond. La seule consigne que lui ait donnée Perceval était, dit-il, de moderniser la pièce[19]. Cette actualisation inclut quelques modifications pragmatiques, à commencer par la fin tronquée : Zaimoglu clôt la pièce sur le meurtre de Desdémone, privant ainsi le spectateur du moment cathartique où le complot est dévoilé, permettant l'*anagnorisis* d'Othello et son suicide final. Tant mieux, estime Carol C. Rutter, « c'est un Othello pour la génération de Sarah Kane[20] ». Zaimoglu donne aussi à Desdémone un rôle plus actif et une personnalité plus sexualisée : son attirance pour Othello est clairement charnelle, et elle est due pour une grande part à la « barbarie » qu'elle lui prête d'après ses récits de guerre. Enfin, le personnage de Bianca, la maîtresse de Cassio, a été purement et simplement supprimé, son rôle étant amalgamé à celui de la vertueuse Emilia, confidente de Desdémone et épouse de Iago, qui devient chez Zaimoglu une femme cynique et dépravée, trahissant à la fois sa maîtresse et son mari. Ainsi la part des femmes, dans cette pièce qui était déjà très masculine chez Shakespeare, est encore amoindrie : elles ne sont plus que deux et aucune d'elles ne possède la dignité des personnages féminins de Shakespeare. Il est vrai que les hommes ne valent pas mieux, à commencer par Othello, qui se définit lui-même comme un « chien limier », un exécuteur de basses œuvres au service des puissants (« *Einer muss der Bluthund sein* », I, 3, p. 16). Sans illusions sur l'humanité, ce baroudeur

---

02/04/2003 ; THOLL Egbert, « Krass heutig, böse, schwarz und hart. Luk Perceval eröffnet die Münchner Kammerspiele mit einem grenzüberschreitenden 'Othello', in *Financial Times Deutschland*, 31/03/2003.

[17] RUTTER Carol Chillington, « Watching Ourselves Watching Shakespeare – Or – How Am I Supposed to Look? », in *Shakespeare Bulletin*, n° 25:4, 2007, p. 47-68. Voir aussi la critique plus nuancée de BILLINGTON Michael dans le *Guardian* du 28/04/2006, URL : http://www.guardian.co.uk/stage/2006/apr/28/theatre.rsc (dernière consultation le 03/03/2013). La plupart des critiques britanniques se montrent toutefois sévères et peu compréhensifs pour les options d'adaptation et de mise en scène.

[18] « Ich hasse Originaltreue wie die Pest », déclare-t-il au cours d'un entretien avec la conseillère dramatique des Kammerspiele, Marion Tiedtke, à qui les deux auteurs expliquent comment ils ont procédé. *Cf.* « … Die Flammen der wahren Hölle » : Marion Tiedtke im Gespräch mit Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, 01/10/2009, in *Online Theaterzeitung Schauspielhaus Graz*, p. 3.

[19] Dans les termes de Zaimoglu lui-même: « Erster Auftrag vom Theater: Mach uns den Othello heutig, dichte Shakespeare um. » In ZAIMOGLU Feridun, « 'Identität' als Zauberwort und Kampfparole », in *Neue Zürcher Zeitung*, 7/09/2012. Le texte est une version abrégée de la conférence tenue par Zaimoglu le 7 juin 2012 à l'occasion de l'ouverture du colloque « Die Inszenierung des Anderen » à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Zurich, URL : http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur-und-kunst/identitaet-als-zauberwort-und-kampfparole-1.17579404. (Dernière consultation le 03/03/2013)

[20] « This is an Othello for Sarah Kane's generation, mired in senseless verbal and physical brutality, and communicating distress at reigning nihilism. » RUTTER Carol C., « Watching Outselves Watching Shakespeare », p. 61. Les auteurs revendiquent d'ailleurs l'influence de Sarah Kane.

fatigué, victorieux au combat mais dépourvu de toute envergure morale, n'est qu'un « vieil homme aigri », comme le lui reprochera plus tard Desdémone. Militaire perdu dans la société civile, son erreur est d'avoir enlevé et épousé une jeune fille du « premier cercle », une lolita avec qui, même si elle ne le trompe pas encore comme le prétend Iago, il forme un couple des plus mal assortis. Zaimoglu fait ainsi de la pièce une illustration des ravages de la passion, rehaussée par une critique de l'idéologie capitaliste de la consommation et de la concurrence. Dans ce drame de la jalousie et de l'honneur blessé situé dans un milieu de soudards et de voyous, l'identité culturelle du héros ne joue paradoxalement qu'un rôle secondaire, malgré la multitude d'injures racistes proférées à son encontre tout au long de la pièce non seulement par Iago, mais par tous les personnages (« *Schoko* », « *Nigger* », etc.). Alors qu'Othello, poussé à bout, invoque le racisme pour expliquer le rejet dont il se croit victime (« *Ich habe die falsche Farbe und die falsche Herkunft* », p. 48) et attribue à Desdémone une solidarité de race qui se serait retournée contre lui, celle-ci lui réplique – avec l'approbation assurée du public, qui sait qu'elle n'est pour rien dans les manigances de Iago – que sa marginalisation est purement imaginaire, qu'il se place lui-même dans la position du « nègre » (« *Du machst dich zum Neger, nur du allein !* », p. 72). C'est que l'injure raciste, à force d'être répétée et variée à l'infini par des personnages plus vulgaires, corrompus, misogynes et homophobes les uns que les autres[21] (et en qui pourtant nous devons reconnaître nos semblables), est banalisée, réduite à une posture. Qu'il soit Noir ou Blanc, voilà ce que nous souffle le texte, Othello n'est en fin de compte pas plus marginal que vous et moi. Il est davantage victime de lui-même que de son intrigant officier ou de la société[22].

Zaimoglu présente donc un Othello curieusement « déracifié », « dé-ethnicisé » : le problème du racisme est évacué au profit du tourment d'un vieux soldat dominé par ses passions (et ses hormones) qui échoue à conserver l'amour de sa trop jeune femme. Le racisme devient ainsi une donnée secondaire de l'intrigue, une métaphore de l'auto-marginalisation, une « épice » ajoutée au plat de résistance (« *die Hautfarbe kommt als zusätzliches Gewürz dazu* », dira Günter Senkel[23]). Façon de dire que c'est un faux problème, voire que certains Noirs, tout en tirant profit de leur statut de victime, peuvent devenir de pires agresseurs et dominateurs que les Blancs. C'est le syndrome du

---

[21] Othello ne fait pas exception à la règle, lui qui ne manque pas une occasion d'insulter, *in absentia*, ces « chiens de Turcs » (« Türkenhunde »), *cf.* p. 15.

[22] Dans la mise en scène de Luk Perceval, le rôle-titre était ainsi interprété par un comédien blanc, Thomas Thieme, colosse blanc bedonnant et chauve, tandis qu'Emilia était jouée par une comédienne noire. Christina Rast, qui a monté la pièce à Graz en 2008, a également opté pour un Blanc dans le premier rôle, tandis que tous les autres comédiens étaient maquillés en blanc.

[23] *Cf.* « … Die Flammen der wahren Hölle », *op. cit.*, p. 4. : « Die Frage nach der richtigen Hautfarbe streift nur ein Problem, ein ganz wesentliches Motiv des Stückes ist auch die Frage des Alters. In Othello begegnet uns ein alter Mann mit einer jungen Frau. Das schafft in der Umgebung erst einmal Naserümpfen : Wie kommt er zu der, das passt doch gar nicht... und dadurch kommt man auch zur Frage des Selbstwertgefühls dieses alten Mannes. Er sieht sich die vermeintlichen oder auch wirklichen Konkurrenten an und stellt fest, sie sind jünger und schöner als er, sie können seiner Frau mehr bieten. Er bewegt sich in einer Reflexionsschleife, in der auch sein Selbstvertrauen zugrunde geht. Das ist die heute geradezu aktuelle Frage des Alterns, und die Hautfarbe kommt als zusätzliches Gewürz dazu. » Zaimoglu a exposé ce parti-pris encore plus directement : « Sein Negersein unwichtig, alter Mann liebte junge Frau, das war wichtig. » In « 'Identität' als Zauberwort und Kampfparole », *op. cit.*

marginal sur-assimilé, ultra-conformiste, devenu « plus royaliste que le roi » pour se faire accepter par la société majoritaire (« *Abitürke* », en *kanak sprak*), mais qui ne sera malgré tout jamais complètement intégré. À côté de ce marginal suradapté inféodé au pouvoir, Iago campe un autre type de marginal, lui que son parler « racaille » permet d'identifier comme voyou en rupture avec les normes sociales.

En faisant d'*Othello* un drame intemporel de la jalousie, Zaimoglu dit donc bien quelque chose sur le statut de l'Autre dans la société actuelle. Il dit que le problème ne se situe pas dans les rapports entre la société dominante et les minorités, mais dans la nature humaine, et que l'individu a le pouvoir de s'en sortir s'il renonce à rejeter la faute sur autrui[24]. La singularité absolue de la position sociale qu'occupait chez Shakespeare « le Maure de Venise » (sous-titre supprimé par Zaimoglu), son improbabilité exorbitante dans la société élisabéthaine de 1604, n'a pas d'équivalent dans cette adaptation. Or l'intérêt et le mystère de la pièce de Shakespeare (sa modernité déroutante, aussi) tient pour une bonne part à la question de savoir pourquoi une telle histoire arrive précisément à cet homme-là, à ce mercenaire étranger, noir ou arabe, que les dirigeants vénitiens ont élevé au rang de général et auquel ils ont donné pour mission de repousser l'armée ottomane venue envahir Chypre. Quel rapport y a-t-il entre la marginalité d'Othello dans la société vénitienne du XV^e^ siècle (vue par des Elisabéthains), son déracinement, son statut précaire d'étranger toléré, appelé pourtant à sauver la mise à la Sérénissime en reprenant Chypre aux Ottomans, et, d'autre part, sa vulnérabilité face aux insinuations malveillantes qui précipiteront sa chute ? Loin de répondre à ces questions, Zaimoglu déplace le curseur de manière à escamoter presque totalement ce pan de l'intrigue[25]. C'est tout le contraire des « appropriations » d'écrivains tels que Salman Rushdie et Toni Morrison, qui insistent justement sur la marginalité et l'exotisme du héros de Shakespeare, amplifiant et questionnant les éléments du texte qui le dessinent comme l'Autre, l'objet du discours colonial[26]. Tel n'était à l'évidence pas le

[24] *Cf.* encore cette déclaration de Zaimoglu : « Was nützt das Fremde, wenn das Maß der Entfremdung alle Figuren schleift. Das Fremde ist ja eigentlich nichts weiter als ein kunsthandwerkliches Motiv. [...] Man kann das Fremdsein bemühen, aber dieses Motiv zeugt auch vom eigenen Unvermögen. » In «… Die Flammen der wahren Hölle », *op. cit.*, p. 4.

[25] Pas totalement, il est vrai : le texte est sous-tendu par un réseau de références à l'actualité politique internationale et notamment à l'occupation de l'Afghanistan et de l'Irak par l'armée US. Mais ces pistes restent à l'arrière-plan et ne forment pas un réseau de sens cohérent. Zaimoglu dessinerait-il ici un parallèle entre la naïveté paranoïaque d'un Othello se laissant convaincre que sa femme le trompe, et celle de l'état-major de l'armée américaine auquel les services secrets réussirent à faire croire à la fable des armes de destruction massive ? Colin Powell en version moderne d'Othello ? Les indications allant dans ce sens sont trop ténues pour justifier une telle interprétation de la pièce.

[26] Voir notamment le spectacle *Desdemona*, monté à Nanterre en octobre 2011 par Peter Sellars d'après un texte de Toni Morrison. Dans le prolongement de la pièce de Shakespeare, T. Morrison imagine Desdémone, après sa mort, racontant a posteriori toute l'histoire de son point de vue. La comédienne qui joue le rôle dans la mise en scène de Sellars (Tina Benko) est presque constamment seule sur scène avec la chanteuse malienne Rokia Traoré, dont l'accompagnement musical convoque en contrepoint du récit monologique de l'héroïne la présence sous-jacente de l'Afrique. Le texte (inédit) de Morrison interroge notamment les liens complexes qui existent entre un rapport de domination de type racial (Blanc/Noir) et les rapports hommes/femmes dans une société dominée par les hommes. *Othello*, ou une histoire d'amour fou entre une femme Blanche de bonne famille et un homme africain, héros de guerre et ancien esclave. Qui domine l'autre ? Pourquoi Desdémone est-elle tombée amoureuse d'Othello ? Pourquoi leur couple échoue-t-il ?

propos de Zaimoglu, qui revendique de ne pas s'être acquitté d'un « pensum antiraciste » en adaptant *Othello*[27]. En effet, son adaptation met en avant une forme de marginalité qui, comme l'a relevé un critique, a davantage de chances d'interpeller et d'émouvoir le spectateur allemand moyen que celle de l'exclusion raciste : l'isolement inexorable de l'homme vieillissant qui s'est inconsidérément entiché d'une jeune fille[28]. D'où peut-être le succès de cette adaptation. Au regard de ce potentiel identificatoire, la provocation langagière de Zaimoglu, qui ressortit à une véritable esthétique de l'abjection, apparaît en tout cas comme une façon finalement peu dérangeante d'« épater le bourgeois » en lui procurant l'agréable frisson de la transgression[29].

Pour sa seconde adaptation, *Roméo et Juliette*, Zaimoglu a également suivi de près la trame de l'hypotexte. C'est bien « la pièce classique » de Shakespeare qu'on y retrouve[30]. Le fait d'avoir fourni une explication culturelle à la haine ancestrale des deux familles ne change pas fondamentalement la situation. La différence ethnique et religieuse qui existe entre elles n'a pas de conséquence notable au plan pragmatique. Si Roméo est un jeune issu de l'immigration turque tandis que Juliette, une Allemande « de souche », est

---

[27] « Wir reden immerhin von einem General, von einem Menschen, der sich hochgearbeitet hat, der verdienstvoll ist und im Krieg gegen die Türken die Integrität und die Interessen des Vaterlandes bewahrt. Wann stoßen wir bei ihm auf das Fremde, auf die falsche Hautfarbe? Es ist sehr leicht sich vor den Spiegel zu stellen und zu sagen : Aber selbstverständlich, es liegt an der Hautfarbe. Die Probleme sind jedoch vielschichtiger. Und so war es für uns großartig, dass ihr uns nicht irgendeine mühselige Anti-Rassismus-Hausaufgabe aufgegeben habt, als wir in Antwerpen zum ersten Mal über eine neue Bearbeitung sprachen. » In « ... die Flammen der wahren Hölle », *op. cit.*, p. 4.

[28] « Zaimoglu/Percevals weißer Othello hat mit seiner Hautfarbe entweder gar kein oder ein eingebildetes Problem. Bei Shakespeare wäre die interessantere Geschichte zu entdecken : Der 'Neger', den man solange als ebenbürtig behandelt, wie man ihn braucht, wird, sobald man ihn nicht mehr braucht, zu dem Tier, für das ihn die Weißen immer gehalten haben. Aus einem Rassismus, in den sich das Opfer am schlimmsten verstrickt, wird im aufgeklärten München bestenfalls ein Randproblem. Ungleich zerstörerischer wirkt in Percevals Inszenierung die Eifersucht eines korpulenten alten Mannes. Das drängendere Problem an der Maximilianstraße ? » WILLE Franz, « Der Plan des Architekten. Die Münchner Kammerspiele sind nach zweijähriger Runderneuerung wieder eröffnet : mit Shakespeares 'Othello', inszeniert von Luk Perceval », in *Theater heute*, nº 05/2003, p. 10-11. Voir aussi WERNER Katja, « Schoko oder der Hass macht schwarz : Münchner Kammerspiele wieder-neu-eröffnet mit 'Othello' », in *Theater der Zeit*, nº 03/2003, p. 18-20 (« Die Mesalliance baut nah am Abgrund. Rassismus ist da gar nicht mehr nötig », p. 20).

[29] Signalons que le germaniste ivoirien Kouassi Kouamé défend la thèse inverse selon laquelle l'objectif des auteurs aurait été de soumettre la société allemande raciste à une « thérapie de choc ». Il conclut : « Das weltbekannte Stück von Shakespeare wird als Schablone benutzt, um die rassistischen Klischees, die in der heutigen deutschen Gesellschaft kursieren, dem deutschen Publikum entgegenzuhalten. Die beiden Autoren wollen also darauf aufmerksam machen, dass eine Kultur, die den Hass gegen Menschen schürt, den Weg der Tragödien einschlägt und davon wollen sie die deutsche Gesellschaft durch diese Schocktherapie heilen. » KOUAMÉ Kouassi, « Der ewige Nigger ? Über die neue 'Othello'-Übersetzung von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel », in *Le Dialogue culturel entre Afrique subsaharienne et Allemagne*, N'GUESSAN Béchié Paul et NIEFIND Petra (dir.), Paris, L'Harmattan-Côte d'Ivoire, 2012, p. 83-99. Cette thèse nous semble difficile à soutenir dans le contexte de l'œuvre aussi bien que des déclarations explicites de ses auteurs.

[30] « Eigentlich ist es das klassische Stück. Feridun hat nur die Capulets zu Christen gemacht und die Montagues zu Muslimen. Im Original gibt es ja keinen religiösen Konflikt: Die Familien hassen sich einfach. Hier beruht der Hass auf der Religion. Sie hassen sich, weil sie unterschiedliche Religionen haben und meinen, dass die eigene Kultur über der anderen stehen muss. Und mittendrin verlieben sich die Kinder. Da kann es ja nur brennen. Es ist sehr provokativ und so muss es auch sein. Das Publikum hat es gemocht, die Presse nicht. » Interview du metteur en scène Neco Çelik par SEKER Nimet, « Ich bin ein Integrationsverweigerer », in *Qantara.de*, 06/10/2008, URL : http://de.qantara.de/Ich-bin-ein-Integrationsverweigerer/4791c4874i1p429/. (Dernière consultation le 03/03/2013)

née dans une famille de tradition chrétienne, ils font pourtant bien partie, comme chez Shakespeare, du même milieu, ici celui des parvenus criminels, pour qui la religion n'est pas une préoccupation centrale. On n'a donc pas affaire, là non plus, à une opposition entre société majoritaire et minorité, mais à un conflit entre deux clans mafieux placés sur le même plan : *white trash* vs. mafia turque. La religion ne devient un enjeu qu'à partir du moment où la guerre éclate, chaque clan se raidissant sur ce qui définit son identité vis-à-vis de l'autre. Le mariage clandestin est célébré par un *hodja* musulman, lettré à la fois sage et espiègle qui campe le seul personnage d'adulte intègre et humain de la pièce.

Zaimoglu a pourtant, là aussi, modifié le dénouement, transformant l'accumulation baroque de quiproquos et de méprises de l'original en un enchaînement qui débouche sur un double suicide concerté : Juliette émerge de son coma artificiel avant que Roméo ait pu absorber le poison, mais après qu'il a tué son rival Pâris, le bellâtre choisi par les Capulet pour épouser leur fille. Elle lui reproche ce nouveau meurtre, qui s'ajoute à celui de son cousin Tybalt. Elle aime Roméo, Roméo l'aime, ils sont tous deux en vie, et pourtant il ne cesse de tuer des gens – au nom de l'« honneur », soi-disant. C'est cette incapacité de Roméo à arrêter l'engrenage de la violence qui porte le coup fatal à leur relation, et c'est là une bonne trouvaille dans la mesure où elle intériorise le conflit et donne un sens à l'extrême cruauté de la pièce. Le milieu social des personnages y contribue également, car l'âpreté des rapports humains, qu'on trouvait déjà chez Shakespeare, y compris au sein des familles, est plus facile à admettre dès lors que les patriarches Capulet et Montaigu sont présentés comme des chefs de gang corrompus jusqu'à la moelle. Capulet étant un vieux souteneur, Dame Capulet une ancienne prostituée et Montaigu sénior un parrain de mafia s'adonnant au trafic de drogue et au racket, l'extraordinaire déchaînement de violence, notamment sexiste, qui laisse un peu pantois lorsque Shakespeare la situe dans l'aristocratie véronaise, gagne en crédibilité.

Mais qu'apporte à tout cela la « turcité » de Roméo ? Elle donne d'abord à Zaimoglu l'occasion de mener une réflexion sur les rapports intercommunautaires dans la société allemande contemporaine et, plus généralement, d'illustrer le mécanisme de la radicalisation religieuse à l'œuvre dans bien des parties du monde en ce début du XXIe siècle. Vue ainsi, la pièce montre que la religion n'est pas à la l'origine du « choc des civilisations », mais que, instrumentalisée pour justifier des positions agressives, elle finit par s'autonomiser et devenir le facteur déterminant des affrontements[31]. Zaimoglu oppose cet usage perverti de la religion à la foi authentique et tolérante de l'humble *hodja* qui permet l'union de Roméo et Juliette et les aide à tromper leurs familles[32]. Pour

[31] Zaimoglu présente l'évolution illustrée par sa pièce en ces termes : « Die Christenfamilie fällt in ihr Christentum zurück, wenn Türkenjungen ihr in die Quere kommen, ihre Frauen anmachen und ihr die Arbeit wegnehmen. Die Muselmanenfamilie entdeckt ihren Ahnenglauben, wenn es darum geht, Romeo zu mahnen, seine Sippe nicht aufzugeben. Die Besinnung auf eigene Werte geschieht nur angesichts des Feindes. » Interview de l'auteur par BRODER Henryk M., « Infiltration durch Penetration », in *Spiegel Online*, 18/03/2006, URL : http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-feridun-zaimoglu-infiltration-durch-penetration-a-406549.html. (Dernière consultation le 03/03/2013)

[32] Notons au passage l'importance du thème religieux, qui traverse toute l'œuvre de Zaimoglu. Voir sur ce point la critique de son *Othello* par CHEESMAN Tom, « Shakespeare and Othello in Filthy Hell : Zaimoglu and

le reste, en postulant une symétrie parfaite entre les deux communautés, l'auteur aboutit à un nivellement des conflits sociaux. De ce point de vue, son adaptation est bien plus inoffensive que ne le fut en son temps *West Side Story* (1957), bien plus complaisante à l'égard de la société majoritaire, blanche et chrétienne. Dans la comédie musicale de Leonard Bernstein, le conflit opposait deux gangs de rue appartenant à des communautés défavorisées, jeunes immigrés portoricains d'une part et Blancs pauvres descendants d'immigrés européens d'autre part (italiens, irlandais et polonais), qu'il n'était pas absurde de placer sur le même plan. La situation est tout autre chez Zaimoglu, qui semble suggérer que Turcs et Allemands représentent en Allemagne des groupes sociaux de force égale. Si en revanche on considère que la pièce ne traite pas « des » Allemands en général, mais seulement d'une frange marginalisée de la population majoritaire (celle qui est effectivement en contact et en concurrence avec les immigrés turcs et qui habite les mêmes quartiers : les Blancs chrétiens pauvres), force est de constater qu'elle en donne une image déformée, car les personnages dépeints ne sont pas des laissés-pour-compte mais des criminels, des agents responsables de la corruption générale. Quel que soit le point de vue, la pièce ne peut donc manquer de produire un aplanissement des différences : si les deux clans de la pièce représentent quelque chose, ce sont en tout cas, cet équilibrage tenait visiblement à cœur aux auteurs, des groupes également corrompus et en fin de compte interchangeables.

L'ethnicisation du conflit conduit non seulement à une représentation idéologiquement contestable de la société, mais aussi à des incohérences. L'argument de la pièce postule en effet une haine réciproque certes irrationnelle, mais néanmoins insurmontable entre les deux groupes. Doit-on comprendre que c'est le cas entre les Allemands d'origine chrétienne et les descendants d'immigrés turcs aujourd'hui ? La première scène de l'acte III, qui développe ce thème, semble artificiellement plaquée sur l'intrigue. On y voit Mercutio, l'ami de Roméo, lancer à la tête du cousin de celui-ci, Benvolio, avec lequel il entretient jusque-là une relation complice, des thèses d'un racisme brutal[33] qu'on retrouvera quelques années plus tard sous la plume de Thilo Sarrazin dans *L'Allemagne court à sa perte*[34]. Or cette virulence idéologique paraît peu crédible chez un personnage occupant une position intermédiaire entre les Montaigu, auxquels le lie son amitié avec Roméo, et les Capulet dont il partage la culture. Bien que de tempérament impulsif,

---

Senkel's Politico-Religious Tradaptation », in *Forum for Modern Language Studies*, vol. 46, nº 2, avril 2010, p. 207-220.

[33] « *Mercutio* : Keine Türkenhochzeit ohne Schwerverletzte. Ihr werft euch in Schale wie Zigeunerprinzen, marschiert in den Hochzeitssaal, sauft ein paar Gläser, und dann passiert's. *Benvolio* : Nach so langer Zeit auf diesem Boden bin ich kein Türke mehr. – *Mercutio* : Das kannst du ausschalten... *(Er zeigt auf seinen Kopf.)* Das kriegst du nie tot. *(Er zeigt auf sein Herz.)* [...] Es sind so viele von Euch hier, sollte ich deshalb Angst kriegen ? Ihr vermehrt euch wie weiße Mäuse. Ihr habt kein Benehmen. Ich hab' das Türkenvolk so richtig studiert. Am Ende kam ich zu dem Schluss : Nein, ihr bleibt immer unten, das ist euer Los. Und wieso ? Ihr kennt kein Maß. Euren Überschuss an Kraft verschleudert ihr in kleinen miesen Schlägereien. – *Benvolio* : Wenn du schon von Völkern sprichst – was ist denn mit euch ? Ihr steht also über uns. Seid ihr auf ewig unanfechtbar ? – *Mercutio* : Wir liegen am Boden. Wir kommen nicht mehr hoch. » (p. 49)

[34] *Deutschland schafft sich ab : Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2010. Ce brûlot xénophobe signé par l'économiste et banquier Thilo Sarrazin, ancien membre du directoire de la *Deutsche Bundesbank* et toujours membre du SPD, déclencha un tollé dans les milieux intellectuels tout en remportant l'adhésion d'un très large public. Zaimoglu condamna sans équivoque les thèses défendues dans le livre.

Mercutio n'est pas (et ne doit pas être) partisan dans le conflit qui oppose les deux familles, sinon il ne serait pas l'ami de Roméo, ou alors la haine entre celles-ci ne serait pas aussi absolue qu'elle nous est présentée.
Le message, si message il y a, est donc brouillé. À y regarder de près, l'ethnicisation de l'intrigue soulève autant de problèmes qu'elle en résout. Elle fournit certes, comme le montre cette scène, un semblant de fondement « culturel » à l'échauffement des esprits autour de la question de l'honneur clanique dans le camp Montaigu. Cette fausse conception de l'honneur, déjà présente chez Shakespeare, rattrape Roméo juste après le dialogue en question, réduisant à néant ses velléités de pacification : bien qu'il n'ait plus de raison de haïr la communauté à laquelle appartient sa bien-aimée, sa bonne volonté succombe au premier obstacle, lorsque, pour réparer l'« égarement » qui l'a conduit à laisser Mercutio se faire tuer à sa place[35], il prend *in extremis* la décision de venger la mort de son ami. Le texte semble ici imputer le culte de l'agressivité qui provoque la crise fatale au système de valeurs de la communauté turque musulmane. Mais cette explication n'est pas cohérente dès lors que les Capulet se montrent aussi chatouilleux sur le point d'honneur que les Montaigu. Ce parallélisme pourrait être intéressant s'il était exploité, or ce n'est pas le cas, les accusations racistes de Mercutio restent sans suite. Par ailleurs, le relativisme culturel qui présiderait à une telle interprétation, si l'on devait l'imputer aux auteurs, présenterait l'inconvénient d'être unilatéral. Car si la survalorisation de l'honneur, et plus généralement le culte de la virilité et de la force, peuvent être considérées aujourd'hui encore (ou plus que jamais) comme caractéristiques de la culture musulmane, aucune référence de ce type n'est mise en avant pour le camp adverse. Au contraire : le motif du mariage forcé, imposé par l'hypotexte et situé par définition du côté Capulet, donc ici allemand-chrétien, ne peut pas fonctionner comme marqueur de la société allemande moderne, qui stigmatise précisément ce phénomène, au même titre que les « crimes d'honneur », comme un fléau social propre à la communauté turque. Dès lors, aucun bilan interprétatif sérieux ne peut être inféré de cette actualisation quant à l'état des relations intercommunautaires en Allemagne aujourd'hui.
Toutes ces considérations sont-elles déterminantes ou secondaires pour la pièce ? En dépit de sa volonté d'actualisation, Zaimoglu prétend avoir conservé le message universel de la tragédie shakespearienne. Or, si celui-ci consiste à dire que l'amour est plus fort que toutes les barrières sociales, le fait de le réitérer dans une configuration actuelle prend le sens profondément rétrograde d'un déni de l'influence du culturel sur l'individu. Il suffit pour s'en convaincre de comparer le traitement appliqué ici à *Roméo et Juliette* avec ce qu'a fait Rushdie du même texte en en transposant le schéma à des liaisons amoureuses intercommunautaires en Inde (Catholiques vs. Juifs dans *Le dernier Soupir du Maure*[36], Hindous vs. Musulmans dans *Shalimar le Clown*[37]). Dans ces productions hypertextuelles complexes, la référence à Shakespeare, quoique éloignée,

[35] « [...] wie kann ich damit weiterleben ? Ich stehe da als ehrloser Mann... Weibisch bin ich geworden, weil du mich mit deiner Schönheit geblendet hast, Julia. Ich hab' keinen Mumm mehr in den Knochen. » (III, 1, p. 52)
[36] *The Moor's Last Sigh*, London, Jonathan Cape, 1995.
[37] *Shalimar The Clown*, London, Jonathan Cape, 2005.

est chargée de sens car elle remet en cause le pouvoir de l'amour à transcender l'appartenance ethnique et l'histoire des individus. À l'inverse de Zaimoglu, dont la pièce est une glorification de l'amour éternel[38], Rushdie s'inscrit ainsi en faux contre l'idée naïvement optimiste de Juliette selon laquelle le « nom » n'aurait pas d'importance[39]. Ce qui revient à placer la question de l'identité culturelle au centre du débat, à la prendre au sérieux sans cesser de l'interroger, loin de tout schématisme.

Conclusion

Face aux réactions bêtement racistes que suscite encore le travail de Zaimoglu chez certains critiques (qui reprochent par exemple à son *Hamlet* d'être « à l'original ce que le Coran est à la Bible[40] »), on a envie de prendre fait et cause pour un écrivain qui ose s'attaquer aux vaches sacrées d'une Allemagne frileusement repliée sur sa « *Leitkultur*[41] ». Or, en dépit de leur iconoclasme apparent (esthétique trash à la Quentin Tarantino, rhétorique mi-hard-boiled mi-élégiaque), les adaptations de Zaimoglu sont bien moins subversives que l'auteur le revendique. Non seulement il ne propose aucun « contre-discours » aux pièces de Shakespeare, que ce soit en terme de contestation/réfutation ou d'appropriation/réinvention, mais il s'abstient de toute remise en cause du statu quo social en Allemagne et du discours public sur celui-ci. Loin de pointer les « failles » des textes-sources ou de leurs lectures conventionnelles, ces espaces interstitiels qui permettent de montrer que l'original est parfois plus riche, ambivalent, complexe, que ne le laisse supposer la tradition, Zaimoglu tourne résolument le dos à tout *writing back*, à tout déplacement d'accent ou à toute inversion

---

[38] Zaimoglu commente ainsi son interprétation de la pièce : « Sie gehen in den Tod, aber die Liebe kann man ihnen nicht ausreden. Der Glanz ihrer Liebe besteht darin, dass sie sagen : Das Leben, das euch vorschwebt, nehmen wir nicht an. » Interview de BENDER Ruth, « Lieber Bad Guys als Langweiler : Feridun Zaimoglu und Günter Senkel bereichern das Gegenwartsdrama mit eigenen Stücken und mit Klassikerbearbeitungen », in *Die deutsche Bühne*, 4/2006, p. 16-19 (ici p. 16). Voir aussi cette autre déclaration de Zaimoglu dans l'entretien avec Henryk Broder: « Shakespeare macht sich im Original lustig, erst über Romeo und Julia, dann über die ganze Gesellschaft. Am Ende sagt er: Diese Liebe hält dem Praxistest nicht stand. Wir sagen das auch. Wir kennen die Zyniker, wir kennen die Besserwisser, wir kennen diejenigen, die uns sagen: Tut es nicht, es geht schief, ihr landet im Orchestergraben ! Und wir sagen : Tut es trotzdem, versucht es ! Es lohnt sich ! Es ist eine sehr einfache, naive, lächerliche Botschaft, aber sie ist wahr. Wir wollten kein postmodernes Ironiespiel betreiben, überhaupt nicht. Hier ist der Mann, hier ist die Frau, eine klassische Situation. Im Umgang zwischen zwei Menschen bedarf es keines Gottes und keines Glaubens. Punkt. » Broder HENRYK M., « Infiltration durch Penetration », *op. cit.*

[39] *Cf.* KAPADIA Parmita, « Transnational Shakespeare: Salman Rushdie and Intertextual Appropriation », in *Borrowers and Lenders. The Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. III, nº 2, Spring/Summer 2008.

[40] « Dieser Text verhält sich zum Original wie der Koran zur Bibel. » POSENER Alan, « Hamlet für Blöde. Wenn der Muezzin jodelt. Luk Perceval inszeniert Shakespeares Dänenprinzen in Hamburg », in *Welt Online*, 20/09/2010, URL : http://www.welt.de/welt_print/kultur/article9748545/Hamlet-fuer-Bloede.html. (Dernière consultation le 03/03/2013)

[41] Ce concept controversé fut forgé en 1998 par le politologue Bassam TIBI (*Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft*, München, Bertelsmann) pour plaider, dans le contexte de la montée de l'islamisme en Europe, en faveur d'un consensus républicain sur les valeurs européennes (« *europäische Leitkultur* », « culture de référence européenne »), de préférence au relativisme culturel inhérent au concept de « multiculturalisme ». Tiré de son contexte européen et accolé à l'adjectif « deutsch » pour désigner la « culture de référence allemande » (censée représenter l'objectif ultime de l'« intégration » des immigrés en Allemagne), le terme connut par la suite une grande fortune parmi les journalistes et politiciens de droite. La formule souleva alors des protestations à gauche, tandis que Bassam Tibi lui-même se distanciait de cet emploi dévoyé du concept qu'il avait forgé.

de perspective susceptible de remettre en cause l'autorité de ces textes. En situant les drames shakespeariens dans de nouveaux contextes et/ou en leur incorporant des références à l'actualité, il pratique au contraire une forme complaisante (« hip ») de célébration de l'œuvre canonique. La radicalité langagière vient encore conforter l'assertion sous-jacente selon laquelle Shakespeare aurait dit une fois pour toutes la vérité sur l'Homme, l'autorité de son texte étant confortée par un examen critique de la société actuelle. À la différence des textes de Rushdie et Morrison, ces « réécritures » réductrices n'entrent pas en dialogue avec les textes originaux, elles ne leur ajoutent rien mais se contentent de les reproduire.

Dès lors, on comprend le succès de ces adaptations : la brutalité formelle titille agréablement le spectateur bourgeois flirtant avec le blasphème, en même temps qu'elle le flatte intellectuellement en le convainquant de sa supériorité sur les philistins puristes, sans toutefois remettre en question ses convictions : l'homme est mauvais, le monde est corrompu mais on n'y peut rien, les inégalités sociales, ethniques et sexuelles ne sont pas si importantes qu'on le croit, elles ont toujours existé et existeront toujours mais on peut s'y soustraire en tant qu'individu, en dehors de toute lutte politique. Bref, le spectateur est conforté dans ses « valeurs » apolitiques et antihumanistes, ou plus exactement dans sa misanthropie cynique, et ce de surcroît – caution supplémentaire – par un écrivain considéré comme le porte-parole de la minorité turque en Allemagne et, plus largement, de toute la génération de la post-migration, frange marginalisée et discriminée de la société allemande.

S'il y a quelque chose à retenir de ces « tradaptations » de Shakespeare par un écrivain qui se plaît à prendre la pose d'un « maître de l'irrespect » et d'un défenseur des « subalternes », c'est donc surtout son désir de s'inscrire lui-même dans la grande tradition littéraire, de trouver sa place dans le canon de la *Weltliteratur* goethéenne. Il revendique ainsi un héritage que les Allemands eux-mêmes ne veulent ou ne peuvent pas assumer[42]. Zaimoglu assume pour sa part pleinement le caractère antimoderne de son écriture et tient en particulier à se démarquer des écrivains « postcoloniaux » comme Rushdie, qu'il accuse d'intellectualisme élitiste et contre lesquels il entend défendre la réalité vécue des « petites gens ». Interrogé sur le concept d'« hybridité », il répond que ce n'est qu'un prétexte à l'élaboration de théories fumeuses, un terme à la

[42] Sur les conséquences à long terme du discrédit qui frappa la « grande » tradition littéraire allemande après le nazisme, voir le chapitre « Dichter ohne Lieder : ein Exkurs über die deutsche Nachkriegslyrik » dans l'ouvrage de ŞENOCAK Zafer, *Deutschsein*, Hamburg, Körber, 2011, p. 75-85. En ce qui concerne l'inscription de Zaimoglu dans cet héritage encombrant que constitue en Allemagne le romantisme, voir HOFMANN Michael, « Romantic Rebellion : Feridun Zaimoglu and Anti-Bourgeois Tradition », in *Feridun Zaimoglu*, CHEESMAN/YEŞILADA (dir.), *op. cit.*, p. 239-257. Hofmann y soutient de façon convaincante que Zaimoglu mène dans toutes ses œuvres une « rébellion romantique » (c'est-à-dire poétique, antimoderne, antirationaliste, antibourgeoise) contre les valeurs dominantes de la société allemande, comprises comme un mélange de capitalisme néolibéral et de conservatisme prussien. Il réhabiliterait ainsi une tradition refoulée dans la conscience collective de la nation en raison de sa récupération par les nazis ; ce faisant, dit Hofmann, Zaimoglu « s'approprie » et en même temps « conquiert » la tradition littéraire allemande. Voir aussi, dans le même volume, l'étude de LITTLER Margaret sur ce qu'elle appelle le « *Romantic turn* » de Zaimoglu, « Between Romantic love and war machine : *Liebesbrand* », p. 219-238.

mode inventé par des universitaires mondains désœuvrés pour désigner ce qu'on appelait autrefois en toute innocence (et à bon droit) l'identité[43].

[43] « Können mir die Thesenpapiere von großbürgerlich Gesinnten wirklich etwas sagen? Kann mich das ansprechen, was ein Salman Rushdie oder ein Hanif Kureishi zum besten gibt? Das sind Leute, die abgehoben sind, die sich in diesen tollen Kreisen bewegen, vom hohen Langeweilegehalt ihrer letzten Bücher einmal abgesehen. Solche Thesen können in bestimmten Clubs, bestimmten Berlin-Mitte-Cafés anspornend sein, aber es ist langweilig. Abgesehen vom Übertragungsfehler ist dieser Begriff Hybridität nichts weiter als eine Tarnkappe, die man plötzlich Menschen überstülpt. Früher hat man von Identität gesprochen und dann kamen diese Modernisten und fanden das ennuyant und haben plötzlich – wie Kinder – ein neues Wort erfunden, und sie sprechen dann von Hybridität als eine Identitätskonstruktion der Möglichkeiten, der Zufälle, der Schicksalsbegebenheiten : 'mach' dir dein Schicksal selbst. Also eine Prise Existentialismus, eine Prise Cool Britannia, eine Prise 'Hey wir sind ja so toll, dass wir frei sind!' Ich, der ich mich mit gewissen Momenten der Gegenaufklärung anfreunden kann, finde das lachhaft. Ich finde es lachhaft, wenn Menschen auf die Idee kommen, dass sie frei sind, ich verstehe das nicht, das ist modernistisch. Und Hybridität, das ist sozusagen der Ohrenschmalz des Weltgeistes, der Ohrenschmalz der feinen Akademiker. Aber es hat mit den Möglichkeiten nichts zu tun, mit den wirklichen Möglichkeiten und den möglichen Wirklichkeiten da draußen. » CHEESMAN Tom et YEŞILADA Karin E., « 'Ich bin nicht modern'/'I'm not modern' : Interviews with Feridun Zaimoglu », in *Feridun Zaimoglu*, CHEESMAN/YEŞILADA (dir.), *op. cit.*, p. 39-70.