HAL
open science

Questionner le canon, délimiter un territoire

Christine Meyer

To cite this version:

Christine Meyer. Questionner le canon, délimiter un territoire. HOME III - Habiter la langue / Language as Home, Philixte (ULB); Prospero: langage, image et connaissance (USL-B); Centre for Literary and Intermedial Crossings (VUB), Dec 2021, Bruxelles, Belgique. hal-03620694

HAL Id: hal-03620694

https://u-picardie.hal.science/hal-03620694v1

Submitted on 26 Mar 2022

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

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

Christine Meyer - Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

Questionner le canon, délimiter un territoire : l'appropriation critique de la tradition littéraire allemande par un protagoniste de la génération « kanak »

Conférence prononcée à Bruxelles le 9 décembre 2021

Introduction

Pour la deuxième génération issue de l'immigration économique en RFA, le discours du déracinement et du clivage identitaire – popularisé par la *Gastarbeiterliteratur* des années 1970/1980 – est dépassé. Il continue pourtant de prospérer dans l'espace public, alimentant l'idéal né au tournant des années 1990 d'une société « multiculturelle » où chacun serait libre de s'épanouir selon sa propre « culture ». Les enfants d'immigrés qui atteignent alors l'âge adulte ne se reconnaissent pas dans ce discours qui les renvoie à leurs origines. Beaucoup d'entre eux n'auront de cesse de clamer leur refus de toute assignation identitaire, fût-elle proférée au nom d'une « diversité » qui ne contribue souvent qu'à perpétuer la discrimination.

Feridun Zaimoglu est né en 1964 en Anatolie. Il arrive en Allemagne à l'âge d'un an dans les bagages de ses parents, recrutés comme travailleurs immigrés. Après des études de médecine et d'art (inachevées), il fait une entrée en scène littéraire remarquée en 1995 avec un petit livre intitulé *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* (« 24 notes discordantes des marges de la société »). Composé d'une série de monologues de jeunes gens issus de l'immigration, le livret célèbre avec fracas la puissance d'une langue, le sociolecte hybride d'une génération ironiquement auto-désignée comme « kanak », dans laquelle s'expriment une créativité, une intelligence critique et une estime de soi dont personne n'avait jusqu'alors crédité cette population reléguée dans un non-lieu de l'espace social. Aux antipodes de la vision caricaturale qui prévalait encore d'un *Gastarbeiterdeutsch* simpliste et simplet, la langue des « kanaks », telle que (re-) produite par Zaimoglu, déploie, dans la virulence même de ses invectives et de ses obscénités, une opulence, une virtuosité et une expressivité insoupçonnées à ce jour chez cette jeunesse aussi dédaignée que redoutée.

Kanak : le choix même de ce terme comme « nom de guerre » d'un mouvement générationnel est révélateur. Issu de la langue vernaculaire des habitants de l'archipel d'Hawaï, le mot *kanaka* signifie à l'origine « homme », « être humain ». Les colons français s'en emparèrent pour dénigrer, par un mot de leur propre langue, les indigènes de Nouvelle-Calédonie. Son usage se répandit à partir des années 1970 dans les milieux d'extrême-droite allemands comme insulte contre les exogènes de toutes origines. C'est par référence à cet emploi raciste que les immigrés de deuxième génération s'approprièrent le mot en signe de ralliement dans le contexte de xénophobie croissante des années 1990, selon le modèle de l'« inversion du stigmate ».[1]

C'est donc dès l'abord dans un esprit de combat – et dans l'arène du discours – que se forge l'identité *kanak*, comprise comme une contre-culture lancée à la face d'une société bien-pensante aveugle à sa propre violence (impensé colonial). Comme l'explique Zaimoglu lors de ses apparitions publiques, le mouvement *kanak* est né en réaction à l'abandon par l'État de cette jeunesse livrée dans la rue aux agressions de bandes de skinheads proches des milieux

[1] Voir Erving Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, London, Penguin, 1963, ainsi que Judith Butler, *Excitable speech: A politics of the performative*, Routledge, New York, 1996.

néonazis : ne trouvant aucun soutien auprès des institutions (police et justice), les jeunes du « ghetto » s'organisent en réseaux d'auto-défense. Le choix du terme *kanak* reflète, par son flou même (et son impropriété dans ce contexte), on ne peut mieux la nature des solidarités qui se tissent alors : il indique que le mouvement s'ancre, non dans une revendication identitaire, mais dans une lutte pour la reconnaissance d'une stigmatisation sociale. Comme pour dire : eh bien soit, puisqu'on nous perçoit indifféremment comme des « kanaks », c'est-à-dire comme des « Autres » ethniques, quelles que soient nos origines et notre lieu de socialisation, c'est cet anathème totalisant qui nous définit en effet le mieux, par-delà et bien plus puissamment que les références culturelles que nous ont transmises nos parents.

Le livre fait scandale et donne du grain à moudre à la critique : documentaire ou œuvre d'imagination ? Comme souvent en matière de littérature « non-native », la question de l'authenticité occupe tous les esprits et fait passer la dimension esthétique à l'arrière-plan. Même après qu'il fut admis que Zaimoglu (qui ne s'en était jamais caché) avait livré là une œuvre authentiquement littéraire, la posture militante qu'il avait adoptée à ses débuts en devenant la figure de proue d'un mouvement antiraciste fit écran à la reconnaissance de son talent d'écrivain : celui qui avait débuté comme le « Malcolm X des Turcs allemands » demeura un indomptable « enfant terrible » de la scène littéraire nationale, dont l'œuvre ne pouvait être abordée qu'à travers le prisme de ses positions éthiques. Pourtant, ses œuvres ultérieures témoignent d'une volonté croissante d'intégrer le canon « classique ». Ce tournant est pris dès 2000 avec le roman *Liebesmale, scharlachrot* (« Marques d'amour, écarlates »), qui s'inscrit ouvertement dans le sillage de la « grande » littérature européenne du XVIIIe siècle. C'est ce livre que je me propose d'aborder aujourd'hui, parce qu'il semble à première vue moins militant que le sulfureux *Kanak Sprak*.

Je commencerai par exposer brièvement la trame du roman et ses références canoniques, avant de montrer en quoi celles-ci, loin de refléter un assagissement de l'auteur, correspondent en réalité à un repositionnement stratégique qui lui permet de braver le système littéraire par d'autres moyens et, ainsi, de délimiter un territoire qu'il puisse « habiter » au sein de la culture allemande.

1. La trame du roman et ses références canoniques

Les protagonistes principaux sont deux jeunes immigrés turcs de deuxième génération qui incarnent à première vue des rôles prototypiques de la partition *kanak* : celui du *hardboiled Kanaksta* vivotant d'expédients (Hakan) et celui de l'*Abi-Türke* nourrissant des ambitions intellectuelles et cherchant à s'intégrer dans la classe moyenne cultivée (Serdar).

Le roman s'ouvre sur l'arrivée de Serdar dans une station balnéaire de la côte égéenne où ses il passe l'été chez ses parents retraités, tandis que son ami Hakan est resté à Kiel, dans le nord de l'Allemagne, où ils ont tous deux grandi et commencé des études supérieures. Serdar a saisi ce prétexte pour s'éloigner de deux femmes avec lesquelles il entretenait des relations parallèles. En mettant les turbulences de sa vie amoureuse entre parenthèses, il espère trouver l'équilibre intérieur et s'adonner à l'écriture de poèmes. Dès son arrivée, il savoure le dépaysement et l'absence de soucis matériels, mais ce bien-être nouveau s'accompagne d'une léthargie qui se manifeste notamment par une panne d'inspiration et, surtout, la perte de ses fonctions érectiles. Cette infirmité soudaine, perçue d'abord comme anodine, devient un souci croissant à mesure que le temps passe sans que rien n'en vienne à bout, ni les remèdes traditionnels locaux, ni surtout le coup de foudre de Serdar pour une jeune autochtone, Rena. Ce n'est qu'à la fin du roman, dans l'avion du retour, qu'il recouvre enfin une érection satisfaisante. Dans l'intervalle, il aura connu les joies et les tourments d'un amour contrarié,

car son idylle avec Rena, à laquelle il succombe « corps et âme », éveille la jalousie d'un caïd local avec lequel il a noué des relations amicales et qui se mue en dangereux rival. L'affaire se solde par une attaque au rasoir dont Serdar ne sort vivant que grâce à l'intervention de Hakan, qu'il a fait venir de Kiel pour le protéger des assiduités de son ex, arrivée elle-même à l'improviste pour renouer avec lui. C'est donc avec soulagement que Serdar prend à sa sortie d'hôpital le chemin du retour vers sa « froide patrie ». Même s'il se sépare à regret de sa « lumière de l'Orient » (Rena), à laquelle il promet dans une lettre enflammée qu'il l'attendra en Allemagne, il a surmonté la crise qui avait motivé son expédition. Libéré de ses angoisses existentielles, reconnaissant et acceptant enfin ses limites, il renonce à ses ambitions littéraires et retourne sans illusion mais régénéré (« wie neugeboren ») à une existence dont les perspectives d'avenir restent néanmoins incertaines.

L'éloignement du cadre de vie familier, provoqué par le besoin du héros de prendre du recul et de faire le point sur ce qu'il « veut vraiment au fond »[2], fonctionne donc comme un élément déclencheur à la fois au plan pragmatique (il fait dans sa retraite de nouvelles expériences et de nouvelles rencontres) et au plan discursif (ce qu'il vit lui inspire des réflexions qu'il confie à son ami resté en Allemagne). En effet, et c'est là tout l'intérêt de ce portrait truculent de jeunes gens en mal de repères, Zaimoglu a choisi pour ce roman le dispositif narratif du récit par lettres : Serdar, le poète en herbe, raconte par le menu à Hakan, dans un style pittoresque mêlant l'obscénité du fond à la sophistication de la forme (et inversement), tout ce qu'il lui arrive dans cette *Heimat* singulièrement étrangère. Ce dernier répond par des lettres non moins savoureuses et prolixes commentant ses confidences sur le mode sarcastique et lui offrant en contrepartie le récit de ses propres tribulations dans le « ghetto » kielois.

En recourant à ce procédé narratif codifié, traditionnellement dédié à l'expression de la subjectivité, Zaimoglu convoque un parallèle intempestif, ouvertement parodique, avec le roman sentimental du XVIIIe siècle. Une fois posée cette référence générique, un hypotexte se détache plus particulièrement à l'horizon de *Marques d'amour, écarlates* : *Les Souffrances du jeune Werther*, œuvre paradigmatique du *Sturm und Drang* à laquelle il est de surcroît expressément fait allusion dès les premières pages, lorsque Hakan ordonne à son ami de cesser son « numéro » stylistique, qu'il identifie comme un pastiche de Goethe : « Arrête ton numéro goethéen, laisse pisser et regarde filer les nuages ».[3] Ce clin d'œil explicite fonctionne comme un contrat de lecture hypertextuel. De fait, les éléments qui incitent à lire le roman comme une réécriture parodique au moins partielle de *Werther* ne manquent pas. Au niveau des thèmes et motifs, on peut citer : la posture introspective, l'éloignement du milieu familier envisagé comme une fuite devant les contraintes sociales et l'engagement amoureux, la quête de l'épanouissement personnel loin de la vie urbaine, la plongée dans une ataraxie paralysante, enfin l'éclosion de la passion et son emprise sur le sujet malheureux, ainsi que le schéma du triangle amoureux.

À ces similitudes thématiques et pragmatiques s'ajoutent un certain nombre de traits communs aux deux héros : Werther et Serdar ont sensiblement le même âge (le milieu de la vingtaine), ils sont au seuil de la vie adulte et leur formation universitaire les prépare a priori à occuper une position sociale respectable (juriste pour l'un, médecin pour l'autre). Mais ils répugnent tous deux à s'enfermer dans une vie de notable et rêvent d'une existence plus libre,

---

[2] „ich bin [...] zu meinen Eltern an die Ägäis geflogen, um mir mal darüber klar zu werden, was ich nun eigentlich will." (LS: 9)
[3] „Hör auf mit der Goethe-Nummer, pfeif drauf und lass einfach die Wolken ziehn." LS, p. 18.

à la mesure de leurs ambitions intellectuelles et artistiques. Si Serdar a laissé tomber ses études tandis que Werther a achevé les siennes, il n'est pas plus disposé que lui à entrer dans le rang et à fonder une famille.

Là s'arrêtent pourtant les parallèles manifestes puisque le héros de Goethe, incapable de renoncement, succombe à la passion jusqu'à se suicider, tandis que Serdar se résigne sans trop d'états d'âme à l'échec de son aventure avec Rena. Non seulement il n'envisage à aucun moment de mettre fin à ses jours mais il a continué depuis leur rencontre à alimenter à distance des liaisons avec d'autres femmes et a bien l'intention de reprendre son mode de vie libertin dès son retour. Il renonce avec un égal pragmatisme, semble-t-il, à ses ambitions littéraires : tirant un bilan lucide de son échec artistique, il annonce solennellement pour finir à Hakan qu'il « quitte le club des poètes de haikus », même s'il n'a pour l'instant pas d'autre projet d'avenir.

À ce stade, tout semble indiquer que Zaimoglu ne prend appui sur le texte de Goethe que pour mieux souligner les points sur lesquels il s'en écarte. Serdar se définirait ainsi comme un anti-Werther dont l'histoire, commencée sur des bases similaires, prend une tournure burlesque pour s'achever dans la farce. Mais quel serait le sens d'une telle parodie ? À l'évidence, il ne s'agit pas de démontrer l'inactualité du texte de Goethe (ce qui aurait peu d'intérêt), pas plus que de ridiculiser ces jeunes issus de l'immigration dont les difficultés subjectives sont bien réelles aux yeux de l'auteur. La cible de la parodie pourrait bien être, en revanche, la société allemande actuelle avec ses dérives – dans le prolongement de l'esprit irrévérencieux du jeune Goethe et non pas contre lui. Zaimoglu inscrirait ainsi ses pas (un hypotexte peut en cacher un autre) dans ceux d'un prédécesseur contemporain, auteur d'une *werthériade* emblématique des années post-68 : *Les nouvelles souffrances du jeune W.* (1972) du romancier est-allemand Ulrich Plenzdorf. L'œuvre connut un succès retentissant dès sa sortie et fut inscrite aux programmes des lycées, où elle continue d'être étudiée aujourd'hui conjointement avec l'original. Là où Plenzdorf se servait du schéma fourni par Goethe pour fustiger les travers du « socialisme réel », Zaimoglu en ferait un révélateur du malaise de la génération *kanak* dans l'Allemagne réunifiée. Je n'aurai pas le temps de creuser le parallèle (concurrentiel) avec Plenzdorf, mais je vais tenter de montrer les enjeux de la réécriture du texte de Goethe. L'intertexte se révèle sur ce point beaucoup plus ambigu qu'il n'y paraît.

2. De Goethe à Zaimoglu : un intertexte à double-fond

L'une des différences les plus frappantes entre les deux romans concerne le rapport à la nature : absente chez Zaimoglu, l'expérience goethéenne de communion mystique avec une Nature divinisée est évoquée en creux par sa carence même. Pas plus que Hakan, Serdar n'a d'affinité avec le monde du vivant et c'est avec soulagement qu'il retourne à la fin à son *biotope* urbain. Sa retraite n'a d'ailleurs pas pour cadre une « contrée paradisiaque » (W, 351) propice à l'élévation de l'âme, mais une station balnéaire dédiée aux loisirs frivoles, cette forme de « paradis » touristique moderne qui tient plus du cauchemar que du rêve. Les héros de Zaimoglu vivent dans un monde où l'ailleurs n'existe plus. L'inversion du schéma goethéen a sur ce point pour effet de mettre en relief un fléau de la société post-industrielle qui, en anéantissant l'environnement naturel de l'homme, a privé celui-ci de toute possibilité d'évasion.

À cette perte générale de repères et d'authenticité s'ajoute le déracinement géographique et socioculturel propre à la génération de la post-migration. Il est significatif à cet égard que Serdar ne cherche pas refuge loin des siens, dans un endroit choisi comme l'était pour Werther le bien nommé village de *Wahlheim*, mais au contraire auprès de ses parents retraités, dans la

promiscuité d'un pavillon impersonnel niché dans un lotissement au décor de carte postale. Confiné dans ce lieu inhospitalier (la résidence est protégée par une barricade et des patrouilles nocturnes), il y trouve le réconfort relatif d'une régression dans la position du mineur se laissant « gaver » jusqu'à l'indigestion par la cuisine maternelle. Le roman de Goethe fonctionne ici comme une matrice contrastive qui permet de mesurer le vide existentiel et sociétal dans lequel évoluent les *kanaks* : alors que Werther n'avait qu'à quitter sa ville natale pour trouver à quelques lieues de là un endroit bucolique où ressourcer son corps et son esprit au contact de la nature et d'une population rurale aux mœurs simples et au cœur droit, Serdar ne sort de son « ghetto » que pour se retrouver, à l'autre bout de la planète, dans cet autre espace hétérotopique de la globalisation qu'est le village de vacances.

L'ironie de ce retournement paradoxal n'est pourtant pas tout à fait à sens unique. Werther, déjà, trouvait dans son petit Wahlheim de quoi alimenter des fantasmes de régression. On se souvient de la description qu'il donne au début du roman de ce lieu protecteur comme d'un substitut du giron maternel.[4] Si l'on relit ces lignes à la lumière du texte de Zaimoglu, force est de constater que l'ironie de la réécriture rejaillit jusqu'à un certain point sur le modèle : il y avait donc déjà du Serdar chez Werther ! Tout l'intérêt de la confrontation entre les deux textes réside dans cette révélation d'un rapport qui, à y regarder de près, n'est pas seulement antithétique : c'est parce que Serdar, tout compte fait, n'est pas simplement un anti-Werther qu'il est intéressant. Ainsi la situation du fils d'immigrés écartelé entre l'Allemagne et la Turquie, entre le sous-prolétariat périurbain et la bourgeoisie cultivée des centres-villes, rappelle-t-elle, toutes proportions gardées, celle du héros goethéen : lui aussi était un marginal déclassé, incapable de trouver sa place dans sa classe d'origine mais refoulé de son côté par une aristocratie arrogante qui ne tolérait sa compagnie qu'à titre temporaire et comme élément exotique. Humilié par ce rejet, le « vagabond » en quête d'un espace et d'un destin à sa mesure comprend qu'il est condamné à rester un « errant » – et que cette solitude du marginal est plus généralement celle du sujet moderne.[5] L'intertexte suggère que Serdar non plus n'est pas un cas aussi isolé qu'il y paraît, mais que son expérience de sujet minoritaire est révélatrice d'une condition commune dont la société actuelle n'a pas encore pris la mesure.

Cette position sociale précaire place Serdar, tout comme Werther, en situation d'exclusion potentielle. Incapable d'adhérer aux valeurs de sa communauté d'origine (dont ses parents déjà s'étaient éloignés en quittant la Turquie), il se tient au seuil d'un *Bildungsbürgertum* qui ne l'accepte que pour son « exotisme ». Il répond à cette insécurité par la fuite en avant, revendiquant crânement le statut de paria plutôt que de se voir refuser l'intégration dans la société majoritaire. Résultante de sa marginalité sociale, sa posture de rebelle sentimental fait écho au mépris de Werther pour les normes et les conventions, à son refus de la subordination et à son idéalisation des « petites gens », du « peuple ». Comme lui, Serdar se maintient à l'écart de la collectivité en se fondant sur sa supériorité intellectuelle et sa singularité, cherchant à se soustraire aux impératifs économiques et à la morale commune. Son besoin de distinction le conduit à osciller entre vantardise, auto-apitoiement et dépréciation de soi. Tiraillé entre rejet et désir d'intégration, il subit des *souffrances* morales qui résultent pour une part de contraintes objectives : les restrictions imposées par la société à sa subjectivité.

---

[4] W, 1re partie, Lettre du 26 mai, p. 357 ; trad. p. 69.
[5] „Ja wohl bin ich nur ein Wandrer, ein Waller auf der Erde! Seid ihr denn mehr?“ W, 2e partie, Lettre du 16 juin, p. 416.

Son profil psychologique est en accord avec cette trajectoire : tourmenté, égocentrique, exalté, narcissique, il se laisse envahir par les affects et cultive un penchant pour la mélancolie. Misant sur une sensibilité qui le porte à la création artistique, il se révèle incapable d'une réelle productivité : son besoin de reconnaissance le condamne à rester un dilettante, en art comme en amour. Ce problème du dilettantisme, déjà central chez Goethe, est repris par Zaimoglu sous une forme doublement aggravée : l'écart entre prétention et réalité se manifeste d'une part dans la nature des productions de Serdar, ces haïkus dont l'esthétique minimaliste semble difficilement conciliable avec l'expression d'une subjectivité débordante ; d'autre part, la stérilité artistique se double chez lui d'une dysfonction sexuelle qui peut se lire comme un autre symptôme de sa crise d'identité.

Ce redoublement produit un effet de distorsion désacralisante, mais il ne constitue pas, lui non plus, une inversion radicale. En transposant partiellement le motif de l'impuissance créatrice au niveau somatique, Zaimoglu ne fait que grossir un trait qui était déjà présent dans *Werther* : l'incapacité du héros à devenir « un homme[6] » en surmontant ses échecs et en sublimant ses désirs. Werther est paralysé dans sa volonté créatrice comme dans sa vie amoureuse par le besoin de prouver au monde ce dont il est capable. Serdar est, temporairement, frappé d'impuissance pour les mêmes raisons : rêvant d'accomplir « un tour de force » qui révélerait au monde son génie, il est brutalement rappelé à ses limites « aussi bien dans le domaine de l'*agapê* que dans celui de l'activité artistique[7] ». Son infirmité apparaît donc comme la traduction métaphorique du mal qui frappait déjà Werther. Mais elle est aussi une métaphore du malaise générationnel des jeunes (et plus précisément des jeunes hommes) de la post-migration. À en croire Zaimoglu, en effet, le *kanak* est constamment menacé dans son intégrité et souffre de ce fait d'un sentiment chronique d'insuffisance. Plus d'un, note-t-il dans la préface de *Kanak Sprak*, finit ainsi en hôpital psychiatrique, son impuissance (*Impotenz*) pouvant prendre des formes diverses comme l'auto-mutilation, la dépression ou la schizophrénie. La dysfonction sexuelle de Serdar est l'expression la plus directe de cette « impuissance à agir », la traduction physiologique d'une déficience qui frappe selon Zaimoglu toute la deuxième génération des immigrés en Allemagne.

L'effet de trivialisation dont participe cette translation métaphorique se retrouve à tous les niveaux du roman. La complaisance narcissique avec laquelle Werther s'adonne à l'examen des mouvements de son âme, décrivant par le menu à Wilhelm les échos que suscitent en lui les événements les plus anodins, est reproduite par Zaimoglu, d'une part, dans le même registre de l'examen introspectif. Ainsi Serdar se pose-t-il des questions existentielles :

Et puis, mon vieux, je me pose des questions sur la peau dans laquelle je me trouve. Suis-je la petite fleur dans son pot, ou suis-je l'humus qui emplit le pot et qui apporte à la tendre petite plante sa nourriture ? Suis-je l'aiguille à tricoter dans la main d'une vieille chouette qui croupit dans un hospice en attendant l'heure de son décès [...] ? Suis-je le mégot froid ou le

---

[6] C'est ce que demande Charlotte à Werther au cours d'une de leurs dernières entrevues : „Ich bitte Sie, fuhr sie fort, indem sie ihn bei der Hand nahm, mäßigen Sie sich ! [...] Sein Sie ein Mann! wenden Sie diese traurige Anhänglichkeit von einem Geschöpf, das nichts tun kann als Sie bedauern." W, 2e partie, p. 443 *sq*.

[7] „Ich träume von einem genialen Kraftakt, einer regelrechten Erweckung von dem Tag, an dem ich endlich meine Wehwehchen popularisieren kann. Denn das wird ja da draußen erwartet, der Künstler soll bis zum letzten Blutplasmaklumpen ausbluten, und dann schauen wir uns mal diesen blassen Körper am Boden an!" LS, p. 176.

prince du Levant [...] ? M'a-t-on placé dans le berceau des dépravations, ou bien suis-je le Sauveur qui décrypte pour les masses populaires le sous-texte des Écritures ? [...]

Mais la manie de l'auto-observation s'étend chez Serdar à la consignation quasi clinique de ses maux physiques – à commencer par cette pathologie de la colonne vertébrale dont il se découvre miraculeusement guéri à son arrivée. Il informe également son ami (et par là-même le lecteur), avec force détails scabreux, de ses troubles de la digestion et du transit, des fluctuations de son poids, de ses crises d'acné et des réactions de sa peau au soleil et aux piqûres d'insectes. C'est cependant bien sûr dans le registre amoureux, là où chez Goethe le lien entre souffrance et passion, *Leiden* et *Leidenschaft* était le plus significatif, que la trivialisation s'exprime avec le plus d'intensité. Les deux héros de Zaimoglu sont littéralement obsédés par la sexualité, à laquelle semblent se réduire pour eux les rapports amoureux. Les expériences érotiques occupent dans leurs échanges un rôle de premier plan, l'un comme l'autre se délectant à longueur de pages de scènes d'accouplement torrides, le plus souvent fantasmées, auxquelles se substitue parfois le récit de plaisirs solitaires – pas toujours plus faciles à atteindre au demeurant.

En faisant à ce point étalage de leur lubricité, les deux jeunes gens semblent se situer à l'exact opposé de l'amoureux « idéal » qu'on peut être tenté de voir en Werther. Or il faut se rappeler avec quelle insistance Goethe décrit tout au long du roman la force élémentaire du désir, montrant son héros transporté de volupté au contact d'une main ou d'un pied, ne résistant qu'à grand peine à l'impulsion d'enlacer Charlotte, de se jeter à ses pieds, de la couvrir de baisers, etc. L'incapacité de Werther à satisfaire cette pulsion de préhension le conduit à se rabattre sur des objets de substitution : il porte à sa bouche les billets que Charlotte lui envoie, lui dépêche son domestique « juste pour avoir auprès de [lui] un être qui l'aurait approchée aujourd'hui », exige d'être enterré avec le ruban qu'elle lui a offert, enfin couvre de baisers les pistolets qu'il a empruntés à Albert pour se tuer parce qu'« ils sont passés par [ses] mains ». Le report du désir amoureux sur des objets fétiches constitue une figure récurrente, quasi paradigmatique du roman de Goethe[8].

Alors certes, les passages consacrés à la sexualité ne sont pas seulement plus crus dans le roman de Zaimoglu mais aussi proportionnellement plus nombreux, d'autant que le dispositif narratif instaure une forme de concurrence entre les deux protagonistes au chapitre de l'éloquence paillarde. Mais l'effet de saturation qui résulte de cette surenchère dans la vulgarité ne tient nullement, comme l'ont conclu certains critiques, à la part de vantardise que contiennent ces descriptions. De fait, les jeunes gens rivalisent plutôt de complaisance dans l'exhibition de leurs faiblesses : ils enchaînent des anecdotes dont ils ne ressortent aucunement grandis, se montrant au fond – de même, là encore, que Werther – comme des sujets désirants éternellement frustrés. Pour l'un comme pour l'autre, l'expérience amoureuse s'achève systématiquement dans la douleur et l'humiliation. Et ils ne cherchent pas à (se) le cacher : comme le dit Serdar, ils sont pareils à des dieux déchus passant leur temps à « tituber d'une tranchée bombardée dans une autre ». La fanfaronnade se situe bien plus dans le ton des lettres que dans leur contenu – et encore, c'est faire peu de cas de l'ironie qu'elles contiennent que de

[8] L'un des passages les plus suggestifs de ce point de vue est l'épisode du canari, inséré dans la deuxième version entre le mariage de Charlotte et le départ de Werther (2e partie, Lettre du 12 septembre, p. 421). Paul-Laurent Assoun décèle dans cette particularité du roman de Goethe une intuition précoce du lien établi plus tard par Freud entre fétichisme (vestimentaire) et surestimation amoureuse. Voir « Figures esthétiques du fétichisme », in : P.-L. Assoun, *Le fétichisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 103-111.

réduire leur polissonnerie à une forme d'esbroufe. Or c'est bien dans cette capacité à rire de soi-même que réside le point de divergence principal entre ces deux personnages et le héros de Goethe. L'aptitude à l'auto-ironie est ce qui leur permet finalement de surmonter les crises qu'ils traversent et d'accepter les limites posées à leur désir.

C'est donc de la carence même des personnages (tout à la fois sociale et affective) que va jaillir par retournement dialectique, chez Zaimoglu, la renarcissisation nécessaire à la réhabilitation du sujet. Cette opération a lieu tout entière dans le champ du discours – là encore, dans le droit fil du modèle goethéen.

3. Émancipation des affects et renarcissisation par le langage

Si l'amour est indissociable pour eux du désir, les héros de Zaimoglu n'en sont pas moins des amants passionnés. Tout se passe même comme si leur posture désabusée les rendait particulièrement réceptifs à l'appel de l'amour, et donc particulièrement vulnérables à ses blessures. Ils passent assez facilement d'une femme à l'autre mais n'en éprouvent pas moins à chaque rencontre le choc à la fois physique et mental de l'amour avec un grand A. Du moins est-ce ainsi qu'ils le décrivent : l'état d'énamoration est présenté comme un ravissement, au sens premier du terme[9], comme un enlèvement à soi-même qui ne peut se décrire que par les effets physiques qu'il produit sur le sujet amoureux, eux-mêmes exprimés sous forme métaphorique. Cet amour fou, superlatif, que l'un et l'autre désignent *alla turca* du nom d'*aşk*, est un sentiment tout à la fois sensuel et spirituel, une expérience mystique qui promet les plus grandes joies, mais aussi la plus profonde affliction. Sans qu'à aucun moment il ne les élève au-delà de la sphère charnelle pour les faire accéder à une forme d'amour éthéré, idéal, il leur permet néanmoins de transcender ponctuellement les limites de leur moi social.

Même s'il faut faire, là encore, la part de l'emphase auto-ironique, il ne fait aucun doute que les protagonistes de Zaimoglu vouent un culte à l'élan amoureux, auquel ils s'abandonnent sans pudeur ni retenue, se glorifiant d'abdiquer leur liberté au profit de la femme désirée. Le motif de la dépendance à l'être aimé, central chez Werther (« Mon très cher, je suis perdu : Elle fait de moi ce qu'elle veut ! »), est repris jusqu'à l'obsession par les héros de Zaimoglu, avec toutes les déclinaisons de l'amour courtois. De même que chez Goethe, mais de façon encore plus explicite, ce n'est pas tant l'être aimé qui est objet de vénération (les femmes sont finalement interchangeables) que l'amour en soi – ou pour mieux dire le désir, puisque les deux se confondent dans une même ferveur exaltée, dont le siège est le « cœur » de l'amant. Ce n'est pas un hasard si ce mot, *Herz*, revient presque aussi souvent sous la plume de Serdar et Hakan que sous celle de Werther[10]. On retrouve ici quelque chose de la passion absolue de Werther, dans laquelle Barthes reconnaissait « le jeu même de l'idéalisme et du matérialisme, de l'extrême idéalisme touchant à l'extrême matérialisme »[11]. Le glissement de Goethe à Zaimoglu apparaît en regard de ce thème central comme une chute, un effondrement qui correspond à la figure même du burlesque : les composantes sont les mêmes, mais elles sont traitées à un niveau éthique et esthétique inférieur.

Le titre semble choisi tout exprès pour souligner ce glissement : il annonce d'emblée que le récit ne traitera pas de « souffrances » (subjectives, intérieures), mais de « marques » ou

---

[9] Voir à ce sujet la première entrée du catalogue de figures dressé par Barthes dans *Le Discours amoureux*, intitulée précisément « Ravissement / Rapt ». *Le Discours amoureux*, *op. cit.*, p. 67.
[10] Voir par exemple p. 9, 75, 78, 105, 109, 112, 126, 130, 136, 142, 144, 176, 188, 198, 238, 244, 246 *sq.*, 252, 258, 267, 269, 270, 279, 292, 296.
[11] Barthes, Le Discours amoureux, op. cit., p. 237.

« traces » d'amour, *Liebesmale* désignant par métaphore les petits hématomes superficiels qu'on appelle suçons. Zaimoglu situe ainsi précisément le point focal de sa transposition : on passe de souffrances engendrées par la passion amoureuse à de banales ecchymoses, traces matérielles du jeu érotique. Et pourtant : en optant pour ce terme poétique, qui adjoint au mot *Liebe* le désuet *Mal* (de préférence au plus prosaïque *Knutschfleck*, qui connote un érotisme pubertaire), Zaimoglu a inscrit son texte dans un champ sémantique volontairement ouvert. Dans le contexte du roman, le mot *Liebesmale* peut évoquer aussi bien les traces que laissent dans l'âme les tourments d'un amour déçu que les stigmates dont ils affligent (socialement ?) le sujet amoureux. Même si le sens charnel reste prépondérant, c'est une façon de renouer avec la figure de la passion synonyme de souffrance. L'écart sémantique par rapport aux *Souffrances du jeune Werther* est donc voulu : la trivialisation a valeur de programme. Les héros de Zaimoglu sont non seulement inférieurs (éthiquement et intellectuellement) à Werther, mais ils se savent tels, et en jouent. Or ce savoir, et ce jeu, sont précisément ce qui les rend capables d'affronter le réel, les rendant incidemment par là-même moins pitoyables qu'il n'y paraît, et qu'ils ne le pensent eux-mêmes.

Zaimoglu a donc subrepticement introduit, dans le portrait par ailleurs calamiteux qu'il brosse de ses protagonistes, quelques failles qui incitent à remettre en question la radicalité du geste parodique. Elles rappellent que chez Goethe, déjà, les souffrances attribuées à Werther étaient le fruit d'une désacralisation qui représentait alors une formidable provocation : la sécularisation du motif biblique de la passion du Christ. Les parallèles que trace Werther entre son propre destin et celui du fils de Dieu, entre le geste sacrilège de l'homme qui renonce à la vie pour libérer la femme qu'il aime et le sacrifice christique destiné à sauver l'humanité, sont mis en avant d'une façon qui ne pouvait que choquer les contemporains. En retenant le mot *Leiden* pour titre de son roman, Goethe semblait non seulement absoudre son héros du crime qu'était son suicide aux yeux des croyants mais reprendre l'analogie biblique à son compte au lieu d'en rejeter la responsabilité sur ce héros que sa jeunesse et son égarement auraient pu excuser. Cela revenait à placer sur un même plan la *passio* du Christ (*Leidensgeschichte*) et les souffrances coupables d'un bourgeois mondain épris d'une femme mariée, le supplice de la croix et le geste impie du suicide.

En « désacralisant » à son tour les tourments de Werther dans un livre intitulé *Liebesmale* (les « marques » du jeu amoureux venant remplacer les « souffrances » du cœur), Zaimoglu ne fait donc que suivre une pente sur laquelle Goethe s'était déjà engagé. L'iconographie chrétienne revient d'ailleurs par petites touches sous la plume de ses personnages ; mais c'est le plus souvent à la tradition islamique qu'ils se réfèrent – pour la soumettre à la même sécularisation. Ainsi Hakan raille-t-il les jérémiades de son ami sur son impuissance en lui conseillant de clamer son malheur dans les rues comme ces « tambourineurs de l'aube » (*sahur davulsuhu*) qui réveillaient autrefois les fidèles pour la prière durant le ramadan : il pourra de la sorte répandre, en guise de bonne parole, la vérité sur ses « souffrances merdiques » (« *deine beschissenen Leiden* ») – tant il est vrai, ajoute-t-il, que « la plainte appartient à l'Orient comme mes couilles à la bite ». On retrouve ici le postulat blasphématoire d'une équivalence entre l'ascèse mystique du croyant et la complaisance masochiste de l'amoureux, mêlée à l'idée que le discours religieux, en exaltant la souffrance, fournit un modèle privilégié d'articulation de la plainte.

Plutôt qu'à une démolition (ou réfutation) du texte de Goethe, c'est donc à une surenchère dans la provocation que se livre Zaimoglu, poussant à l'extrême la logique transgressive du *Sturm und Drang*. Comme pour dire : voilà ce qu'écrirait aujourd'hui un poète animé de l'esprit

frondeur du jeune Goethe, qui oserait s'élever contre l'idéologie dominante et réclamer l'émancipation du sujet des chaînes de la raison et de l'orthodoxie.

Car c'est bien à une émancipation des affects qu'en appelle Zaimoglu à la suite de Goethe, et elle passe par une conquête du langage. La renarcissisation que procure aux héros de *Liebesmale* la posture de l'amoureux éperdu se déploie tout entière dans le discours : c'est en se racontant, en mettant en récit leurs joies et leurs peines, leurs déconvenues et leurs triomphes passagers, et en partageant cette élaboration discursive avec un confident qui leur sert à la fois d'antagoniste et de miroir, qu'ils parviennent à regagner quelque estime de soi. Sur le terrain de l'éloquence, et sur celui-ci seulement, Serdar et Hakan peuvent rivaliser avec Werther, ce héros qui « vaut » tellement plus qu'eux par ailleurs[12]. Leur discours est certes plus construit que le sien, qui se caractérisait par une esthétique de la dissymétrie, de l'irrégularité, du désordre. Mais le « langage du cœur » dont ils font eux aussi, sous des dehors désinvoltes, un usage inflationniste et débridé, a ceci de commun avec le discours werthérien qu'il est également porteur d'un enjeu existentiel : il est pour eux une façon à la fois d'être au monde et d'affirmer leur différence par rapport à d'autres langages perçus comme artificiels et figés, aliénants et stériles.

Roland Barthes voyait dans le discours amoureux de Werther « comme la *langue* du narcissisme »[13] : un langage qui défie les lois de la modération et de la rationalité et qui est pour cela même revendiqué comme « droit » par opposition à tous les langages constitués, ressentis comme des sociolectes insupportablement factices. Autrement dit, un langage qui ne dit pas tant quelque chose « sur » le réel qu'il ne construit la réalité même de son locuteur (scripteur), un langage où la posture d'énonciation prime sur le contenu énoncé.

Chez Zaimoglu, une production discursive similaire relève pour une bonne part du second degré : d'abord parce qu'elle est tissée d'emprunts et de citations (recyclage, *sampling*), ensuite parce que les personnages en usent d'une manière ostensiblement détachée et potache, enfin parce qu'elle est la plupart du temps en décalage avec son objet. Il y a un écart flagrant (et cocasse) entre le lyrisme exalté qu'inspirent aux deux héros les femmes après lesquelles ils soupirent, et l'image que le lecteur peut se faire de ces mêmes femmes à travers leurs récits. Cette tension comique a valeur de démonstration : il y a, là encore, un grossissement du trait quant à la prééminence du sentiment sur l'objet aimé. Si Charlotte était déjà « écrasée » (Barthes) par l'amour de Werther, Rena n'est plus qu'un simple tremplin pour l'imagination de Serdar. Son image falote signale sans équivoque que ce qui le subjugue est moins l'idéal féminin qu'elle incarne que les transports de son propre « cœur » (« *mein Herz mein Herz*

---

[12] Rappelons ici la lecture que fait Matthias Luserke du patronyme de Werther (nom exclusif de ce héros sans prénom) comme du comparatif de la locution adjectivale *wert sein* : „Werther bedeutet neben dem eigentlichen bürgerlichen Namen – wobei bemerkenswert ist, daß nur Werther mit Nachnamen genannt wird, während Lotte und Albert ihre Vornamen tragen – auch den zweisilbigen Komparativ zum Positiv 'wert'. Werther ist mehr wert. Auf die Figurenkonstellation des Romans übertragen bedeutet dies, Werther ist mehr wert als Albert, trotz seines Leidens." M. Luserke, *op. cit.*, p. 86. Cette analyse est à rapporter à l'angoissante question que se pose Hakan, mais qui est également au cœur des tourments de Serdar : „was soll ich inner Zukunft, in der ich weniger wert bin als ne kaputte Ampulle?" LS, p. 265. Remarquons à ce propos que Serdar porte, lui aussi, un nom majestueux : avant de devenir un prénom populaire, « Serdar » désignait dans l'Empire ottoman un rang militaire équivalent au grade de commandant. Chargés de veiller à la sécurité du territoire, les serdars officiaient principalement aux frontières de l'empire.

[13] Roland Barthes, *Le Discours amoureux*, *op. cit.*, p. 103.

mein Herz ! »), leitmotiv de la lettre dans laquelle il dépeint la révolution intérieure que le coup de foudre a opérée en lui.

Conclusion

Le rapport que les personnages de Zaimoglu entretiennent avec la langue participe de la même stratégie d'*empowerment* que l'incantation pratiquée dans des musiques populaires comme le hip hop ou (d'une tout autre façon) l'*arabesk* : leur frénésie langagière est à la fois expression des peines endurées, revanche sur les pressions subies et affirmation paradoxale de soi. Comme le discours que Werther produit « sur » l'amour, l'expression du sujet amoureux dans *Marques d'amour* « n'est pas un métalangage »[14], c'est un discours performatif.

Le texte canonique a donc finalement moins ici la fonction d'un révélateur (du degré de sclérose d'une société) que celle d'un archétype stylistique, considéré comme le mètre-étalon du portrait d'une génération par sa langue et par son aptitude à se construire dans la langue. À cet égard, il s'agit bien, par rapport au précédent que représentent les *Nouvelles souffrances* de Plenzdorf, d'un retour aux sources : là où Plenzdorf faisait l'impasse sur la dimension grandiose et sublime du combat de Werther, Zaimoglu y entre de plain-pied – mais sans renoncer pour autant (bien au contraire) à la trivialisation déjà effectuée par son prédécesseur. Et là où Plenzdorf avait opté pour l'oralité comme marqueur d'actualisation, Zaimoglu ose le retour à la forme datée du récit épistolaire, ce qui lui permet d'accréditer le recours de ses personnages aux registres les plus soutenus du code écrit et de développer ainsi cette « langue du cœur » dont la tradition remonte au piétisme et qui est au fondement du *Sturm und Drang*.[15]

Prenant le contre-pied de Plenzdorf, Zaimoglu livre donc avec ce roman un morceau de bravoure d'autant plus remarquable que son propos tenait de la gageure : faire parler, ou plutôt écrire, des jeunes marginalisés avec autant de fougue, de verve et de fulgurance que Werther. Le défi était d'autant plus grand que l'auteur, quand il n'était pas simplement catalogué comme porte-voix des jeunes « Turcs allemands », était alors identifié comme protagoniste de la « Popliteratur » contemporaine, une vogue largement apolitique et ostensiblement superficielle calquée sur des modèles états-uniens. Dans ce contexte, la double référence au canon allemand était un moyen pour lui de marquer sa différence en se réclamant d'une ascendance plus prestigieuse. La démonstration est magistrale en ce que Zaimoglu accomplit ce retour aux sources non seulement sans renier ses propres origines sociales et culturelles, mais de façon à inscrire le sujet marginalisé au cœur même de la tradition littéraire dont il s'agit pour lui de forcer l'entrée.

---

[14] Roland Barthes, *Le Discours amoureux*, *op. cit.*, p. 282.
[15] Sur le déclin de cette tradition d'un langage des sentiments « à haute température » dans le courant du XXe siècle, voir Manfred Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift: Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München, Hanser, 1986.