



# SORBONNE UNIVERSITÉ

Faculté des Lettres

École doctorale IV (ED 0020)

Civilisations, cultures, littératures et sociétés

**EA 3556 REIGENN**

Représentations et identités.

Espaces germanique, nordique et néerlandophone

## **PENSER LA LITTÉRATURE ALLEMANDE À PARTIR DES MARGES**

**XX<sup>e</sup> – XXI<sup>e</sup> SIÈCLES**

Christine Meyer

Dossier déposé en vue de l'habilitation à diriger des recherches

Volume II

Ouvrage de recherche inédit

10 décembre 2018

### **JURY**

M. Bernard BANOUN, professeur à Sorbonne Université – Faculté des Lettres

Mme Sylvie LE MOËL, professeure à Sorbonne Université – Faculté des Lettres

M. Fabrice MALKANI, professeur à l'Université Lumière – Lyon II

Mme Anne DUPRAT, professeure à l'Université de Picardie Jules Verne – Amiens

M. Arvi SEPP, professeur à l'Université d'Anvers

M. Charles FORSDICK, professeur à l'Université de Liverpool



# **LE CANON EN QUESTION**

**RAFIK SCHAMI, EMINE SEVGI ÖZDAMAR,**

**FERIDUN ZAIMOGLU**



À mon père



## REMERCIEMENTS

Je remercie très vivement Bernard Banoun de m'avoir encouragée, conseillée et soutenue tout au long du parcours dont ce travail est l'aboutissement. Sa disponibilité, ses vastes connaissances scientifiques et sa rigueur méthodologique m'ont permis d'affiner mon analyse en lui apportant le recul et les ouvertures nécessaires.

Ma reconnaissance va ensuite à Michel Grimberg, qui m'a accompagnée avec une infinie patience à toutes les étapes du projet. La réalisation de cet ouvrage est due en grande partie à son soutien tant moral que matériel, à ses relectures précises et à la générosité avec laquelle il me fait profiter quotidiennement de son savoir.

Je dois également des remerciements à tous mes collègues du Département d'allemand d'Amiens, qui ont supporté avec beaucoup de compréhension mon moindre engagement dans les tâches administratives communes, en une période qui requérait pourtant des efforts accrus de toute l'équipe.

Je n'oublie pas, enfin, le Conseil scientifique de l'Université de Picardie Jules Verne, qui m'a accordé par deux fois, en 2013-2014 et en 2017-2018, un semestre de congé pour recherche. Sans ces deux semestres de liberté, il m'aurait été très difficile de mener à bien ce projet.





# TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>VII</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>IX</b>
<b>TABLE DES ABRÉVIATIONS</b> .....	<b>XIII</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>1 Balises sémantiques</b> .....	<b>3</b>
<b>2 La question du canon</b> .....	<b>12</b>
<b>3 Méthode</b> .....	<b>17</b>
<b>4 Les auteurs du corpus</b> .....	<b>20</b>
<b>1. Formes et enjeux de la critique du canon</b> .....	<b>25</b>
<b>1.1 Postcolonialisme et travail sur le canon</b> .....	<b>25</b>
<b>1.2 Quel canon ?</b> .....	<b>30</b>
1.2.1 Généralités .....	30
1.2.2 Le « débat sur le canon » au tournant du XXI <sup>e</sup> siècle en Allemagne.....	33
1.2.3 Le canon allemand des auteur·rice·s de littérature immigrée .....	37
1.2.3.1 Décentrement : un canon hybride et anti-nationaliste.....	37
1.2.3.2 Recentrage : refaire vibrer le « cœur » du canon national .....	41
1.2.3.3 Typologie des références canoniques .....	50
<b>1.3 Modalités du discours sur le canon</b> .....	<b>62</b>
1.3.1 De la métatextualité à la réécriture : typologie des modalités référentielles .....	62
1.3.2 L’hypertextualité générique (« architextualité ») .....	64
1.3.3 La métafiction : « dialogues avec les morts ».....	66
1.3.3.1 Dialogues irrévérencieux avec Goethe et Hölderlin (SAID) .....	69
1.3.3.2 Conversations complices avec Chamisso et Heine (Schami) .....	73
1.3.3.3 Rencontres fantasmées ou rêvées (Özdamar) .....	81
1.3.4 Au seuil de la réécriture : déterritorialisation et reterritorialisation du canon .....	85
<b>1.4 Conclusion</b> .....	<b>90</b>
<b>2. Rafik Schami</b> .....	<b>93</b>
<b>2.1 Positionnement et projet esthétique</b> .....	<b>93</b>
2.1.1 Engagement et postures de Rafik Schami.....	93
2.1.2 Programme esthétique et travail sur le canon .....	100
<b>2.2 Analyses de textes</b> .....	<b>102</b>

2.2.1	Faut-il réhabiliter Dracula ? Enjeux d'une réécriture marxiste .....	102
2.2.2	Writing back to the Grimm-brothers : plaidoyer pour un changement de paradigme .....	112
2.2.3	Goethe sera-t-il admis dans le canon postcolonial ? Délibérations d'un jury arabe.....	122
2.2.4	Conclusion .....	134
<b>3.</b>	<b>Emine Sevgi Özdamar .....</b>	<b>137</b>
<b>3.1</b>	<b>Positionnement et projet esthétique.....</b>	<b>137</b>
3.1.1	Éthos et posture d'une « Orientale libertaire de gauche » .....	137
3.1.2	Généalogie et solidarités : la « famille » d'Emine S. Özdamar .....	142
<b>3.2</b>	<b>Analyses de textes .....</b>	<b>144</b>
3.2.1	<i>Keloglan in Alamania</i> : la tradition nationale à l'épreuve de la diversité.....	144
3.2.1.1	Arrière-plan : la déterritorialisation du patrimoine turc.....	145
3.2.1.2	Intrigue et personnages : ce que devient Keloglan « in Alamania ».....	151
3.2.1.3	Structuration intertextuelle : les différents niveaux de référence.....	156
3.2.1.4	Keloglan/Butterfly : déconstruction du mythe orientaliste.....	160
3.2.1.5	Les épreuves de Keloglan au prisme de Mozart : une <i>Flûte</i> désenchantée .....	164
3.2.1.6	Stratégie matrimoniale : réécriture à rebours de <i>La Fiancée vendue</i> .....	170
3.2.1.7	Le sous-texte mortifère du folklore national.....	173
3.2.1.8	Résonances positives : sous la protection de Shakespeare, dans les pas de Heine... ..	182
3.2.1.9	Conclusion : désordre dans la nation culturelle .....	189
3.2.2	<i>Carrière d'une femme de ménage : Hamlet</i> relu à travers le prisme de Heiner Müller .....	191
3.2.2.1	Appropriation du matériau : recontextualisation et transfocalisation d' <i>Hamlet</i> .....	192
3.2.2.2	Ophélie, histoire d'une (double) résurrection : sur les épaules de Heiner Müller .....	200
3.2.2.3	Ophélie-machine : parole aux subalternes .....	207
3.2.3	Constellations intertextuelles dans <i>D'étranges étoiles fixent la Terre</i> .....	210
3.2.3.1	Contexte, forme et fonction du récit : à la recherche de phares dans la nuit .....	210
3.2.3.2	Dans l'orbite d'Else Lasker-Schüler, « poétesse d'Arabie » .....	218
3.2.3.3	Osмосe avec Heine : Allemagne 1975, un nouveau conte d'hiver ?.....	224
3.2.3.4	Réfraction de la mythologie populaire : comme dans un conte de Grimm .....	229
3.2.3.5	Conclusion – et retour à Heine.....	235
<b>4.</b>	<b>Feridun Zaimoglu .....</b>	<b>239</b>
<b>4.1</b>	<b>Itinéraire et combats d'un « enfant terrible ».....</b>	<b>239</b>
<b>4.2.</b>	<b><i>Marques d'amour, écarlates</i> : reconfiguration de l'héritage préromantique dans la littérature « kanak ».....</b>	<b>251</b>
4.2.1	La trame du roman et ses références canoniques.....	251
4.2.2	Transformation pragmatique et sémantique : de l'importance du lien social.....	258
4.2.3	La parodie de <i>Werther</i> : un intertexte à double-fond.....	261

4.2.4	Le <i>Sturm und Drang</i> de la génération <i>kanak</i> : crise de la masculinité et renarcissisation par le langage .....	282
4.2.5	Les « nouvelles souffrances du jeune Ali », ou la riposte de Zaimoglu à Plenzdorf.....	298
4.2.6	Le précédent Pirinçci : avancées et limites d'une variation post-ethnique sur le thème werthérien .....	314
4.2.7	En guise de conclusion : <i>Sturm und Drang revisited</i> , ou Zaimoglu contre la <i>Poplitteratur</i> .....	331
	<b>Conclusion générale.....</b>	<b>335</b>
	<b>Bibliographie .....</b>	<b>349</b>
	<b>Index.....</b>	<b>381</b>



## TABLE DES ABRÉVIATIONS

Nous donnons ci-dessous les abréviations utilisées pour désigner les œuvres commentées (énumérées dans l'ordre chronologique de leur apparition dans le texte).

- AC Rafik Schami, *Wer zwischen den Stühlen sitzt, verteidigt keinen. Ein Brief an Adelbert von Chamisso*, in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick* [2006], München, DTV, 2009, p. 204-210.
- HH Rafik Schami, *Zu Besuch bei Harry Heine. Ein Hörspiel* [1997], in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick* [2006], München, DTV, 2009, p. 211-226.
- VK Rafik Schami, *Die Wahrheit über Vampire und Knoblauch*, in: *Das letzte Wort der Wanderratte* [1987], München, DTV, 2011, p. 48-70.
- AR Rafik Schami, *Die Verteidigungsrede. Akte: Rotkäppchen*, in: *Die Sehnsucht fährt schwarz. Geschichten aus der Fremde* [1988], München, DTV, 2011, p. 90-96.
- GB Rafik Schami, *Der geheime Bericht über den Dichter Goethe, der eine Prüfung auf einer arabischen Insel bestand*, München, DTV, 2001.
- KA Emine Sevgi Özdamar, *Keloglan in Alamania*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 2005.
- KP Emine Sevgi Özdamar, *Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland*, in: *Mutterzunge. Erzählungen*, Berlin, Rotbuch, 1990, p. 110-127.
- HM Heiner Müller, *Hamletmaschine*, in: *Mauser*, Berlin, Rotbuch/Verlag der Autoren, 1978, p. 89-97.
- SSE Emine Sevgi Özdamar, *Seltsame Sterne starren zur Erde. Berlin – Pankow 1976/77*, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2003.
- LS Feridun Zaimoglu, *Liebesmale, scharlachrot* [Hamburg, Rotbuch, 2000], Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2002.
- W Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (2. Fassung), in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 2.2: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, hrsg. von Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller und John Neubauer, München, Hanser (btb), 2006, p. 349-465.
- NL Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.* [1973], Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1981.
- T Akif Pirinçci, *Tränen sind immer das Ende*, München, Goldmann, 1980.

### Traductions

Sauf mention expresse, les textes cités ont été traduits par nos soins.



# Introduction

---

La question de la transmission est au cœur de la création littéraire : tout écrivain s'inscrit dans une filiation, ne serait-ce que pour s'en démarquer. Cet acte de positionnement fait l'objet d'une construction plus ou moins consciente et prend une forme plus ou moins approuvative (mimétique, identificatoire) ou critique (polémique, adversative). D'une façon générale, le rapport à la tradition est devenu problématique dans la modernité : c'est même cette notion de rupture avec le passé (« crise ») qui est au fondement de la modernité comme projet d'émancipation du sujet, dans la continuité de l'idéal philosophique des Lumières. Par ailleurs, les références disponibles, au niveau national et international, se sont diversifiées : depuis les années 1960-1970 au plus tard<sup>1</sup>, il existe à côté du canon institutionnel des « grandes œuvres », des références alternatives, une ou des « contre-culture(s) », des corpus de textes reflétant les préoccupations de groupes particuliers (femmes, minorités ethniques, gays et lesbiennes...). Dans tous les cas de figure, la construction d'une filiation est, au-delà de son importance pour la structuration subjective de l'écrivain, porteuse d'enjeux qui ont trait à son positionnement dans le champ culturel, c'est-à-dire à sa légitimation vis-à-vis du public et de la critique, à sa posture<sup>2</sup> d'auteur (sociale) et à son éthos littéraire (discursif)<sup>3</sup>, selon le principe : « Dis-moi qui sont tes modèles et je te dirai qui tu es ». Tous ces éléments constitutifs de l'auctorialité impliquent une prise en compte de la réception comme donnée déterminant la structuration du discours.

---

<sup>1</sup> Cette évolution est liée au développement des *cultural studies* dans les universités américaines. Voir sur cette question les précisions données dans le premier chapitre de la présente étude : 1.1. Postcolonialisme et travail sur le canon, et 1.2. Quel canon ?

<sup>2</sup> Sur la notion de posture, voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, et l'interview : « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de "posture" », propos recueillis par David Martens, *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212.

<sup>3</sup> Image de soi que l'auteur projette dans le discours littéraire, manière dont il construit son autorité et sa crédibilité aux yeux du lecteur potentiel. Voir Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, 2010. Voir aussi Dominique Maingueneau, « Ethos, scénographie, incorporation », in : Ruth Amossy, *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos*, Lausanne-Paris, Delachaux Niestlé, 1999, p. 75-100. Le concept d'éthos ainsi défini n'est pas attaché au sujet réel mais au sujet dans l'exercice de la parole, il constitue donc une prise en compte de la réception et des conditions de production du discours.

Chez les auteurs qui écrivent dans un contexte défini par la coexistence de plusieurs cultures dans un rapport de force asymétrique (« zone de contact »<sup>4</sup>) et qui ont opté pour la langue de la population dominante (une « langue majeure » selon la distinction établie par Deleuze/Guattari<sup>5</sup>), alors qu'ils ne s'identifient que partiellement avec cette dernière ou ne se sentent que partiellement représentés par elle, l'appropriation de l'héritage culturel véhiculé dans cette langue revêt des enjeux supplémentaires en terme de légitimation et de construction identitaire. On se souvient du scandale soulevé en Allemagne par l'utilisation polémique du concept de « culture de référence » (« *Leitkultur* ») dans le débat sur l'intégration : le mot avait été avancé par le politologue Bassam Tibi, initialement 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* »), de préférence au relativisme culturel véhiculé par le concept de multiculturalisme<sup>6</sup>. Tiré de son contexte européen et accolé à l'adjectif *deutsch* pour désigner la « culture de référence allemande » (« *deutsche Leitkultur* »), censée représenter l'objectif ultime de l'intégration sociale des immigrés en Allemagne, le terme connut un vif succès dans la décennie 2000-2010 auprès des journalistes et politiciens de droite (Theo Sommer, Friedrich Merz, Norbert Lammert, Alexander Dobrindt, Thomas de Maizière). Cette instrumentalisation nationaliste souleva des protestations à gauche, tandis que Tibi lui-même dénonçait l'emploi dévoyé du concept qu'il avait forgé<sup>7</sup>. Mais cette controverse ne parvint pas à endiguer le regain de popularité que connut à la même période la représentation de l'Allemagne comme « nation culturelle » (« *Kulturnation* ») : cette idée d'une communauté culturelle allemande antérieure à la nation politique et transcendant les frontières étatiques et religieuses avait émergé dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle suite au renouveau de la littérature allemande. Sa résurgence dans le contexte de la réunification est révélatrice de la

---

<sup>4</sup> Nous empruntons ce concept à Mary Louise Pratt, qui définit les zones de contact comme des « espaces sociaux où les cultures se rencontrent, se heurtent et se confrontent, souvent dans des contextes de relations de pouvoir hautement asymétriques, comme le colonialisme, l'esclavage ou leurs conséquences telles qu'elles sont vécues dans de nombreuses parties du monde aujourd'hui ». Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », *Profession 1991*, New York, MLA, 1991, p. 34.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minit, 1975.

<sup>6</sup> Bassam Tibi, *Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft*, München, Siedler, 1998.

<sup>7</sup> Dans ses publications ultérieures sur la question, Tibi souligne que dans son esprit, la notion de *Leitkultur* n'a rien à voir avec la « germanité » (*Deutschum*). Faisant valoir que le premier obstacle à l'intégration des immigrés réside dans la définition ethnique de la nationalité allemande, il plaide pour une « déromantisation » du débat. Voir entre autres Bassam Tibi, „Debatte nirgends, Geschrei überall“, *Cicero*, 17.03.2017, en ligne [dernière consultation le 13/05/2018]: <<https://www.cicero.de/kultur/leitkultur-Debatte-nirgends-Geschrei-ueberall>>.



désinhibition du discours nationaliste à cette période, y compris dans les milieux intellectuels et artistiques<sup>8</sup>.

Comment imaginer qu'un écrivain immigré ou issu de l'immigration puisse établir avec une culture qui lui est à ce point imposée un rapport qui ne soit pas entaché de quelques réserves ? Sans compter que l'adoption de l'allemand comme langue d'écriture n'oblitére pas le rapport préexistant à une autre langue et à une autre culture : la littérature des allochtones est par excellence le lieu de l'interaction, de l'imbrication, du brassage entre plusieurs (au moins deux) langues, mentalités et systèmes de références. Elle est donc le lieu d'une fusion, ou d'une refonte, qui conduit à ce que le théoricien Homi K. Bhabha, désireux de dépasser l'antagonisme dominant-dominé, a appelé l'hybridation<sup>9</sup>. Si tout écrivain se construit dans un rapport plus ou moins dialectique à la tradition, la situation est donc encore plus complexe dans le cas d'écrivains qui occupent une position périphérique dans le champ littéraire en raison de leur origine ethnoculturelle. Quels modèles, quelles figures d'identification choisissent-ils ? De quels auteurs cherchent-ils au contraire à se différencier, et pourquoi ? Comment affirment-ils leur adhésion à la culture nationale, comment marquent-ils leur différence ?

## 1 Balises sémantiques

Avec le prix Adelbert von Chamisso, décerné par la fondation Bosch depuis 1985 – et jusqu'en 2017 – à des écrivains « de langue maternelle non allemande » ayant apporté une « contribution » significative à la littérature allemande<sup>10</sup>, ces écrivains « venus d'ailleurs » se sont même vus assigner un modèle ad hoc : le comte français Louis Charles Adelaïde de Chamisso de Boncourt, dont la famille avait émigré en Allemagne à la Révolution, devenu l'un des plus célèbres représentants du romantisme allemand, accéda ainsi au statut de précurseur de la « littérature migrante » d'aujourd'hui. Le romaniste Harald Weinrich, à qui revient l'initiative de ce prix, donna ainsi une place au sein du système littéraire allemand à une catégorie d'écrivains que les institutions philologiques

---

<sup>8</sup> Voir Sigrid Weigel, „Zwanghafte Einheit: Phantome der Kulturation“, *taz*, 08.04.2008.

<sup>9</sup> Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994. Éd. française : *Les Lieux de la Culture : Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

<sup>10</sup> Cette définition initiale du prix Chamisso a été modifiée en 2012 de façon à mettre en exergue la qualité du travail littéraire plutôt que l'origine des auteurs : „Ausgezeichnet werden herausragende Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur von Autoren, die vor dem Hintergrund ihres eigenen Sprach- und Kulturwechsels Aspekte interkultureller Existenz sprachkünstlerisch gestalten.“ „Über den Chamisso-Preis“, en ligne [dernière consultation le 02/05/2016] : <<http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp>>.

nationales ne parvenaient – et ne parviennent toujours – pas à y « intégrer » de façon naturelle : une catégorie qui n’existait jusque-là que sous le nom de « littérature des travailleurs immigrés » (« *Gastarbeiterliteratur* »), et dont l’émergence découle historiquement de l’immigration économique qui a débuté dans les années 1950-1960.

Effet secondaire de l’arrivée sur le sol allemand de ces « travailleurs » qu’on a par euphémisme qualifiés d’« hôtes »<sup>11</sup>, cette production relevait dans un premier temps de l’engagement politique dans la tradition de la littérature ouvrière allemande – ce qui était déjà une forme d’inscription dans le patrimoine national. Elle s’est rapidement épuisée sous cette forme originelle de témoignage social et militant pour déboucher, avec l’émergence d’une nouvelle génération cette fois née en Allemagne, puis avec l’arrivée de nouveaux flux d’immigration depuis l’effondrement du bloc soviétique, sur une production à ce point métissée et plurielle qu’on ne peut plus aujourd’hui la définir par des critères objectifs, qu’ils soient ethniques, linguistiques, religieux ou « culturels » (au sens anthropologique du terme)<sup>12</sup>.

De « *Gastarbeiterliteratur* », terme forgé initialement dans un esprit de provocation ironique par les écrivains Franco Biondi et Rafik Schami, mais repris au premier degré par la critique et jugé de ce fait ensuite trop stigmatisant et prolétarien, on est donc passé d’abord à « *Ausländerliteratur* » (« littérature des étrangers »), rapidement écarté pour les mêmes raisons, puis au très ambigu « *Literatur der Betroffenheit* » (« littérature de ceux

---

<sup>11</sup> Il faut rappeler que la sémantique du mot *Gast* est chargée d’un lourd passé xénophobe dans le contexte du discours antisémite remontant à Luther (*Von den Juden und ihren Lügen*, 1543) et qui, renouvelé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Édouard Drumont (*La France juive*, 1886) et popularisé en Allemagne par Heinrich von Treitschke, Eduard von Hartmann, Karl Eugen Dühring et d’autres, culmine en 1920 dans le programme du NSDAP (5<sup>e</sup> point : „Wer nicht Staatsbürger ist, soll nur als Gast in Deutschland leben können und muß unter Fremden gesetzgebung stehen“). Issue du droit des étrangers du Moyen Âge, la distinction entre *Gastvolk* et *Wirtsvolk* a contribué à faire de *Gast* dans le discours politique un équivalent euphémistique des termes de *Parasit* et *Schmarotzer*, dont on connaît la fortune dans l’idéologie nazie. Voir Alexander Bein, „Der jüdische Parasit: Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage“, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, Nr. 18, 2/1965, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, p. 121-149 (p. 128, note 27), ainsi que Alex Bein, *Die Judenfrage. Biographie eines Weltproblems*, 2 Bde, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1980.

<sup>12</sup> Selon la définition la plus largement partagée en anthropologie, la culture est un mode de vie propre à un groupe d’individus et basé sur un système de pratiques, valeurs et croyances. Au cœur de ces pratiques figure le langage en tant que système de langue commun permettant une communication efficace entre les membres du groupe. C’est sur cette définition que s’appuient principalement les *cultural studies*. Voir notamment Raymond Williams, *Culture & Society 1780-1950*, Columbia University Press, 1958, et *The Long Revolution*, London, Chatto & Windus, 1961. Voir aussi Udo Schöning, „Die Internationalität nationaler Literaturen: Bemerkungen zur Problematik und ein Vorschlag“, in: U.S. (Hrsg.), *Internationalität nationaler Literaturen: Beiträge zum ersten Symposium des Göttinger Sonderforschungsbereichs 529*, Göttingen, Wallstein, 2000, p. 9-47. Schöning s’appuie sur la définition de la culture par Ernst Cassirer („Welt der Bedeutungen“) et sur la théorie de la communication : „Eine Kultur wird folglich von einer Sprach- und Lebensgemeinschaft verwirklicht, die hinreichend homogen und hinreichend von anderen verschieden ist und die keine Übersetzungen braucht, damit sich ihre Träger untereinander verstehen.“ *Op. cit.*, p. 23.

qui sont concernés » ou « littérature de l'épanchement »<sup>13</sup>) – ce qui, pour prendre les choses par un autre bout, n'était pas moins réductionniste. Les années 1990 ont vu émerger le concept de « *Migrantenliteratur* » (« littérature des migrants »), qui mettait toujours en exergue le statut allochtone des écrivains et leur supposée instabilité. Il fut ensuite partiellement supplanté par « *Migrationsliteratur* » (« littérature de la migration »), apparemment plus convenable mais aussi plus fourre-tout, s'il faut y entendre autre chose qu'un simple euphémisme : ce concept ne devrait-il pas en effet recouvrir également les récits de voyage, la littérature de l'exil, les écrits d'écrivains allemands résidant à l'étranger ?

Voulant éviter les appellations discriminatoires, certains critiques se sont repliés sur une différenciation par défaut. Ainsi Harald Weinrich, l'initiateur du prix Chamisso, inaugura-t-il en 1986 la réception scientifique de la littérature allemande de l'immigration par une anthologie coéditée par Irmgard Ackermann sous le titre *Une littérature pas seulement allemande (Eine nicht nur deutsche Literatur*<sup>14</sup>). Les germanistes Manfred Durzak et Nilüfer Kuruyazıcı optèrent pour une définition non moins évasive en parlant de « l'«autre» littérature allemande » (« *die 'andere' deutsche Literatur* »)<sup>15</sup>, appliquant de la sorte à la production d'écrivains biculturels, en lui apposant des guillemets, un qualificatif utilisé dix ans plus tôt par Wolfgang Emmerich pour désigner la littérature de « l'autre Allemagne » : la RDA<sup>16</sup>.

Sont apparus ensuite les concepts toujours en vogue aujourd'hui de littérature « interculturelle » puis « transculturelle », qui répondent tous deux au désir de placer les « cultures » concernées sur un même plan. Malgré cette intention méritoire, fondée sur la prise en compte du fait que la société allemande est peu à peu devenue une « culture

---

<sup>13</sup> L'expression fut forgée en 1981 dans un texte-manifeste par Franco Biondi et Rafik Schami pour souligner la solidarité qui liait les auteurs à la minorité allochtone et leur attachement à traiter les thèmes qui concernaient celle-ci au plus près, indépendamment de toute référence au critère de valeur esthétique. Voir F. Biondi et R. Schami : „Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur“, in: Christian Schaffernicht (Hrsg.), *Zuhause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländerlesebuch*, Fischerhude, 1981, p. 124-136. L'opinion publique s'empara par la suite avec une certaine mauvaise foi de ce terme pour désigner une production qui se définit exclusivement par sa finalité de témoignage, renonçant à toute prétention littéraire et se soustrayant par là-même au jugement esthétique. La notion de *Betroffenheit* contribua ainsi à disqualifier littérairement la production des écrivains immigrés en la réduisant à une écriture de l'épanchement et de l'auto-apitoiement. Voir à ce propos Immacolata Amodeo, „Betroffenheit und Rhizom: Literatur und Literaturwissenschaft“, *Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur?*, 6-8, Berlin, Heinrich Böll Stiftung, 2009.

<sup>14</sup> Irmgard Ackermann et Harald Weinrich (Hrsg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der ‚Ausländerliteratur‘*, München, Piper, 1986.

<sup>15</sup> Manfred Durzak et Nilüfer Kuruyazıcı (Hrsg.), *Die ‚andere‘ deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.

<sup>16</sup> Wolfgang Emmerich, *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994.

mondialisée, polyculturelle »<sup>17</sup>, le recours aux préfixes *inter-* et *trans-* ne peut manquer de conforter en fin de compte, parfois en dépit de la volonté des auteurs, l'hypothèse problématique selon laquelle les différentes cultures en jeu dans les processus décrits seraient des entités a priori homogènes et indépendantes.

L'essor des études postcoloniales<sup>18</sup>, enfin, a favorisé l'émergence de formules telles que « littérature hybride » (« *hybride Literatur* ») ou « littérature du tiers-espace » (« *Literatur des Dritten Raums* »<sup>19</sup>), qui présentent l'avantage d'inviter à repenser la cartographie du champ littéraire en terme de rapport de force et de ne pas enfermer les textes dans un corpus apparemment homogène, ni de les cantonner à un entre-deux transitoire. Le concept d'hybridité implique plus qu'un simple mélange : un processus qui débouche sur une identité nouvelle de tous les composants. L'usage de ces termes s'est pourtant banalisé au point qu'ils se substituent souvent dans la pratique à une catégorisation ethnique sous-jacente, avec pour effet pervers de réintroduire une distinction entre une littérature germanophone qui serait « hybride » et une autre qui ne le serait pas. Or les travaux menés depuis le tournant des années 1990 sur les transferts culturels dans l'espace européen ont amplement démontré combien cette vision essentialiste de la culture nationale relevait de la fiction<sup>20</sup>. De façon générale, l'utilisation restrictive des concepts postcolonialistes s'accorde mal avec les tentatives récentes d'historiens et de théoriciens des *cultural studies* pour déconstruire le postulat d'homogénéité culturelle des communautés nationales. Ainsi Stuart Hall, s'appuyant sur les historiens Benedict Anderson (qui voit les nations comme des « communautés imaginées »<sup>21</sup>) et Eric

---

<sup>17</sup> Helmut Schmitz, „Einleitung. Von der nationalen zur internationalen Literatur“, in: H.S. (Hrsg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik), Amsterdam [u.a.], Rodopi, 2009, p. 7-15, ici p. 7.

<sup>18</sup> Nous adoptons, ici et dans la suite de ce travail, la graphie en un mot pour distinguer le postcolonialisme, compris comme une démarche anticoloniale et subalterniste, du concept purement chronologique de « post-colonial » désignant l'ère historique qui suit celle du colonialisme. Voir entre autres Michel Cahen, « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial », *Revue historique*, vol. 660, n° 4, 2011, p. 899-913. Nous signalons toutefois que certains critiques, à l'instar de Jacqueline Bardolph, ne se conforment pas à cette règle et utilisent indifféremment les deux graphies.

<sup>19</sup> Voir par exemple Karin E. Yeşilada, *Poesie der dritten Sprache: Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation*, Tübingen, Stauffenburg, 2012.

<sup>20</sup> Voir en particulier Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999 ; Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Philologiques III, Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, MSH, 1994 ; Michel Espagne et Michael Werner, *Transferts. Les Relations inter-culturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, éd. Recherche sur les civilisations, 1988.

<sup>21</sup> Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983], revised edition, London and New York, Verso, 1991. Éd. fr. : *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.

Hobsbawm (pour qui les nations sont cimentées par des « traditions inventées »<sup>22</sup>), définit-il les cultures nationales comme des « discours », des « systèmes de représentation » dont la fonction est de représenter le mélange ethnique dont résulte en réalité la nationalité moderne comme la primordiale unité « d'un peuple »<sup>23</sup>.

Parmi les approches les plus globales et les plus dynamiques de la littérature « venue d'ailleurs », citons celle proposée par le romaniste Ottmar Ette, qui s'inscrit dans le sillage du *spatial turn* et tente de dépasser à la fois le cloisonnement territorial et le concept anthropologique de culture propagés par les *area studies*, pour replacer la question des littératures « migrantes » dans le contexte plus large de littératures (au pluriel) « sans domicile fixe »<sup>24</sup>. Définies comme « vectorielles » et « fractales », placées sous le signe de la dislocation et de l'hétérotopie, les « littératures sans domicile fixe » sont à la fois transculturelles, translinguistiques et transaréales. Si le concept proposé par Ette se révèle fécond pour l'analyse et la mise en relation de textes de natures et d'origines diverses, il faut bien dire que l'intérêt heuristique de cette approche transdisciplinaire reste cependant modéré en ce qui concerne l'analyse du domaine littéraire allemand en tant que tel.

Face à toutes ces difficultés sémantiques, on comprend que la critique journalistique se soit rabattue de façon expéditive sur le label « *Chamisso-Literatur* » pour désigner en bloc la production de ces écrivains à l'identité incertaine, qu'ils soient ou non lauréats du prix éponyme. Ce concept a suscité la contestation de chercheurs qui, tel Dieter Lamping, en critiquent la visée englobante et essentialiste, comme si Chamisso pouvait être considéré comme l'instigateur d'une véritable « tradition » de l'écriture biculturelle en Allemagne, voire d'un mouvement idéologique auquel se rattacheraient pour ainsi dire naturellement tous les écrivains biculturels postérieurs<sup>25</sup>. Une partie des écrivains concernés eux-mêmes s'insurgent contre une telle uniformisation de leur production et de leurs origines culturelles respectives, au-delà même du fait que le terme entérine et pérennise la surexposition de leur statut allochtone<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> Eric Hobsbawm et Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Éd. fr. : *L'Invention de la tradition*, trad. Christine Vivier, Paris, Amsterdam, 2006.

<sup>23</sup> Stuart Hall, « Culture, Community, Nation », *Cultural Studies*, vol. 7, n° 3, 1993, p. 356.

<sup>24</sup> Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kadmos, 2005.

<sup>25</sup> Dieter Lamping, „Deutsche Literatur von nicht-deutschen Autoren. Anmerkungen zum Begriff der ‚Chamisso-Literatur‘“, in: *Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache*, Robert Bosch Stiftung, März 2011/5, p. 18-21.

<sup>26</sup> Sur le concept de *Chamisso-Literatur* et les questions qu'il soulève, voir Natalia Shchyhlevska, „Chamisso-Literatur“: *Einige Anmerkungen zu ihrer Definition, Provenienz und Erforschung*, *literaturkritik.de*, en ligne [dernière consultation le 02/05/2018] : <[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=18242](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=18242)>.

Si le problème de dénomination se pose de façon si insistante dans le contexte allemand, c'est qu'il renvoie à la question toujours non résolue de savoir ce qu'est au fond la « littérature allemande », puisque l'existence de ce corpus remet en cause le concept même de nation linguistique, dont on sait l'importance dans la construction de la nation allemande. Sinon pourquoi ces textes écrits en allemand auraient-ils besoin d'une étiquette particulière ? Certains critiques ont tenté de problématiser l'ethnocentrisme historiographique qui préside à ce besoin de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur, l'autochtone et l'exotique, et ont conclu à la nécessité d'assouplir la définition même de ce qui est « allemand » en terme de littérature, autrement dit d'ouvrir le champ littéraire national et de prendre en compte la réalité de sa diversification. Elke Sturm-Trigonakis a ainsi proposé « nouvelle littérature mondiale » (« *neue Weltliteratur* ») pour rendre compte de la globalisation culturelle tout en opérant un retour réfléchi à Goethe<sup>27</sup>. Myriam Geiser parle quant à elle de « littérature de la postmigration » (« *Literatur der Postmigration* ») pour désigner la nouvelle génération d'écrivain·e·s doté·e·s, selon la formule officielle consacrée, d'un « arrière-plan migratoire » (« *Migrationshintergrund* »)<sup>28</sup>.

On note aussi une percée des concept sociologiques de *diaspora*, terme grec longtemps réservé à l'histoire du peuple juif et qui met l'accent sur la culture d'origine, comprise en tant que centre (réel ou imaginaire) à partir duquel s'est faite la « dispersion » d'une population donnée<sup>29</sup> – et de l'intraduisible anglicisme *community* pour désigner les collectifs ethniques minoritaires. Ces notions, issues du combat pour la reconnaissance de la diversité culturelle dans le sillage du mouvement pour les droits civiques aux États-Unis, répondent à une double volonté d'assumer l'identification ethnique des corpus et d'aller contre la tendance à l'uniformisation : on parle ainsi de la diaspora turque, de la diaspora

---

<sup>27</sup> Elke Sturm-Trigonakis, *Global Playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

<sup>28</sup> Par cette formule, l'Office fédéral de statistiques (*Statistisches Bundesamt*) désigne depuis 2005 « toute personne ayant immigré sur le territoire actuel de l'Allemagne, ainsi que tout étranger né en Allemagne et tout Allemand né en Allemagne ayant au moins un parent immigré depuis 1949 ou né étranger en Allemagne ». Bien que cette catégorie regroupe des ensembles très hétérogènes (y sont inclus notamment les *Spätaussiedler*, ces « rapatriés tardifs » issus de populations allemandes installées depuis des générations en Europe de l'Est, ainsi que les enfants nés à l'étranger de deux parents allemands), l'expression – abondamment relayée par les médias et le monde politique – est entrée dans le langage courant pour finir par désigner toute personne perçue comme « étrangère » sur la base de son apparence ou de son accent, en particulier si son origine est attribuée au monde « oriental ». Elle a ainsi rejoint la série des euphémismes stigmatisants (*Gastarbeiter*, *Einwanderer*, *Migrant*...), à tel point que le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* proposa en 2012 de lui décerner la palme de l'« anti-mot de l'année » (*Unwort des Jahres*).

<sup>29</sup> Voir par exemple Azade Seyhan, *Writing Outside the Nation*, Princeton, N.Y., Princeton University Press, 2001 ; Kien Nghi Ha (Hrsg.), *Asiatische Deutsche. Vietnamesische Diaspora and Beyond*, Berlin/Hamburg, Assoziation A, 2012 ; Stefanie Kron, „Afrikanische Diaspora und Literatur Schwarzer Frauen in Deutschland“, *Online-Dossier Migrationsliteratur*, 2009, p. 86-93, en ligne [dernière consultation le 02/05/2018] : <[http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_2026.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_2026.asp)>.

coréenne, de la *community* asiatique ou africaine, etc. L'inconvénient de cette approche militante, qui répond par ailleurs à une réalité sociale indéniable (la stigmatisation crée des liens objectifs), est de conduire à une nouvelle compartimentation, voire à un émiettement du champ littéraire national en une multitude de littératures diasporiques qui se développeraient en marge de « la » littérature allemande proprement dite – alors que tous les auteurs biculturels ne revendiquent pas nécessairement, loin s'en faut, leur appartenance à une communauté ainsi définie.

Nous avons pour notre part, il y a quelques années, abordé la question sous un autre angle en proposant le néologisme « germanophonie »<sup>30</sup> afin de souligner la nécessité de repenser les contours de ce qu'on appelle « littérature allemande » de façon à pouvoir y intégrer ces corpus de textes qui actuellement, en dépit de leur forte présence sur le marché, de leur fécondité et de leur succès, n'y trouvent toujours pas leur place, autrement dit sur la nécessité de décentrer la recherche en littérature allemande. Calqué sur le terme *francophonie* – lui-même hautement problématique<sup>31</sup> –, le concept de *germanophonie* devait attirer l'attention précisément sur la spécificité de l'Allemagne en matière de passé colonial (le sien n'ayant guère laissé d'empreinte linguistique dans les territoires concernés<sup>32</sup>) et sur le postulat persistant d'une équivalence entre langue, territoire et ethnie dans sa définition d'elle-même en tant que nation : façon de souligner que ce pays, de même que partiellement l'Autriche – qui a pourtant une autre histoire –, ne se conçoit lui-même à ce jour, a priori, que comme une communauté homogène tant sur le plan ethnique que linguistique. Il y avait là une part de provocation, car il est évidemment impossible, pour ces raisons mêmes, d'entendre tout cela derrière le mot « germanophonie » (surtout en allemand). Mais c'était une façon de poser la question des rapports entre le centre et les marges, entre une culture dominante et des cultures subjuguées, et de replacer ainsi la

---

<sup>30</sup> Christine Meyer (Hrsg.), *Kosmopolitische ‚Germanophonie‘: Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012.

<sup>31</sup> À propos de la distinction souvent établie – y compris de façon officielle dans le monde académique – entre littérature française et littérature(s) francophones(s), rappelons qu'il s'agit d'un abus de langage puisque l'épithète « francophone » désigne alors exclusivement la littérature en langue française écrite hors de la France métropolitaine. Le paradoxe sur lequel repose cette définition restrictive a été souvent souligné : comme le dit Katrien Lievois, « la France se positionne au centre de la francophonie linguistique, mais s'exclut de la francophonie littéraire ». K. Lievois, « Surconscience linguistique et ironie. Poétiques de l'écrivain francophone au Maghreb et en Afrique subsaharienne », in : Christine Meyer et Paula Prescod, *Langues choisies, langues sauvées : poétiques de la résistance*, Würzburg, Königshausen & Neumann, « Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft », Bd. 81, 2018, p. 327-340 (p. 328).

<sup>32</sup> Pour les exceptions, voir Thomas Keil, *Die postkoloniale deutsche Literatur in Namibia (1920-2000)*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Stuttgart, 2003, ainsi que Reingard Nethersole, „Die deutschsprachige Literatur im südlichen Afrika“, in: Erwin Theodor Rosenthal (Hrsg.), *Deutschsprachige Literatur des Auslandes* (Germanistische Lehrbuchsammlung, Band 84), Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris, 1989, p. 25-46 (ici p. 31 sq.).

question de la classification sémantique dans le contexte politique du rapport de force asymétrique existant dans la société allemande à tous les niveaux. C'était aussi aborder le problème sous l'angle du postcolonialisme, un courant de pensée qui est né dans les pays anciennement colonisés et s'est propagé ces quarante dernières années dans les universités américaines sous l'impulsion de chercheurs issus des anciens empires coloniaux britanniques et français. La vogue de la *postcolonial theory* a ensuite gagné l'Europe, où elle prospère actuellement, du moins en apparence, au sens où ses concepts clés (hybridité, subalternité, tiers-espace, *othering*, *writing back...*) sont repris de manière quasi incantatoire dans de multiples disciplines (le postcolonialisme est par définition interdisciplinaire), sans que toutefois, nous l'avons évoqué, la pensée qui le sous-tend soit toujours bien perçue.

Cette approche englobante s'inscrit dans le sillage d'un certain nombre de travaux de germanistes qui, sans toujours se réclamer explicitement du postcolonialisme, ont abordé la production des écrivains biculturels d'une manière différente de la première génération de chercheurs qui s'y étaient intéressés. Contrairement à ceux-ci, qui étaient souvent des spécialistes de littératures romanes ou de didactique de l'allemand langue étrangère, ils envisagèrent pour la première fois ce corpus « de l'intérieur » : non plus comme un objet marginal et mineur, insolite et exotique, susceptible d'apporter au mieux une humble contribution au patrimoine national, mais comme une production littéraire à part entière qui s'inscrit de fait dans ce champ, et qui est donc propre à en déplacer le centre de gravité dans son entier. Ce n'est sans doute pas un hasard si cette nouvelle manière d'envisager la question a été inaugurée par des enseignants-chercheurs et des intellectuels ayant eux-mêmes des origines étrangères, comme la germaniste Immacolata Amodeo, qui dans son ouvrage de 1996, *Die Heimat heißt Babylon*<sup>33</sup>, s'appuie entre autres sur les concepts élaborés par Deleuze et Guattari (rhizome, littérature mineure) – lesquels ont du reste, au même titre que d'autres penseurs français comme Foucault, Bourdieu, Derrida et Lacan, largement inspiré les pionniers du postcolonialisme dans le cadre du transfert de la « *French theory* ».

D'autres travaux importants ont été réalisés par la « germanistique de l'étranger », en premier lieu des États-Unis, comme la remarquable étude de Leslie A. Adelson (Cornell) sur la littérature des écrivains issus de l'immigration turque dans l'Allemagne d'après 1989, qui prend la mesure des enjeux historiques et esthétiques de ces œuvres et de

---

<sup>33</sup> Immacolata Amodeo, *„Die Heimat heißt Babylon“: Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996.



ce qu'elles disent de la société allemande à l'heure de la réunification<sup>34</sup>. Spécialiste de la littérature des minorités, Leslie Adelson s'appuie dans une large mesure sur des travaux émanant de l'école postcoloniale et des *gender studies*. C'est aussi le cas de la comparatiste Liesbeth Minnaard (Leiden), qui travaille sur des corpus de littérature immigrée principalement allemande et néerlandaise<sup>35</sup>.

Il faut mentionner enfin les nombreux textes réflexifs publiés ces dernières années en Allemagne par des écrivains qui portent sur la situation dans le pays et sur la manière dont le débat public y est mené sur les questions socio-ethniques (intégration des minorités ethniques, place de l'islam, conflit des cultures, etc.) un regard tout à la fois critique, lucide et nuancé : des essais comme ceux de Zafer Şenocak<sup>36</sup> et Navid Kermani<sup>37</sup> ou encore des traités de vulgarisation comme celui co-signé par Ilija Trojanow et le critique indien anglophone Ranjit Hoskote sous le titre *Déclaration de paix : les cultures ne sont pas en guerre, elles se mélangent (Kampfabsage : Kulturen bekämpfen sich nicht, sie fließen zusammen)*<sup>38</sup>. On voit depuis quelque temps fleurir dans diverses disciplines traditionnelles (études littéraires, sciences politiques et sociales, étude des religions...) des travaux qui se situent dans cette mouvance anti-culturaliste et anti-essentialiste inspirée de près ou de loin par les *cultural studies* et les *postcolonial studies*. On peut considérer que cette tendance s'est durablement installée en Allemagne puisque nombre d'universités ont créé des départements entiers consacrés aux études interculturelles.

Pour les besoins de la présente investigation, nous appellerons provisoirement « littérature immigrée » ce corpus d'œuvres qui se définit par son inscription dans un champ littéraire national où il est reçu d'emblée à travers le prisme de son ancrage dans un cadre culturel « autre ». Par ce terme que nous empruntons au comparatiste Charles Bonn<sup>39</sup>, nous entendons mettre l'accent sur le fait que si l'origine ethnoculturelle des auteurs n'est pas indifférente dans leur façon de se positionner dans le champ, l'importance que revêt celle-ci dans leur projet scriptural ne découle pas tant de leur trajectoire

---

<sup>34</sup> Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literatur: Toward A New Critical Grammar of Migration*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

<sup>35</sup> Liesbeth Minnaard, *New Germans, New Dutch: Literary Interventions*, Amsterdam University Press, 2008.

<sup>36</sup> Par exemple : *Atlas des tropischen Deutschland*, München, Babel, 1992 ; *Das Land hinter den Buchstaben. Deutschland und der Islam im Umbruch*, München, Babel, 2006 ; *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*, Hamburg, édition Körber-Stiftung, 2011.

<sup>37</sup> *Nach Europa. Rede zum 50. Jahrestag der Wiedereröffnung des Burgtheaters Wien*, Zürich, Amann, 2005 ; *Wer sind wir? Deutschland und seine Muslime*, München, Beck, 2009 ; *Vergesst Deutschland! Eine patriotische Rede*, Berlin, Ullstein, 2012.

<sup>38</sup> Ilija Trojanow et Ranjit Hoskote, *Kampfabsage: Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen*, München, Heyne, 2007.

<sup>39</sup> Charles Bonn (dir.), *Littératures des immigrations : I. Un espace littéraire émergent*, Paris, L'Harmattan, 1995, 2<sup>e</sup> partie : « D'une littérature immigrée à une autre ».

personnelle (immigrés ou non, depuis combien de temps et dans quelles conditions), non plus que de la perception qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur degré d'acculturation (sont-ils « plus » ceci ou cela), mais plutôt des attentes du public à leur égard et de la place qui leur est assignée en fonction de cette origine, de l'extérieur, dans le champ intellectuel national. Qu'un écrivain soit ou non « immigré », « réfugié », « migrant » ou « post-migrant » n'a pas à nous intéresser en tant que tel dans ce contexte ; en revanche, que ses œuvres témoignent de tel ou tel positionnement à l'égard des codes institutionnels, d'un point de vue défini (par lui/elle-même, par ses concurrents ou par l'institution) comme minoritaire dans le contexte national, il nous semble que cela peut et doit être pris en considération si l'on veut parvenir à une compréhension réelle des textes.

C'est de cette approche de la question que nous tentons de rendre compte en accolant le qualificatif d'*immigré* non pas aux auteurs, mais au type de littérature qu'ils produisent : une catégorie de textes qui ne se distingue du *mainstream* national ni par des constantes thématiques (qui seraient par exemple la migration, le déracinement, l'exil, etc.), ni par un style d'écriture ou des usages particuliers (plus ou moins « déviants ») de la langue, ni même par un cadre de références culturel exogène, mais d'abord et surtout par la place qu'elle occupe dans le champ en vertu de sa *perception* comme partiellement exogène. Il ne s'agit pas, autrement dit, de reprendre à notre compte la classification d'une partie de la littérature allemande – nullement homogène par ailleurs – comme « périphérique », mais de prendre acte du fait que certains auteurs sont confrontés de par leurs origines, plus que d'autres et selon des modalités différentes, à la nécessité de (re)négocier leur rapport au canon, selon un questionnement qui pourrait se formuler comme ceci : suis-je moi aussi, arabe chrétien originaire de Syrie/ féministe turque musulmane/ fils de travailleurs immigrés/ Japonaise expatriée..., représenté-e par les œuvres que l'institution nous vante comme classiques et intemporelles ? Dans quelle mesure puis-je adhérer aux valeurs prétendument universelles dont témoigne leur fétichisation, et dans quelle mesure puis-je – ou ne puis-je pas – inscrire mon propre projet scriptural dans leur prolongement ?

## **2 La question du canon**

En effet, la question qui nous intéresse ici, à savoir la construction d'une filiation littéraire à partir d'un arrière-plan migratoire dans le champ allemand, n'a guère retenu l'attention des chercheurs à ce jour. C'est d'autant plus surprenant que la réflexion sur le canon littéraire, son hégémonisme, son ethnocentrisme, son impact sur les cultures

subjuguées ou minoritaires, sa révision, sa réfection, etc. est au cœur des préoccupations qui fondent le postcolonialisme comme théorie et comme pratique : si les germanistes peinent encore souvent à dépasser l'opposition schématique entre colonisateur et colonisé dans leur approche des rapports de domination dans la littérature, il y a beau temps que les écrivains, eux, dessinent dans leurs œuvres des configurations autrement complexes et ambiguës. Il paraît donc fructueux et même nécessaire de croiser les outils conceptuels élaborés dans le cadre des études postcoloniales avec des méthodes d'analyse qui ont fait leurs preuves dans les disciplines classiques (herméneutique littéraire, sémiologie, sociologie, philosophie, esthétique, histoire, anthropologie, psychanalyse, *cultural studies*...) pour rendre compte du traitement littéraire de questions telles que l'identité et l'altérité, la mémoire culturelle et la tradition, la construction sociale du sujet, le canon, la nation, etc. Des études effectuées dans le domaine anglophone montrent la fécondité de telles approches, comme l'ouvrage que Monika Reif-Hülser – croisant les concepts élaborés par Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauß, Bernard Waldenfels, Jürgen Habermas, W. Benjamin, M. Foucault, J. Derrida, Jan et Aleida Assmann et d'autres – a consacré à la réécriture du canon dans la littérature postcoloniale anglophone<sup>40</sup>.

Il n'existe à ce jour aucune étude comparable pour l'espace germanophone. Tout juste peut-on citer à titre d'exception notable l'étude que la comparatiste Petra Fachinger (Queen's University, Canada), publia en 2001 sous le titre *Réécrire l'Allemagne depuis les marges (Rewriting Germany from the Margins*<sup>41</sup>), qui aborde sous l'angle de l'intertextualité et de la « contre-écriture » différentes catégories de littératures minoritaires dans l'Allemagne des années 1980-1990 : la littérature féministe (B. Frischmuth, Hanne Mede-Flock), la nouvelle littérature judéo-allemande de la deuxième génération post-Shoah (Barbara Honigmann, Lea Fleischmann, Richard Chaim Schneider), la littérature post-RDA (Thomas Brussig, Kerstin Jentzsch), enfin la littérature d'immigration ou issue de l'immigration (Franco Biondi, Akif Pirinçci, Zehra Çırak, José F.A. Oliver, Feridun Zaimoglu). Cette étude, qui s'inspire de la théorie postcoloniale et établit des liens avec des stratégies discursives similaires expérimentées dans d'autres contextes nationaux, démontre l'intérêt d'une approche transnationale pour appréhender la littérature « des marges », laquelle apparaît ici – dans le domaine germanophone comme ailleurs dans le monde – comme un lieu privilégié de l'*empowerment*. On peut évoquer aussi la thèse de

---

<sup>40</sup> Monika Reif-Hülser, *Fremde Texte als Spiegel des Eigenen: Postkoloniale Literaturen und ihre Auseinandersetzung mit dem kulturellen Kanon*, München, Fink, 2006.

<sup>41</sup> Petra Fachinger, *Rewriting Germany from the Margins: 'Other' German Literature of the 1980s and 1990s*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.

Maha El Hissy, soutenue à Munich en 2010 et consacrée aux procédés « carnavalesques » dans les productions culturelles contemporaines d'artistes d'origine turco-allemande<sup>42</sup>. Spécifiquement dédié aux arts du spectacle (théâtre, cinéma, cabaret politique et *comedy*), ce travail, qui s'appuie sur les notions bakhtiniennes de carnavalesque et de polyphonie, sur la théorie élaborée par Homi K. Bhabha pour aborder les stratégies d'écriture subversives dans le domaine postcolonial (*mimikry*, *trickster*, hybridité...) et enfin sur le concept de « performativité du genre » développé par Judith Butler, met particulièrement l'accent sur les phénomènes de subversion comique et de parodie. Maha El Hissy démontre, tout comme Petra Fachinger, la pertinence des concepts développés dans le cadre des études postcoloniales pour aborder les littératures minoritaires en Allemagne, notamment dans leur rapport à la tradition littéraire allemande.

Pour expliquer que de telles approches restent encore marginales dans le contexte des études germaniques, on peut être tenté d'invoquer la relative insignifiance du corpus de textes allemands qui se prêteraient à une analyse de ce type. Mais l'hypothèse ne résiste pas à un examen même superficiel des productions de ces trente dernières années : de SAID à Navid Kermani en passant par Galsan Tschinag, Kemal Kurt, Emine S. Özdamar, Yoko Tawada, Feridun Zaimoglu, Zafer Şenocak et bien d'autres, les écrivains biculturels portent au contraire une attention soutenue au canon tant international que national, et nombre d'entre eux inscrivent durablement leurs œuvres dans un dialogue productif avec les « grands auteurs ». Certes, ils ne le font pas toujours sur un mode aussi frontal que leurs collègues anglophones ou francophones. Ainsi chercherait-on en vain le pendant allemand de ripostes littéraires aussi explicites et ciblées que *La Prisonnière des Sargasses* (*Wide Sargasso Sea*, 1966) de Jean Rhys (à partir de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë) ou du *Foe* (1986) de J.M. Coetzee (réécriture de *Robinson Crusoë* de Daniel Defoe) – pour ne citer que deux des nombreuses réécritures devenues elles-mêmes « classiques » en contexte postcolonial – ou encore, pour prendre un exemple plus récent et dans le domaine francophone, du roman *Meursault : contre-enquête* (2013) de l'Algérien Kamel Daoud (en forme de réponse à *L'Étranger* de Camus). Néanmoins, cette différence entre les corpus de langue allemande et ceux de langue anglaise et française demanderait à être évaluée, textes à l'appui, aussi bien en termes de modalités d'écriture que de finalités, de stratégies et d'enjeux.

---

<sup>42</sup> Maha El Hissy, *Getürkte Türken: karnavaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, Bielefeld, Transcript, 2012.

Le relatif isolement de travaux comme ceux de Petra Fachinger et Maha El Hissy semble donc confirmer que le peu d'intérêt témoigné à ces questions par les germanistes allemands et français ne tient pas tant à la minceur du corpus disponible qu'à une mise à l'écart plus ou moins délibérée de ce champ de recherche : manifestement, la pertinence du paradigme postcolonial pour le domaine germanophone ne s'est toujours pas imposée dans les études germaniques continentales. Il y a sans doute à cela des raisons fort différentes de ce côté-ci du Rhin et de l'autre. En France, la réception des théories postcoloniales fait l'objet d'une véritable « crispation théorique »<sup>43</sup> de la part des milieux académiques (université et recherche), qui rend ces approches quasiment inaudibles<sup>44</sup>, du moins en dehors des disciplines où leur institutionnalisation à l'échelle internationale les a rendues plus ou moins incontournables (études littéraires anglophones et comparées, anthropologie, histoire, géopolitique). En Allemagne, où la *postcolonial theory* jouit au contraire d'une grande popularité, il est d'autant plus frappant de constater la réticence persistante des chercheurs à appliquer la grille de lecture postcoloniale aux productions des minorités ethniques situées sur le territoire national – comme si les rapports de domination existant au sein de la société allemande entre « centre » et « marges » de la nation étaient *per se* inaccessibles à ce type de démarche. Sans doute pour des raisons historiques : l'empire colonial allemand, on le sait, a cessé d'exister dès 1918, et les populations immigrées d'aujourd'hui viennent pour la plupart de territoires qui n'ont soit jamais été colonisés par l'Occident (Turquie), soit ont été colonisés par d'autres puissances que l'Allemagne (France, Grande-Bretagne, Pays-Bas...). L'argument est toutefois assez faible compte tenu que, premièrement, les théoriciens du postcolonialisme eux-mêmes n'ont jamais prétendu limiter leur démarche à une seule configuration géopolitique (celle qui relève du colonialisme au sens strict), et surtout que, deuxièmement, cette définition étroite du champ d'investigation postcolonial n'a pas empêché nombre de germanistes allemands d'explorer par ailleurs ces dernières années – de façon accrue et avec profit – les corpus autochtones sous l'angle ethnographique de la réflexion sur le fait colonial<sup>45</sup>. Tout cela

---

<sup>43</sup> Émilienne Baneth-Nouailhetas, « Énigmes postcoloniales : des disciplines aux institutions », *Littérature*, vol. 154, n° 2, 2009, p. 24-35 (p. 25).

<sup>44</sup> Claire Joubert, « Théorie en traduction : Homi Bhabha et l'intervention postcoloniale », *ibid.*, p. 149-174 (p. 154).

<sup>45</sup> Voir par exemple Herbert Uerlings et Iulia Karin Patrut (Hrsg.), *Postkolonialismus und Kanon: Relektüren, Revisionen und postkoloniale Ästhetik*, Bielefeld, Aisthesis, 2011 ; Laura Beck, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben: Postkoloniales Rewriting in Christof Hamanns 'Usambara'*, Marburg, Tetum, 2011 ; Julian Osthues, *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*, Bielefeld, Transcript, 2017 (consacré entre autres à Hans Christian Buch, Christof Hamann, Uwe Timm, Christian Kracht et Thomas von Steinacker). Seuls Moustapha Diallo et Dirk Göttsche tentèrent, à notre connaissance, d'élargir le champ d'investigation avec leur ouvrage de 2003, *Interkulturelle Texturen. Afrika*

nous conduit à voir dans le silence relatif qui entoure la perception de la littérature des allochtones comme pouvant relever d'une approche postcoloniale, au sens large du terme, une sorte d'angle mort de la recherche actuelle en études germaniques sur le sol allemand. Il nous semble pour notre part – c'est ce que tentera de montrer cette étude – qu'il est non seulement justifié mais nécessaire d'appréhender les textes de certains écrivains allemands à travers le prisme postcolonial, si l'on veut comprendre comment ils se situent par rapport au canon littéraire, pourquoi et dans quel(s) but(s).

Nous entendons par là que la possibilité même d'un *contre-discours*<sup>46</sup> – modalité privilégiée de ce qu'on a appelé l'appropriation du canon dans des configurations post-coloniales – constitue une hypothèse heuristique qui permet d'aborder le rapport des écrivains immigrés d'expression allemande sous l'angle de ses enjeux stratégiques, notamment en termes de légitimation et de positionnement (idéologique et scriptural) dans le champ intellectuel national. Cette hypothèse ne préjuge en rien des résultats auxquels peut aboutir une telle recherche : le fait que des écrivains se posent la question du canon ne veut pas dire qu'ils le rejettent ou le contestent, mais seulement qu'ils interrogent les critères de sélection qui ont présidé à son édification, et ce, dans le cas qui nous intéresse, depuis les marges de la nation, c'est-à-dire du point de vue de ceux qui jusque-là n'ont pas eu voix au chapitre car ils étaient « l'autre », l'objet du discours. Il s'agit d'historiciser le processus de canonisation afin de rendre possible une confrontation avec les textes eux-mêmes, dépouillés de l'aura d'universalité que leur a conféré une « tradition » tendancieuse et normative.

Cette réévaluation critique du canon peut parfaitement déboucher sur un *renforcement* du lien subjectif à telle ou telle « grande œuvre ». C'est précisément ce lien renouvelé à la tradition, compris comme une adhésion critique sur fond de détachement calculé, qui est en jeu dans l'acte d'appropriation. La diffusion de la critique postcoloniale a eu pour effet de surexposer la dimension polémique de ce processus de renégociation au détriment de sa dimension approbative. On observe pourtant que, même en contexte post-colonial, les auteurs les plus « réécrits » (Shakespeare, Defoe, Conrad, Jane Austen, Charlotte Brontë) ne sont précisément pas les plus caricaturalement xénophobes ou impérialistes de l'ère coloniale, loin s'en faut : c'est bien leur complexité sémantique qui

---

*und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur* (Bielefeld, Aisthesis), en portant le regard sur l'imbrication de différentes mémoires du colonialisme : celle de la domination coloniale et du racisme, celle des immigrés africains, et celle des Noirs allemands.

<sup>46</sup> Helen Tiffin définit le contre-discours postcolonial comme une façon d'interroger les discours et rhétoriques mises en œuvre par l'Europe pour imposer ses codes au cours de l'ère coloniale. Helen Tiffin, « Post-colonial literatures and counter-discourse », *Kunapipi*, 9 (3), 1987, p. 17-34.

rend intéressant pour les anciens sujets de l'Empire de s'affronter à eux. Au demeurant, nombre de textes post-coloniaux témoignent au contraire d'une prévalence de l'adhésion au canon sur sa subversion, et il n'est pas certain que ce positionnement nuancé, à l'antipode de l'iconoclasme des œuvres les plus volontiers étudiées par la critique postcoloniale (comme celles de Salman Rushdie), doive être systématiquement interprété comme un signe d'aliénation et de soumission aveugle à l'autorité<sup>47</sup>.

C'est sur la base de ces prémisses que nous nous proposons d'examiner les conditions, les formes et les enjeux du travail de (dé-)construction du canon tel qu'il est accompli par des représentants de cette littérature allemande que nous appellerons donc, faute de mieux et en étant bien consciente des limites de toute dénomination, *immigrée*. Nous avons délibérément choisi de nous concentrer, ce faisant, sur des auteurs issus de pays qui se trouvent envers l'Allemagne dans un rapport de force nettement asymétrique, et ressenti comme problématique par la société majoritaire, tels la Turquie, l'Iran et les pays arabes. C'est en effet dans cette configuration, plutôt que dans le contexte de l'immigration d'Europe du Sud et de l'Est, que la question du positionnement minoritaire se pose avec le plus d'insistance, car c'est là que les phénomènes de rejet et de marginalisation sont les plus virulents dans la société, pour des raisons à la fois ethniques et religieuses. Pour notre corpus primaire, nous retiendrons trois auteurs parmi les plus représentatifs de cette sous-catégorie de la littérature immigrée : Emine Sevgi Özdamar, Rafik Schami et Feridun Zaimoglu. Hormis ces trois auteurs principaux, dont nous étudierons les œuvres, à partir de quelques exemples choisis, sous l'angle du rapport qu'ils construisent au canon littéraire occidental et plus particulièrement allemand, notre analyse prendra appui sur un certain nombre de textes – fictions, essais, poèmes, articles, discours – d'autres écrivains tels Zafer Şenocak, Navid Kermani, SAID, Yoko Tawada, Galsan Tschinag, Kemal Kurt, Akif Pirinçi, qui permettront de mettre en perspective les analyses réalisées.

### **3 Méthode**

C'est donc à une recherche d'empreintes que nous allons nous livrer. En relevant dans les textes littéraires et paralittéraires des traces de lectures et des esquisses de riposte ou d'hommage – citations, allusions, pastiches, parodies et autres références intertextuelles

---

<sup>47</sup> Sur cet aspect souvent méconnu de la littérature postcoloniale anglo-saxonne, voir notamment Cécile Girardin et Philip Whyte (dir.), *Continuité, classicisme, conservatisme dans les littératures postcoloniales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

que nous envisagerons comme autant de jalons dans la construction du projet scriptural des auteurs –, nous nous efforcerons de mettre au jour les modalités selon lesquelles s'élabore une filiation littéraire dans les conditions spécifiques de la « littérature immigrée » d'expression allemande.

Du point de vue méthodologique, notre investigation s'inspire largement de la typologie des pratiques hypertextuelles établie par Gérard Genette pour la « littérature au second degré » dans son ouvrage fondateur *Palimpsestes*<sup>48</sup>. Mais cette approche interne des textes s'inscrit dans le contexte plus vaste des études menées sur le rapport au canon dans le domaine postcolonial et fait donc une place significative aux questions de positionnement idéologique et stratégique. À ce titre, l'analyse des processus de dérivation textuelle prend appui sur des notions issues de la sociologie littéraire : il convient notamment de prendre en compte le champ littéraire (Bourdieu) comme espace structuré de positions qui s'interdéfinissent, et par rapport auxquelles un écrivain se situe *aussi* en donnant sa réinterprétation d'un texte canonique. Dans la mesure où la construction d'une référence intertextuelle répond à des enjeux spécifiques (légitimation, reconnaissance, démarcation, polémique...), les choix qu'il opère à cet égard ont partie liée avec sa lutte pour s'imposer dans le champ, et donc avec sa posture d'auteur (Meizoz). Ils participent également de la construction d'un *discours* interne plus ou moins cohérent qui constitue ce qu'on pourrait appeler, avec Mainguenu et Amossy, l'éthos discursif d'un écrivain : un ensemble de valeurs auxquelles il manifeste son adhésion.

Plutôt que sur la nature des opérations réalisées, l'attention sera donc portée sur leur finalité, c'est-à-dire sur les enjeux sémantiques de l'appropriation culturelle qu'elles représentent. En ce sens, l'étude du travail sur le canon dans la littérature immigrée présente certaines similitudes avec la méthode mise au point par Michel Espagne et Michael Werner pour analyser les transferts entre différents espaces culturels (nationaux et/ou linguistiques, ethniques, religieux). Renonçant à opérer avec les catégories du comparatisme classique (comparaison terme à terme et mise au jour des « sources » et des « influences » qui postulent la supériorité de l'original sur la copie), la théorie des transferts culturels aborde la réception de textes, de savoirs et d'idées en termes d'importation, d'adaptation et de réinterprétation. Dans cette perspective, l'accent est mis sur le contexte d'accueil plutôt que sur le contexte d'émission, et il s'agit d'apprécier les transformations de sens effectuées lors du passage d'un code à un autre. Notre approche

---

<sup>48</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.



épouse ce point de vue, à ceci près que les dynamiques de translation et de resémantisation s'opèrent ici en dehors de toute circulation spatiale : l'immigration est tout au plus une donnée d'arrière-plan dans la trajectoire de nos auteurs, qui écrivent sur le sol allemand des textes en allemand destinés au marché allemand – mais depuis un horizon culturel qui se définit en partie du moins par son caractère allochtone dans le contexte national. La présence dans ces textes de références au canon littéraire national (qui inclut le canon « international », c'est-à-dire essentiellement occidental) peut donc être appréhendée comme une importation pour ainsi dire intraculturelle, de la part d'auteurs qui considèrent le contexte dans et pour lequel ils écrivent à travers le prisme d'une extranéité partielle (plus ou moins assignée).

Une telle approche met à mal les représentations spatialisées qu'on peut avoir des frontières entre les cultures et des rapports entre « centre » et « périphérie ». La notion de centre – déjà grandement relativisée sous l'angle des transferts culturels<sup>49</sup> – est définitivement vidée de son sens dès lors que le lieu de départ et le lieu d'arrivée de l'importation sont identiques. Il en va de même de l'idée que la création littéraire puiserait sa source, par principe et en quelque sorte naturellement, dans une tradition inscrite dans les limites d'un territoire (national, religieux, ethnique, culturel). Dans la perspective de notre étude, il n'y a de traditions que construites, tant par métissage que par « invention », pour parler avec Eric Hobsbawm, et l'idée d'identité spatiale (de « racines » culturelles) cède la place à une représentation rhizomatique de la transmission. Certes, il entre dans le processus d'appropriation culturelle tel que nous l'entendons un facteur de déterritorialisation/reterritorialisation, au sens donné à ce duo conceptuel par Deleuze et Guattari ; mais il s'agit là d'une spatialité pour ainsi dire abstraite, qui s'inscrit dans une « pensée du spatial » largement détachée de la géographie et reconfigurée « sous la catégorie du discret, du disjoint »<sup>50</sup>.

La prise en compte de tous ces paramètres relativise jusqu'à un certain point l'importance de distinctions formelles entre les différents types de dérivation hypertextuelle. Comme le remarque en effet Paul Aron dans un ouvrage consacré aux pratiques mimétiques dans les échanges internationaux, du moment que « ce qui est en jeu

---

<sup>49</sup> « L'historiographie des transferts culturels relativise tout particulièrement la notion de centre. [...] La relativité radicale du centre de perspective aboutit à faire coïncider le global et le particulier, chaque particularité devant être créditée de son accès propre au global. » Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1/2013, en ligne [dernière consultation le 16/06/2018] : <<http://rsl.revues.org/219>>.

<sup>50</sup> Hervé Regnauld, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », *Chimères*, vol. 76, n° 1, 2012, p. 195-204 (p. 199).

tient moins à des principes formels qu'aux réalités complexes de la production et de la réception des textes », il n'est plus forcément décisif « de repérer les différences entre transformation et imitation »<sup>51</sup>. Il convient donc d'ajuster les outils théoriques à l'évolution des pratiques et notamment, s'agissant d'écrivains que leur situation contraint à renégocier leur position face à un corpus littéraire institutionnalisé, de renoncer à décrire avec la dernière minutie la relation entre un texte canonique et un ou des texte(s) nouveau(x) qui en sont partiellement dérivés, pour porter l'attention plutôt sur les raisons d'être de la référence et ses finalités.

C'est dans cette perspective que nous nous situons en étudiant les modalités d'inscription du canon dans les œuvres de notre corpus selon une approche qui croise l'analyse narratologique avec des concepts élaborés dans d'autres champs du savoir comme la sociologie de la littérature, l'analyse du discours, l'étude des transferts culturels et l'anthropologie. Nous nous attacherons à montrer ainsi que le dialogue productif avec le canon, tel qu'il s'élabore dans la configuration de la littérature immigrée, est sous-tendu par des enjeux spécifiques qui en font un outil de positionnement dans le champ et un argument privilégié pour étayer un discours éthique ou politique. Nous verrons ainsi que, comme le remarque Lise Gauvin :

Si écrire est toujours, de quelque façon, réécrire le monde et sa littérature, on peut renverser la proposition et dire que réécrire est aussi *écrire*, au premier degré, réinventer la littérature et ses modèles, voire se constituer en modèle dans la chaîne infinie des textes qui constituent la bibliothèque mondiale.<sup>52</sup>

#### **4 Les auteurs du corpus**

Emine Sevgi Özdamar et Rafik Schami font partie de la première génération des immigrés d'après-guerre devenus écrivains de langue allemande. Nés tous deux en 1946, ils sont arrivés en Allemagne dans les années 1960, au début de leur vie d'adulte, pour fuir la dictature dans leurs pays respectifs et trouver de meilleures conditions de vie et de travail dans une société à régime démocratique. Ils ont tous deux milité dans des mouvements marxistes, d'abord dans leurs pays d'origine puis en Allemagne, et ont

---

<sup>51</sup> Paul Aron, « Le pastiche et la parodie, instruments de mesure des échanges littéraires internationaux », in : Lise Gauvin *et al.* (dir.), *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013, nouvelle édition, p. 23-42 (p. 23) [en ligne, généré le 15 juillet 2016, dernière consultation le 4 mai 2018] : <<http://books.openedition.org/enseditions/2430>>.

<sup>52</sup> Lise Gauvin, « Le palimpseste francophone et la question des modèles », in : Lise Gauvin *et al.* (dir.), *Littératures francophones, op. cit.*, p. 7-19.

travaillé un temps comme ouvriers avant d'exercer un métier artistique. Originaires l'un comme l'autre du monde musulman, ils sont pourtant à différents titres en position minoritaire au sein même de la population immigrée.

Rafik Schami, qui fut avec Franco Biondi l'un des pionniers de la *Gastarbeiterliteratur* dans les années 1980, est issu de la minorité chrétienne de Syrie et a reçu une éducation occidentale classique en langue française dans un établissement dirigé par des moines grecs-catholiques au Liban. Étudiant à Damas, lisant le français et l'anglais, il s'imprègne de bonne heure de littérature occidentale contemporaine, avant de s'exiler en Europe pour fuir le service militaire et le régime répressif de Syrie. Il vise d'abord la France, mais c'est l'Allemagne qui l'accueille, en 1971. Il s'y installe donc, apprend l'allemand et travaille comme ouvrier avant de reprendre des études de chimie, qu'il achève en 1979 par le doctorat. Il entame parallèlement, en allemand, une œuvre littéraire composée essentiellement de proses courtes centrées, dans un premier temps, autour de la situation des travailleurs immigrés en Allemagne et des problématiques d'exclusion propres à la société allemande du « miracle économique ». Son engagement militant aux côtés des ouvriers et des exclus cède peu à peu la place, dans son écriture, à une focalisation croissante sur les thématiques « biculturelles » (Allemagne/Syrie ou Occident/« Arabie »), puis à un recentrement de son univers littéraire sur la Syrie des années 1950. Dès 1982, le succès commercial de ses livres, dont une partie est destinée à un public d'enfants et d'adolescents, lui permet de vivre exclusivement de sa plume.

La comédienne et romancière Emine Sevgi Özdamar vient quant à elle, comme la majorité des immigrés vivant sur le sol allemand, d'un pays qui n'a jamais été colonisé, à cheval sur l'Europe et l'Asie, et se trouvant pourtant depuis longtemps dans un rapport d'arriération et de dépendance vis-à-vis du monde occidental et en particulier de l'Allemagne : la Turquie. En tant que femme issue de la bourgeoisie citadine occidentalisée, musulmane non pratiquante, imprégnée de laïcité kémaliste, Özdamar ne correspond toutefois pas plus que Schami au stéréotype de l'immigré « oriental », ouvrier d'origine paysanne sans éducation, généralement de sexe masculin. Son double ancrage dans le monde de la littérature et du spectacle vivant lui confère encore une particularité supplémentaire par rapport aux autres écrivains immigrés de sa génération. Tous ces éléments de sa biographie occupent une place centrale dans son œuvre, qui se compose essentiellement de romans et nouvelles retraçant à différents niveaux et sur différents modes sa propre trajectoire de femme et d'immigrée (à la fois ouvrière, intellectuelle engagée, femme de théâtre et féministe), au croisement du récit d'émancipation, du roman picaresque et de la quête nostalgique des origines.

Malgré le profil relativement atypique de ces deux auteurs, ou peut-être aussi grâce à lui, les œuvres de Schami et d'Özdamar ont toutes deux remporté un vif succès, tant en Allemagne qu'à l'étranger. Traduites dans plusieurs langues, elles font l'objet de travaux universitaires en nombre croissant. Ainsi Rafik Schami est-il parvenu à se tailler une place sur mesure dans le champ littéraire allemand, à l'intersection de plusieurs pôles apparemment opposés : la littérature politisée (sous-champ de production restreinte), la littérature dite « des étrangers » (« niche » au sein du pôle dominé mais qui, en devenant « littérature de la migration » puis « littérature interculturelle », gagne de plus en plus en reconnaissance institutionnelle et en visibilité), la littérature de jeunesse (domaine à part, caractérisé par le contraste entre une large diffusion et un prestige limité auprès des pairs et des institutions), et enfin de la littérature « orientalisante » de masse (sous-champ du pôle dominant). Son immense succès populaire se fonde pour l'essentiel sur sa réputation de « conteur oriental » et de promoteur du « dialogue interculturel » entre l'Allemagne et le monde arabe.

Quoique recourant à des techniques littéraires radicalement différentes, Özdamar a elle aussi fait, jusqu'à un certain point, de son origine orientale et de son statut de « passeuse de culture » une marque de fabrique. Si ses textes sont d'un abord a priori plus ardu et connaissent une diffusion commerciale plus restreinte, ils ont été couronnés de nombreux prix et suscitent, plus encore que ceux de Schami, un vif intérêt dans les milieux intellectuels et universitaires, où ils sont volontiers interprétés selon la grille de lecture postcoloniale. On peut donc parler à son propos de passage du pôle dominé à celui de l'avant-garde consacrée (sous-champ de production pure selon les termes de Bourdieu). Toutefois Özdamar fait partie comme Schami de cette génération d'orientaux nourris d'Edward Saïd qui s'est engagée dans la voie d'un « anti-orientalisme orientalisant »<sup>53</sup>. Cet arrière-plan commun les expose au reproche, exprimé par nombre de leurs pairs, de céder à la facilité d'une écriture à l'exotisme complaisant, propre à alimenter les pires clichés du public allemand en matière d'orientalisme (« Onkel-Tom-Literatur », dira férocelement Maxim Biller<sup>54</sup>).

Le troisième auteur de notre corpus primaire, Feridun Zaimoglu, appartient quant à lui à la deuxième génération des immigrants venus de Turquie. Né en 1964, il est issu d'un

---

<sup>53</sup> Nous empruntons cette formule à Bernard Heyberger (EHESS), qui l'utilise à propos de Schami dans son rapport de soutenance sur la thèse de Benoît Ellerbach, « 'L'Arabie' contée aux Allemands : Fictions interculturelles chez Rafik Schami », soutenue à l'Université de Paris-Sorbonne le 13 décembre 2014.

<sup>54</sup> Maxim Biller, „Letzte Ausfahrt Uckermark“, *Die Zeit*, 20.02.2014, en ligne [dernière consultation le 07/07/2018] : <<https://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller>>.

milieu populaire et arrive en Allemagne à l'âge d'un an avec ses parents, recrutés comme travailleurs immigrés dans des emplois subalternes. Journaliste et écrivain, il se fait connaître en 1995 grâce à *Kanak Sprak* (1995), un recueil de monologues mettant en scène des jeunes Turco-Allemands relégués à la marge de la société. Ce livre-manifeste, dont l'immense succès tient à la mise au jour d'un potentiel de créativité jusque-là insoupçonné de la génération de la « post-migration », fonde sa réputation d'« enfant terrible » de la littérature allemande. Non moins reconnu que ses deux aînés par le public et la critique, il représente le cas intéressant d'un écrivain à la fois militant (il cofonde en 1998 le mouvement *Kanak Attak* qui lutte contre le racisme et défend le droit des immigrés à s'affirmer politiquement et culturellement), adoptant volontiers une posture iconoclaste par rapport à son propre camp (il défend le port du voile et revendique sa foi musulmane), mais aussi (de plus en plus) attaché à se faire reconnaître comme auteur « sérieux ». Considéré à ses débuts comme le « Malcolm X des Turcs allemands », Zaimoglu s'est peu à peu imposé comme l'une des figures les plus remarquées du champ littéraire allemand dans son ensemble. Cette visibilité est due en partie au potentiel provocateur de ses textes, en partie à ses prises de position publiques tranchées et parfois contradictoires, en partie aussi à sa forte présence médiatique. Zaimoglu, qui a symptomatiquement éliminé la brève sur le ğ de son patronyme turc (ce « g mou » non prononcé qui allonge la voyelle précédente<sup>55</sup>), revendique son identité culturelle allemande et refuse d'être catalogué comme représentant d'une littérature minoritaire. Il prend également, plus clairement que ses deux aînés, ses distances envers tout exotisme<sup>56</sup>. Comme eux, il a donc jusqu'à un certain point réussi à s'émanciper du sous-champ de la littérature d'immigration, qui lui avait pourtant servi dans un premier temps de tremplin pour asseoir sa réputation.

Dans le premier chapitre, nous tenterons d'abord de définir ce qu'il faut entendre par « canon » dans le cadre de cette étude, avant de proposer une première classification entre différents degrés et statuts de canonisation ; nous passerons ensuite en revue les modalités d'articulation du discours sur le canon tel qu'on peut l'observer dans les textes du corpus. Les chapitres suivants seront consacrés à des analyses détaillées d'une sélection d'œuvres de chacun des trois auteurs, à travers laquelle nous espérons dégager la fonction des références canoniques pour la structuration de leurs œuvres respectives.

---

<sup>55</sup> Certain·e·s critiques ne respectent pas ce choix. Nous adoptons quant à nous la forme retenue par l'auteur et ne reproduisons la graphie *Zaimoğlu* que dans les citations des documents où nous l'avons trouvée.

<sup>56</sup> Voir notamment l'interview intitulée „Ich bin ein begeisterter Deutscher“, *Wirtschaftswoche*, 12.10.2008, en ligne [dernière consultation le 02/05/2018] : <<http://www.wiwo.de/unternehmen/feridun-zaimoglu-im-interview-ich-bin-ein-begeisterter-deutscher-seite-all/5474382-all.html>>.



# 1. Formes et enjeux de la critique du canon

---

*„Die Literaturgeschichte ist die große Morgue wo jeder seine Toten aufsucht, die er liebt und womit er verwandt ist.“<sup>1</sup>*

Heinrich Heine

## 1.1 Postcolonialisme et travail sur le canon

La réflexion sur le canon littéraire, compris comme l'ensemble des textes qui constituent le patrimoine culturel d'une communauté tel qu'il est transmis par les institutions scolaires, universitaires et culturelles, est initialement partie de ceux (et d'abord de celles) qui ne se sentaient pas représenté·e·s par ce corpus commun : les femmes et les minorités ethniques, c'est-à-dire les Africains-Américains aux États-Unis, descendants des esclaves, ainsi que les populations immigrées partout dans le monde occidental, composées pour l'essentiel d'anciens sujets coloniaux, enfin les minorités sexuelles, gays et lesbiennes. Ces groupes de population désignés comme minoritaires font émerger dans les universités anglo-saxonnes, à partir de la fin des années 1970, le problème de la représentation des minorités dans les études et sur le marché littéraires : ils/elles ne peuvent s'identifier ni avec le sujet du discours véhiculé par les textes enseignés, l'homme blanc occidental, détenteur du pouvoir économique, institutionnel et symbolique, ni avec son objet, en lequel ils/elles se trouvent eux/elles-mêmes décrit·e·s sous les traits de l'Autre absolu, suscitant à la fois crainte, fascination, mépris et répulsion.

Relus à travers les yeux d'anciens sujets coloniaux, de descendants d'esclaves, de femmes opprimées, voire de tout individu se trouvant en position d'infériorité par rapport à la suprématie de l'homme blanc occidental, les textes qui font l'objet du consensus général se révélaient ainsi constituer un discours normatif excluant, quelles que soient les hautes valeurs éthiques, humanistes ou républicaines qu'ils véhiculaient par ailleurs. Ce qui était remis en question par cette lecture « à contre-courant », du point de vue des exclus et des dominés, c'était la prétention des auteurs canoniques, et plus encore, l'aptitude qui leur est prêtée par les institutions, à représenter l'humanité entière.

---

<sup>1</sup> Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. von Klaus Briegleb, München, Hanser, 1975-1985, Bd. 5, p. 373. [« L'histoire littéraire est la grande morgue où chacun vient voir ses morts, qu'il aime et avec qui il a des liens de parenté. »]

Dans le monde académique, les premiers textes à être mis en cause de la sorte furent ceux qui traitaient directement de la confrontation avec l'Autre : les récits de voyage de la période coloniale ainsi que les études ethnologiques et les œuvres d'art inspirées par ces voyages. L'ouvrage que le comparatiste Edward Said, originaire de Palestine, consacra en 1978 à l'orientalisme<sup>2</sup> devint la référence fondatrice des études postcoloniales. S'appuyant sur une analyse critique des textes de Nerval, Flaubert, Maupassant, Daudet, Lord Byron, Joseph Conrad et d'autres, des opéras de Verdi, Mozart et Beethoven, des films de Rudolph Valentino, etc., Said y affirmait que l'Orient est une fiction créée par l'Occident et démontrait que le discours du colonisateur, « en construisant le dominé comme "autre", dans l'imaginaire et aussi comme objet de connaissance, à la fois justifie et exerce un pouvoir »<sup>3</sup>. Les œuvres littéraires contribuent, de même que les traités scientifiques, à conforter et à étendre la domination des institutions socio-économiques et donc des gouvernements sur les peuples subjugués : en représentant un Orient culturellement arriéré, archaïque ou dégénéré, cruel, barbare ou lascif, les écrivains entérinent et renforcent la mainmise économique, militaire et religieuse sur ces territoires. L'histoire, l'anthropologie et la littérature, construites pour appréhender intellectuellement les colonies, sont des productions culturelles qui ont un pouvoir historique réel, et la vision de l'Orient qui en résulte est cohérente et massive, quoique sans « aucun rapport avec la réalité »<sup>4</sup>. L'Orient décrit dans ces documents est un objet, jamais un sujet de son propre discours. Said souligne que cette specularité de l'Orient pour l'Occident perdure après la décolonisation. Certes, le ton a changé et nombre de textes de cette époque paraissent caricaturaux avec le recul, mais la plupart des signifiés sont encore présents. Il faut donc débusquer dans le discours contemporain les traces de ces représentations biaisées. Sous-tendue par les travaux de Michel Foucault sur « l'ordre du discours », l'étude de Said se fonde sur un projet de connaissance : il s'agit de mettre au jour, en un va-et-vient constant entre le passé et le présent, de quoi est fait le monde actuel et quelle représentation nous en avons. Ce projet épistémologique et herméneutique se double d'un projet politique : à travers cette connaissance, il s'agit à terme de sortir du rapport de pouvoir instauré par l'« Occident » avec le reste du monde, c'est-à-dire de dépasser le paradigme colonial.

C'est sur ce second point que Said fut le plus souvent attaqué par ses successeurs. Ceux-ci, à commencer par Homi K. Bhabha, ne remettent pas en cause les présupposés de

---

<sup>2</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1978. Éd. fr. : *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.

<sup>3</sup> Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Champion, 2002, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibid.*



*L'Orientalisme*, dont il approuve également la visée contestataire, mais ils pointent l'aspect réducteur d'une analyse qui se révèle somme toute impuissante à dépasser la vision binaire du monde instaurée par le colonialisme. En imputant toute la responsabilité des problèmes hérités du colonialisme à l'« Occident » (une notion aussi monolithique et indifférenciée à sa manière que l'était celle d'Orient), Said ne ferait en définitive que conforter les peuples anciennement colonisés dans leur position victimaire. Or, pour avoir une chance de s'affranchir des cadres de pensée imposés par les anciens « centres » du monde colonial, il fallait adopter un point de vue qui permette de penser autrement l'altérité. C'est ce que tenta le premier de faire Homi Bhabha en 1994 dans *Les Lieux de la culture* (*The Location of Culture*<sup>5</sup>), en pointant que le rapport entre le colonisé et la culture colonisatrice n'est pas à sens unique mais bien dialectique. Bhabha développe à partir de là une théorie de l'« hybridité » qui prend en compte aussi bien la part d'imitation à l'œuvre chez le colonisé (son mimétisme, « *mimicry* », l'art de mimer comme duplicité stratégique) que la transformation que subit à son tour le colonisateur au contact du pays étranger. Selon Bhabha, cette influence réciproque fait naître le désir de changement et permet à la relation d'évoluer ; l'intimité ambivalente entre le colonisateur et le colonisé ouvre un espace hybride, un « entre-deux » (*in-between-space*) ou « espace-tiers » (*third space*) où s'inventent des formes de résistance. L'analyse que fait Bhabha des stéréotypes dans les discours coloniaux et néocoloniaux met en lumière le caractère ambivalent, foncièrement instable et précaire de l'identité coloniale et des prétentions hégémoniques. Ses réflexions posent ainsi les bases d'une « ethnologie critique de l'Occident »<sup>6</sup>.

Autre universitaire américaine issue du sous-continent indien, Gayatri Chakravorty Spivak s'est attachée quant à elle à développer le concept de « subalternité » inspiré par la théorie de l'hégémonie culturelle d'Antonio Gramsci. Marxiste et disciple de Derrida, Spivak poursuit les analyses inaugurées par Said et Bhabha dans une perspective à la fois plus politique et plus féministe. Elle insiste en particulier sur les disparités qui existent au sein même des espaces post-coloniaux, sur le fossé qui sépare les élites intellectuelles des couches sociales véritablement « subalternes » (les paysans et les pauvres), mais plus encore des femmes de ces classes inférieures, soumises à la fois au pouvoir impérialiste et à celui de l'homme colonisé. *Can the Subaltern Speak ?* demande Spivak en titre d'un ouvrage publié en 1988, et traduit à juste titre en français par : *Les subalternes peuvent-*

---

<sup>5</sup> Voir note 9 de notre introduction.

<sup>6</sup> Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, op. cit., p. 41.

*elles parler* ? Non : les femmes pauvres des pays anciennement colonisés n'ont pas accès à la position de sujet revendiquée par les écrivains post-coloniaux.

Ce qui est en jeu dans les études postcoloniales et, au-delà, dans les pratiques culturelles des espaces concernés, c'est précisément la question de savoir comment dépasser cette incapacité à parler, comment sortir de la position d'objet pour accéder à la dignité, à la parole et à la « capacité d'agir » en sujet libre et souverain (en anglais *agency*, autre concept-clé des *postcolonial studies*). Du fait de la schizophrénie inhérente à la position de colonisé<sup>7</sup>, cette réappropriation du statut de sujet passe par un affrontement avec le discours colonisateur intériorisé. La « pureté » précoloniale, hypothétique état d'innocence qui aurait préexisté à la colonisation, ne peut pas être reconstituée. Les créateurs post-coloniaux doivent donc inventer de nouvelles stratégies : définir les contours du discours dominant, en exposer les présupposés et les mécanismes, le démanteler, le déconstruire. Dans le domaine littéraire, cela passe par un travail sur ce « canon » dont l'écrivain post-colonial est à la fois nourri, notamment à travers les institutions scolaires, et par lequel il est dépossédé de sa propre identité culturelle. C'est à cette question de la riposte qu'est consacré le quatrième ouvrage fondateur des études postcoloniales, un livre-manifeste publié en 1989 par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin sous le titre *L'Empire contre-attaque (The Empire Writes Back)*<sup>8</sup>. Pour rendre compte des stratégies de résistance de la périphérie contre le centre, les auteurs analysent dans cette perspective quelques textes qui ont valeur d'exemple : des relectures de *La Tempête* de Shakespeare par des auteurs des Caraïbes ou d'Australie qui adoptent le point de vue de Caliban ; la réécriture de *Robinson Crusoe* par l'écrivain sud-africain J. M. Coetzee du point de vue d'une femme et ayant pour véritable héros un Vendredi à la langue coupée (*Foe*, 1986). Ces textes sont des *réponses* à la fois analytiques et polémiques à Shakespeare et à Defoe.

« *Re-reading* » et « *re-writing* » : ces procédés intertextuels sont au cœur de la création littéraire en contexte post-colonial. Contrairement aux formes ludiques d'intertextualité qui se développèrent dans le monde occidental sous l'effet du postmodernisme des années 1980 (« *anything goes* »), ces pratiques n'ont rien de gratuit. Au contraire : pour les sujets post-coloniaux comme pour les femmes des pays

---

<sup>7</sup> Voir sur ce concept l'essai pionnier de Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

<sup>8</sup> Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (eds), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 1989. Éd. fr. : *L'empire vous répond : théorie et pratique des littératures postcoloniales*, trad. Martine Mathieu-Job et Jean-Yves Serra, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

occidentaux, *rewriting the canon* est une question de survie<sup>9</sup>. Nées d'un besoin de se constituer en tant que sujet, ces techniques discursives se distinguent du jeu postmoderne par leur caractère dialectique et politique ; ce sont par essence des modalités d'écriture subversives. Comme le relève l'angliciste Jacqueline Bardolph, il y a une opposition radicale entre la démarche postcoloniale, fondée sur la conquête de l'*agency*, « la prise en charge par le sujet du devenir collectif », et la « contemplation pessimiste mais impuissante du désordre contemporain » dont se nourrit le postmodernisme. Le postmoderne, dit encore Bardolph,

met au cœur des productions le problème de la représentation, favorisant le métafictionnel et la réflexivité de l'œuvre, alors que le postcolonial cherche finalement une représentation plus adaptée à la prise de conscience qui permettrait le changement social. La théorie postcoloniale dans son ensemble réfute la vision post-moderne du mélange des cultures comme trop proche du consensus dominant qui fait glisser le discours sur le multiculturel à un relativisme culturel démobilisateur.<sup>10</sup>

Pour les écrivains en contexte post-colonial, le travail sur le canon est donc un travail sur l'histoire, au sens où il consiste à (re-)lire les textes d'un passé où ils se trouvent représentés, mais pas depuis leur propre point de vue. La lecture critique, corrective, de ces textes est une façon de répondre aux prétentions de l'autre à vous dominer, et donc de se réappropriier sa propre histoire. Ce travail n'a rien à voir avec des stratégies d'intégration ou d'acculturation. Il ne se réduit pas davantage, contrairement à l'image qu'ont pu en donner des détracteurs du postcolonialisme comme Harold Bloom<sup>11</sup>, à un simple désaveu : on ne prend pas la peine de « riposter » ainsi à des textes dont on ne pense pas que l'impact résiste au temps, c'est-à-dire dont on ne reconnaît pas au fond l'autorité, au-delà même du fait qu'ils soient récupérés comme instrument de domination par les institutions. Il s'agit précisément d'historiciser le processus de cette canonisation afin de rendre possible une confrontation avec le texte lui-même, dépouillé de l'aura d'universalité que lui a conféré une « tradition » tendancieuse et normative.

---

<sup>9</sup> C'est exactement en ces termes que la situation est formulée par exemple chez Adrienne Rich : „Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.“ Adrienne Rich, „When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision“, *College English*, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching (Oct., 1972), p. 18-30 (p. 18).

<sup>10</sup> Jacqueline Bardolph, *Études postcoloniales et littérature*, op. cit., p. 46.

<sup>11</sup> Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of The Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

## 1.2 Quel canon ?

### 1.2.1 Généralités

La notion de canon implique un rapport dialectique entre permanence et évolution, inclusion et exclusion, universel et particulier. Pensé comme un corpus sélectif de textes soustraits à l'historicité de la pensée et des œuvres humaines<sup>12</sup>, le canon est lui-même fatalement soumis à l'évolution du goût, des valeurs et des représentations. « Le canon n'est pas autre chose que la liste des œuvres persistantes, ou qui ont vocation à l'être », note le linguiste et angliciste Jean-Jacques Lecercle<sup>13</sup>. Cette prétention à résister au temps est pourtant régulièrement réévaluée par l'histoire littéraire, dans une perspective d'actualisation du corpus canonique qui fut durant des siècles explicitement prescriptive, sans que les fondements éthiques et esthétiques de ce dispositif normatif prête à discussion. À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, cependant, suite à l'accélération inédite du rythme auquel se sont succédé les mouvements littéraires depuis le tournant du XIX<sup>e</sup> siècle (toujours en opposition plus ou moins tranchée aux normes esthétiques en vigueur jusqu'alors), on prend peu à peu conscience de la relativité du canon et des questions que soulève son évolutivité et sa subjectivité – de sorte que, comme le résumant les germanistes Fabrice Malkani, Anne-Marie Saint-Gille et Ralf Zschachlitz, « les recherches de vérités canoniques de type archétypal ont cédé la place à des conceptions d'une vérité en devenir ». Ce résultat, corroboré entre autres par les travaux de Pierre Nora sur les « lieux de mémoire », se traduit par une compréhension nouvelle du canon. Désormais,

c'est l'aptitude à se recontextualiser au-delà de la conjoncture originelle qui donne leur statut aux œuvres ou objets patrimoniaux, les canons s'institutionnalisant selon les sociabilités ou les milieux qui les cultivent.<sup>14</sup>

Ainsi le patrimoine culturel n'est-il plus pensé « comme un canon immuable » (« *Textkanon* »), mais « toujours considéré comme un canon renouvelable » (« *Deutungskanon* »)<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> *Le Trésor de la Langue française* donne comme définition générale : « liste de livres faisant foi », en indiquant l'origine théologique du terme et en précisant pour l'histoire littéraire : « Chez les anciens, liste, catalogue des auteurs considérés comme modèles du genre dans une matière : *Canon d'Alexandrie, canon des auteurs classiques* ». Le sens retenu le plus couramment en français est cependant celui de norme, standard, règle esthétique (dérivé du champ des beaux-arts), tandis qu'au sens auquel ce terme est employé en anglais ou en allemand, on recourt plus volontiers à des métaphores comme celle du « panthéon des grands auteurs ».

<sup>13</sup> Jean-Jacques Lecercle, « Leçon du canon », *Revue française d'études américaines*, 2006/4 (n° 110), p. 10-22, ici p. 11.

<sup>14</sup> Fabrice Malkani, Anne-Marie Saint-Gille, Ralf Zschachlitz, « La mémoire culturelle. Entre canonisation et hypolepse », *Études Germaniques* 2007/3 (n° 247), p. 525-527 (p. 526).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 527.

Cette approche nouvelle résultant des expériences transgressives de la modernité a aiguisé, inversement, la perception qu'on peut avoir de la part de normativité résiduelle inhérente à tout canon : qu'on le veuille ou non, le corpus d'œuvres transmises et diffusées par les voies institutionnelles est toujours « le lieu d'une sédimentation de textes fétichisés et d'interprétations mortes »<sup>16</sup>. En outre, les processus de canonisation s'effectuent selon des critères de sélection qui n'ont rien de gratuit mais s'inscrivent au contraire dans des politiques culturelles dont l'objectif est de justifier et de propager les valeurs du groupe dominant<sup>17</sup>. Comme l'observe Ralf Zschachlitz, la perception des mécanismes de pouvoir qui régissent la mémoire culturelle d'une société entre en résonance avec le modèle du champ littéraire mis au point par Pierre Bourdieu. Pour le sociologue, en effet,

c'est la lutte à l'intérieur du champ littéraire qui fait l'histoire du champ [...], lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes, c'est le « combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser le présent ».<sup>18</sup>

Car, poursuit Zschachlitz :

[D]ans le modèle du champ littéraire de Bourdieu, un canon stable d'œuvres et de points de vue ne peut exister : chaque canonisation réussie appelle tout de suite la réaction qui vise à déstabiliser le nouveau canon, chaque nouvel élément, chaque nouveau venu déséquilibre l'harmonie toujours précaire du champ et des canons établis.

À travers la consolidation d'un système culturel qui fait partie intégrante du système social dans son ensemble, c'est aussi la cohésion du groupe qu'il s'agit d'assurer. Le canon sert ainsi autant à légitimer une forme de société et à réguler les mécanismes de distinction à l'intérieur du champ social qu'à délimiter vis-à-vis de l'extérieur l'espace symbolique par lequel une communauté se définit elle-même, en offrant à ses membres un ensemble de valeurs et de représentations relativement stable qui fonde leur identité collective. Nonobstant sa prétention à l'universalité, le canon varie donc non seulement d'une époque à l'autre, mais aussi d'une communauté nationale ou supranationale à une autre – voire, de façon croissante, d'un milieu socioculturel ou politique à un autre.

Il est donc en réalité impossible de parler « du » canon au singulier, sauf à entendre par là une catégorie idéaltypique qui ne se concrétise jamais qu'en une infinité de variantes, fluctuantes et elles-mêmes subdivisées en canons partiels ou sous-canons.

---

<sup>16</sup> Jean-Jacques Lecercle, « Leçon du canon », *op. cit.*, p. 11.

<sup>17</sup> Voir Aleida et Jan Assmann (Hrsg.), *Kanon und Zensur*, München, Fink, 1987.

<sup>18</sup> Ralf Zschachlitz, « 'Blocage canonique', 'espace des possibles', 'dialectique à l'arrêt'. Éléments d'une théorie du canon chez Assmann, Bourdieu et Benjamin », *Études Germaniques* 2007/3, *op. cit.*, p. 543-557 (p. 548).

L'écart entre l'idée qu'on peut (ou qu'on a pu) se faire d'un canon normatif, universel et anhistorique, et la réalité de ce que les membres d'une communauté donnée lisent dans les faits, est abyssal. Pourtant, même s'il n'y a plus de consensus, au sein des nations comme à l'échelle d'un ou de plusieurs continent(s), au sujet d'un canon unique ou hégémonique, la disparition totale du canon est inconcevable : c'est le principe même de la mémoire culturelle qui est désigné par ce concept. En revanche, il est devenu nécessaire de distinguer différents types de canon. Ainsi peut-on opposer, comme le fait par exemple Irmgard Ackermann, le canon « officiel », qui fait l'objet d'une transmission volontaire et ciblée par le biais des programmes scolaires et universitaires, de manuels, d'anthologies, de rituels de commémoration, etc., et un canon « secret », qui n'a pas d'existence tangible attestée par des listes publiées mais renvoie plutôt à la perception que les citoyens ont intuitivement de leur patrimoine littéraire national, sur la base d'un consensus tacite et en partie inconscient<sup>19</sup>.

Cette distinction recoupe peu ou prou la nuance que font d'autres chercheurs entre le « canon prescriptif », instrument normatif d'instruction scolaire, et le canon « réel » ou « factuel », qui serait quant à lui le fruit toujours transitoire d'un processus permanent d'élaboration et de remodelage des œuvres de référence (« *Kanonbildung* »)<sup>20</sup>. Dans les deux cas, il s'agit d'opposer un corpus institutionnel reposant sur une liste objective, tangible et préétablie d'œuvres représentatives que les instances dirigeantes d'une société décident de transmettre aux générations suivantes (c'est-à-dire une construction consciente, quoique collective), à un corpus virtuel et implicite qui ne peut être que reconstitué par déduction à partir de la représentation – concrétisée dans des pratiques culturelles – qu'ont les individus réels de leur patrimoine littéraire à un instant t de l'histoire.

Reste que, selon la perception commune, comme l'a formulé le germaniste Manfred Schneider, « [l]e canon, ce n'est pas ce qu'on lit mais ce dont on sait qu'il faudrait le lire »<sup>21</sup>. Or ce canon prescriptif a lui-même tendance à se brouiller à mesure que le corpus des œuvres enseignées et consacrées s'élargit, et que, d'autre part, le consensus autour des critères de la valeur littéraire s'effrite. Nous nous abstenons donc ici de

---

<sup>19</sup> Irmgard Ackermann, „Der Chamisso-Preis und der Literaturkanon“, in: Helmut Schmitz (Hrsg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur*, p. 47-52 (p. 50).

<sup>20</sup> Rüdiger Zymner, „Anspielung und Kanon“, in: Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Kanon Macht Kultur*, Stuttgart, Metzler, 1998, p. 30-46.

<sup>21</sup> „Der Kanon ist nicht das, was man liest, sondern das, wovon man weiß, dass es gelesen werden sollte.“ Manfred Schneider, „Die Debatten um den deutschen Literaturkanon: Ein Offenbarungseid“, *Die Zeit*, 13.06.1997, en ligne [dernière consultation le 14/05/2018] : <<https://www.zeit.de/1997/25/kanonsch.txt.19970613.xml>>.

donner une définition a priori de ce qu'on peut entendre par « canon allemand » ou « canon occidental » au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle : la question a déjà fait couler beaucoup d'encre, elle reste ouverte et ne saurait être traitée sur le plan théorique dans le cadre d'une étude dont l'objet est précisément de cerner la ou les représentation(s) du canon national qui se dégage(nt) empiriquement de l'observation des œuvres examinées. En revanche, il convient de rappeler brièvement les prémisses et les enjeux du débat auquel cette question a donné lieu en Allemagne depuis les années 1990, afin de montrer comment les positions adoptées en la matière par les auteurs du corpus s'inscrivent dans le débat national.

### 1.2.2 Le « débat sur le canon » au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle en Allemagne

Lorsque des universitaires féministes américaines, bientôt rejointes par d'autres groupes minoritaires s'élevant contre leur marginalisation, appelèrent au début des années 1990 à l'élargissement du corpus des œuvres enseignées à l'université et réclamèrent des programmes qui ne soient pas uniquement le reflet du point de vue de l'homme blanc hétérosexuel bourgeois, les débats qu'elles déclenchèrent sur les campus furent si violents qu'on les appela les « guerres du canon » (*canon wars*). La polémique opposait la droite conservatrice, qui s'insurgeait contre la dévalorisation du patrimoine littéraire national, le nivellement esthétique et le démantèlement de l'héritage classique européen, aux tenants d'une conception moins élitiste de la littérature, qui validaient l'évolution des programmes vers davantage de pluralisme et de représentativité sociale. Ces derniers voyaient dans le canon un système normatif qui inclut et exclut, tant vis-à-vis de l'extérieur que sur un mode hiérarchique au sein du champ lui-même (œuvres considérées comme « mineures »), tandis que les premiers, défenseurs inconditionnels de valeurs esthétiques supposément intemporelles et universelles (et cependant, de ce fait même, explicitement « occidentales »), s'insurgeaient contre une politisation des milieux académiques dont ils attribuaient la responsabilité à la diffusion des idées marxistes, féministes, structuralistes, néo-historicistes et postmodernes via les *cultural studies*. De ce point de vue, ardemment défendu par l'essayiste Harold Bloom<sup>22</sup>, toute remise en question du canon, que ce soit sur le plan théorique ou pratique, ne pouvait être perçue que comme une « provocation »<sup>23</sup> pour les études littéraires, un affront au code déontologique d'une discipline dédiée à

---

<sup>22</sup> Harold Bloom, *The Western Canon*, op. cit.

<sup>23</sup> Aleida Assmann, „Kanolforschung als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Kanon Macht Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1998, p. 47-59.

l'exégèse et la transmission d'un héritage considéré comme l'émanation naturelle du génie des grands hommes.

Ces controverses restèrent quasiment ignorées en France, où la notion même de canon était (et continue à être) largement récusée au sens où nous l'entendons ici, tant le consensus sur l'autorité des corpus institutionnels y est fort. En Allemagne, on suivit ces « guerres du canon » avec intérêt ; mais, dans un paysage académique bien moins clivé (et une société ethnographiquement moins hétérogène), c'est au niveau scientifique que la question fut d'abord traitée. Le canon fit ainsi l'objet d'une réflexion critique qui ouvrit un nouveau champ de recherche (*Kanonforschung*) au croisement de l'histoire littéraire, de la didactique de la littérature, de la sociologie et des études culturelles, pour étudier les mécanismes institutionnels liés à la constitution du canon (canonisation, décanonisation et recanonisation), ainsi que les possibilités d'émergence de contre-canons et de canons secondaires ou communautaires à côté (ou à la place) du canon dominant, désormais sujet à caution<sup>24</sup>. Cette réflexion ouvrit la voie à un élargissement effectif des corpus d'enseignement et de recherche, qui accueillent dorénavant, à côté des « grands textes » du canon traditionnel, des œuvres et des genres jusqu'alors écartés, notamment dans le domaine contemporain.

Ce « débat sur le canon » (*Kanondebatte*) a été l'occasion entre autres de prendre la mesure du caractère incontournable de l'existence même d'un canon – car il faut bien s'accorder sur les contenus culturels à transmettre aux générations futures. Dès lors qu'il n'y a plus de consensus déclaré autour du corpus d'œuvres qui méritent d'être étudiées en classe, publiées dans des éditions accessibles, représentées sur les scènes théâtrales, etc., la révision du canon devient un enjeu de société. La réflexion interdisciplinaire sur la relativité du canon a nourri d'abord les travaux en didactique de la littérature : que fallait-il désormais faire lire aux enfants, et comment ? La question des contenus s'articulait d'une part à celle des critères (fallait-il privilégier l'idéologie ou l'esthétique, et comment faire le départ entre les deux ?), d'autre part à la recherche de nouvelles approches pédagogiques visant à encourager les élèves à s'appropriier les textes au lieu d'en subir passivement

---

<sup>24</sup> Citons notamment deux colloques importants organisés, l'un, par Johannes Janota en 1991, l'autre par Renate von Heydebrand en 1996 : Johannes Janota (Hrsg.), *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik*, Tübingen, Niemeyer, 1993 ; Renate Heydebrand (Hrsg.), *Kanon Macht Kultur, op. cit.*, 1998. De leur côté, Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer soulèvent la question dans le cadre d'une série de colloques conçus comme « prolégomènes » à une histoire de la littérature d'Autriche : *Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur. Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*, Berlin, Erich Schmidt, 1994. Sur les problèmes que pose la délimitation d'un canon spécifique à l'Autriche, voir aussi Gerald Stieg, « 'Grenzfälle' ou à qui appartient à la littérature autrichienne ? », *Études Germaniques*, vol. 258, n° 2, 2010, p. 307-318.



l'autorité. Le développement de méthodes d'enseignement moins frontales, propres à favoriser l'esprit critique, alla donc de pair avec la recherche d'un canon plus ouvert et moins normatif. Il ne s'agissait pas d'abolir le canon – entreprise impossible – mais de l'assouplir et d'en laisser percevoir, à travers le processus même de sa transmission, la relativité historique et les implications idéologiques. Tant il est vrai que, comme le constatèrent les germanistes Peter Gendolla et Carsten Zelle en 2000, « la négation du canon est toujours un nouveau canon »<sup>25</sup>.

Ainsi le « débat sur le canon », conséquence du succès de la contestation des normes établies dans les années 1960-1970, a-t-il paradoxalement débouché sur un regain d'intérêt du grand public pour la culture nationale : après l'iconoclasme, l'appel à la restauration du canon sur de nouvelles bases, ou à la définition d'un nouveau canon. Cette quête de repères répondait en Allemagne à un besoin d'autant plus fort que la perte des certitudes en la matière coïncida avec la fin de la partition politique : en ce début des années 1990, la question du canon renvoyait immédiatement à la nécessité de (re)définir un socle culturel commun pour les citoyens de l'Allemagne désormais réunifiée. Que conserver de la culture de la défunte RDA, que rejeter de celle de l'ancienne (et non moins défunte après tout) RFA ? Chacune des deux entités politiques nées des ruines de l'Allemagne nazie avait choisi dans le patrimoine commun les références les mieux à même de soutenir et de légitimer son projet politique propre, par opposition d'une part au socle nationaliste sur lequel avait été édifiée la dictature hitlérienne, et d'autre part aux valeurs de l'État rival. La remise en question générale du patrimoine culturel allemand en 1945 avait ainsi débouché sur un dédoublement de l'historiographie littéraire nationale, dont les deux États se disputaient âprement l'héritage humaniste et ses représentants les plus consensuels (Lessing, Goethe, Schiller), tout en se répartissant les autres en fonction de critères idéologiques : à la RFA, le romantisme, la grande tradition bourgeoise et l'avant-garde esthétique (Kafka, les expressionnistes) ; à la RDA, la littérature de tradition révolutionnaire (du *Vormärz* au théâtre prolétarien de la République de Weimar), la littérature antifasciste et de l'exil (Heinrich Mann), et bien sûr Brecht. L'effondrement de la RDA comme État distinct et concurrent sapait, y compris dans l'ancienne RFA, les fondements de cette construction intellectuelle de l'après-guerre. À l'heure où l'Allemagne cherchait à se redéfinir en tant que « nation culturelle », il devenait urgent de regarder à

---

<sup>25</sup> Peter Gendolla et Carsten Zelle, „Die Negation des Kanons ist immer ein neuer Kanon“ – Vorbemerkung zu einer ‚ewigen‘ Debatte“. In: P.G. et C.Z. (Hrsg.), *Der Siegener Kanon*, Frankfurt a. M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York u.a., Lang, 2000 (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 70), p. 7-16.

nouveau en arrière pour faire le tri de ce que l'histoire littéraire offrait comme repères communs, par-delà les clivages idéologiques et politiques.

La conjonction de ces deux facteurs, la crise de l'autorité du canon prescriptif en tant que tel et la remise en cause des deux histoires (littéraires et politiques) séparées de l'Allemagne depuis 1945, conduisit à une véritable explosion de l'intérêt pour le canon en Allemagne à la fin des années 1990. Éditeurs et médias se saisirent du sujet et firent de l'appel à la « recanonisation » un créneau commercial rentable : le déferlement d'interviews et d'enquêtes, de tests et de polémiques lancés dans la presse suprarégionale s'accompagna d'une multiplication des ouvrages de vulgarisation destinés à un public en mal de repères culturels<sup>26</sup>. Ce boom éditorial atteignit son apogée avec la parution, entre 2002 et 2006, de la monumentale anthologie du critique Marcel Reich-Ranicki sobrement intitulée *Le Canon (Der Kanon)*. On retrouve dans la sélection de Reich-Ranicki les « grands auteurs » du canon traditionnel, auxquels s'ajoutent désormais nombre d'écrivains qui furent en leur temps contestataires et/ou contestés ou méconnus, tels J.M.R. Lenz, Büchner, Kafka, Robert Walser ; les femmes, en revanche, n'y sont toujours guère représentées. Quant aux auteur·rice·s que leur éloignement soit territorial soit ethnique du « centre » de la nation allemande pourrait inciter à considérer comme des représentants d'une culture germanophone élargie, « hybride », ils sont tacitement agrégés au corpus allemand en raison de leur appartenance à la nation linguistique. Chamisso, Kafka, Canetti, Celan sont ainsi des auteurs allemands au même titre que Goethe, Benn et Brecht : la canonisation vaut pour naturalisation.

De telles tentatives de restauration du canon ne purent cependant enrayer le discrédit de l'idée même d'un canon unique. À côté de ce canon généraliste de plus en plus vaste, se confirme donc la formation de canons spécifiques à un groupe politique ou social : canon « de gauche » (commençant à Lessing), canon « d'avant-garde » (privilégiant l'innovation esthétique), canon subculturel... Chacun délimite son propre territoire à partir des références disponibles.

Dans tout ce débat, la question de la représentativité ethnique, enjeu crucial des guerres canoniques américaines, ne joua pour ainsi dire aucun rôle. Pourtant, du côté des immigrés, qui luttent toujours – et même plus que jamais – pour leur légitimité dans le champ littéraire de l'Allemagne réunifiée, les créateurs vont chercher eux aussi à se positionner à partir de ces repères. Là aussi, chacun s'efforce de délimiter son territoire en

---

<sup>26</sup> Voir entre autres : Dietrich Schwanitz, *Bildung: Alles, was man wissen muss*, Frankfurt a. M., Eichborn, 1999 ; Christiane Zschirnt, *Bücher: Alles, was man lesen muss*, Frankfurt a. M., Eichborn, 2002.

fonction de ses valeurs propres. Il est toutefois possible de dégager au moins deux lignes de force qui traversent l'ensemble des approches, par-delà les divergences d'ordre idéologique. Avant de proposer une structuration d'ensemble des références canoniques mobilisées, nous présenterons brièvement ces deux tendances, que nous envisagerons comme des topoï ou schèmes argumentatifs récurrents dans les stratégies d'appropriation du canon mises en place par les auteur·rice·s du corpus.

### 1.2.3 Le canon allemand des auteur·rice·s de littérature immigrée

#### 1.2.3.1 Décentrement : un canon hybride et anti-nationaliste

Une première tendance est de « dénaturiser » les références que l'historiographie littéraire nationale a annexées, de façon à faire réapparaître derrière l'homogénéisation culturelle induite par le processus de canonisation les aspérités que celui-ci avait – délibérément ou non – gommées<sup>27</sup>. Portant sur les auteurs du canon un regard non encombré d'idéologie nationaliste, les auteur·rice·s de littérature immigrée mettent en exergue, ne serait-ce qu'en se découvrant des points communs avec certains d'entre eux, le fait que la littérature allemande est dans son ensemble, comme l'a formulé Navid Kermani, beaucoup moins « allemande » qu'on a communément tendance à le croire. L'écrivain et essayiste d'origine iranienne né en 1967, islamologue de formation, exposa ce point de vue en 2006 lors d'une conférence intitulée « Qu'est-ce qui est allemand dans la littérature allemande ? » (« *Was ist deutsch an der deutschen Literatur ?* »)<sup>28</sup>.

Ce discours mérite qu'on s'y arrête, tant en raison de son contenu, qui peut être considéré comme représentatif du regard porté par bon nombre d'intellectuels allochtones sur le canon allemand, qu'en raison du contexte politique et institutionnel dans lequel il s'inscrit : prononcé dans le cadre d'une série de rencontres organisées par la fondation Konrad Adenauer sous le parrainage de Norbert Lammert autour de la question « Qu'est-ce qui nous unit ? » (« *Was eint uns ?* »), il apporte au débat post-réunification sur l'identité nationale une contribution qui va à contre-courant du discours droitiste (porté à cette époque par les ténors du CDU) à propos de la *Leitkultur*. Cette prise de position est

---

<sup>27</sup> Pour mesurer à quel point cette « ré-ethnicisation » est encore nécessaire dans le contexte académique allemand à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, au moins dans le cas de Heine, voir l'analyse de Klaus Briegleb, *Bei den Wassern Babels: Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne*, München, DTV, 1997.

<sup>28</sup> Navid Kermani, *Was ist deutsch an der deutschen Literatur? Vortrag in der Reihe „Was eint uns?“*, 13. Dezember 2006, Berlin, Konrad-Adenauer-Stiftung, en ligne [dernière consultation le 16/05/2018] : <[http://www.kas.de/upload/dokumente/verlagspublikationen/Was\\_eint\\_uns/was\\_eint\\_uns\\_kermani.pdf](http://www.kas.de/upload/dokumente/verlagspublikationen/Was_eint_uns/was_eint_uns_kermani.pdf)>, p. 78-98.

d'autant plus percutante qu'elle émane d'une personnalité respectée (contrairement à quelqu'un comme Zaimoglu, Kermani n'a rien d'un provocateur) et qu'elle déroule posément, à travers une argumentation étayée et difficilement réfutable, une sorte de définition à rebours – quoique parfaitement cohérente et recevable – de la « nation culturelle ».

Kermani développe sa lecture « anti-allemande » du canon allemand par référence non seulement à la diversité ethnique d'un corpus qui fait apparaître une forte représentation d'écrivains juifs rebelles à l'assimilation, tels Heine, Kafka ou Celan, auxquels s'ajoute un cercle plus large d'écrivains issus de territoires extérieurs à la nation politique (Joseph Roth, Rilke, Horváth, Robert Walser...), sans oublier le cas du réfugié français Chamisso lui-même. C'est aussi et surtout par les idées qu'ils portèrent, affirme l'orateur, que les auteurs dont l'Allemagne s'enorgueillit le plus aujourd'hui résistent, dans leur grande majorité, à l'assignation identitaire et à la captation idéologique : Lessing, Schiller, Hölderlin, Heine, Börne et Büchner représentent, chacun à sa manière, une tradition intellectuelle qui se prête fort mal à la récupération nationaliste. En effet, « il y avait beau temps que les hommes de lettres allemands portaient leur regard au-delà de l'Allemagne lorsque l'Allemagne se fut enfin formée comme entité intellectuelle, et plus tard politique »<sup>29</sup>. À une période où leurs contemporains rêvaient encore d'unification nationale, c'est à l'unité européenne, souligne Kermani, qu'aspiraient « les grands poètes et philosophes allemands » depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – et de citer à l'appui Kant et Goethe. En effet, poursuit-il,

In Deutschland war die Aufklärung von Beginn an kein nationales, sondern ein europäisches Programm. Auch in der Literatur folgte man nicht etwaigen deutschen Vorbildern, sondern hielt sich an die außerdeutsche Literatur von Homer über Shakespeare bis Byron. *Deutsch* wollte die deutsche Literatur gerade nicht sein – und war es doch gerade durch die Aneignung nicht-deutscher Motive und Muster.<sup>30</sup>

[En Allemagne, l'*Aufklärung* fut dès le début un programme non pas national, mais européen. Dans le domaine littéraire non plus, on ne marcha pas sur les traces de quelconques modèles allemands, mais on avait les yeux rivés sur la littérature d'autres pays, depuis Homère jusqu'à Byron en passant par Shakespeare. *Allemande* : voilà précisément ce que la littérature allemande ne

---

<sup>29</sup> „Dabei übersehen die meisten Festredner, daß Deutschlands Literaten längst über Deutschland hinausdachten, als Deutschland sich endlich als ein geistiges und später als politisches Gebilde herausgeschält hatte.“ Navid Kermani, „Was ist deutsch an der deutschen Literatur?“, *op. cit.*, p. 84.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 85. Kermani semble ignorer que l'*Aufklärung* eut pour projet l'édification d'une littérature nationale, c'est-à-dire de langue allemande, même si, de Gottsched à Herder en passant par Lessing, les modèles furent choisis principalement en France et en Angleterre.

voulait pas être – et ce qu'elle était pourtant dans le geste même de s'approprier des motifs et schémas non allemands.]

Même Goethe, ce « poète national »<sup>31</sup> par excellence, ne peut être récupéré à des fins d'édification patriotique qu'au prix d'une mécompréhension profonde de son œuvre. Kermani étaye cette conviction par plusieurs citations qui témoignent de l'attitude sceptique, pour ne pas dire hostile, du plus éminent représentant des lettres allemandes à l'égard de l'idée d'unification nationale – dont cette phrase, déjà citée par Thomas Mann dans son discours de 1945 sur « L'Allemagne et les Allemands », et dont l'interprétation est loin d'être univoque :

Verpflanzt, zerstreut wie die Juden in alle Welt müssten die Deutschen werden, um die Masse des Guten ganz und zum Heil aller Nationen zu entwickeln, die in ihnen liegt.<sup>32</sup>

[Il faudrait que les Allemands soient transplantés et disséminés comme les juifs dans le monde entier, pour qu'ils développent pleinement et au profit de toutes les nations la somme de bien qu'ils portent en eux.]

Ce qui distingue la tradition littéraire allemande d'autres traditions nationales serait donc, selon Kermani, un penchant largement partagé pour des approches humanistes foncièrement « cosmopolites », sous-tendu par un refus affirmé de tout particularisme national. L'orateur souligne que cette réticence à revendiquer l'identification à la nation allemande est allée dans bien des cas jusqu'à une volonté farouche de se démarquer d'un collectif auquel on ressentait comme honteux d'appartenir.

Die Kritik und sogar Absage an Deutschland ist ein Leitmotiv der deutschen Literaturgeschichte (Mayer, Das unglückliche Bewußtsein). In ihrer Schärfe und Durchgängigkeit ist diese nationale Selbstkritik wohl in keiner anderen Literatur zu finden. Sie ist keineswegs erst ein Produkt der Nachkriegszeit, sondern schon lange vor dem Nationalsozialismus charakteristisch für die deutsche Literatur. Mag man noch so oft fordern, endlich ein „normales“, ein unverkrampftes Verhältnis zu Deutschland zu finden – Deutschlands Dichter haben sich häufig insbesondere durch ihr angespanntes Verhältnis zu Deutschland ausgezeichnet. Sie sind große Deutsche, obwohl oder gerade weil sie mit Deutschland haderten. Anders gesagt: Stolz darf Deutschland auf jene sein, die nicht stolz auf Deutschland waren.<sup>33</sup>

[La critique de l'Allemagne et même sa condamnation forment un leitmotiv de l'histoire littéraire allemande [...]. On ne trouve sans doute dans aucune autre littérature une autocritique nationale de cette virulence et de cette permanence dans le temps. Elle n'est en aucun cas qu'un produit de l'après-guerre mais était déjà caractéristique de la littérature allemande bien avant le national-

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>32</sup> La phrase est extraite d'un échange de Goethe avec le chancelier Müller daté du 14 décembre 1808. Citation dans le texte de Kermani, p. 87.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 88.

socialisme. On aura beau multiplier encore et encore les exhortations à instaurer enfin une relation « normale », décontractée à l'Allemagne – les poètes allemands se sont souvent distingués quant à eux, notamment, par la relation tendue qu'ils entretenaient avec l'Allemagne. Ils sont de grands Allemands, même si ou plutôt justement parce qu'ils étaient en révolte contre l'Allemagne. Autrement dit : c'est de ceux qui n'étaient pas fiers d'elle que l'Allemagne peut être fière.]

De cette approche paradoxale de l'identité culturelle nationale, Kermani retire la conviction qu'il peut pleinement revendiquer pour sa part d'appartenir à « la même littérature que le juif pragois Kafka » : « son Allemagne nous unit », dit-il, et c'est cet héritage qui l'engage en tant qu'écrivain<sup>34</sup>.

Le patriotisme inversé dont Kermani plaide ici la cause, en s'appuyant non sur son expérience ou sa vision du monde personnelles mais sur des représentants aussi incontestables du canon littéraire allemand que Lessing, Schiller, Goethe, Kafka et Tucholsky correspond sans nul doute à un point de vue partagé par beaucoup d'auteur·rice·s de littérature immigrée. C'est en effet de ce côté-là que nombre d'entre elles/eux vont chercher avec prédilection leurs références. Sans forcément aller aussi loin que Kermani dans l'éloge d'une tradition littéraire qui se serait construite « en haine de l'Allemagne », elles/ils s'attachent avec une certaine constance à gratter pour ainsi dire le vernis de la canonisation chez ces auteurs afin de mettre au jour les aspects occultés de leurs textes, les relisant à travers le prisme « mineur » et « hybride » que leur consécration institutionnelle avait contribué à occulter.

Dans cette appropriation d'un canon allemand défini par ses valeurs de tolérance, d'humanisme et de cosmopolitisme, et dont sont explicitement exclus les auteurs qui ont cédé aux sirènes du nazisme ou se sont prêtés à la récupération par l'idéologie hitlérienne (tels par exemple Benn et Heidegger<sup>35</sup>), l'identification avec les écrivains allemands d'origine juive, souvent bilingues et biculturels, est centrale. Il n'y a là certes rien de révolutionnaire, Kermani ne faisant ainsi que rendre hommage aux valeurs que les deux Allemagne professaient officiellement depuis 1945. Mais dans le contexte de « détabouisation » du nationalisme qui s'était instauré depuis la réunification, alors que des responsables politiques d'un des deux partis majoritaires parlaient sans complexes de *Leitkultur* et qu'un écrivain aussi reconnu que Martin Walser s'insurgeait publiquement,

---

<sup>34</sup> „Zugleich gibt es für mich keine größere Verpflichtung, als derselben Literatur anzugehören wie der Prager Jude Franz Kafka. Sein Deutschland eint uns.“ *Ibid.*, p. 98.

<sup>35</sup> „Gottfried Benn und Martin Heidegger mögen noch gelesen und hier und dort fast religiös geehrt werden; aber mit Straßennamen oder Gedenkpreisen geehrt werden doch viel eher jene Deutschen, die sich unter Lebensgefahr dem Nationalismus und Nationalsozialismus widersetzt haben.“ *Ibid.*, p. 90-91.

dans l'Église Saint-Paul de Francfort, contre « l'instrumentalisation de notre honte » (« *Instrumentalisierung unserer Schande* ») et appelait à la réhabilitation de l'honneur national après les années d'expiation des crimes nazis<sup>36</sup>, il n'était pas anodin de faire ce genre de rappel. Allemand d'origine iranienne et de confession musulmane, Kermani se pose ici en défenseur des valeurs qui ont façonné l'Allemagne démocratique à laquelle il revendique son appartenance, contre la voix de ceux qui sont prêts à liquider cet héritage au profit d'une réhabilitation de la culture du refoulement et d'un nationalisme intellectuel aux relents antisémites et xénophobes.

### 1.2.3.2 Recentrage : refaire vibrer le « cœur » du canon national

Un autre topos de la réception du canon allemand par les auteur·rice·s de littérature immigrée réside dans la réactivation d'une ligne de tradition nationale que les écrivains d'après-guerre avaient plus ou moins consciemment laissée de côté, pour ne pas dire reniée : très schématiquement, la littérature consacrée à l'expression de l'utopie et des sentiments, à la quête mystique d'absolu et au culte de l'intériorité. Il s'agit à l'inverse ici de lever un tabou et de combler un manque, ressenti comme une lacune du champ littéraire contemporain, en renouant avec un héritage désavoué par ses propres dépositaires historiques.

Le paradigme romantico-idéaliste, qui parcourt l'histoire littéraire allemande depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle et s'est cristallisé en quelques courants emblématiques – *Empfindsamkeit*, *Sturm und Drang*, romantisme, expressionnisme, *Jugendstil* et néo-romantisme – avait, on le sait, été frappé de discrédit au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Le constat accablant de l'échec de la culture à remplir ses promesses d'émancipation, d'une part, et de la responsabilité des intellectuels dans l'essor du nazisme, d'autre part, remettait certes en cause la littérature dans son entier comme antagoniste à la « barbarie », mais cette délégitimation éthique des « belles-lettres » touchait tout particulièrement l'héritage lyrico-romantique. (Mé-)comprise comme un anathème, la célèbre déclaration d'Adorno sur l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz<sup>37</sup> sert de justification pour édifier,

---

<sup>36</sup> Dans ce discours polémique prononcé le 10 octobre 1998 à l'occasion de la remise du Prix de la Paix des Libraires allemands, Martin Walser attaquait le projet de construction du Mémorial aux victimes de la Shoah en incriminant l'exploitation d'Auschwitz comme « massue morale » (*Moralkeule*). Martin Walser, „Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede“, in: Frank Schirrmacher (Hrsg.), *Die Walser-Bubis-Debatte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, p. 7-17.

<sup>37</sup> Rappelons ici l'intégralité de cette citation souvent tronquée : „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“

sur les ruines de la guerre et du fascisme, une littérature qu'on voulait non entachée d'esthétisme, de maniérisme et de sentimentalisme. Si elle ne fut pas créée ex nihilo à « l'heure zéro » de la nouvelle ère de l'histoire allemande, comme certains voulurent le croire dans un premier temps, cette nouvelle littérature se nourrissait de préférence de références étrangères (puisées dans le monde anglo-saxon pour l'Allemagne fédérale) et se permettait tout au plus de renouer avec la tradition de l'*Aufklärung* (Lessing) ou, notamment à l'Est, avec les traditions révolutionnaires, prolétariennes et antifascistes. Les poètes dont la manière ne cadrait pas avec cet impératif de retenue affective, d'ascèse esthétique et de laconisme, comme Paul Celan, se virent confrontés en Allemagne à des réactions de violent rejet de la part des instances de légitimation culturelle<sup>38</sup>.

Bien qu'elle se soit quelque peu estompée par la suite, notamment sous l'effet d'un courant qui a remis l'« intériorité » à la mode dans les années 1970 (*Neue Innerlichkeit*), cette défiance envers le registre des sentiments n'a jamais complètement disparu : l'une des étiquettes les plus infâmantes pour un écrivain allemand à ce jour est l'appartenance à cette « non-littérature » ou « pseudo-littérature » qu'est le *kitsch*. Le concept de *kitsch*, analysé par Hermann Broch comme un principe de « mensonge » qui est au fondement de « l'art totalitaire »<sup>39</sup>, parcourt toute l'histoire du champ intellectuel allemand depuis les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Broch développa sa théorie du *kitsch* au début des années 1930 dans le sillage de la « critique de la culture » de Walter Benjamin, lequel ira jusqu'à dire qu'« il n'y a pas de document de culture qui ne soit aussi, en même temps, un document de barbarie »<sup>40</sup>. C'est dans la continuité de cette tradition critique que l'écrivain juif autrichien Jean Améry, par exemple, a pu dire en 1966 que « la jeunesse allemande ne peut pas se réclamer de Goethe, de Mörike, du baron von Stein, et mettre Blunck, Wilhelm

---

Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), in: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998 (Suhrkamp 1977), p. 30.

<sup>38</sup> Sur le (non-)accueil de Celan notamment par le Groupe 47, voir Klaus Briegleb, „Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-) Ort in der Gruppe 47“, in: Bernhard Böschstein et Sigrid Weigel (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, p. 29-82, et aussi l'essai *Missachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“*, Berlin, Philo, 2003.

<sup>39</sup> Hermann Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. Ein Vortrag* [1950], in: *Gesammelte Werke 6: Dichten und Erkennen*, hrsg. von Hannah Ahrendt, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p. 295-310. Voir aussi le texte plus précoce *Das Böse im Wertsystem der Kunst* [1933], *ibid.*, p. 311-350.

<sup>40</sup> „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte* [1940], in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde, Frankfurt a. M., 1972-1989, Bd. I, p. 691-701 (p. 696).



Schäfer, Heinrich Himmler entre parenthèses »<sup>41</sup>. Le postulat d'une continuité entre le romantisme – voire les courants qui l'avaient précédé – et la « pseudo-littérature » totalitaire a orienté les pratiques littéraires et artistiques dans le champ allemand de façon à créer, selon le comparatiste Frédérik Detue, un véritable « schisme », « construisant un rapport critique et dialectique à l'idée de littérature romantique » et « déterminant un nouveau mode d'être de la littérature »<sup>42</sup>. C'est ce schisme que bien des auteur·rice·s de littérature immigrée vont s'employer à surmonter, en instaurant un code de références à la fois esthétique et éthique dans lequel les lignes de tradition incriminées, datant d'avant cette « heure fatale de l'art » qui a délégitimé le pathos dans la littérature allemande, aient à nouveau droit de cité.

Selon l'essayiste et poète Zafer Şenocak, né en 1961 à Ankara et arrivé en Allemagne avec ses parents à l'âge de huit ans, la crise que traverse la poésie lyrique allemande depuis 1945, en rendant difficile aux écrivains autochtones l'accès à un héritage compromis avec l'hymnique nationaliste et guerrière qui culmina sous le nazisme, a laissé une place vacante pour ceux qui, parce qu'ils viennent d'ailleurs, n'ont pas été conditionnés par le trauma national et sont restés en contact avec les forces vives de la « poésie mondiale » (« *Weltdichtung* »)<sup>43</sup>. Cette poésie dont la majorité des écrivains allemands de sa génération – des « poètes sans chants » (« *Dichter ohne Lieder* ») – étaient irrémédiablement coupés, Şenocak affirme pour sa part en avoir découvert « la langue internationale », entre autres, chez Goethe (et notamment dans le *Divan*), Nietzsche, Rilke, Rimbaud, et par la suite chez Celan – poète dont il rappelle comme un fait symptomatique la désastreuse histoire de la réception allemande.

L'analyse de Şenocak a ceci d'intéressant qu'il ne se contente pas de voir dans l'assèchement de la littérature allemande après 1945 une réaction de rejet motivée par la remise en cause éthique de la tradition littéraire nationale, mais qu'il en fait remonter les sources à l'atrophie émotionnelle et langagière générée par le nazisme lui-même.

Die literarische, vor allem lyrische Krise der Generation von '68 war wahrscheinlich unvermeidbar gewesen. Wichtige gesellschaftliche Auseinandersetzungen standen an und politisierten das Bewusstsein, sie schufen eine theoretische Sprache, die der größte Feind der Poesie ist. Die

---

<sup>41</sup> „Die deutsche Jugend kann sich nicht auf Goethe, Mörike, den Freiherrn vom Stein berufen und Blunck, Wilhelm Schäfer, Heinrich Himmler ausklammern.“ Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne* [1966], in: *Werke*, Bd. 2, hrsg. von Irene Heidelberger-Leonhard, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002, p. 140.

<sup>42</sup> Frédérik Detue, « À l'heure fatale de l'art, la critique du kitsch au XX<sup>e</sup> siècle », *Texto ! Textes et Cultures*, vol. XVII, n° 1/2, 2012, 22 p., en format PDF, en ligne [dernière consultation le 18/05/2018] : <[http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2992/detue\\_kitsch.pdf](http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2992/detue_kitsch.pdf)>.

<sup>43</sup> Cf. „Dichter ohne Lieder. Ein Exkurs über die deutsche Nachkriegslyrik“, in: Zafer Şenocak *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*, Hamburg, edition Körber-Stiftung, 2011, p. 75-85 (p. 80).

Krise war aber auch eine Flucht vor der Verantwortung des Menschen für seine Gefühle, für die geheimnisvolle Höhle in seinem Inneren. An dieser Verantwortung waren die Generationen zuvor gescheitert. Dieses Scheitern hatte dem Deutschsein Wunden geschlagen, die vernarben, ohne wirklich zu heilen.<sup>44</sup>

[La crise littéraire, et surtout lyrique, de la génération de 68 avait sans doute été inévitable. D'importants conflits sociaux étaient à l'ordre du jour et ils politisèrent les consciences, ils engendrèrent un langage théorique qui est le plus grand ennemi de la poésie. Mais cette crise était aussi une fuite devant la responsabilité de l'être humain envers ses sentiments, envers la cavité mystérieuse de son intériorité. Les générations précédentes avaient échoué à endosser cette responsabilité. Cet échec avait infligé à l'identité allemande des blessures qui cicatrisèrent sans vraiment guérir.

Pour Şenocak, la « froideur glaciale » que dégageaient « les figures tutélaires des soixante-huitards » était donc une « froideur de casque d'acier »<sup>45</sup> : une chape de plomb qui venait de plus loin que 1945 et derrière laquelle purent prospérer des penchants inavouables pour « le sensuel, l'inommable, le paysage occulté de l'intériorité »<sup>46</sup>. Dans ce climat malsain, la libération est venue pour lui, dit-il, de la découverte des œuvres de Celan, Bachmann, Trakl et Rilke – et il souligne que ce n'est sans doute pas un hasard si ces quatre poètes étaient originaires de territoires situés « à la frontière linguistique de l'espace allemand » et qu'ils étaient imprégnés d'un brassage de différentes langues et cultures. Dans le cas de Celan, la culture ashkénaze avec ses racines hébraïques s'entremêlait avec la modernité européenne.

Cette analyse peut être étendue à d'autres genres littéraires, comme le roman ou le théâtre, où l'expression des affects n'est pas devenue moins problématique pour les générations héritières du nazisme. Là aussi, les auteur·rice·s issu·e·s d'un brassage culturel peuvent, semble-t-il, faire résonner une voix qui porte l'empreinte du pathos romantique sans pour autant franchir la ligne rouge – ne serait-ce que parce que ces accents lyriques sont mieux acceptés du public venant d'elles/eux. Gratifié·e·s en l'espèce de ce qu'on pourrait appeler un « bonus orientaliste », ils/elles sont à même de faire fructifier le terrain en friche – miné pour leurs contemporains monoculturels – de la littérature « du cœur ». Cette interprétation pourrait expliquer en partie le succès d'un créateur inspiré comme Feridun Zaimoglu, qui adopte dans tous ses textes depuis *Marques d'amour, écarlates*

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>45</sup> „Die Vaterfiguren der Achtundsechziger strahlten eine eiserne Kälte aus, eine Stahlhelmkälte sozusagen.“ *Ibid.*, p. 77-78.

<sup>46</sup> „Hinter der Fassade der Distanzierung gegenüber bildhafter Sprache und der Ablehnung poetischer Mittel steckte ein brennendes Interesse für das Sinnliche, für das Namenlose, für die verdunkelte Landschaft im Inneren.“ *Ibid.*, p. 78.

(*Liebesmale, scharlachrot*, 2000)<sup>47</sup> une posture et une sensibilité d'un anachronisme assumé. Dans ses prises de position publiques, Zaimoglu revendique une sensibilité « romantique » dont il situe expressément l'origine dans la tradition allemande, et qu'il défend avec d'autant plus d'ardeur qu'elle est discréditée par les instances de légitimation nationales. Contrairement à Şenocak, Zaimoglu récuse catégoriquement toute imprégnation par sa culture familiale et joue à fond la carte du romantisme estampillé « d'origine allemande » :

Viele Leute glauben, wegen meiner orientalischen Herkunft müsste ich vertraut sein mit den Märchen aus Tausendundeiner Nacht. Dabei bin ich aufgewachsen mit den Grimm'schen Märchen, mit alten deutschen Sagen und Volkslegenden. Da sind die Menschen immer verwundbar und umstellt von Unerklärlichem. Der Wald steckt voller Gefahren. Daher der Versuch, die Welt mit Zaubersprüchen zu bannen. Das ist die Sprache, die mir die Welt anschaulich gemacht hat. Die experimentelle Literatur der Siebzigerjahre dagegen verdunkelte mir die Welt, ich sah keine Farben und fühlte keine Temperatur.<sup>48</sup>

[Beaucoup de gens pensent qu'en raison de mes origines orientales, je devrais être familier des contes des Mille et une nuits. Or en réalité, j'ai grandi avec les contes de Grimm, avec les vieilles légendes, les récits folkloriques allemands. Dans ces histoires, les humains sont toujours vulnérables et entourés d'énigmes. La forêt est pleine de dangers. D'où la tentative de conjurer le monde à l'aide de formules magiques. C'est cette langue-là qui m'a rendu le monde intelligible. La littérature expérimentale des années soixante-dix, en revanche, m'a obscurci le monde, je ne voyais pas de couleurs et ne ressentais pas de température.]

Un an plus tard, à la sortie de son roman *Hinterland*, Zaimoglu renchérit encore sur cette profession de foi romantique. À la question du journaliste qui lui demande « d'où viennent » toutes les créatures surnaturelles – elfes, gnomes, génies – qui peuplent son roman, il répond : « du réalisme magique allemand ! ». Et de développer :

Es wurde hier in Deutschland immer so getan, als wäre der magische Realismus von Gabriel Garcia Marquez erfunden worden. Das war Ignoranz. Das war der bewusste Wille, all das, was die schönen deutschen Volkserzählungen geschaffen hat, auszuklammern. Mich hat man schon als „deutschnationalen Multikulturellen“ titulierte, weil ich auf die schönen alten Geschichten hingewiesen habe. Es gibt den deutschen magischen Realismus, es gab ihn überall, wo die Menschen in Angst und Schrecken versetzt, betrübt waren, in der vormodernen Zeit. Meine Inspiration als Geschichtenerzähler kommt nicht aus dem Orient, sondern aus dem Deutschen – die Abschweifung, das Barocke, all das, von dem die Moderne uns abgeschnitten hat. Die Moderne kann mich gerne haben. Die Moderne ist die Verachtung gegenüber

---

<sup>47</sup> Voir notre analyse détaillée de ce texte dans le second chapitre de la présente étude.

<sup>48</sup> Christoph Schwarz, „Feridun Zaimoglu im Interview: 'Ich bin ein begeisterter Deutscher'“, *Wirtschaftswoche*, 12.10.2008.

dem, was man nicht versteht. Was man nicht versteht, wird für alt erklärt. Die Moderne verniedlicht, womit die Menschen früher sich umgeben glaubten.<sup>49</sup>

[Ici, en Allemagne, on a toujours fait comme si le réalisme magique avait été inventé par Gabriel García Márquez. C'était de la pure ignorance. C'était la volonté délibérée de bannir tout ce que les beaux récits folkloriques allemands ont créé. Il m'est déjà arrivé de me voir qualifié de « nationaliste allemand multiculturel » parce que je m'étais référé à ces belles histoires anciennes. Le réalisme magique allemand existe, il se trouve dans toutes les situations où les hommes ont été plongés dans l'angoisse et la terreur, dans la désolation, à l'époque prémoderne. Mes sources d'inspiration en tant que raconteur d'histoires ne se trouvent pas en Orient, mais dans la tradition allemande – l'art de la digression, les éléments baroques, tout ce dont la modernité nous a coupés. La modernité peut aller se faire voir. La modernité, c'est le mépris de tout ce qu'on ne comprend pas. Ce qu'on ne comprend pas, c'est déclaré périmé. La modernité amoindrit tout ce dont les hommes se croyaient autrefois entourés.]

La critique journalistique a rebondi sur ces déclarations enflammées en saluant l'inscription de l'œuvre de Zaimoglu en plein cœur de la tradition allemande la plus emblématique, mais aussi peut-être la plus dénigrée en Allemagne même. Elle creusera cette ligne d'interprétation en appliquant la même grille de lecture à ses romans suivants – même si ceux-ci convoquent un imaginaire radicalement différent. Ainsi peut-on lire dans une critique du roman *Isabel* (2014), sous la plume de Jens Jessen (*Die Zeit*), l'éloge suivant :

Es ist die künstlich verknappte Sprache des Expressionismus. Mit *Isabel* sind wir nur topografisch in der Berliner Gegenwart, atmosphärisch sind wir um hundert Jahre zurück in der dampfenden, selbst in der Sentenz noch ekstatisch erhitzten Ausdruckswelt des jungen Brecht, bei Ernst Toller, Georg Kaiser und in der brachialen Verkürzung bei Carl Sternheim. Das ist eine erstaunliche, aber nicht willkürliche Stilwahl. *Isabel* ist direkt aus der aufgewühlten Seele, mit einer in den Wogen nach Luft schnappenden Stimme kurz vor dem Ertrinken geschrieben. Man sollte den Umstand, dass ausgerechnet ein Autor mit ebenfalls türkischem Migrationshintergrund diesen gründlich vergessenen, deutschesten aller deutschen Literaturstile wiedergefunden hat, nicht zu schnell übergehen. Feridun Zaimoglu kann, was kein Autor seiner Generation kann. Er verfügt über das ganze Arsenal der deutschen Literatur, er kann sich bedienen, wo es ihm geboten scheint, er hat bereits, ganz zu Beginn seiner Karriere, sich die Ausdrucksweise des 18. Jahrhunderts, des empfindsamen Briefromans, anverwandelt.<sup>50</sup>

[C'est la langue artificiellement atrophiée de l'expressionnisme. Avec *Isabel*, nous ne sommes dans le Berlin d'aujourd'hui qu'en termes de topographie, atmosphériquement nous sommes rejetés cent ans en arrière dans l'univers

---

<sup>49</sup> Elmar Krekeler, „Mehr Inbrunst bitte!?: Der Autor Zaimoglu fordert Mut zum Reaktionären“, *Die Welt*, 24.09.2009.

<sup>50</sup> Jens Jessen, „Feridun Zaimoglu, *Isabel*: ‚Am Anfang war der Hass‘“, *Die Zeit*, 13.03.2014.

expressif extatiquement échauffé, jusque dans l'aphorisme, du jeune Brecht, nous sommes chez Ernst Toller, chez Georg Kaiser et dans les raccourcis cinglants de Carl Sternheim. Ce choix stylistique est surprenant, mais nullement arbitraire. L'écriture d'*Isabel* émane directement de l'âme convulsée, c'est la voix d'un être luttant contre les vagues juste avant de se noyer. On ne devrait pas passer trop vite sur le fait que ce soit justement un auteur lui-même doté d'un arrière-plan migratoire turc qui a retrouvé ce style littéraire totalement oublié et allemand entre tous. Feridun Zaimoglu est capable de faire ce qu'aucun auteur de sa génération ne peut faire. Il dispose de tout l'arsenal de la littérature allemande, il peut se servir où cela lui semble approprié, dès le tout début de sa carrière il s'est emparé de la diction caractéristique du XVIII<sup>e</sup> siècle, celle du roman épistolaire sentimental.]

Au fil de ses métamorphoses successives, Zaimoglu s'est en effet approprié toute une série de traditions plus emblématiquement allemandes les unes que les autres, depuis le *Sturm und Drang* et l'*Empfindsamkeit* jusqu'au néo-romantisme ouvrier (*Ruhrpottromantik*) dans le roman *Suie* (*Ruß*, 2011) – sans oublier l'héritage de la Réforme, auquel il dresse un monument littéraire dans un roman-hommage à Martin Luther (*Evangelio – Ein Luther-Roman*, 2017)<sup>51</sup>, publié à point nommé pour les célébrations du 500<sup>e</sup> anniversaire de l'affichage des « 95 thèses ». Ces mutations stylistiques et thématiques sont parcourues en filigrane par une seule constante : une posture antimoderne, nourrie d'une rébellion dirigée pêle-mêle contre l'universalisme laïc, la raison instrumentale, le consumérisme et le « politiquement correct » marqué à gauche, dont Zaimoglu a fait le fondement même de son œuvre<sup>52</sup>.

Dans le même temps, d'autres écrivains se sont introduits plus discrètement, sur un mode beaucoup plus nuancé et moins offensif, dans la brèche ouverte par la délégitimation du pathos dans la littérature allemande de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est du moins ainsi qu'on peut comprendre à certains égards la « déclaration d'amour » à la langue allemande prononcée par le romancier et essayiste Ilija Trojanow (né en 1965 à Sofia) dans sa conférence de poétique de Tübingen. La référence au paradigme lyrique s'y déploie, sinon explicitement au niveau thématique (l'objet de cette déclaration étant désigné comme

---

<sup>51</sup> Hommage certes irrévérencieux, puisqu'il prend le contrepied de la légende en surexposant à plaisir les côtés les plus excessifs et contestables du théologien (misogynie, antisémitisme) – mais qui n'en est pas moins sincère et bouillonnant. L'auteur défend sa position ainsi : „In unseren politisch korrekten Zeiten ist es doch recht erfrischend, wenn man mal auf einen stößt, der Widerwärtiges sagt – darauf kann man hinweisen – der sich aber erhitzt, der über das Ziel hinausschießt – ja. Nur dabei auch immer wieder Mut beweist und den Kopf hinhält. Ich weiß nicht – dafür habe ich große Achtung übrig.“ Christian Röther, „Feridun Zaimoglu, Der Reformator als Romanheld“, *Deutschlandfunk*, 17.09.2017, en ligne [dernière consultation le 25/05/2018] : <[http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglu-evangelio-ein-luther-roman-der-reformator.886.de.html?dram:article\\_id=386292](http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglu-evangelio-ein-luther-roman-der-reformator.886.de.html?dram:article_id=386292)>.

<sup>52</sup> Voir à ce propos l'analyse de Michael Hofmann, “Romantic Rebellion: Feridun Zaimoglu and Anti-bourgeois Tradition”, in: Tom Cheesman et Karin E. Yeşilada (eds), *Feridun Zaimoglu*, Oxford, Bern, Berlin u.a., Peter Lang, 2012, p. 239-258.

la langue allemande et non comme une tradition littéraire spécifique), du moins entre les lignes par le choix du registre et de la posture d'énonciation :

Nun ist es an der Zeit, ein Hohelied auf meine Geliebte, die deutsche Sprache, zu singen. [...] Von mir werden allerdings kein pragmatisch motiviertes Plädoyer für das Deutsche vernehmen, denn es drängt mich [...] zu einer Liebeserklärung. [...] Was mich von vielen anderen jungen Lesern unterschied, war das intensive Gefühl des Wunderns und der Bewunderung über meine Entdeckungen, dieses Staunen mit weit aufgerissenen Augen und tief offenem Ohr über die Schönheit und den Reichtum dieser Sprache, die ich ja erst kurz zuvor [...] erlernt hatte. Nichts von dem, was sich mir in schillernder Vielfalt offenbarte, war selbstverständlich. Ich hegte frühe Trouvaillen von Trakl oder Celan wie einst Schürfer ihren ersten Diamantfund. Dieses Staunen ist mir geblieben. Gefördert wurde diese Vernarrtheit von einer wunderbaren Eigenschaft meiner Geliebten: Sie ist offen und tolerant. Ja, das Deutsche ist ausländerfreundlicher als die Deutschen.<sup>53</sup>

[Il est temps à présent pour moi d'entonner le Cantique des cantiques en l'honneur de ma bien-aimée, la langue allemande. [...] Certes, vous n'entendrez pas de ma part un plaidoyer pragmatique en faveur de l'allemand, car c'est une déclaration d'amour que j'éprouve le besoin de faire. [...] Ce qui me différenciait de bien d'autres jeunes lecteurs, c'était le vif sentiment de surprise et d'admiration éprouvé lors de mes découvertes, cet émerveillement qui me laissait les yeux écarquillés et les oreilles grand ouvertes devant la beauté et la richesse de cette langue, que je n'avais après tout apprise [...] que récemment. Rien de ce qui se révélait à moi dans sa chatoyante variété n'allait de soi. J'ai précieusement conservé de précoces trouvailles faites chez Trakl ou Celan, comme autrefois les orpailleurs leur première pépite. Cet émerveillement m'est resté. Cet entichement fut favorisé par une merveilleuse qualité de ma bien-aimée : elle est ouverte et tolérante. Oui, la langue allemande est plus bienveillante envers les étrangers que les Allemands eux-mêmes.]

Ce que Trojanow insinue en jouant ici, assez finement, l'éloge de « l'hospitalité » de la langue allemande – une qualité que le cliché orientaliste réserve habituellement aux sociétés traditionnelles des pays exotiques – contre la xénophobie collective des Allemands en tant que peuple, leur manque de curiosité et d'ouverture à l'autre, qui va de pair avec une relation biaisée à leur propre passé, c'est que l'Allemagne a bel et bien besoin des « étrangers » (de leur regard neuf et émerveillé sur les beautés de la langue et de la littérature allemandes) pour mettre à profit son propre patrimoine et renouer avec son histoire. S'il accepte pour sa part, avec gratitude, de prendre en charge le rôle de médiateur intraculturel qui revient ainsi aux immigrés, c'est qu'il s'agit d'un échange dont les deux parties ne peuvent que sortir gagnantes. « Nulle carence causée par la modernité n'est si

---

<sup>53</sup> Ilija Trojanow, „Vorán ins Gondwanaland“, in: Feridun Zaimoglu et Ilija Trojanow, *Ferne Nähe. Tübinger Poetik-Dozentur 2007*, hrsg. von Dorothee Kimmich und Philipp Ostrowicz, Künzelsau, Swiridoff, 2008, p. 67-94 (p. 76-77).

grave qu'elle ne puisse être guérie par un peu de nomadisation »<sup>54</sup>, note-t-il un peu plus loin sur un mode conciliant.

La conjonction d'une crise de la tradition littéraire allemande et d'un « bonus orientaliste » (ou exotique) accordé aux auteurs allochtones n'est sans doute pas pour rien non plus dans la grande popularité du romancier-conteur Rafik Schami : opérant lui aussi dans un registre délaissé de la plupart de ses confrères, celui du conte merveilleux, Schami revendique, à côté de ses références orientales manifestes en la matière (*Mille et une nuits*), une série de modèles puisés dans la littérature allemande. Si les thèmes, motifs et dispositifs narratifs de ses fictions dessinent un imaginaire et une topographie ancrés dans l'Orient arabe, son programme poétologique se situe en revanche au confluent de plusieurs modèles allemands canoniques : son entreprise de réhabilitation de la culture populaire et orale s'inscrit dans la continuité du projet romantique, tel qu'il fut réalisé avec succès par les collecteurs de contes Jacob et Wilhelm Grimm. Quant à l'étayage théorique de ce programme et à sa conviction que celui-ci répond à un besoin vital dans le monde industrialisé d'aujourd'hui, Schami les doit en grande partie aux analyses de Walter Benjamin sur l'art du conteur. Par ailleurs, Schami fait partie de ces écrivains immigrés qui se sont fixé pour tâche de réconcilier l'Orient et l'Occident, à la fois sur le plan thématique, en informant le public allemand sur le monde arabe dont il est originaire, et sur le plan esthétique, en accomplissant dans ses œuvres une synthèse entre les formes narratives des deux cultures – projet pour lequel il se réclame ouvertement du modèle goethéen<sup>55</sup>.

Ces deux lignes de force – « dénaturalisation » du canon d'un côté, recentrement sur des lignes de tradition laissées en déshérence de l'autre – ne sont donc nullement incompatibles. Aussi bien chez Şenocak que chez Kermani, Trojanow, Schami et Özdamar, on trouve à la fois une valorisation de l'héritage « internationaliste » de l'*Aufklärung* (ouverture à l'autre, tolérance, utopie d'émancipation et de progrès social), avec ses prolongements dans la modernité (marxisme), et la revendication d'une sensibilité et d'une expressivité que les auteur·rice·s eux/elles-mêmes situent dans la continuité de la grande tradition occidentale, telle qu'elle s'est illustrée notamment dans la littérature

---

<sup>54</sup> „Kein Gebrechen der Moderne ist so schwerwiegend, daß es nicht mit ein wenig Nomadisierung zu heilen wäre.“ *Ibid.*, p. 79.

<sup>55</sup> Voir notamment Rafik Schami, „Von der Flucht eines Propheten: Zu Goethes Liebeserklärung an den Orient“, in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick*, München, Hanser, 2006, p. 196-202, et *Der geheime Bericht über den Dichter Goethe, der eine Prüfung auf einer arabischen Insel bestand* (1999), ainsi que notre analyse de ce texte dans le chapitre 2.2.3 : « Goethe sera-t-il admis dans le canon postcolonial ? Délibérations d'un jury arabe ».

allemande du XVIII<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle. Nous tenterons à présent de dresser un inventaire des principales références convoquées, afin de dégager les points d’ancrage et d’orientation qu’ils offrent à la réception productive dans ce contexte.

### 1.2.3.3 Typologie des références canoniques

Sur la base d’une ligne de partage esquissée par le critique Hans Mayer en introduction d’un recueil paru en 1971 sous le titre *Le Représentant et le martyr (Der Repräsentant und der Märtyrer)*, nous proposerons une classification purement descriptive et forcément sommaire entre, d’un côté, les représentants du canon « dominant » ou « conservateur » et, de l’autre, ceux dont la canonicité s’est construite à partir d’une position « subalterne », « progressiste » ou « marginale », qui peut tenir soit à leur origine sociale ou à leur trajectoire sinueuse, soit à un positionnement idéologique délibéré. Cette distinction très schématique, qui repose sur une approche des auteurs du canon en termes de « configurations » ou « constellations », au sens donné à ce terme par Hans Mayer, croise la perspective sociologique (prenant en compte le point de vue subjectif des créateurs, c’est-à-dire en somme leur *habitus* social et leur posture) avec l’analyse objective des orientations dessinées par les œuvres.

*Konstellation* meint den subjektiven Faktor, repräsentiert durch künstlerische und wissenschaftliche Kreativität, ebenso wie die Objektivität von Texten, Lehrmeinungen, politischen Positionen. In der ideologischen Situation unserer Tage, die gekennzeichnet ist durch Überreife und Zersetzung bürgerlicher Normativität, auch in Kunst und Literatur, nicht minder aber durch Verschmutzung einstiger Utopien, präsentieren sich Konstellationen aller Art. Entweder als – relative – Zuordnungen zur Bürgerwelt, oder zu jenen Kräften, die sich die Aufgabe einer gesellschaftlichen Umgestaltung stellen. Dann unterscheidet sich eine Konstellation, welche – mit Vorbehalten – der etablierten Bürgerwelt zuzurechnen wäre, von jener anderen, die sich im Kampf erfüllt, in der Negation, in der – oft ohnmächtigen – geistigen Vorwegnahme künftiger Zustände.<sup>56</sup>

[*Constellation* désigne aussi bien le facteur subjectif représenté par la créativité artistique et scientifique, que l’objectivité de textes, de doctrines, de positionnements politiques. Dans la situation idéologique de notre époque, qui se caractérise par la désuétude et la décomposition de la normativité bourgeoise, y compris dans les arts et la littérature, mais dans une non moindre mesure également par la flétrissure d’anciennes utopies, se dessinent des constellations de toutes sortes. Soit en termes d’adhésion – relative – au monde bourgeois, soit de ralliement aux forces qui se fixent pour mission de changer l’ordre social. De ce point de vue, une constellation qui serait à ranger – avec

---

<sup>56</sup> Hans Mayer, *Der Repräsentant und der Märtyrer: Konstellationen der Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971, p. 11-12.



circonspection – dans le monde bourgeois établi, s’oppose à telle autre qui s’épanouit dans la lutte, dans la négation, dans l’anticipation intellectuelle – souvent impuissante – de conditions de vie à venir.]

Pour désigner les deux configurations idéaltypiques ainsi esquissées, Hans Mayer reprend les termes utilisés par Thomas Mann dans la lettre amère qu’il écrivit depuis son exil anglais au doyen de la faculté de philologie de l’Université de Bonn en 1937, après s’être vu retirer son titre de professeur *honoris causa* : « Je suis né bien plus pour le rôle du représentant que du martyr » (« *Ich bin weit eher zum Repräsentanten geboren als zum Märtyrer* »)<sup>57</sup>. Dans son illustration d’une affinité si étroite avec l’ordre établi et le pouvoir qu’il était difficile pour l’écrivain d’en faire le deuil, même une fois qu’il fut passé dans le camp des opposants au régime, cette déclaration est effectivement révélatrice d’un positionnement consubstantiel du projet scriptural de son auteur. Elle montre également que si cette posture, et la prétention qui en découle à occuper le centre du champ littéraire, est déterminée dans une certaine mesure par l’origine sociale, elle n’est pas pour autant directement corrélée aux conditions matérielles, sociales et politiques du moment : même en exil, Thomas Mann reste un « représentant » dans l’âme et ne peut se faire à l’idée que le réveil (certes tardif) de sa conscience politique l’a placé – provisoirement – du côté de ceux qui sont habitués à la lutte, et dont l’image de soi est par conséquent compatible avec un destin de « martyr ».

La classification en « représentants » et en « martyrs » (ou « rebelles ») repose donc en partie sur une appréciation subjective, tant de la part des auteurs eux-mêmes que de leurs récepteurs – et aussi de l’interprète. De ce point de vue, elle ne peut être également que très approximative et provisoire, sachant que le statut des écrivains dans l’historiographie est soumis à d’importantes fluctuations. Ainsi la position occupée par tel ou tel écrivain dans la hiérarchie canonique d’aujourd’hui n’est-elle évidemment pas identique avec celle qu’il occupait dans le champ littéraire de son époque. Dans bien des cas, le processus de canonisation (ou, à l’inverse, de décanonisation) a même creusé un écart considérable entre la reconnaissance dont jouissait un créateur de son vivant ou au moment de sa mort, voire cinquante ou cent ans plus tard, et son degré de canonicité actuel : pensons aux cas de Lenz, Büchner, Hölderlin et Heine (ou de Nestroy en Autriche), tous « redécouverts » ou élevés au rang de classiques plus ou moins tardivement

---

<sup>57</sup> Citons la phrase complète : „Ich bin weit eher zum Repräsentanten geboren als zum Märtyrer, weit eher dazu, ein wenig höhere Heiterkeit in die Welt zu tragen, als den Kampf, den Haß zu nähren.“ Thomas Mann an Karl Justus Obenauer, 1. Januar 1937, in: *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*, hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a. M., Fischer, 1997, p. 336.

– et au destin inverse d’auteurs qui jouissaient en leur temps d’un prestige considérable, comme Klopstock, Wieland, Uhland ou Heyse, et dont l’empreinte n’est plus guère perceptible aujourd’hui qu’à travers des noms de rues ou d’établissements scolaires, des statues ou des témoignages de contemporains plus célèbres. Comme il ne s’agit pas ici de faire une étude sociohistorique de réception, ce ne sont pas ces changements de paradigme qui retiendront notre attention en priorité, mais bien le statut des auteurs consacrés au sein du canon national contemporain.

### 1.2.3.3.1 Ligne majeure : les « représentants »

Au premier rang des figures emblématiques de la culture officielle, Johann Wolfgang Goethe offre l’image archétypale du « représentant ». Seul écrivain allemand de notoriété internationale aux côtés de Friedrich Schiller, il est peut-être aussi celui qui, par la richesse de son œuvre et de sa personnalité, se prête aux approches les plus contrastées. Issu d’une famille patricienne, celui qui exerça de hautes fonctions politiques dans le duché de Weimar et marqua de son empreinte toute une époque incarne mieux que personne la proximité de l’intellectuel avec l’ordre établi. Créateur d’une œuvre immense dont se détachent notamment les héros mythiques du *Werther*, du *Meister* et du *Faust*, Goethe fut toutefois aussi le premier instigateur d’un dialogue interculturel avec l’Orient à travers le *Divan occidental-oriental*, ainsi que le plus éminent promoteur du concept de *Weltliteratur*. Il ouvrit ainsi des perspectives qui permettent jusqu’à nos jours de penser la reconfiguration culturelle du monde – à une époque où d’autres intellectuels et artistes se projetaient sans ambages dans l’entreprise européenne de domination coloniale. À ce titre, il offre des points d’appui pour des traitements critiques allant de l’adhésion enthousiaste à l’objection circonstanciée – et plus fréquemment à une approche nuancée tempérant la louange par une dose de critique ou inversement.

Si Goethe, en raison même de son statut canonique incontesté, n’est plus au centre du débat intellectuel dans l’Allemagne de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, il reste donc en revanche une figure incontournable pour des auteur·rice·s à la trajectoire interculturelle, tout particulièrement lorsqu’ils/elles sont originaires du monde « oriental ». Ainsi le poète SAID, né en 1947 à Téhéran, note-t-il que sa lecture des œuvres de Goethe, découvertes bien après son arrivée en Allemagne à l’âge de dix-sept ans, fut précédée par la notoriété dont jouissait le *Divan occidental-oriental* dans son pays, une « lecture quasi-obligatoire pour un Iranien » ; sur la base de ce préjugé positif, c’est avec déception et « indignation » qu’il prit connaissance par la suite des positions adoptées par le grand

homme au cours de sa trajectoire personnelle et politique – au point que son admiration se mua en « antipathie »<sup>58</sup>. Schami fait état d'un parcours inverse lorsqu'il reconnaît n'avoir « appris que progressivement à aimer Goethe », rebuté qu'il était dans un premier temps, à la fois, par sa fétichisation et par ses positions politiques contre-révolutionnaires : il lui a fallu, dit-il, faire l'expérience de la frivolité et du provincialisme qui règnent dans les milieux soi-disant progressistes en Allemagne aujourd'hui, du chauvinisme, de la morgue et de l'ignorance des relais officiels de la culture dans les médias (qui se targuent d'écologie et de pédagogie anti-autoritaire et vouent un culte à la littérature postmoderne), pour prendre, a contrario, la mesure de l'audace intellectuelle dont avait fait preuve Goethe en son temps<sup>59</sup>. À côté de ces auteurs à la position ambivalente, il est aussi des écrivains pour revendiquer sans réserve l'héritage goethéen, tel Galsan Tschinag, né en 1944 en Mongolie, qui avoue sans ambages que Goethe est son « dieu »<sup>60</sup>.

La seconde figure paradigmatique du classicisme de Weimar, Friedrich Schiller (1759-1805), semble présenter un intérêt moindre pour les auteur·rice·s de la littérature immigrée. Bien que ses ballades et ses pièces révolutionnaires figurent toujours en bonne place dans les programmes scolaires et qu'il soit toujours très présent sur les scènes théâtrales, l'auteur de *Guillaume Tell*, *Cabale et Amour* et *Marie Stuart* n'apparaît pas – pour l'instant – comme une figure privilégiée du débat critique qu'ils engagent autour du canon national.

Quant au principal représentant de la période pré-classique, Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781), il est certes une référence majeure en tant que figure littéraire de l'*Aufklärung* et porteur d'un discours de tolérance et de responsabilité éthique. Mais il ne prête pas plus à l'identification qu'à la controverse – sauf à remettre en cause l'optimisme du discours éthique humaniste en tant que tel. La réécriture de *Nathan le Sage* par

---

<sup>58</sup> SAID, „'Sehr geehrter Herr Geheimrat'. Zwischen Orient und Okzident: Zum Ende des Goethe-Jahres ein Brief an den Dichter“, *Berliner Zeitung*, 30.12.1999. Sur ce texte, voir chapitre 1.3.3. de cette étude : « La métafiction : 'dialogues avec les morts' ».

<sup>59</sup> Rafik Schami, „Ein Vierteljahrhundert Nachbarschaft mit den Herren Goethe und Tröte“, *Wochenzeitung*, Nr. 43, Zürich, Oktober 1998, p. 26. Dans cette tribune où l'auteur règle ses comptes avec différentes personnalités publiques, comme par exemple l'animateur de télévision Harald Schmidt, il explique son ralliement à Goethe par le besoin de s'appuyer sur des références positives au sein de l'espace culturel allemand.

<sup>60</sup> „Goethe ist mein Gott. Natürlich, jeder Germanist hat einen Hauptgott, und ob er das will oder nicht, er heißt Johann Wolfgang von Goethe.“ Galsan Tschinag, *Rund und eckig* (Interview), in: Lerne von Saalfeld (Hrsg.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt: Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, Gerlingen, Bleicher, 1998, p. 100. Sur la réception productive de Goethe chez Tschinag, voir Linda Koiran, „Galsan Tschinags Schreibverfahren zwischen mündlicher Kulturtradition und J.W. Goethes *Wilhelm Meister*“, in: L.D., *Écrire en langue étrangère : études des œuvres allemandes des auteurs d'origine asiatique/ Schreiben in fremder Sprache: Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft*, München, Judicium, 2009, p. 222-248.

Zaimoglu sous le titre *Nathan Messias* (2005) fait ici figure d'exception qui confirme la règle. Relisant le poème dramatique de Lessing à contre-courant du message de l'*Aufklärung*, Zaimoglu place le personnage principal non plus au-dessus de la mêlée mais en son centre : le juif Nathan devient alors lui-même un gourou prétendant incarner le Messie<sup>61</sup>. Cette adaptation très libre, qui reconfigure la trame originale à la lumière des guerres de religion actuelles au Moyen-Orient, ne peut guère être considérée que comme un acte de « cannibalisme » isolé<sup>62</sup> : en inversant le regard sur le personnage juif le plus positif de l'histoire littéraire, Zaimoglu a certes choisi l'angle le plus provocateur possible pour dénoncer le discours unilatéral qui se répand après le 11 septembre 2001 en Occident sur le fanatisme islamique ; mais ce défi lancé à l'opinion publique par un contempteur invétéré du « politiquement correct » ne pouvait que manquer sa cible, dans un contexte de résurgence générale du racisme en Allemagne.

Friedrich Hölderlin (1777-1843), en revanche, est un auteur qui fascine et intrigue, tant par son œuvre énigmatique que par ses contradictions et son destin tragique : inspiré par les idées et le projet esthétique de Schiller ainsi que par les constructions philosophiques de Hegel, Schelling et Fichte, ce poète à la trajectoire singulière, longtemps méconnu, eut des rapports conflictuels avec son époque. Ardent défenseur de la libération des peuples et témoin enthousiaste de la Révolution française, il reporta ses espoirs d'émancipation déçus dans le passé mythique de la Grèce, s'isola des milieux intellectuels et artistiques et sombra dans la folie et le silence. Tardivement canonisé au début du XX<sup>e</sup> siècle, il fut érigé en modèle par Heidegger, qui voyait préfiguré en lui le destin tragique de l'homme moderne privé de patrie et le considérait comme un chantre visionnaire du réveil des consciences nationales. Cette lecture partielle lui valut d'être instrumentalisé par le régime national-socialiste, ce qui bloqua une nouvelle fois la réception objective de son œuvre. En raison de cette trajectoire biographique et historiographique hors norme, l'auteur d'*Hypérion* se prête autant à inspirer l'admiration (pour son souffle lyrique, sa langue radicalement novatrice, ses aspirations révolutionnaires) que la compassion (pour son isolement radical et ses souffrances), mais aussi l'incompréhension et la réprobation, voire le rejet<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Feridun Zaimoglu et Günter Senkel, *Nathan Messias*, 2006. Écrite pour le Schauspielhaus de Düsseldorf et montée dans une mise en scène d'Anna Badora en 2006, la pièce fut reprise en 2009 par le Ballhaus Naunynstraße de Berlin dans une mise en scène de Neco Çelik.

<sup>62</sup> Tom Cheesman, "Nathan without the rings: Postmodern religion in Nathan Messias", in: Tom Cheesman et Karin Yeşilada (eds), *Feridun Zaimoglu, op. cit.*, p. 118-144 (p. 124).

<sup>63</sup> Voir plus loin notre analyse de la pièce radiophonique de SAID, *Friedrich Hölderlin empfängt niemanden mehr*.

Autre figure inclassable du canon « classique », le prosateur Johann Paul Richter (1763-1825), dit « Jean Paul », était quant à lui bien introduit dans les cercles littéraires de son temps, et il occupe dans le canon une place ancienne et incontestée. Mais son œuvre monumentale, génériquement hybride, qui s'inscrit dans la tradition de l'art de la digression et de l'arabesque de Laurence Sterne, bouscule les codes de l'esthétique classique et n'a pas eu de véritable postérité en Allemagne. À ce titre, elle offre quelques points d'ancrage pour une réception sur la ligne « mineure ». Kermani, notamment, s'inspirera de ce modèle pour bâtir avec *Ton Nom (Dein Name)*, (2014) un monolithe polyphonique de dimensions colossales (1 229 pages) qui se situe au confluent du journal, de l'autobiographie, du roman, de l'essai philosophique, du récit de voyage et du reportage<sup>64</sup>.

Le groupe des romantiques bénéficie en quelque sorte d'une canonisation collective. Les auteurs rassemblés sous cette étiquette présentent pourtant une grande variété de profils. Novalis, Arnim, Brentano, Eichendorff et – dans une moindre mesure – Tieck incarnent à différents titres le canon dominant, tandis que Kleist et E.T.A. Hoffmann dessinent une ligne plus déviante. Sondant les profondeurs de l'âme humaine et explorant d'un regard ironique la dualité du monde, Hoffmann (1776-1822) représente le romantisme dans sa version la plus acerbe et subversive – celle que précisément Goethe considérerait comme « malade » en regard d'une esthétique classique du beau et du « sain »<sup>65</sup>. On peut en dire autant de Kleist (1777-1811), écrivain torturé et tragique qui sollicita en vain le soutien de « l'Olympien » et laissa au terme de sa courte existence une œuvre fiévreuse à la langue ciselée, entièrement méconnue de ses contemporains jusqu'à sa redécouverte au début du XX<sup>e</sup> siècle. Ces deux précurseurs de la modernité font l'objet d'une réception contemporaine intense, notamment de la part de la l'écrivaine et essayiste germano-japonaise Yoko Tawada (née en 1960), qui porte sur leur œuvre un regard décentré, orienté en particulier par ses lectures de Kafka et de Benjamin<sup>66</sup>.

Quant à Chamisso (1781-1838), le fait même que son nom ait été donné à un prix littéraire récompensant des auteurs « de langue maternelle non-allemande » atteste à la fois son degré de canonicité et une forme de marginalité persistante : figure éminente du

---

<sup>64</sup> Voir Navid Kermani, *Über den Zufall. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe. Frankfurter Poetikvorlesungen*, München, Hanser, 2012.

<sup>65</sup> „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.“ Conversation du 2 avril 1829 avec Eckermann, in: J.W.G., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 19: Gespräche mit Eckermann, p. 299-302 (p. 300).

<sup>66</sup> Voir en particulier : *Spielzeug und Sprachmagie: Eine ethno-poetische Poetologie*, Konkursbuch, 2000 ; „Kleist auf Japanisch“, in: Y.T., *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Kleist-Jahrbuch, Stuttgart, Metzler, 2003, p. 241-244.

système littéraire dominant, l'ami intime de Friedrich de la Motte Fouqué et de Mme de Staël offre en même temps, par sa trajectoire culturelle et sociale atypique, l'image d'une personnalité ambivalente. Cet aristocrate français réfugié à Berlin à la Révolution, représentant de l'Ancien régime qui choisit de servir dans l'armée prussienne et écrira toute son œuvre en allemand tout en conservant la nationalité française, n'était certes pas plus que Thomas Mann prédestiné au rôle de « martyr » ou de « rebelle ». Néanmoins Chamisso représente bien une certaine marginalité à la fois sociale et culturelle par son écartèlement entre les nations, les religions et les classes sociales (il a été toute sa vie « entre les chaises », comme dira Schami<sup>67</sup>) – expérience qui l'a sans doute aussi rapproché du monde juif : la figure même du *shlemiel*, empruntée à la culture populaire ashkénaze, dont il fait le protagoniste de sa seule fiction en prose, témoigne de cette identification, ou empathie, avec le peuple juif. Et c'est en effet cette parabole sur la dissociation de l'individu avec son identité sociale, *La Merveilleuse Histoire de Peter Schlemihl*, plus que le cycle poétique *L'Amour et la vie d'une femme (Frauenliebe und -leben)*, qui lui vaut la reconnaissance des auteurs à qui son parcours est en quelque sorte donné en exemple.

Une mention spéciale revient dans le panthéon romantique aux philologues Jacob (1785-1863) et Wilhelm (1786-1859) Grimm, qui s'illustrèrent par la promotion d'une littérature « populaire » en même temps que « nationale ». Auteurs d'un remodelage normatif de la tradition orale au service des valeurs de la bourgeoisie, les deux frères incarnent fortement l'idéologie dominante de leur temps, largement perçue aujourd'hui comme réactionnaire. Pour autant, leur héritage est toujours très présent dans l'imaginaire collectif à travers leur recueil de *Contes de l'enfance et du foyer (Kinder- und Hausmärchen)*, qui figure au premier rang des œuvres du patrimoine germanique reçues dans le canon mondial. Cette consécration internationale (l'ouvrage figure depuis 2005 au Registre international « Mémoire du monde » de l'UNESCO), alliée à une orientation nationaliste qui a durablement imprégné la culture tant populaire que savante de l'Allemagne, fait des « frères Grimm » des cibles privilégiées de la remise en cause du canon national. Mais, en tant qu'instigateurs d'une « littérisation » du folklore, ils peuvent également être vus sous l'angle – potentiellement multiculturel et transnational – de la réhabilitation de l'oralité et du patrimoine culturel populaire. Cette réception ambivalente se retrouve notamment chez des auteur·rice·s qui, tels Schami et Özdamar, articulent la critique des discours dominants à la recherche d'une littérature en prise sur la

---

<sup>67</sup> Voir plus loin notre analyse du texte de Schami „Wer zwischen den Stühlen sitzt, verteidigt keinen. Ein Brief an Adelbert von Chamisso“.

société et donnant voix au « peuple » dans sa dimension de subalternité politique<sup>68</sup>. Signalons qu'en contrepoint de sa réception critique des frères Grimm, Schami se réfère également à un autre représentant de la tradition allemande des conteurs populaires, l'auteur de contes « orientaux » Wilhelm Hauff (1802-1827), membre de l'École poétique souabe.

Il faut ajouter à cette liste un certain nombre de représentants du canon international (c'est-à-dire occidental), tels Homère, Dante, Cervantes et surtout Shakespeare, qui ont été assimilés depuis si longtemps au canon national qu'ils ne peuvent plus tout à fait être considérés comme des auteurs étrangers. Shakespeare, notamment, a depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle quasiment le statut d'un auteur national. Par ailleurs, sa position dominante dans le canon occidental fait de son œuvre un objet de premier choix pour le « *writing back* » postcolonial<sup>69</sup>. Les écrivain·e·s allemand·e·s apportent leur pierre à cet édifice, en particulier les dramaturges Özdamar<sup>70</sup> et Zaimoglu<sup>71</sup>. Mais même Rafik Schami, dont ce n'est pourtant pas une référence majeure, se sert de *Roméo et Juliette* comme toile de fond pour son roman sur les guerres claniques en Syrie, *Die dunkle Seite der Liebe* (2005).

### 1.2.3.3.2 Ligne mineure : les « martyrs », marginaux et/ou rebelles

Parmi les auteurs qui se caractérisent par leur éloignement du pouvoir politique et institutionnel et leur résistance à la pensée dominante de leur temps, citons d'abord Jakob M.R. Lenz (1751-1792) et Georg Büchner (1813-1837). Le premier, protagoniste du *Sturm und Drang*, contemporain et ami de Goethe, était soutenu par les milieux intellectuels mais

---

<sup>68</sup> Voir notre commentaire de la réécriture du *Petit Chaperon rouge* par Schami dans le deuxième chapitre de cette étude, 2.2.2 : « Writing back to the Grimm brothers : plaidoyer pour un changement de paradigme », ainsi que nos analyses de la référence à Grimm chez Özdamar dans le troisième chapitre, 2.2.1.7 : « Le sous-texte mortifère du folklore national » et 2.2.3.4 « Réfraction de la mythologie populaire : comme dans un conte de Grimm ».

<sup>69</sup> Voir p. ex., outre le texte déjà cité d'Aimé Césaire, *Une tempête. D'après « La Tempête » de Shakespeare: adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Seuil, 1987 ; Derek Walcott, *A Branch of the Blue Nile* (1986) ; Suniti Namjoshi, *Snapshots of Caliban* (1989) ; Salih Tayeb, *Season of Migration to the North* (2003), et les mises en scène du *Marchand de Venise*, d'*Hamlet* et de *Macbeth* par Salim Ghouse. Cf. Graig Dionne/Parmita Kapadia (ed.), *Native Shakespeares: Indigenous Appropriations on a Global Stage*, Bodmin, MPG Books, 2008.

<sup>70</sup> Voir notre analyse de la pièce *Keloglan in Alamania* dans le second chapitre.

<sup>71</sup> Zaimoglu a ainsi adapté, en collaboration avec le traducteur Günter Senkel, *Othello*, *Hamlet*, *Romeo et Juliette* et *Jules César*, tous disponibles sur demande au Rowohlt Theater Verlag. Voir notre article « Feridun Zaimoglu adaptateur de Shakespeare », in : Silvia Contarini, Jean-Marc Moura et al. (dir.), *Interprétations postcoloniales et mondialisation. Littératures de langues allemande, anglaise, espagnole, française, italienne et portugaise*, Berne, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages Interculturels », vol. 33, 2014, p. 173-192.

mena une vie misérable et fut finalement proscrit. Défenseur de réformes sociales et créateur d'un théâtre radicalement critique, il sombra dans la démence et mourut en exil, dans l'anonymat et la solitude. Son œuvre considérable ne fut redécouverte qu'au XX<sup>e</sup> siècle, dans le sillage de la canonisation elle aussi tardive de Georg Büchner, qui lui avait consacré une nouvelle. Ce dernier, révolutionnaire militant, tomba sous le coup de la censure et fut poursuivi par la justice ; réfugié à Strasbourg, puis en Suisse, il mourut âgé d'à peine vingt-trois ans. Le dramaturge, pamphlétaire et satiriste, également traducteur de Victor Hugo et docteur en médecine, laissa pourtant une œuvre importante – trois pièces (*La Mort de Danton*, *Léonce et Léna* et *Woyzeck*), un tract révolutionnaire et la nouvelle *Lenz* –, radicalement novatrice et aujourd'hui considérée comme l'une des plus remarquables de son temps.

Dans la continuité de cette ligne « mineure » des lettres allemandes, le poète, satiriste et polémiste juif Heinrich Heine (1797-1856) laissa également une œuvre pionnière. Il est à la fois l'auteur le plus largement reçu du corpus romantique – avec l'œuvre lyrique la plus mise en musique du répertoire allemand –, et peut-être le plus inclassable des écrivains allemands, le plus irréductible aux cadres de pensée nationaux et celui dont la réception eut l'histoire la plus mouvementée. Formé à l'école romantique, cet admirateur de la Révolution française fut un adversaire acharné de la monarchie et de la Restauration, mais aussi un contempteur sans pitié des écrivains « engagés » du *Vormärz*, qui nourrissaient des rêves d'unification nationale. Fustigeant le conformisme et le nationalisme, il n'eut de cesse de défier l'autorité et dénonça l'oppression sous toutes ses formes, débusquant l'hypocrisie dans les discours de toutes les factions qui prospéraient autour de lui. Cet esprit rebelle lui valut d'être sa vie durant aux prises avec la censure, les attaques personnelles et l'antisémitisme. Converti au protestantisme sans jamais renier son appartenance au monde juif, il s'exila dès 1831 en France où il finit sa vie. Malgré tout, son œuvre resta suffisamment populaire pour que Hitler prît la peine de l'interdire personnellement et de faire jeter tous ses livres aux brasiers allumés le 10 mai 1933. Cette stigmatisation ne suffit pas cependant à faciliter sa réhabilitation après 1945, puisqu'il fallut attendre 1988 pour que l'Université de Düsseldorf, sa ville natale, consentît à adopter son nom. La réception contemporaine de Heine se fonde sur l'œuvre très riche qu'il a laissée, mais aussi sur la reconnaissance dont celle-ci bénéficia de la part de poètes juifs ultérieurs, comme Paul Celan<sup>72</sup>. Parmi les auteur·rice·s de littérature immigrée, il jouit de

---

<sup>72</sup> Voir entre autres le bel hommage à Heine que constitue le poème *Eine Gauner- und Ganovenweise, gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora* [1961], in: Paul Celan,



la réception la plus positive (et résolument empathique) de la part de ceux qui, comme Schami et Özdamar, se réclament d'une tradition de littérature politique (au sens le plus large du terme), radicalement anti-nationaliste et « de gauche ».

Heine inaugure la série aussi hétérogène que prestigieuse des écrivain·e·s juif·ve·s qui parvinrent à s'imposer dans le champ littéraire au XX<sup>e</sup> siècle, généralement par le détour de la scène internationale<sup>73</sup>. Du fait même de leur appartenance à une minorité historiquement persécutée – et a fortiori tenue à l'écart des centres du pouvoir, même après son émancipation politique progressive au cours du XIX<sup>e</sup> siècle – ceux/celles-ci sont assigné·e·s à une marginalité qui transparaît sous maintes formes dans leurs œuvres. Le plus illustre de cette série est assurément Franz Kafka (1883-1924), à partir duquel Deleuze et Guattari développèrent justement – ou plutôt injustement<sup>74</sup> – le concept de « littérature mineure ». Issu de la communauté juive de Bohême (minorité culturelle « subalterne » au sein d'une minorité linguistique politiquement dominante, celle de la population germanophone des provinces de l'Empire des Habsbourg), l'écrivain pragois a laissé une œuvre qui puise dans l'isolement d'une expérience intime radicalement marginale pour atteindre à l'universel. Au point qu'il forme aujourd'hui, avec Proust et Joyce, la triade qui résume à elle seule la modernité européenne du XX<sup>e</sup> siècle. À travers cette œuvre exceptionnelle et fondatrice, qui rayonne bien au-delà des frontières de l'espace culturel allemand, Kafka illustre mieux que personne la fécondité artistique des territoires périphériques et des minorités culturelles. Son univers claustrophobique fournit un réservoir inépuisable d'images potentiellement identificatoires pour les écrivains en position subalterne ou minoritaire – notamment dans des configurations postcoloniales, où

---

*Werke. Tübinger Ausgabe: Die Niemandrose – Vorstufen, Textexegese, Endfassung*, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996, p. 40-45.

<sup>73</sup> Voir Dieter Lamping, *Von Kafka bis Celan: Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.

<sup>74</sup> Rappelons ici que l'application à l'œuvre de Kafka lui-même de cette formule tirée d'une notation de son Journal repose sur une lecture erronée, de la part des deux philosophes, de ce court texte dans lequel l'écrivain pragois défendait les « petites littératures » : Kafka désignait par là les œuvres produites par les membres d'une communauté minoritaire (i.e. par définition capables de communiquer aussi dans la langue de la majorité, officielle et nationale) et écrites *dans la langue de cette minorité* – pour les juifs d'Europe centrale, le yiddish –, par opposition aux œuvres écrites, telle par exemple la sienne, dans une langue majoritaire comme l'allemand. Une « petite littérature », pour lui, ce n'était donc précisément pas ce que Deleuze et Guattari désignèrent sous couvert de son autorité comme une « littérature mineure », c'est-à-dire « une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure » (*Kafka. Pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 29). Sur les dessous de ce malentendu et la position réelle de Kafka, voir l'analyse de Gerhard Lauer, „Die Erfindung einer kleinen Literatur: Kafka und die jiddische Literatur“, in: Manfred Engel et Dieter Lamping (Hrsg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 125-143.

son œuvre est l'une des plus reçues du canon allemand<sup>75</sup>. Pour l'Iranien Kermani, c'est en raison même de son éloignement non seulement du pouvoir, mais aussi de l'Allemagne en tant que nation que Kafka incarne le mieux la grandeur de la littérature allemande. Notons que c'est à travers le prisme de Kafka qu'est largement reçue aussi, au début du XXe siècle, l'œuvre non moins inclassable de Kleist, son plus grand modèle dans la littérature allemande.

Contemporaine de Kafka, la poétesse Else Lasker-Schüler (1869-1945) occupe dans le canon une place singulière à plusieurs titres. Issue de la bourgeoisie juive de province, elle s'affranchit à la fois de sa classe d'origine et des contraintes sociales liées à son statut de femme et revendiqua, dans un environnement majoritairement masculin et « autochtone », une identité culturellement et sexuellement hybride. Jouant avec les stéréotypes, elle s'imposa dans les milieux expressionnistes en développant une écriture originale qui convoque un imaginaire syncrétique mêlant avant-garde et folklore, *kitsch* et mysticisme. À ce titre, elle ouvre la voie à une ligne « orientalisante » de la littérature contemporaine de l'immigration, en donnant l'exemple d'une appropriation volontariste, ambivalente et rebelle du discours sur l'altérité, mais aussi d'une écriture féminine et féministe anti-conformiste et foncièrement « incarnée ». Sans surprise, ce sont surtout les femmes qui portent à cette figure l'attention la plus marquée : Özdamar<sup>76</sup>, Tawada<sup>77</sup>, la poétesse Zehra Çirak (née en 1960 à Istanbul) ou encore la romancière et poétesse Olga Martynova (née en 1962 à Doudinka, en Sibérie).

La grande tradition judéo-allemande, brutalement interrompue par l'arrivée au pouvoir des nazis en 1933, connaîtra quelques prolongements après la guerre dans l'œuvre des poètes rescapés de la Shoah. Le juif roumain Paul Celan (1920-1970), qui écrivit toute son œuvre lyrique « en mémoire du génocide », s'exposant ainsi à l'hostilité d'une bonne partie de ses contemporains allemands dans un contexte de refoulement général du passé nazi, offre l'exemple d'une résistance intérieure obstinée et exigeante. Elle trace aussi la voie d'une réappropriation critique du canon national qui dessine les contours d'un

---

<sup>75</sup> Notamment à travers ses œuvres directement inspirées de l'imaginaire colonial (*La Colonie pénitentiaire, Rapport à une académie*), Kafka connaît une réception très riche dans la littérature postcoloniale. Citons parmi ses plus éminents récepteurs : J.M. Coetzee (dont l'œuvre est pratiquement toute entière placée sous le signe de Kafka) et Mario Vargas Llosa (*El hablador*, 1987, éd. fr. : *L'Homme qui parle*, 1989). Voir aussi : J.-P. Engélibert, « Portrait de l'artiste en vieux singe : J.M. Coetzee, Kafka et le problème du réalisme », in : Philippe Zard (dir.), *Sillage de Kafka*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'esprit des lettres », 2007, p. 147-162 ; Sélua Luste Boulbina, *Le Singe de Kafka et autres propos sur la colonie*, Lyon, Parangon, 2008.

<sup>76</sup> Voir chapitre III.

<sup>77</sup> Yoko Tawada, „Zu Else Lasker-Schülers Mein blaues Klavier“, in: Y.T., *Sprachpolyglotte und Spielpolizei*, op. cit., p. 45-47.

possible *writing back* au sein même de l'espace allemand. Celan est une référence majeure pour nombre d'auteur·rice·s et relais de la littérature immigrée, de Zafer Şenocak à Yoko Tawada en passant par Zehra Çırak et aussi Khalid A-Maaly, poète et éditeur qui traduisit Celan en arabe pour sa maison d'édition Al-Kamel, fondée à Cologne en 1983.

Autre écrivain juif issu des marges de l'ancien empire austro-hongrois, Elias Canetti (1905-1994) offre quant à lui l'image complexe d'une personnalité à la fois totalement atypique – par son origine, sa trajectoire et certaines de ses positions intellectuelles –, et plus consensuelle que bien d'autres sur les plans esthétique et politique. Seul séfaraïde à avoir fait carrière dans les lettres allemandes, ce descendant de juifs chassés d'Espagne en 1492, tardivement arrivé à la langue allemande et redevenu apatride après l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie en 1938, fait figure de marginal parmi les marginaux. L'exil l'ayant durablement coupé de son public, il écrivit pendant plusieurs décennies dans l'ombre, préférant – en dépit de sa polyglossie – miser sur la reconnaissance de la postérité plutôt que de renoncer à l'allemand comme langue d'écriture. Il bâtit ainsi dans la plus grande précarité une œuvre ambitieuse, génériquement hétéroclite mais d'une remarquable cohérence thématique, par laquelle il espérait « prendre ce siècle à la gorge ». Cette persévérance fut récompensée par l'obtention du prix Nobel de littérature en 1982, consécration suprême pour un exilé natif de Bulgarie dont la première langue était le judéo-espagnol. Exemple par son acculturation sans faille et son assimilation du canon européen classique, Canetti n'a cependant jamais cessé d'affirmer son opposition à toutes les formes de domination et sa revendication d'une ligne « mineure » de la littérature, qu'il trouvait le plus admirablement illustrée chez Kafka et Robert Walser<sup>78</sup>. Selon Ilija Trojanow, cet écrivain dont les racines culturelles plongeaient dans l'empire ottoman aurait pu, mieux que Chamisso, servir de parrain à la littérature contemporaine des immigrés d'expression allemande<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Voir notre article : „Elias Canetti als Ahne?“, in: C. Meyer (Hrsg.), *Kosmopolitische „Germanophonie“: Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, op. cit., p. 81-104.

<sup>79</sup> „Das Wundersame an dieser Literatur ist ihre unermessliche Vielfalt an spannenden Biografien [...]. Kaum erstaunlich also, daß sich diese Literatur von Anfang an schwer benennen ließ. Wäre ihr großartiger Vorläufer, der jüdisch-bulgarisch-englisch-wienerische Züricher Elias Canetti als Namenspatron auserkoren worden, hätte man sie ‚canettisch‘ nennen können, was um keinen Deut ungenauer gewesen wäre als die Abfolge von meist vereinnahmenden Schubladen, in die eine wuchernde Literatur gesteckt wurde.“ Ilija Trojanow, „Döner in Walhalla oder Welche Spuren hinterläßt der Gast, der keiner mehr ist?“, in: I. Trojanow (Hrsg.), *Döner in Walhalla. Texte aus der anderen deutschen Literatur*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2000, p. 9-15. (p. 13).

Outre la ligne – tout à fait discontinue – que dessinent en tant que tels les écrivains juifs du XX<sup>e</sup> siècle dans l'espace littéraire allemand, le canon « mineur » est dominé, sur son versant révolutionnaire, par la figure de Bertolt Brecht (1898-1956). Le poète et dramaturge marxiste, qui perpétue dans une certaine mesure la tradition née avec Lenz et Büchner, fit de la « distanciation » le fondement d'un théâtre social et critique aux antipodes de la dramaturgie occidentale, construite sur le principe de l'illusion et du mimétisme. Référence incontournable pour tous les créateurs de théâtre de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, il est particulièrement important pour une écrivaine comme Özdamar, dont l'œuvre entière – y compris narrative – est nourrie de sa pratique théâtrale.

Cette liste est forcément schématique et très incomplète, tant pour ce qui est des auteurs consacrés que de leurs récepteurs. Il s'agit tout au plus d'esquisser dans les grandes lignes les reconfigurations possibles du canon allemand du point de vue des auteur·rice·s de littérature immigrée.

### **1.3 Modalités du discours sur le canon**

#### **1.3.1 De la métatextualité à la réécriture : typologie des modalités référentielles**

Dans l'introduction de *Palimpsestes*, Genette établit une typologie des relations transtextuelles qu'il décline en cinq catégories : l'« intertextualité » au sens strict (citation, allusion, plagiat) ; la « paratextualité » (« relation qu'un texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ») ; l'« architextualité » (relation d'appartenance ou, au contraire, de récusation, entre un texte et toute une catégorie de textes antérieurs), la « métatextualité » (« relation, dite “de commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer ») ; enfin, l'« hypertextualité », que Genette définit comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Pour autant, les frontières entre ces différentes catégories sont loin d'être nettes, comme le concède le critique en énumérant toutes sortes d'interférences possibles :

[...] il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses, et souvent décisives. Par exemple, l'architextualité générique se constitue presque toujours, historiquement, par voie d'imitation (Virgile imite Homère, Guzman imite Lazarello), et donc d'hypertextualité ; l'appartenance architextuelle d'une œuvre est souvent déclarée par voie d'indices paratextuels ; ces indices eux-mêmes sont des amorces de métatexte (« ce livre est un roman »), et le paratexte, préfaciel ou

autre, contient bien d'autres formes de commentaire [...] ; le métatexte critique se conçoit, mais ne se pratique guère sans une part – souvent considérable – d'intertexte citationnel à l'appui ; l'hypertexte s'en garde davantage, mais non absolument, ne serait-ce que par voie d'allusions textuelles [...] ou paratextuelles ; et surtout, l'hypertextualité, comme classe d'œuvres, est en elle-même un architexte générique, ou plutôt *transgénérique* [...] ; et comme toutes les catégories génériques, l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle [...] <sup>80</sup>

Nous garderons donc à l'esprit que les catégories posées par Genette ne désignent jamais que des ensembles passablement hétérogènes. En effet, l'intertextualité au sens strict (citation et allusion), de même que la paratextualité, sont incluses dans les autres types de relation : elles servent le plus souvent à établir un contrat d'hypertextualité qui est développé dans le corps du texte sous d'autres formes. Ainsi le titre du roman autofictionnel d'Özdamar, *D'étranges étoiles fixent la Terre (Seltsame Sterne starren zur Erde)*<sup>81</sup>, citation littérale d'un poème d'Else Lasker-Schüler, sert-il à placer l'œuvre sous le parrainage d'une poétesse emblématique de l'avant-garde expressionniste du début du XX<sup>e</sup> siècle, et d'indiquer ainsi des pistes de lecture. De manière encore plus explicite, certains titres de Schami, comme *Plaidoirie de la défense : Le dossier Petit Chaperon rouge (Die Verteidigungsrede. Akte: Rotkäppchen)*, ou *Le rapport secret sur le poète Goethe, qui réussit un examen sur une île arabe (Der geheime Bericht über den Dichter Goethe, der eine Prüfung auf einer arabischen Insel bestand, 1999)*, orientent la lecture en posant d'emblée un contrat de lecture incluant une forme ou une autre de discours sur des auteurs canoniques, réécriture dans le premier cas, commentaire doublé d'une continuation dans le second. Il en va de même pour le roman de Kemal Kurt, *Oui, dit Molly (Ja, sagt Molly, 1998)*, où le prénom « Molly » fait signe vers le personnage de Molly Bloom, à l'origine du célèbre soliloque de l'*Ulysse* de Joyce – annonçant ainsi un jeu transfictionnel<sup>82</sup> complexe dont le fil rouge sera constitué des évolutions de Gregor Samsa, le héros métamorphosé en cafard de Kafka, sur le corps de l'héroïne joycienne<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 16-17.

<sup>81</sup> *Seltsame Sterne starren zur Erde*, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2003. Les références ultérieures à ce texte renvoient à cette édition, dorénavant indiquée par SSE, suivi du numéro de la page.

<sup>82</sup> Sur le concept de transfictionnalité, voir Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011. L'auteur désigne sous ce terme le « phénomène par lequel au moins, deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction que ce soit reprise par les personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (p. 7).

<sup>83</sup> Sur ce texte d'une grande subtilité, voir Moray McGowan, "The Tash her Father Wore: World Literature, Joyce, Kafka and the Invisible in Kemal Kurt's *Ja, sagt Molly*", in: Barbara Burns et Joy Charnley (eds), *Crossing Frontiers. Cultural Exchange and Conflict. Papers in Honour of Malcolm Pender*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, p. 43-53.

Cela étant posé, c'est à l'hypertextualité, et à elle seule (pour autant qu'elle puisse être isolée – ce qui, comme on vient de le voir, n'est pas facile), que Genette consacre le corps de son ouvrage. Rappelons la définition qu'il donne de l'hypertexte, ce type de texte « plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre “proprement littéraire” » parce que « généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste œuvre de fiction » :

L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation : transformation simple (transposer l'action du texte A dans une autre époque : *Ulysse* de Joyce) ou transformation indirecte (ou imitation : engendrement d'un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique ; ex. : *L'Énéide*).

Nous ne consacrerons de développements spécifiques, avant de clore ce premier chapitre, qu'à celles des catégories définies par Genette qui nous semblent les plus pertinentes pour aborder notre objet : l'architextualité (appartenance générique ou subgénérique), la métatextualité (commentaire), et ce que Genette nomme l'hypertextualité (très schématiquement, la réécriture) – et ce par le biais d'une rapide esquisse des approches qu'elles permettent d'un corpus dont nous proposerons des études plus développées dans le second chapitre.

### 1.3.2 L'hypertextualité générique (« architextualité »)

Parmi les modalités d'inscription dans le patrimoine littéraire, la relation architextuelle est a priori celle qui est le moins chargée d'enjeux sémantiques. Elle mérite pourtant d'être questionnée dans un contexte où, comme c'est le cas pour les écrivains « orientaux » en Allemagne, la politique de marketing des éditeurs est massivement orientée vers une grille de lecture ayant plus ou moins pour seule référence générique les *Mille et une nuits*. Or, même chez les auteurs qui ne récusent pas l'inscription dans la (ou une) tradition orientale, tels Schami et Özdamar, d'autres références ne sont souvent pas moins déterminantes.

Il faut ainsi évoquer, pour Schami, la tradition européenne du récit à tiroirs remontant à Boccace, la peinture d'une société à travers une série de nouvelles liées par un récit-cadre qui réunit en huis-clos, sur fond de catastrophe, des personnages chargés de raconter à tour de rôle des histoires au groupe. Cette tradition inaugurée par le *Décameron*, qui fut reprise entre autres par Goethe (*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*) et par Wilhelm Hauff (*Die Karawane*, 1825), fournit à Schami le principe de composition de son premier roman *Erzähler der Nacht* (1989). Situé à Damas dans les années 1950, le roman est divisé en une série de nuits pendant lesquelles sept personnages se réunissent pour se

raconter successivement des histoires destinées à rendre la parole à leur ami, le cocher Salim, un conteur hors pair qui a mystérieusement perdu la faculté de parler. Cette référence manifeste à une tradition européenne n'a pas empêché les commentateurs d'invoquer ici, comme pour toutes les autres œuvres « syriennes » de Schami, *Shéhérazade* et les *Mille et une nuits*.<sup>84</sup>

Même pour les contes proprement dits, Schami se réfère à plusieurs traditions européennes hormis celle (critiquée, déconstruite) des contes « populaires » à la Grimm ou Perrault : le conte fantastique dans la veine romantique d'E.T.A. Hoffmann, le conte philosophique des Lumières (Voltaire) et même le conte « oriental » européen du *Biedermeier* représenté par Wilhelm Hauff. Certaines traditions sont convoquées par le biais de motifs littéraires, tel le romantisme allemand dans le roman *Sieben Doppelgänger* (1999), où le motif central du double est réinvesti dans un contexte narratif qui le rapproche de ces stratégies de résistance à la domination culturelle que Bhabha a interprétées à l'aide des concepts de mimétisme et d'hybridité<sup>85</sup>.

Emine Sevgi Özdamar s'inspire elle aussi sur certains points de la culture folklorique de son pays d'origine, notamment pour ce qui est de son style narratif, reconnaissable à l'usage de formules récurrentes plus ou moins figées. Mais ses romans autobiographiques ont pour références génériques directes, tant pour les thèmes que pour la structure, les modèles spécifiquement européens que sont, d'une part, le roman picaresque, d'autre part le roman d'éducation à l'allemande (*Bildungsroman*), plus précisément sous la forme du *Künstlerroman*<sup>86</sup>. Et si elle s'appuie par ailleurs, en particulier dans son œuvre dramatique, sur la tradition populaire du théâtre d'ombres *karagöz*, c'est qu'elle entend précisément « revivifier » cette ancienne tradition ottomane du théâtre de marionnettes dans un esprit de transgression carnavalesque et de distanciation très moderniste. Hormis cette référence et même à travers l'usage qu'elle fait de celle-ci, les repères littéraires et

---

<sup>84</sup> Dans le *Wochenzeitung* de Zurich, Stefan Ineichen note ainsi : „'Erzähler der Nacht', das Buch, mit dem Schami 1989 den grossen Durchbruch schaffte, erinnert in Aufbau, Erzählhaltung und einzelnen Motiven an ‚1001 Nacht' oder das von Nizami vor 800 Jahren verfasste Werk ‚Die sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen'.“ Stefan Ineichen, „Der Gefährte aus Damaskus“, *WOZ*, Nr. 31/2006, 03.08.2006. Voir sur cette question Benoît Ellerbach, *L'Arabie contée aux Allemands. Fictions interculturelles chez Rafik Schami*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018 (à paraître).

<sup>85</sup> Voir John Pizer, „The Transnationalization of the Double Motif: Rafik Schami's *Sieben Doppelgänger*“, *Gegenwartsliteratur* 3 (2004), p. 278-300, et Peter Arnds, „Orientalizing Germany in Rafik Schami's *Die Sehnsucht der Schwalbe* and *Sieben Doppelgänger*“, *Seminar – A Journal of Germanic Studies*, 41:3, September 2005, p. 275-288 (p. 285).

<sup>86</sup> Voir Michael Hofmann, „Der verfremdende Blick des weiblichen Schelms: Emine Sevgi Özdamar als Erzählerin des Überschreitens“, *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn, Fink, 2006, p. 214-225.

dramatiques d'Özdamar sont principalement situés dans l'avant-garde européenne des années 1920 aux années 1970/80.

Quant à Feridun Zaimoglu, qui s'est inscrit dans la tradition classique du roman épistolaire avec *Liebesmale*, *Scharlachrot*, il s'est employé dans ses romans suivants (*Liebesbrand* et *Hinterland*) à réhabiliter avec le plus grand sérieux l'esthétique, l'imaginaire et la philosophie du premier romantisme allemand.

### **1.3.3 La métafiction : « dialogues avec les morts »**

Sur le plan générique, la métatextualité se situe a priori dans le périmètre de ces textes périlitéraires ou éléments paratextuels que sont les essais, conférences de poétique, discours de remise de prix, préfaces, tribunes de presse et autres prises de position publiques. L'attribution d'une distinction littéraire, en particulier, offre par définition au lauréat l'occasion de se situer par rapport à la personnalité à laquelle celle-ci est dédiée. C'est la raison pour laquelle Chamisso, Büchner, Kleist et Bachmann, dont le nom a été donné à des récompenses littéraires prestigieuses, sont en quelque sorte prédestinés à faire dans ce cadre l'objet de développements discursifs, généralement laudatifs. L'analyse de cette catégorie de textes mériterait assurément qu'on lui consacre une étude spécifique. Nous nous bornerons dans le cadre de ce travail à renvoyer ponctuellement – comme nous l'avons déjà fait précédemment – à telle ou telle évocation métadiscursive d'un auteur donné, en marge des analyses que nous proposerons de ces textes les plus « proprement littéraires » que sont les réécritures.

Avant d'aborder cette dernière catégorie, il convient cependant de s'arrêter un instant sur un mode de référence intermédiaire entre le commentaire et la recreation, qui ne figure pas dans la typologie établie par Genette mais qui nous semble suffisamment significatif dans le cadre de notre étude pour mériter une attention particulière. Il s'agit d'un dispositif énonciatif consistant à mettre en place (voire en *scène*) un dialogue fictif avec une personnalité canonique. Souvent mobilisé dans le cadre de textes réflexifs (métadiscursifs) ou paratextuels (préfaces), ce procédé rhétorique peut aussi donner lieu à une œuvre de fiction entière, comme il peut très bien se trouver à l'état fragmentaire au sein d'une œuvre narrative, par exemple sous forme de rêve ou d'hallucination. Quel que soit le contexte dans lequel il s'inscrit, il instaure à son objet une relation d'ordre critique tout en comportant une part non négligeable de fictionnalisation.

Nous appellerons « dialogue avec les morts » ce dispositif rhétorique qui articule l'autoréférentialité et la métadiscursivité, par référence à la tradition ancienne du



« dialogue des morts ». Dans ce genre qui remonte au II<sup>e</sup> siècle de notre ère (Lucien de Samosate), des personnages historiques et/ou mythologiques conversent, généralement entre eux<sup>87</sup>, soit aux champs Élysées soit aux Enfers. Ce dispositif, réactivé en Europe à l'époque classique<sup>88</sup> (des années 1680 à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle), après une longue période d'oubli, présente un certain nombre d'analogies avec les textes examinés ci-après. Dédiés au débat d'idées, les « dialogues des morts » de l'âge classique s'apparentent à la littérature pamphlétaire, au journalisme et à la littérature de colportage. Ils appartiennent donc au genre littéraire du dialogue d'idées, dont ils représentent pourtant, selon la spécialiste de littérature française Lise Andriès, « une catégorie autonome avec son histoire propre »<sup>89</sup>.

L'objectif des « dialogues des morts » était de distraire et d'édifier, mais aussi de porter un jugement sur l'époque contemporaine en jouant sur le ressort comique qui consiste à mettre en présence « des personnages qu'on n'imaginerait pas trouver ensemble, soit parce qu'ils appartiennent à des catégories sociales, des époques ou des pays différents qui leur interdisent de se rencontrer sur terre »<sup>90</sup>. Issus « de la double tradition du genre burlesque et des moralistes »<sup>91</sup>, ces dialogues avaient donc, et de plus en plus au courant du XVIII<sup>e</sup> siècle, un caractère subversif, car ils permettaient de « faire tenir à des gens, dont la parole a, en outre, la gravité d'un message venu d'outre-tombe, toutes sortes de réflexions plus ou moins insolentes sur la situation ici-bas »<sup>92</sup>. Le propos de ces textes, dit encore Lise Andriès,

repose sur un paradoxe : ce sont des uchronies sur fond d'éternité dont la préoccupation principale est de savoir ce qui se passe sur terre. En effet, l'intérêt des morts pour l'actualité est vif [...], ce qui explique le

---

<sup>87</sup> Parmi les exceptions à cette règle, on peut citer un *Dialogue entre Robespierre le tyran et le peuple de Paris*, s.d. (BnF Ye 56375, 223), un texte de Voltaire, *Dialogue d'un mourant et d'un homme qui se porte bien* (1763) et de l'Abbé Bordelon les *Dialogues des vivants* (1717).

<sup>88</sup> Le renouveau du genre est lancé en France par Fontenelle avec les *Nouveaux dialogues des morts* (1683), suivi de Fénelon, dont les *Dialogues des morts composés pour l'éducation de Mgr le duc de Bourgogne* (1692-1696) ont une fonction plus didactique que satirique. Les nombreux dialogues des morts publiés après ces dates, surtout à l'époque révolutionnaire, relèvent généralement du pamphlet. En Allemagne, le genre est relancé par David Faßmann, qui publie une revue mensuelle intitulée *Gespräche im Reiche derer Todten* (1718-1739) et par les traductions de Lucien par Gottsched et Wieland. Ce dernier apporte aussi sa propre contribution à l'évolution du genre en publiant *Dialoge im Elysium* (1780) puis *Neue Göttergespräche* (1791), et Goethe s'en sert à son tour pour moquer Wieland dans la farce *Götter, Helden und Wieland* (1774). Frédéric II en fera lui aussi un usage polémique, de même que Franz Grillparzer (1806-1807) et encore Fritz Mauthner (1906).

<sup>89</sup> Lise Andriès, « Querelles et dialogues des morts au XVIII<sup>e</sup> siècle », in : Jeanne-Marie Hostiou et Alain Viala (dir.), *Le temps des querelles, Littératures classiques*, N° 81, Paris, Armand Colin, 2013, p. 131-148 (p. 134). Voir aussi Stéphane Pujol, *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005, et Claire Cazanave, *Le dialogue à l'âge classique*, Paris, Champion, 2007, p. 134.

<sup>90</sup> Lise Andriès, « Querelles et dialogues des morts au XVIII<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 135.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 135.

rapprochement du genre avec l'écriture journalistique : les anciens demandent aux nouveaux venus des nouvelles de la vie sur terre.<sup>93</sup>

Tombé en désuétude au XIX<sup>e</sup> siècle, le genre est ponctuellement réactivé au XX<sup>e</sup>, notamment en Allemagne, sous la plume d'écrivains comme Arno Schmidt<sup>94</sup>, Bertolt Brecht<sup>95</sup>, Hans Magnus Enzensberger<sup>96</sup> ou encore Walter Jens<sup>97</sup>.

Contrairement à ces auteurs qui se réfèrent explicitement à la tradition classique et en reproduisent le schéma rhétorique bien identifié, Schami, SAID et Özdamar ne citent pas un genre déterminé lorsqu'ils imaginent des rencontres ou des dialogues fictifs de leur alter ego avec tel ou tel écrivain du passé. Mais le procédé n'est pas foncièrement différent ; les auteur·rice·s jouent aussi sur les ressorts du paradoxe burlesque et de l'uchronie. Et l'on voit tout l'intérêt que peut présenter pour elles/eux le recours à un tel dispositif, compte tenu de leur position marginale sur la scène littéraire nationale : il leur permet de se positionner dans le champ en accréditant les liens qui les unissent, en dépit voire à cause de leur origine étrangère, à une tradition autochtone bien identifiée. En revendiquant leur légitimité à se situer dans la postérité des auteurs invoqués, elles/ils peuvent également se permettre de tenir, par le truchement de ceux-ci et sous leur autorité, des réflexions « plus ou moins insolentes » sur la situation en Allemagne aujourd'hui. Au-delà de sa fécondité rhétorique, le procédé constitue un exercice d'érudition grâce auquel l'écrivain·e allochtone apporte la preuve de son expertise en matière de littérature allemande en démontrant sa familiarité avec l'œuvre des grands auteurs.

Signalons au passage que cette modalité du discours sur le canon a également quelques points communs avec le motif de la résurrection des morts au théâtre, tel qu'il s'est imposé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle dans le courant « postdramatique », entre autres chez Heiner Müller ou Elfriede Jelinek, à travers des revenants et autres fantômes, témoins de la permanence du passé. Pour Özdamar, qui se situe partiellement dans ce courant, le théâtre est par excellence le lieu de la résurrection des morts, un lieu où l'on va pour voir et entendre ceux qui vous ont précédé (les auteurs dramatiques comme les personnages auxquels ils ont donné vie) « s'immiscer dans les histoires à venir du monde »<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>94</sup> Arno Schmidt, *Dichtergespräche im Elysium* [1941], Zürich, Haffmanns, 1984.

<sup>95</sup> *Das Verhör des Lukullus*, écrit en 1940 en exil et conçu comme une pièce radiophonique, fut remanié pour la scène et créé en 1951 à Berlin-Est sous la forme d'un opéra.

<sup>96</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Ohne uns. Ein Totengespräch*, Hamburg, Raamin-Press, 1999.

<sup>97</sup> Walter Jens, *Der Teufel lebt nicht mehr, mein Herr! Erdachte Monologe, imaginäre Gespräche*, Stuttgart, Radius, 2001.

<sup>98</sup> En revenant à la Volksbühne de Berlin-Est en 1976 après avoir obtenu le visa qui lui permet de reprendre son activité dans cette maison, elle est, dit-elle, « retournée auprès des morts » : „Ich war zu den Toten zurückgekehrt. Zum toten Goethe, zu Märten, Röse, Görge, dem armen Dorfbarbier, der wegen eines Kruges

### 1.3.3.1 Dialogues irrévérencieux avec Goethe et Hölderlin (SAID)

À l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Goethe, le poète germano-iranien SAID apporta sa contribution aux célébrations sous la forme d'une lettre ouverte publiée dans le *Berliner Zeitung* sous le titre *Cher Monsieur le Conseiller secret (Sehr geehrter Herr Geheimrat)*. Le texte, dans lequel SAID apostrophe directement le poète de Weimar, dresse un portrait en demi-teinte de la statue du commandeur des lettres allemandes, que son ouverture d'esprit envers l'Orient – remarquablement illustrée par le *Divan occidental-oriental* – ne parvient pas à exonérer à ses yeux de la compromission avec le pouvoir et d'un profond conservatisme à la fois politique et esthétique. L'hommage rendu à l'auteur du *Divan* est d'abord l'occasion pour l'écrivain exilé de tirer un bilan désillusionné de l'état actuel des relations entre l'Occident et l'Orient. Le rappel de la rare ouverture d'esprit dont Goethe fit preuve dans cette œuvre en « allant à la rencontre de notre Hafiz » et en « jetant un pont culturel entre deux mondes »<sup>99</sup> lui permet de mesurer l'abîme qui s'est creusé entre ces deux espaces : indifférence condescendante et nombrilisme en Occident, aliénation et mimétisme servile en Orient<sup>100</sup>.

Si Goethe ne peut être tenu pour responsable de cette évolution, il est en revanche durement pris à partie par SAID pour son inféodation au pouvoir monarchique. Comment l'auteur du *Divan* et de *Faust*, se demande-t-il, peut-il avoir écrit une farce aussi plate que *Le Bourgeois-Général* ? « J'étais indigné, c'étaient là des accents mesquins, conservateurs et réactionnaires » ; c'est-à-dire, remarque-t-il, « l'exact opposé de ce que Thomas Mann a dit de vous : 'celui qui approuvait tout ce qui est vaste et grand' »<sup>101</sup>. La suffisance avec laquelle Goethe défendit ses positions contre-révolutionnaires (« M. le Conseiller secret essaie de tourner en dérision la Révolution française »<sup>102</sup>), pèse d'autant plus lourd aux yeux de SAID – lui-même resté en Allemagne, où il était venu étudier en 1965, pour fuir le

---

Milch Revolution spielte, dem Edelmann, der wie ein Förster aussah und das Volk belehrte. Im Theater stehen die Toten auf. Die Zuschauer kommen, um die Toten zu sehen und zu hören, deshalb ist die Stimmung im Zuschauerraum, bevor das Stück anfängt, so fiebrig. Man will kein Wort der Toten verpassen. Die Toten wollen weiterleben, um sich in die kommenden Geschichten der Welt einzumischen.“ Özdamar, SSE, p. 169-170.

<sup>99</sup> „Ein deutscher Klassiker geht unserem Hafiz entgegen [...] und schlägt eine kulturelle Brücke zwischen zwei Welten.“ SAID, „Sehr geehrter Herr Geheimrat“, *op. cit.*, p. 1.

<sup>100</sup> „Aber, sehr geehrter Herr Geheimrat, heute gibt es keinen Westen und keinen Osten. Der Okzident ist nur mehr mit sich selbst beschäftigt. Und der Orient gibt seinen Charakter auf, um eben diesen Okzident nachzuäffen. [...]“ *Ibid.*

<sup>101</sup> „Ich war entsetzt. Das klang bieder, konservativ und reaktionär. Exakt das Gegenteil dessen, was einmal Thomas Mann von Ihnen behauptete: „der jede Weite und Größe bejahte.“ *Ibid.*, p. 2.

<sup>102</sup> „Der Herr Geheimrat versucht die Französische Revolution lächerlich zu machen.“ *Ibid.*

régime du Shah et par la suite celui des mollahs – qu’il ne peut être imputé à un égarement passager : le « prince des poètes » était bel et bien, dans ses jugements esthétiques également, d’une étroitesse d’esprit consternante. À l’appui de ce verdict, l’auteur cite des déclarations de l’influent homme de lettres attestant son incompréhension à l’égard du génie de Beethoven et de Hölderlin, sa condamnation de tout ce qui ne cadrerait pas avec son hédonisme serein. « Mais l’histoire du monde n’est pas faite que de plaisir et de tranquillité », lui objecte SAID. Et d’ajouter que par sa dévotion à l’autorité, son allocutaire lui rappelle « M. Luther » et sa doctrine de soumission absolue à l’État, dont le pouvoir émanerait de Dieu lui-même<sup>103</sup>. À l’instar de Luther, l’accuse-t-il, « vous avez toujours soutenu l’autorité dans les moments décisifs : une attitude bien allemande qui s’est révélée fatale jusqu’à nos jours »<sup>104</sup>.

Sur de telles bases, même la grandeur incontestable de *Faust*, dont SAID admire la puissance poétique, ne peut tout à fait être portée au crédit de Goethe, dans la mesure où cette œuvre se nourrit d’une ambivalente fascination pour le mal. Si Goethe est bien *le* poète national à ses yeux, c’est en effet aussi parce qu’il a donné dans cette œuvre la formule archétypale de la « tragédie allemande » :

Hier wird die deutsche Tragödie antizipiert: Es braucht erst einen Mephisto, damit Faust urdeutsch aus seiner Stube ‘beschränkt von all dem Bücherhauff’ herauskommt, um das Leben zu genießen. [...] Er verliebt sich in das goldene Haar von Margarete, begeht einen Mord und taugt fortan nicht mehr für die Liebe.<sup>105</sup>

[Toute la tragédie allemande est anticipée ici : il faut attendre l’arrivée d’un Méphisto pour que Faust, d’une manière archétypalement allemande, quitte le cabinet où il était « barricadé derrière un amas de livres », pour connaître les plaisirs de la vie. [...] Il tombe amoureux des cheveux blonds de Marguerite, commet un meurtre et n’est plus dès lors capable d’aimer.]

Inattendue dans ce contexte, la métonymie « des cheveux blonds de Marguerite » ne peut être comprise que comme une réminiscence du célèbre poème de Celan *Fugue de la mort* (*Todesfuge*), qui associe dans l’évocation de l’extermination des juifs d’Europe, conduite par un « maître venu d’Allemagne » personnifiant la mort elle-même, les « cheveux blonds de Marguerite » aux « cheveux de cendres de Sulamith »<sup>106</sup>. Discret mais éloquent, le clin d’œil intertextuel entérine le lien, déjà établi par Celan, entre le mythe de Faust et le

---

<sup>103</sup> „In Ihrer unbedingten Verehrung der Obrigkeit erinnern Sie mich an Herrn Luther: ‚Gott ist es selber, wenn die Obrigkeit straft.‘“ *Ibid.*

<sup>104</sup> „Wie Luther haben Sie immer in der Stunde X zur Obrigkeit gehalten; eine fatale deutsche Haltung bis heute.“ *Ibid.*, p. 2.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Paul Celan, *Todesfuge* [1948], in: P.C., *Werke. Tübinger Ausgabe: Mohn und Gedächtnis – Vorstufen, Textexegese, Endfassung*, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2004, p. 55-59.

génocide, indiquant par là-même un positionnement diamétralement opposé de l'auteur aux deux poètes : autant le rapport de SAID à « M. le Conseiller secret » est distant, tendu et polémique, autant celui qu'il entretient avec Celan apparaît comme intime.

La façon dont cette référence est glissée entre les lignes de l'hommage ambivalent à l'auteur de *Faust* laisse entendre sans doute possible que Celan, contrairement à Goethe, a pour le rédacteur du texte le statut d'un modèle. Sa solidarité et son empathie envers lui sont telles qu'elles se passent de commentaire : SAID s'est approprié les mots de Celan parce qu'il s'est nourri de son œuvre et qu'il adhère sans réserve à sa démarche. Il montre ainsi que sa critique de Goethe, et à travers lui d'une Allemagne sûre d'elle, dominante et conservatrice, ne vient pas « de l'extérieur » mais qu'elle s'enracine dans une tradition elle-même allemande ou du moins germanophone (intraculturelle quoique périphérique, minoritaire et subalterne) de démythification de la langue et de la culture allemandes : celle qu'incarna mieux que nul autre le poète juif de Czernowitz, survivant de la Shoah et inventeur d'une « contre-poésie »<sup>107</sup> conditionnée par la recherche des sources culturelles et mentales du génocide.

Deux ans plus tard, SAID se livre à un nouveau jeu de dialogue *post mortem*, en se penchant cette fois sur le cas de Hölderlin, l'un des deux créateurs dont il a évoqué dans sa lettre à Goethe la déconsidération que leur valut de la part du poète de Weimar la dérogation à l'esthétique classique. Dans cette pièce radiophonique produite par le SWR en 2001, *Friedrich Hölderlin ne reçoit plus personne (Friedrich Hölderlin empfängt niemanden mehr*<sup>108</sup>), il ne montre pourtant guère plus d'indulgence envers le poète-philosophe, qu'il confronte à 37 ans, retranché dans sa « tour d'ivoire » à Tübingen après avoir basculé dans la folie, à la visite impromptue d'un « étranger ». Ce visiteur anonyme, dont le rôle est interprété par SAID lui-même, parle l'allemand avec un accent prononcé, mais ne s'en montre pas moins fin connaisseur de l'œuvre de son hôte. Provocateur et cynique, l'apatride ne craint pas de porter la contradiction au « plus allemand des poètes allemands » en défendant l'idée que l'amour de la patrie oblige le poète à s'engager. Il lui reproche d'avoir trahi ses idéaux révolutionnaires et en se réfugiant dans une Grèce mythologique, remplaçant la réalité par le rêve alors que « rêver c'est s'autodétruire sans une terre qui palpite »<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Voir Jean Bollack, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, PUF, 2001.

<sup>108</sup> SAID, *Friedrich Hölderlin empfängt niemanden mehr: Ein Hörspiel*, Audio-CD, 56 Minuten, Musik von Peter Zwetkoff, München, C.H. Beck, 2002.

<sup>109</sup> „Träumen möchtest du, doch Träumen ist Selbstvernichtung ohne eine pulsierende Erde.“ *Ibid.*

La résurrection fictive de cet autre classique, au statut canonique bien plus complexe, fournit donc à SAID une nouvelle occasion d'aborder la question du rôle social de l'écrivain, cette fois sous l'angle de son rapport à la nation et de son droit à se retirer des affaires du monde. Hölderlin, qui n'écoute pas son visiteur, évoque pour toute réponse le conseil que lui donna Goethe d'écrire de « petits poèmes », et observe avec amertume :

Er liebt kleine Gedichte, der Herr Geheimrat, er glaubt, die deutsche Misere könne von innen besiegt werden. So glaubt er, der Geheimrat, und der nennt uns einen Europäer mit der Seele eines Negers.<sup>110</sup>

[Il aime les petits poèmes, Monsieur le Conseiller secret, il croit que la misère allemande peut être vaincue de l'intérieur. Voilà ce qu'il croit, le Conseiller secret, et c'est lui qui nous désigne comme un Européen ayant l'âme d'un nègre.]

Les termes de cette réplique acerbe et désabusée que l'auteur attribue à Hölderlin sont empruntés à un célèbre verdict de Friedrich Engels :

So ist Goethe bald kolossal, bald kleinlich; bald trotziges, spottendes, weltverachtendes Genie, bald rücksichtsvoller, genügsamer, enger Philister. Auch Goethe war nicht imstande, die deutsche Misere zu besiegen; im Gegenteil, sie besiegte ihn, und dieser Sieg der Misere über den größten Deutschen ist der beste Beweis, daß sie 'von innen heraus' gar nicht zu überwinden ist.<sup>111</sup>

[Ainsi Goethe est-il tantôt colossal, tantôt mesquin ; tantôt génie intraitable, moqueur, contempteur du monde, tantôt philistin affable, puritain, étroit. Goethe lui-même ne fut pas capable de vaincre la misère allemande ; au contraire, c'est elle qui eut raison de lui, et cette victoire de la misère sur le plus grand des Allemands prouve on ne peut mieux qu'il est tout à fait impossible de vaincre celle-ci « de l'intérieur ».]

À la remarque de l'illustre poète, l'« étranger » interprété par SAID réplique avec colère : « Que comprends-tu à la réalité allemande ? Toi qui t'es élégamment soustrait à elle et nous as abandonnés à l'éther... »<sup>112</sup> L'échange amorcé s'arrête là, le débat entre le poète allemand mort et le poète apatride vivant n'aura pas lieu : Hölderlin ne veut ou ne peut plus rien entendre et son visiteur étranger ne peut que commenter de l'extérieur, rétrospectivement, sa fuite exaltée dans l'ésotérisme.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Friedrich Engels, „Über Goethe vom menschlichen Standpunkte“ (1847), cité d'après *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Teil II, 1832-1870, München, Beck, 1977, p. 297.

<sup>112</sup> „Was verstehst Du von deutscher Wirklichkeit? Du hast Dich ihr elegant entzogen und uns dem Äther überlassen.“ SAID, *Friedrich Hölderlin empfängt niemanden mehr*, *op. cit.*

### 1.3.3.2 Conversations complices avec Chamisso et Heine (Schami)

C'est une commande de préface pour une nouvelle biographie de Chamisso qui offre à Schami, en 1990, l'occasion d'engager le dialogue avec l'un de ses illustres « collègues ». Il choisit pour ce faire le mode épistolaire, et c'est avec une affection teintée de malice que – s'autorisant de sa propre distinction par le jury du prix Adelbert von Chamisso en 1985 –, il s'adresse à celui qu'il appelle familièrement son « grand-père » :

Lieber Großvater,  
Der Erika Klopp Verlag wandte sich an mich, einen Deiner Urenkel, mit der Bitte, ein Vorwort für Deine Biographie zu schreiben. Ich stimmte sofort zu, obwohl ich mitten in einer Erzählreise bin, die mich durch Hunderte von Orten führte, auch an solche, an denen Du auch einmal verweilt hast.<sup>113</sup>

[Cher Grand-Père,  
Les éditions Erika Knopp se sont adressées à moi, l'un de tes arrière-petits-enfants, pour me demander d'écrire une préface pour ta biographie. J'ai tout de suite accepté, bien que je me trouve actuellement en déplacement dans le cadre d'une tournée de lecture qui m'a conduit à des centaines d'endroits, dont quelques-uns où tu séjournas toi aussi.]

Schami avoue alors que ses connaissances sur la vie et l'œuvre du préfacé sont récentes : il a attendu de se voir décerner le prix éponyme cinq ans plus tôt avant se renseigner sur le poète et botaniste d'origine française, dont il ne connaissait jusque-là que le *Schlémihl*. Mais, ajoute-t-il, « un livre parut alors sur toi et sur nous. Son titre : *Les petits-enfants de Chamisso*. C'est ainsi que j'ai hérité de toi, Grand-Père ! ». Pour mettre ses connaissances à jour, il a lu alors la biographie la plus récente, celle justement qu'il s'est engagé à préfacier<sup>114</sup>, et explique sa décision d'opter pour le dispositif de la lettre :

Da ich auch kaum Vorworte lese und nicht gerne schreibe, was kein Mensch lesen will, habe ich meine anfänglichen Entwürfe zu einem ernsten und sehr geschwellenen Vorwort in den Papierkorb geworfen. Am besten, dachte ich, schreibst Du [*sic*] dem Opa einen Brief. Ja, Großvater, Du lebst frischer denn je, und das 152 Jahre nach Deinem physischen Tod. Sei sicher, ich würde Toten nicht schreiben, auch wenn sie noch atmeten. Du aber lebst. Vor einem Jahr noch las ich in einer Literaturzeitschrift Dein Gedicht über den Säufer Hans Jürgen und wie ihn seine listige Frau bestrafte. Ein kluges Gedicht. (AC, p. 204-205)

[Étant donné que je ne lis guère non plus de préfaces et que je n'aime pas écrire des choses que personne ne lit, j'ai jeté mes premières ébauches d'une préface très grave et très pompeuse à la corbeille. Le mieux, pensai-je, c'est

---

<sup>113</sup> Rafik Schami, *Wer zwischen den Stühlen sitzt, verteidigt keinen. Ein Brief an Adelbert von Chamisso*, in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick* [2006], München, DTV, 2009, p. 204-210 (p. 204). Les références ultérieures à ce texte renvoient à cette édition et seront dorénavant indiquées par AC, suivi du numéro de la page.

<sup>114</sup> Robert Fischer, *Adelbert von Chamisso: Weltbürger, Naturforscher und Dichter*, mit einem Vorwort von Rafik Schami, Berlin, E. Klopp, 1990.

encore d'écrire une lettre à Papy. Car, oui, Grand-Père, tu es bien vivant, et même plus en forme que jamais, 152 ans après ta mort physique. Crois bien que je n'écrirais jamais à des morts, même s'ils respiraient encore. Mais toi, tu es vivant. Il y a un an à peine, j'ai lu dans une revue littéraire ton poème sur l'ivrogne Hans Jürgen et la façon dont sa femme rusée l'a puni. Un poème plein de sagesse.

Après cette entrée en matière, le texte prend la tournure d'un carnet de voyage, avec des notations situées et datées – mais toujours adressées sur le mode dialogique à son « destinataire » – s'échelonnant du 2 février au 6 mars 1990 et suivant les étapes de la tournée de lecture effectuée par l'auteur (Donaueschingen, Weinheim, Bad Bevensen, Berlin, Wolfenbüttel, Hameln, Vechta, Herford, Schweinfurt).

En adoptant la posture énonciative de l'épistolier, « l'ami de Damas » revendique sa position seconde par rapport à son sujet. Dans le même temps, le postulat comique d'un lien de parenté avec le préfacé, dont l'occasion lui est fournie par Heinz Friedrich avec son anthologie *Les petits-enfants de Chamisso : littérature des étrangers en Allemagne (Chamissos Enkel : Literatur von Ausländern in Deutschland)*<sup>115</sup>, lui permet d'inscrire son hommage dans un espace discursif à l'intersection du public et du privé, du cérémoniel et de l'intime : malgré tout le respect dû à un grand-père, un petit-fils a le droit de se montrer gentiment impertinent. En faisant mine de prendre au pied de la lettre la métaphore généalogique de l'anthologiste – faisant valoir à l'appui le lien d'homophonie qui existe entre son propre nom de plume et le nom du poète romantique : Schami/Chamisso –, Schami subvertit le protocole de la préface d'écrivain, lieu de légitimation par excellence, pour se placer non en position de disciple ou d'épigone, mais de descendant direct. Incidemment, il pointe ainsi, avec une naïveté feinte, la surexposition par la critique littéraire du statut allochtone des auteurs et sa propension à homogénéiser, en lui affectant une dénomination générique (« *Chamisso-Literatur* »), l'ensemble hétérogène de leurs œuvres.

Par le ton direct que lui permet ce positionnement ironique, Schami montre qu'il voit dans la figure tutélaire de Chamisso avant tout un individu de chair et d'os, et non un monument. Mettant l'accent sur les difficultés de l'écrivain franco-allemand à se situer entre deux pays en guerre et au sein de la société de chacun d'eux, Schami revendique l'héritage de ces poètes « partout étrangers »<sup>116</sup> qui ont connu l'exil et les persécutions,

---

<sup>115</sup> Heinz Friedrich (Hrsg.), *Chamissos Enkel: Literatur von Ausländern in Deutschland*, München, DTV, 1986.

<sup>116</sup> Schami se réfère p. 209 à ce passage célèbre d'une lettre écrite par Chamisso à Mme de Staël en 1820 : « Ma patrie : je suis français en Allemagne et allemand en France, catholique chez les protestants, protestant chez les catholiques, philosophe chez les gens religieux et cagot chez les gens sans préjugés ; homme du



l'écartèlement entre des pays, des langues et des religions, et à qui ces épreuves ont permis de créer de grandes œuvres. En s'inscrivant délibérément dans une lignée de poètes ballotés entre les nations et les communautés, il revendique de fait une conception de la filiation littéraire empruntée non à la généalogie mais à la communauté de destin et à l'affinité élective – idée qui ne laisse pas d'évoquer la formule d'Elias Canetti: « un poète a besoin d'ancêtres »<sup>117</sup>. En filant la métaphore génétique posée par Heinz Friedrich, Schami jette au passage une lumière narquoise sur la prétention nationale à faire primer le « sang » sur d'autres critères dans le processus de transmission. Il suggère plutôt l'image d'un réseau, sorte d'amicale transnationale et transhistorique des écrivains unis à la fois par un même destin de marginalité culturelle et par des conceptions éthiques et esthétiques voisines. En ce sens, ce texte est aussi une invitation à relire l'œuvre de Chamisso à travers le prisme « mineur » et « exogène » que sa canonisation avait contribué à gommer.

Solidarité ne veut pas dire allégeance : si Schami professe une admiration sans bornes pour la *Merveilleuse Histoire de Peter Schlémihl*, il porte un regard critique – quoique bienveillant – sur le sentimentalisme daté de l'œuvre lyrique de Chamisso. En revanche, il ne se prive pas de critiquer son « aïeul » sur ses positions politiques, déplorant chez lui un aveuglement nationaliste qu'il impute précisément à sa situation inconfortable en tant que lieutenant d'origine française dans l'armée prussienne en guerre contre Napoléon. Pour l'exilé syrien, ancien militant communiste, le « Mémoire sur les événements de Hameln », rédigé par Chamisso après la reddition de cette place en 1805 pour faire état de sa honte d'être impliqué, fût-ce en position subalterne, dans une trop prompt capitulation<sup>118</sup>, n'est qu'un document pathétique du besoin de reconnaissance des déracinés. Cette circonstance atténuante ne l'exonère pas aux yeux de Schami – non plus que sa prise de distance ultérieure vis-à-vis de l'armée – de la responsabilité d'un tel égarement patriotique. Et c'est sur un ton d'affectueuse sévérité qu'il lui adresse ses remontrances :

Schade, dass Du so lange mit Dir gerungen hast, bis Du dem Militär den Rücken gekehrt hast. [...] Deine Zerrissenheit hat wie bei jedem Emigranten

---

monde chez les savants, et pédant dans le monde, jacobin chez les aristocrates, et chez les démocrates un noble, un homme de l'Ancien Régime, etc. Je ne suis nulle part de mise, je suis partout étranger – je voudrais trop êtreindre, tout m'échappe. Je suis malheureux... Puisque ce soir la place n'est pas encore prise, permettez-moi d'aller me jeter la tête la première dans la rivière. » Voir Sabine Parmentier, « Œuvre et vie d'Adelbert de Chamisso », *Figures de la psychanalyse*, n° 7, 2002/2, p. 167-185, ici p. 170-171.

<sup>117</sup> „Ein Dichter braucht Ahnen.“ Elias Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937* [1985], *Gesammelte Werke* Bd. 9, München, Hanser, 1994, p. 276.

<sup>118</sup> Sur l'épisode de Hameln, nous renvoyons à l'analyse de Harald Weinrich, qui voit en Hameln un « lieu de mémoire manqué » pour Chamisso : « Lieux et non-lieux d'un écrivain franco-allemand : Adelbert von Chamisso », *Le Genre humain*, vol. 47, n° 1, 2008, p. 269-278 (p 410).

keine Grenzen. Du, derjenige, der nichts zu verteidigen hat, wenn Herrscher Gebiete unter sich aufteilen, wolltest in den Tod gehen. Gott sei Dank ist Dir das nicht gelungen. Ein Vers oder ein Märchen, die Du später für die Nachwelt geschrieben hast, ist wertvoller als der ganze nationalistische Schwachsinn. Deshalb würdest Du mich verstehen, wenn mir Dein Auftritt in Hameln und Deine flammende Rede zur Verteidigung der Ehre der Stadt überhaupt nicht gefällt. Später in Berlin hast Du Dich vom ganzen nationalistischen Rummel nicht beeindruckt lassen. Du hast Dich angeekelt auf das Landgut bei Kunersdorf zurückgezogen, und wir haben den *Schlemihl* bekommen, wie gut war hier Deine Entscheidung, Großvater! Wer zwischen den Stühlen sitzt, verteidigt keinen. (AC, p. 208-209)

[Dommage que tu aies hésité si longtemps avant de tourner le dos à l'armée. [...] Le déchirement intérieur ne connaît chez toi, comme chez tout émigrant, pas de limites. Toi, qui n'as pourtant rien à défendre quand des souverains se répartissent des territoires entre eux, tu voulais aller à la mort. Dieu merci, tu n'y parvins pas. Un seul de tes vers ou un conte que tu écrivis plus tard pour la postérité a plus de valeur que tout ce nationalisme stupide. C'est pourquoi tu me comprendrais de ne pas du tout apprécier la position que tu adoptas à Hameln, ni ton discours enflammé en défense de l'honneur de la ville. Plus tard, à Berlin, tu ne te laissas plus impressionner par tout ce barouf nationaliste. Tu te retiras, écœuré, sur la propriété de Kunersdorf, et nous y avons gagné le *Schlémihl* – comme ta décision fut bonne cette fois, Grand-Père ! Quand on est assis entre les chaises, on ne défend personne.]

C'est parce qu'il se sent foncièrement solidaire de Chamisso et le crédite de la capacité à tirer la leçon de cette amère expérience que Schami se permet de l'apostropher sur son positionnement nationaliste pendant les guerres napoléoniennes. Dès lors, il peut faire partager à l'auteur du *Schlémihl* son inquiétude quant à la fièvre nationaliste qui a saisi les Allemands au moment où il écrit, à l'heure de la réunification, et le prendre à témoin du ridicule de cette rechute patriotique débouchant sur une xénophobie décérébrée. Ce phénomène est décrit sous forme allégorique comme une revanche du Mur de Berlin outragé par sa démolition, dont les débris ont été collectés, conservés et exposés comme des reliques, même dans les milieux de gauche :

Die hasserfüllte Mauer rächte sich bald. Mein Freund Hermann [*sic*] hatte ein solches Stück auf dem Regal. Wir tranken Wein in seinem Zimmer in Kreuzberg. Er saß mit dem Rücken zum Regal und bemerkte nichts. Ich aber sah, wie der Mauerbrocken von Minute zu Minute größer wurde. Seine scharfen Kanten näherten sich dem Kopf meines Freundes. Ich schrie, er solle weg von der Mauer kommen, doch er lachte mich aus. Eine scharfe Kante stieß Hermann an die linke [*sic*] Schläfe. Er blutete leicht. Plötzlich fing er an, mir mit glänzenden Augen von Deutschland zu erzählen und von der weltweiten Verschwörung, die sich gegen ein großes und friedliches Deutschland gebildet hatte. (AC, p. 207)

[Le Mur empli de haine se vengea bientôt. Mon ami Hermann avait un de ces morceaux sur son étagère. Nous bûmes du vin dans sa chambre à Kreuzberg. Il était assis dos à l'étagère et ne remarquait rien. Mais moi, je vis le bloc de pierre enfler de minute en minute. Ses arêtes acérées se rapprochaient de la tête

de mon ami. Je lui criai de s'éloigner du mur, mais il se moqua de moi. Une arête acérée heurta Hermann à la tempe gauche. Il saigna légèrement. Soudain, il se mit à me parler, les yeux brillants, de l'Allemagne et du complot mondial qui se tramait contre une grande et pacifique Allemagne.]

C'est sur la base de sa solidarité foncière avec le poète romantique franco-allemand que Schami inclut alors Chamisso, par un nouveau jeu de mot sur son patronyme, dans la communauté minoritaire des intellectuels critiques de ce pays à pouvoir exprimer leur honte face à cet égarement collectif, en des termes qu'il attribue au satiriste bavarois Gerhard Polt : « *I scham mi so !* » (AC, p. 207), ce qui veut dire : « J'ai tellement honte ! » en dialecte du sud, mais peut aussi s'entendre comme « Moi, Chamisso ».

Le second des deux textes de Schami qui mettent en scène un « dialogue avec les morts » contextualise le rapport qu'il entretient avec Heine. Il s'agit cette fois encore d'une œuvre de commande, une pièce radiophonique produite en 1997 par la chaîne de radiodiffusion publique *Süddeutscher Rundfunk* dans le cadre d'une série d'émissions diffusées à l'occasion du bicentenaire de la naissance du poète. Construit sur le même principe d'anachronisme que la pièce radiophonique de SAID sur Hölderlin, le dialogue intitulé *En visite chez Harry Heine (Zu Besuch bei Harry Heine)*<sup>119</sup> campe une visite de l'écrivain-journaliste Rafik Schami, immigré en Allemagne pour fuir la dictature et le service militaire en Syrie, à son lointain prédécesseur exilé à Paris et terrassé par la maladie. À deux siècles de distance, les écrivains échangent leurs impressions sur l'Allemagne, la littérature, la vie sous un régime autoritaire, la censure, la critique littéraire.

Le recours au dispositif scénique de l'interview permet à Schami de faire cette fois parler son allocataire fictif au lieu de se contenter d'une interpellation à sens unique. Il donne donc ici directement la parole à Heine en le faisant répondre à ses questions – généralement par des citations authentiques de ses textes. Par sa dramaturgie comme par son contenu, cette pièce radiophonique témoigne d'une adhésion bien plus forte aux idées du destinataire que la lettre à Chamisso : le rapport instauré avec Heine est amical, collégial, complice, et la solidarité qui lui est témoignée ne laisse place à aucune réserve critique, Heine étant pris à partie dans un échange dont le sous-texte polémique est entièrement dirigé contre les forces réactionnaires de l'Allemagne contemporaine, dans un

---

<sup>119</sup> *Zu Besuch bei Harry Heine. Ein Hörspiel*, in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick*, op. cit., p. 211-226. Les références ultérieures à ce texte renvoient à cette édition et seront dorénavant indiquées par HH, suivi du numéro de la page.

parallèle historique avec la Prusse de la Restauration. Le mélange d'autoréférentialité et de métadiscursivité se double d'une part d'auto-fictionnalisation, puisque Schami se donne lui-même un rôle dramaturgique dans la scène.

En amorce de cette « interview », Schami recourt à nouveau à la métaphore généalogique en filant le postulat de sa parenté avec Chamisso. Son alter ego se présente en ces termes à Heine : « Bonjour, cher Monsieur Heine. Je m'appelle Rafik Schami, je viens de Damas et suis un arrière-petit-fils de Chamisso »<sup>120</sup>. Cette entrée en matière donne lieu à un premier quiproquo comique, Heine ne s'étonnant qu'à demi de la descendance inattendue de son ami : « Comment ? Ce vieux bourlingueur a donc aussi engendré des enfants à Damas ? »<sup>121</sup> Commencée dans cette veine frivole, la conversation ne tarde pas à s'animer, les interlocuteurs se découvrant de nombreux points communs : non seulement ils ont tous deux fait l'objet de persécutions politiques qui les ont forcés à s'exiler, mais ils sont aussi marqués à vie par leur appartenance à une minorité historique en butte au racisme de la société dans laquelle ils vivent.<sup>122</sup> Sur ce point, l'empathie de Schami, issu de la minorité araméenne de Syrie, à l'égard du juif *Harry* Heine (la préférence donnée au prénom d'origine sur sa version germanisée est éloquente), est immédiate, viscérale.

Les choses ont-elles changé en deux siècles ? Interrogé à son tour par Heine sur l'état de l'Allemagne au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, Schami lui répond à brûle-pourpoint par ses propres phrases écrites deux cents ans plus tôt. Par exemple ainsi :

Andere Völker mögen gewandter sein, und witziger und ergötzlicher, aber keines ist so treu wie das deutsche Volk. Wüsste ich nicht, dass die Treue so alt ist wie die Welt, so würde ich glauben, ein deutsches Herz habe sie erfunden.<sup>123</sup>

[D'autres peuples sont peut-être plus subtils, plus spirituels et plus joyeux, mais aucun n'est aussi fidèle que le peuple allemand. Si je ne savais pas que la fidélité est aussi vieille que le monde, je penserais qu'elle a été inventée par un cœur allemand.]

En esquissant de la sorte des parallèles provocateurs entre la Prusse de la Restauration et l'Allemagne actuelle, Schami témoigne non seulement de son empathie avec Heine mais aussi de son aptitude à se montrer, comme lui, à la fois incisif et léger, irrévérencieux et sentimental, enthousiaste et sceptique – façon de prouver qu'il est à sa hauteur également

---

<sup>120</sup> „Guten Tag, lieber Herr Heine. Mein Name ist Rafik Schami, ich komme aus Damaskus und bin ein Urenkel Chamissos.“ HH, p. 211.

<sup>121</sup> „Was? Hat der alte Weltenbummler auch in Damaskus Kinder gezeugt?“ *Ibid.*

<sup>122</sup> Voir sur cet aspect le discours prononcé par l'historien Dan Diner à l'occasion de la remise du prix Chamisso à Rafik Schami: Dan Diner, „Über Rafik Schami“, in: Heinz Friedrich (Hrsg.), *Chamissos Enkel*, *op. cit.*, p. 63-67.

<sup>123</sup> Citation tirée de *Harzreise* (1824), in: H.H., *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, *op. cit.*, Bd. 3, *Reisebilder*, 1. Teil, p. 101-166 (p. 118).

en matière d'esprit et de répartie. Et, comme avec Chamisso, il s'autorise de sa solidarité et de son admiration envers l'illustre « collègue » pour demander à ce dernier quelques comptes, en l'occurrence sur le fait qu'il ait cédé – lui qui a tenu tête à des rois et à des despotes – à la pression familiale en acceptant de s'autocensurer dans ses mémoires. Le reproche ne pèse pas très lourd en regard de l'entente qui règne par ailleurs entre les deux hommes quant aux défauts de leurs contemporains respectifs, et son principal intérêt semble être de montrer que le « journaliste » n'est pas dans une position exagérément déférente vis-à-vis de son allocutaire. Heine, à qui Chamisso apprend à cette occasion la querelle de succession qui suivit sa mort et la trahison probable de son épouse Mathilde, se défend avec fatalisme : après tout, il a déjà dit tout ce qui lui tenait à cœur dans sa prose et encore mieux dans ses poèmes. Schami se montre alors capable de revenir sur sa position et de se laisser convaincre. La forme dialogique permet, mieux encore que la forme épistolaire, d'illustrer l'entente intellectuelle – faite d'empathie, de débat contradictoire et aussi d'écoute – par laquelle l'auteur se sent lié à Heine.

Les deux thèmes principaux de l'entretien sont toutefois la relation de l'écrivain au pouvoir politique et l'appartenance à la nation allemande. Le rappel des déboires de Heine dans l'Europe de Metternich permet à Schami de mettre en lumière l'expansion planétaire des régimes de terreur depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, rendue possible par les progrès technologiques. « Par comparaison avec nos dictateurs actuels, déclare-t-il à un Heine scandalisé, vous aviez vraiment encore des souverains inoffensifs ». Et d'expliquer que les gouvernants ont su évoluer plus vite que leurs opposants et que grâce aux progrès d'une technologie à leur entière disposition, ils peuvent désormais exercer une « terreur universelle »<sup>124</sup>. Si le nom de Salman Rushdie n'est pas mentionné, l'affaire des *Versets sataniques* et de la fatwa prononcée contre celui-ci en 1989 par l'ayatollah Khomeiny est manifestement à l'arrière-plan de cet hommage au satiriste allemand qui fit l'objet en 1844 d'un mandat d'arrêt de l'État prussien pour écrits blasphématoires contre la patrie.

L'autre sujet central du texte est le rapport à la nation allemande et l'impossible assimilation. Face à l'insistance de Heine à revendiquer son identité de « poète

---

<sup>124</sup> „[...] dabei hattet Ihr im Vergleich zu unseren Diktatoren wirklich noch harmlose Herrscher. H.H. (aufgeregt): Die verfluchten Preußen und Metternich, harmlos? R.S.: Ich möchte Ihre Schmerzen im Exil nicht im Geringsten infrage stellen, denn der Exilschmerz war weder kleiner noch größer, aber die Herrscher lernten in der Zwischenzeit schneller als ihre Gegner aus ihren Fehlern, und die Technik steht ihnen sklavisches zu Diensten, sodass sie heute einen universellen Terror gegen ihre Gegner ausüben können. Metternich und alle Zaren und Könige waren ein paar Kilometer weiter – sagen wir in Frankreich – machtlos. Heute jagen die Diktatoren ihre Gegner rund um den Globus.“ HH, p. 218.

allemand »<sup>125</sup>, Schami fait valoir qu'au fond, la véritable patrie (*Heimat*) de son interlocuteur est « la langue et non le nombre de degrés de latitude de l'Allemagne »<sup>126</sup>. La suite résonne comme une profession de foi :

So sind wir, Chamisso, Sie und ich, wiederum Landsleute. Und noch etwas ist uns allen gemein. Sosehr wir auch mit unserem Geist dem Herzen der Gesellschaft nahe sind und darüber schreiben, so bleiben wir doch Außenseiter. Und wenn man von dem Ausländerproblem quasselt, meint man am allerwenigsten die Probleme, die ein Ausländer in einem Meer von Einheimischen hat, sondern man meint schlicht die Unruhe, die ein Fremder in die Gastgesellschaft einbringt. Um ein Beispiel zu bringen: Ein Fremder kann höflich, fleißig, ehrenhaft sein und noch viele andere Merkmale der moralischen Vorbilder der bürgerlichen Gesellschaft vorweisen, doch solange er darauf besteht, Fremder zu bleiben, zählt das alles nicht, und die Gesellschaft zieht ihm einen fremden Zuhälter vor, der sich bis zur Unkenntlichkeit eingedeutscht hat. Ich glaube, darin lag auch Ihr Problem, und es ist meines immer noch. (HH, p. 120)

[Ainsi sommes-nous bien en fin de compte, Chamisso, vous-même et moi, des concitoyens. Et il y a autre chose encore que nous avons en commun. Aussi proches que nous soyons en esprit du cœur de la société et autant que nous écrivons à ce sujet, nous restons malgré tout des marginaux. Et quand on déblatère sur le problème des étrangers, on ne pense pas du tout aux problèmes que rencontre un étranger isolé dans un océan d'autochtones, mais simplement aux ennuis que cause un étranger à la société d'accueil. Pour vous donner un exemple: un étranger peut être poli, travailleur, honnête, et se prévaloir encore de beaucoup d'autres qualités conformes aux codes de moralité de la société bourgeoise, mais tant qu'il tient à rester l'étranger qu'il est, tout cela compte pour rien et la société lui préférera un souteneur étranger qui s'est germanisé jusqu'à devenir méconnaissable. Je crois que c'était là aussi votre problème, et c'est encore le mien.]

Heine donne alors raison à son intervieweur en évoquant son dépit de s'être converti en vain au protestantisme, dans les termes mêmes d'une lettre écrite à Moses Moser le 9 janvier 1826 : « C'est fou, n'est-ce pas ? À peine suis-je baptisé qu'on me décrie comme juif. Rien que des désagréments depuis lors, vous dis-je... »<sup>127</sup> Et Schami de renchérir en s'appuyant sur sa propre expérience : « Exactement, et il ne sert à rien à un juif de se faire

---

<sup>125</sup> „Ich bin ein deutscher Dichter“ (HH, p. 220), lui fait dire Schami en citant le poème *Wenn ich an deinem Hause*, in: H.H., *Buch der Lieder, Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 1, p. 114-115. Puis, en réponse à une remarque de son interlocuteur lui faisant remarquer que malgré son exil il peut au moins (contrairement à Schami lui-même) être lu dans son pays d'origine : „Ich könnte mir alsdann wohl etwas darauf einbilden, dass ich mich rühmen darf, in diesem Gebiete meine Lorbeeren errungen zu haben. – Wir wollen auch kein Blatt davon aufgeben, und der Steinmetz, der unsre letzte Schlafstätte mit einer Inschrift zu verzieren hat, soll keine Einrede zu gewärtigen haben, wenn er dort eingräbt die Worte: ‚Hier ruht ein deutscher Dichter‘“ (HH, p. 221). La dernière phrase est tirée de *Retrospektive Aufklärung* (1854), in: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 9, *Lutetia*, 2. Teil, p. 217-548 (p. 480).

<sup>126</sup> „Aber ich denke, Ihre Heimat war die Sprache und nicht die Zahl der Breitengrade Deutschlands.“ HH, p. 120.

<sup>127</sup> „(Er lacht ironisch) Ist es nicht närrisch, kaum bin ich getauft, so werde ich als Jude verschrien. Ich sage Ihnen, nichts als Widerwärtigkeiten seitdem...“ HH, p. 120.

baptiser ni à un homme du sud de se teindre les cheveux ou d'adhérer aux partis de la majorité. C'est sur le front que l'étranger porte son stigmaté »<sup>128</sup>.

Ludique, le dialogue avec les morts peut donc servir un propos très sérieux. C'est l'occasion de rendre hommage à un modèle admiré, de revendiquer une affinité intellectuelle et donc de s'inscrire dans la (ou du moins une) tradition littéraire allemande, mais aussi de dénoncer une attitude intellectuelle et/ou les travers de la société allemande actuelle : résurgence du nationalisme, intolérance à l'égard des minorités ethniques et religieuses, hypocrisie du débat sur l'« intégration ». S'il ne veut pas s'exposer lui-même aux reproches de xénophobie, d'inadaptation et d'ingratitude, l'écrivain immigré a besoin, pour formuler de telles critiques, de cautions au sein même du panthéon allemand. Il est alors de bonne guerre de laisser formuler à ces derniers les pires attaques, de manière à pouvoir ensuite tempérer celles-ci par une approche pondérée. Ainsi lorsque, à propos de la fonction libératrice de l'humour et de sa mauvaise acceptation par la société majoritaire, Heine s'en prend à l'intolérance des critiques littéraires allemands, qu'il qualifie de « laquais postés à l'entrée d'une salle de bal à la cour »<sup>129</sup>, Schami peut-il prendre avec magnanimité la défense des Allemands en répliquant à l'impétuosité de son aîné par une explication posée : c'est qu'« il n'y pas de tradition de l'humour spirituel en Allemagne » et que « ce n'est pas dû seulement au climat, mais aussi à la forme de gouvernement », l'Allemagne n'ayant jamais connu le centralisme comme la France ou l'Égypte.

### 1.3.3.3 Rencontres fantasmées ou rêvées (Özdamar)

Au-delà du procédé rhétorique, la convocation d'un écrivain mort peut aussi prendre la forme d'une rencontre fondatrice fantasmée ou rêvée. Dans le récit autobiographique *Mein Berlin*<sup>130</sup>, Özdamar relate un rêve fait par son héroïne-narratrice après une visite au cimetière de Dorotheenstadt, où elle est allée se recueillir sur la tombe de Brecht. De retour de ce lieu de mémoire de la littérature allemande où les tombes d'écrivains célèbres s'étalent « comme des livres géants »<sup>131</sup> sur le sol, la jeune femme turque, qui a fui le régime militaire établi dans son pays pour « apprendre le théâtre de Brecht » à Berlin, rêve qu'elle rend visite au grand dramaturge mais arrive trop tard : Brecht est étendu sans vie sur son lit. Déçue de ne plus pouvoir lui parler, elle demande à

---

<sup>128</sup> „Eben, und es hilft einem Juden keine Taufe und einem Südländer kein Haarfärben und kein Eintritt in die Parteien der Mehrheit. Das Stigma trägt der Fremde auf der Stirn.“ *Ibid.*

<sup>129</sup> „Kritiker stehen wie Lakaien vor der Saaltüre bei einem Hofball [...]“ *Ibid.*

<sup>130</sup> „Mein Berlin“, *Der Hof im Spiegel*, Köln, KiWi, 2001, p. 55-61 (p. 60-61).

<sup>131</sup> „Dort lagen manche Grabsteine wie riesige Bücher auf der Erde.“ *Ibid.*, p. 60.

sa compagne Helene Weigel, qui veille le défunt, de lui donner « quelque chose de lui » ; Weigel lui remet alors la taie d'oreiller de Brecht<sup>132</sup>. Le rêve se termine par le départ de la narratrice en bateau, laissant derrière elle sur le rivage des « fascistes de Turquie ».

La signification de ce rêve est limpide : à la recherche d'« ancêtres » dans le panthéon des écrivains allemands, la jeune femme réclame et obtient un objet transitionnel qui instaure un lien symbolique avec Brecht. L'oreiller, symbole d'activité onirique, donc de créativité artistique, renvoie également à l'intimité amoureuse, à la sécurité et au repos. Bien que juste esquissé, l'épisode a valeur de scène initiatique pour la femme de théâtre et écrivaine qu'est Özdamar. Que l'inventeur du théâtre épique ait comme elle lutté contre la dictature dans son pays avant de partir en exil joue un rôle important dans cette identification, comme l'indique la fin du rêve. Le don posthume, qui consacre la transmission de l'héritage spirituel – par une grande comédienne qui plus est –, prépare cette issue heureuse : la taie d'oreiller de Brecht agit comme un talisman qui protège la jeune militante de ses poursuivants.

Exprimée ici sous la forme condensée d'un rêve, la valeur existentielle de la référence à Brecht pour Özdamar a été explicitée dans d'autres contextes, notamment dans son discours de remerciement pour la remise du prix Chamisso, où elle raconte comment les chansons de Weill/Brecht, écoutées en boucle sur des disques rapportés de Berlin en 1966, l'aidèrent à supporter la peur et les brimades subies après le coup d'État de 1971. Arrêtée pour ses reportages militants, elle passa trois semaines en prison et, dit-elle, « là, à Istanbul, dans ce trou noir, les mots de Brecht m'ont aidée ». Et de citer le refrain de *La chanson de Nana* : « Gott sei Dank geht alles schnell vorüber [...] », des mots allemands qui, poursuit-elle, l'ont aidée à Istanbul « comme un mot de prière arabe [l'avait] aidée il y a trente ans à Paris, bismillahirrahmanirahin »<sup>133</sup>.

La traduction de cet épisode sous la forme personnalisée du rêve dans *Mein Berlin* montre comment Özdamar s'applique à *incarner* les œuvres de ses mentors littéraires, à se représenter ceux-ci comme des amis ou des parents, présences tutélaires qui ont une fonction de consolation, d'encouragement et d'émulation. Ce procédé est omniprésent dans ses textes, même s'il n'est souvent qu'esquissé. On en trouve un autre exemple dans le même discours de remise de prix lorsque, pour rendre hommage au poète dont la distinction qu'elle vient de recevoir porte le nom, l'écrivaine commence par s'incliner

---

<sup>132</sup> „[...] bitte geben Sie mir etwas von ihm. Seine Krawatte oder seinen Kopfkissenbezug.“ Weigel gab mir Brechts Kopfkissenbezug.“ *Ibid.*

<sup>133</sup> „Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede“ [1999], in: E.S.Ö., *Der Hof im Spiegel*, p. 125-132 (p. 128).



devant Chamisso. Ce poète ne semble pas représenter grand-chose pour elle, car ses connaissances à son sujet sont minces et superficielles, contrairement à Heine dont elle mentionne aussitôt comme une recommandation l'estime dans laquelle il tenait son ami : « [...] il paraît que Heinrich Heine l'appréciait beaucoup. J'aime Heinrich Heine, c'est pourquoi j'aime aussi Adelbert von Chamisso et je me suis souvent représenté Heine et Chamisso conversant ensemble »<sup>134</sup>. Après quoi l'allocutrice fait littéralement dialoguer les deux écrivains en alternant des poèmes de l'un et de l'autre.

Heinrich Heine sagt :

Mein Kind, wir waren Kinder,  
Zwei Kinder, klein und froh;  
Wir krochen ins Hühnerhäuschen,  
Versteckten uns unter das Stroh [...] <sup>135</sup>

Chamisso sagt:

Ich war auch jung und bin jetzt alt,  
Der Tag ist heiß, der Abend kalt.  
Geh du nur hin, geh du nur hin  
Und schlag dir solches aus dem Sinn. <sup>136</sup>

Und Heine antwortet:

Es treibt dich fort von Ort zu Ort,  
Du weißt nicht mal warum;  
Im Winde klingt ein sanftes Wort,  
Schaust dich verwundert um. <sup>137</sup>

[Heinrich Heine dit :

Mon enfant, nous étions des enfants,  
Deux enfants, petits et gais,  
Nous rampions dans le poulailler,  
Nous nous cachions dans la paille. [...]

Chamisso dit :

Moi, je fus jeune aussi, et vieux me voilà,  
Le jour est brûlant, mais le soir est froid.  
Ne reste plus, ne reste pas,  
N'y pense plus, n'y pense pas.

---

<sup>134</sup> „[...] und Heinrich Heine soll ihn sehr geschätzt haben. Ich liebe Heinrich Heine, deswegen liebe ich auch Adelbert von Chamisso und sah vor mir Heine und Chamisso oft zusammensitzen.“ *Ibid.*, p. 125.

<sup>135</sup> Özdamar cite ici le poème XXXVIII du *Livre des chants*, dont elle reproduit les deux premières strophes. Voir H. Heine, *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, op. cit., Bd. 1, p. 126-127.

<sup>136</sup> Özdamar cite l'intégralité (deux strophes) du poème de Chamisso *Geh du nur hin!* [1827], lui-même inspiré d'un chant du *Cor merveilleux de l'enfant*. Voir Chamisso, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, hrsg. von Jost Perfaß, Bd. 1: *Gedichte/ Lieder und lyrisch-epische Texte*, München, Winkler-Verlag, 1975, p. 188.

<sup>137</sup> Il s'agit cette fois de la 1<sup>re</sup> strophe du poème *In der Fremde*, publié en 1844 dans le recueil *Neue Gedichte*. In: H.H., *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, op. cit., Bd. 7, p. 369-370.

Et Heine répond :

Tu erres de lieu en lieu,  
Tu ne sais même pas pourquoi ;  
Dans le vent vibre une douce parole,  
Tu regardes, étonné, autour de toi.]

Après avoir ainsi « donné vie » aux deux poètes en les transformant en personnages de théâtre, les attirant en quelque sorte dans son propre univers poétique – où l'errance et le chagrin se disent dans les mots simples de l'enfance et du quotidien –, Özdamar aborde le sujet qui lui tient vraiment à cœur : la fonction vitale qu'eurent pour elle certaines références allemandes à Istanbul sous le régime militaire. Et ce sont alors non pas Chamisso et Heine, mais Heine et Brecht qui seront évoqués. L'épisode de double résurrection n'aura servi que d'entrée en matière pour le véritable hommage ; pour autant, sa dramaturgie révèle un positionnement de l'autrice comme femme de théâtre, et le choix des poèmes cités indique non moins clairement un parti pris esthétique.

Figure plus poétique que les jeux rhétoriques de l'interview ou de la lettre, qui sont aussi des exercices d'érudition et d'éloquence, le topos de la rencontre imaginée (rêvée, fantasmée) n'est donc naïf qu'en apparence. Chez Özdamar, il participe d'une esthétique qui place l'intensité émotionnelle et la force symbolique au-dessus du discours rationnel. En ce sens, les scènes que nous venons d'évoquer illustrent bien sa recherche d'une écriture plus « théâtrale » que littéraire, inspirée par les modèles apparemment opposés que sont le *gestus* brechtien et l'identification émotionnelle à la Stanislavski : Özdamar s'y présente tant par la forme que par le fond comme une disciple du dramaturge allemand. Mais la différence avec la lettre ou le dialogue n'est pas aussi grande qu'il y paraît : ce sont là aussi, au fond, des procédés de théâtralisation fondés sur une naïveté simulée. Dans les trois cas, l'auteur de référence est à la fois « incarné » et « actualisé » pour donner à l'auteur·rice vivant·e, sujet de l'énonciation, une caution littéraire et l'aider à construire une posture d'écrivain·e qui soit authentique mais aussi légitime aux yeux du public allemand. Derrière le geste de dévotion et de respect se profile un acte d'appropriation : la construction d'une coprésence fictive entre l'auteur·rice et son « ancêtre » est une mise en scène qui a pour effet de transformer ce dernier en personnage littéraire. Ces procédés fondent une forme particulière de transfert culturel qui inclut la dimension du temps : par l'« importation » à la fois culturelle et historique d'écrivains qui lui servent de garants,

l'auteur·rice remet en cause le discours dominant de la culture dans laquelle il/elle vit et délimite ainsi un territoire<sup>138</sup>.

### 1.3.4 Au seuil de la réécriture : déterritorialisation et reterritorialisation du canon

Le concept de déterritorialisation, créé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans l'*Anti-Œdipe* (1972) avant d'être précisé et développé dans *Kafka : pour une littérature mineure* (1975) et surtout dans *Mille Plateaux* (1980), désigne un processus de décontextualisation (déclassification, décodage) d'un système permettant son actualisation (sa « reterritorialisation ») dans d'autres contextes. L'intérêt heuristique de ce concept, dont la fortune ultérieure a conduit à un certain affaiblissement sémantique et que nous employons ici dans son sens originel, réside dans la remise en question (déconstruction) des discours dominants. C'est bien en effet tout l'enjeu du processus de décontextualisation nationale territoriale de la littérature consacrée, tel qu'on peut l'observer chez les auteurs de notre corpus, que d'en confirmer la portée universelle – certes revendiquée par les plus farouches défenseurs du canon occidental eux-mêmes –, tout en remettant en question dans le même mouvement la prétention de l'Occident à l'exclusivité en matière de valeur littéraire. Pour récuser cette prérogative des cultures dominantes (occidentales) à exprimer l'universalité (et donc leur prétention à la domination intellectuelle sur le reste du monde), les auteurs s'attachent à déconstruire le caractère de fétiche de l'œuvre canonisée en réévaluant celle-ci à l'aune de contingences sociales et politiques différentes de celles qui lui ont donné naissance. La déterritorialisation ainsi opérée prépare ou même constitue une forme de réappropriation du canon par des (ou pour le compte de) groupes de population qui n'en seraient sinon que les récepteurs passifs et subjugués.

En amont de la réécriture proprement dite, les opérations de transfert passent en effet par une déterritorialisation plus ou moins ciblée du canon national ou occidental qui en constitue jusqu'à un certain point un réexamen critique. Ainsi, Özdamar lit-elle – et se montre-t-elle lisant – les textes de Lenz, Kleist et Büchner au prisme de la Turquie des années 1970, ce qui l'amène à rapprocher la situation de ce pays de celle de l'Allemagne des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles. À l'occasion de la remise du prix Chamisso, en 1999, elle

---

<sup>138</sup> Selon la typologie établie par Schöning („Die Internationalität nationaler Literaturen“, *op. cit.*, p. 24), nous aurions affaire ici à un cas de transfert diachronique direct – à ceci près qu'il ne s'agit pas d'un transfert à proprement parler *interculturel* mais de la réception d'un auteur allemand par un auteur écrivant lui aussi en allemand, quoique avec un arrière-plan étranger.

souligne par exemple que le personnage de Woyzeck, dont le modèle est historiquement dépassé dans l'Europe d'aujourd'hui, « existe » encore à l'heure actuelle en Turquie. Ainsi est-ce au théâtre (dans une Allemagne qui semblait à première vue, d'après ce qu'elle en découvrait dans la rue, « ne pas avoir d'histoire ») qu'elle a « trouvé l'histoire »<sup>139</sup>. Une histoire qui lui était familière – parce que c'était celle de son pays :

Ich sah Woyzeck auf der Bühne, aber nicht mehr auf den deutschen Straßen. Woyzeck existierte noch auf den türkischen Straßen. Dort sah man Männer, die einen wie Büchners Figur Woyzeck berührten. Ich kam mir vielleicht deswegen nicht emigriert vor. Deutsches Theater war die Verlängerung meines Landes. (SSE, p. 130)

[J'ai vu Woyzeck sur la scène, mais je ne le voyais plus dans les rues allemandes. Woyzeck existait encore dans les rues turques. Là-bas, on voyait des hommes qui vous bouleversaient comme le personnage de Büchner. C'est peut-être la raison pour laquelle je ne me suis pas sentie comme une émigrée. Le théâtre allemand était le prolongement de mon pays.]

En (re-)découvrant à travers sa propre expérience le contenu de vérité historique de la pièce de Büchner, Özdamar amorce une réévaluation de ce texte du point de vue des espaces excentrés, post- ou néocoloniaux.

Elle fait une expérience similaire avec le *Bourgeois-Général* de Goethe en notant que la fonction sociale et politique de la boutique de barbier comme espace de liberté, qui a complètement disparu dans les démocraties européennes modernes, est encore bien vivante à Istanbul.

Schnaps geht auf den Schrank los, in dem der volle Milchkrug steht. Aber die Reden, die er über Freiheit und Revolution vor dem Schrank führt, sind im Grunde die Reden eines schwatzlustigen Dorfbarbiers. Heute ist sein Thema die Revolution. Auch die Barbiersalons in Istanbul sind die Orte, wo die Leute ihre Ideen über Politik, Moral und Ökonomie vor dem Spiegel einfach loswerden können, während sie rasiert werden. Goethe in Istanbul. (SSE, p. 171)

[Schnaps se dirige vers l'armoire dans laquelle se trouve la cruche de lait. Mais les discours qu'il tient devant l'armoire sur la liberté et la révolution sont au fond les discours d'un barbier de village aimant bavarder. Aujourd'hui, son sujet est la révolution. À Istanbul aussi, les salons de barbiers sont les lieux où les gens peuvent exprimer librement leurs idées sur la politique, la morale et l'économie, face au miroir, en se faisant raser. Goethe à Istanbul.]

On voit bien à partir de cet exemple en quoi le travail sur le canon, même s'il est comme ici à l'état embryonnaire, représente un travail sur l'histoire : ce qu'il révèle est propre à infirmer tout un discours orientaliste contemporain sur la Turquie, en l'occurrence autour

---

<sup>139</sup> „Auf der Straße sah Deutschland aus, als ob es keine Geschichte hätte, aber im Theater fand ich die Geschichte.“ Özdamar, „Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede“, in: *Der Hof im Spiegel*, 2001, p. 125-132 (p. 130).

du cliché selon lequel la culture de ce pays, imaginée comme traditionaliste et islamique, serait *per se* incompatible avec l'héritage censément « judéo-chrétien » au fondement de l'Allemagne moderne.

Des expériences de déterritorialisation de ce type sont parfois insérées sans commentaire par Özdamar dans un roman, comme pour *Le Songe d'une nuit d'été* au tout début du *Pont de la Corne d'Or*. Une analepse y montre la narratrice avant son départ pour l'Allemagne, alors que, lycéenne, elle jouait son premier rôle au théâtre et rêvait de devenir comédienne. Cette passion inquiète sa mère, qui voudrait qu'elle fasse des études supérieures et devienne avocate. Dans le dialogue qui oppose la mère et la fille, cette dernière réplique crânement aux arguments maternels en prononçant avec à-propos des vers de Shakespeare appris par cœur pour son interprétation du rôle de Titania. La première citation, tirée de l'acte II, scène 2 et encore donnée en rapport avec le travail de l'héroïne pour le club de théâtre, est insérée en turc dans le texte allemand et suivie de sa traduction par A. W. Schlegel<sup>140</sup>, le tout étant mis en relief par des italiques et une disposition typographique en vers sur la page. La citation suivante, donnée cette fois comme réplique de la jeune fille à sa mère, est rapportée sur le même mode mais sans les italiques<sup>141</sup>, ce qui indique que l'adolescente se réapproprie les fiers propos de la reine des fées (« je suis un esprit d'un rang élevé ») sans que ce soit forcément décelable par sa mère. À partir de ce moment les citations du *Songe* seront données directement en allemand et parfois incorporées à même le texte.

L'effet de ce procédé est irrésistible : d'abord déconcerté de trouver des citations en langue étrangère dans un roman allemand, le lecteur découvre dans un deuxième temps, avec quelque amusement sans doute, qu'il s'agit d'un texte du canon occidental que la jeune héroïne a appris en turc, pour s'apercevoir enfin que des citations du même texte sont habilement enchâssées dans le dialogue entre la mère et la fille. L'identification de ces inserts est favorisée par la probable familiarité du lecteur, sinon avec la traduction « classique » de Schlegel, du moins avec le registre sublime qui caractérise les auteurs de cette époque. L'effet de dépaysement initial débouche ainsi, comme en miroir, sur un effet de reconnaissance non moins inattendu.

Le comique de cette scène d'une grande efficacité tient à l'adéquation surprenante entre le sujet, la révolte d'une jeune fille contre l'autorité parentale et l'idéologie

---

<sup>140</sup> „Haydi, halka olun, bir peri şarkısı söyleyin / (Kommt! Einen Ringel, einen Feensang!) / Dann auf das Drittel 'ner Minute fort! / Ihr, tötet Raupen in den Rosenknospen!...“ Özdamar, *Die Brücke vom Goldenen Horn*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1998, p. 12.

<sup>141</sup> „Adi olmayan cinsten bir ruhum. (Ich bin ein Geist nicht von gemeinem Stande.)“ *Ibid.*, p. 13.

bourgeoise dans la Turquie des années 1960, et son traitement doublement parodique : au réinvestissement par l'adolescente du discours shakespearien dans l'univers du roman répond, au niveau de l'écriture, un réinvestissement par l'écrivaine du canon occidental (Shakespeare/Schlegel). Dans les deux cas, il s'agit d'une parodie à la fois ludique et « sérieuse », selon la typologie de Genette, c'est-à-dire dont le but n'est pas de tourner en ridicule le texte-source, mais plutôt de le « rénover » en le réinvestissant dans un contexte nouveau. Si cela fonctionne, c'est parce que la majesté romantique des vers shakespeariens traduits par Schlegel, que se réapproprie effrontément la jeune fille, entre en résonance avec le pathos « oriental » du discours maternel. Ainsi, lorsque la mère en pleurs s'exclame : « ma fille, tu es si terriblement exaltée et encore si jeune » (« *Meine Tochter, du bist so entsetzlich wild und noch so jung* »), la fille lui répond avec aplomb en adaptant – à peine<sup>142</sup> – une réplique d'Helena à sa rivale Hermia dans III, 2 (en italique dans le texte) :

Nein, nein, Mutter, ich will nicht trau'n.  
 Noch länger Eu'r verhaßtes Antlitz schauen,  
 Sind eure Hände hurtiger zum Raufen,  
 So hab' ich längre Beine doch zum Laufen!

[Non, non, ma mère, je ne veux pas vous croire.  
 Ni continuer à regarder votre visage honni,  
 Vos mains fussent-elles plus promptes à la bagarre,  
 C'est moi qui ai de plus longues jambes pour courir !]

Cet échange, qui n'aurait aucune chance d'être plausible dans le contexte d'une famille allemande bourgeoise d'aujourd'hui, semble à peine incongru dans l'atmosphère de vitalité exubérante et distanciée qui caractérise le roman. Incidemment, Özdamar pointe ainsi le fait que les conflits générationnels et idéologiques à l'œuvre dans la société turque au début des années 1960 ne sont pas si éloignés de ceux qui agitaient les sociétés pré-démocratiques d'Europe occidentale, et que le combat d'émancipation d'une jeune fille de la bourgeoisie turque offre certains parallèles avec la révolte des héros romantiques contre un ordre imposé. Par sa localisation dans l'incipit du roman, cette scène donne le ton du récit tout entier : roman d'immigration à caractère autobiographique, *Le Pont de la Corne d'Or* se présente d'emblée à la fois comme un roman de formation et d'apprentissage, le récit d'une émancipation et un roman interculturel sur le théâtre et la littérature (le choix du *Songe* étant en soi significatif puisqu'il s'agit d'une pièce sur le théâtre et la mise en abyme). Placé au seuil du récit, ce jeu intertextuel donne en outre au lecteur toutes les

---

<sup>142</sup> Seule modification : insertion du mot « *Mutter* » dans le texte.

informations nécessaires sur l'héroïne pour ne pas tomber dans le piège de la naïveté à laquelle pourrait faire croire la technique narrative adoptée ; il a donc une fonction de caractérisation qui place le personnage au rebours du cliché sur l'immigré turc comme paysan traditionaliste, inculte et benêt.

Ces transferts spatio-temporels et amorces de relecture débouchent parfois sur un travail de réécriture, comme lorsque Özdamar entreprend d'adapter *Hamlet* au contexte turc contemporain pour en faire un drame paysan : l'opération, déjà réalisée avec succès par l'écrivain suisse Gottfried Keller dans la nouvelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856), aurait bien fonctionné en raison du décalage historique qui sépare la Turquie de l'Europe occidentale. Cette adaptation n'a pas vu le jour, mais a fait place à une réécriture plus indirecte, inspirée de *Hamlet-machine* de Heiner Müller, sur laquelle nous reviendrons en détail dans le second chapitre de cette étude.

On entre ici, en effet, dans le domaine de la transformation hypertextuelle proprement dite, qui est par excellence celui du *writing back*. Dans le contexte colonial et post-colonial, la réécriture est investie d'une fonction de déconstruction qui vise non seulement le canon en tant que tel, c'est-à-dire la culture hégémonique perçue comme instrument de domination, mais aussi plus généralement le discours idéologique qui tend à essentialiser les notions d'authenticité, de racines culturelles, de nation et d'identité au lieu de les considérer comme déterminées par un espace-temps donné<sup>143</sup>. Ainsi Aimé Césaire adapte-t-il *La Tempête* de Shakespeare « pour un théâtre nègre », en adoptant le point de vue de Caliban et d'Ariel, comme Derek Walcott « créolise » l'Odyssée dans son poème épique *Omeros* (1990). Dans ces textes-manifestes, il s'agit autant de réaliser une synthèse entre la tradition européenne classique et la culture folklorique des Caraïbes, que de contrecarrer la vision du monde eurocentriste et colonialiste que véhiculent les textes classiques de par leur canonisation. En s'appropriant la langue et la culture du colonisateur, l'écrivain antillais, africain ou indien libère sa propre parole et accède à l'autonomie culturelle.

Les auteurs germanophones issus de l'immigration reprennent eux aussi des modèles classiques (Homère, Shakespeare, Lessing, Goethe, les frères Grimm...). Nous

---

<sup>143</sup> Anil Bhatti souligne cet enjeu fondamental du palimpseste pour l'écriture postcoloniale. Voir : „Aspekte der Grenzziehung: Postkolonial“, in: Horst Turk, Philipp Löser u.a. (Hrsg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen, Nationalismus, Regionalismus und Fundamentalismus*, Göttingen, Wallstein, 1998, p. 339-356 (p. 345 sq.). Voir aussi Karine Chevalier dans *La Mémoire et l'Absent. Nabil Farès et Juan Rulfo, de la Trace au Palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008 : « Dans un contexte postcolonial, le palimpseste est le lieu de la mainmise du colonisateur sur la mémoire du colonisé, le meurtre paternel par les fils ne s'étant pas actualisé, c'est-à-dire la libération des colonisés. » (p. 135)

tâcherons de montrer dans les chapitres suivants, à partir d'exemples concrets, comment ils le font, pourquoi et dans quel(s) but(s).

#### 1.4 Conclusion

Nous espérons avoir pu montrer à travers cet exposé général que le dialogue intertextuel avec les auteurs du canon occidental est bien vivant chez les écrivain·e·s germanophones originaires du monde oriental. Nous avons vu également que leurs références ne se limitaient pas à une ligne « mineure » au sein de l'histoire littéraire, à ce versant « métissé », marginal et subversif du canon que représentent des auteurs comme Heine, Chamisso, Lasker-Schüler, Celan ou Kafka. Certains des plus illustres représentants du panthéon de la littérature mondiale, comme Shakespeare, Goethe ou les frères Grimm, sont également des interlocuteurs privilégiés de ce dialogue, dont l'un des objectifs est de redonner sens au concept de « littérature mondiale ». Un moyen d'y parvenir est de mettre au jour les convergences, voire le fonds commun entre les cultures orientales et occidentales. Mais le mouvement inverse est tout aussi présent : mettre en perspective pour mieux faire ressortir les différences, opérer des distinctions, se démarquer, ouvrir une troisième voie.

À première vue, le travail des écrivains germanophones sur le canon semble plus « constructif » que contestataire ou critique : rarement polémiques, ils cherchent moins à révéler le sous-texte idéologique (colonialiste, raciste) des textes canoniques (comme le font nombre d'écrivains post-coloniaux ou afro-américains<sup>144</sup>) qu'à « dénaturiser » ou à « désethniciser » le canon allemand en faisant apparaître ses composantes « hybrides » et cosmopolites. Ils recherchent volontiers des alliés, des garants, des « ancêtres », des parrains – plutôt que des pères ou des mères à tuer.

Et pour cause, sans doute : le discours dominant auquel ils sont confrontés n'est pas de même nature que celui que déconstruisent les écrivains anglophones. Contrairement à l'impérialisme britannique, qui – à l'instar du discours colonial français – s'autorise d'une conception universaliste et humaniste de la culture pour asseoir sa prétention à « civiliser » le reste du monde, le discours allemand de la « nation culturelle » n'est pas construit sur un mode expansionniste et missionnaire. Tourné vers l'intérieur dans une perspective

---

<sup>144</sup> Sur la configuration de la « présence noire » dans les œuvres d'auteurs canoniques américains (Melville, Twain, Hawthorne, Hemingway...), écrites à l'intention d'un public toujours pensé comme « blanc », voir Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1992.



d'homogénéisation, il ne s'ancre pas davantage dans un syncrétisme inclusif à l'américaine : la nation allemande n'est pas pensée comme un « *melting pot* », mais bien comme un ensemble monoculturel et largement mono-ethnique, fermé sur lui-même, avec pour seul creuset la langue. Pour le dire dans les termes de Zafer Şenocak, le concept allemand de culture est « construit comme un monologue », quasiment une « zone interdite » et un « labyrinthe » pour les personnes non autorisées<sup>145</sup>. Selon ce discours, Heine, Chamisso, Kafka, Rilke, Canetti, Celan sont des écrivains *allemands*, quelles que soient les autres composantes de leur identité<sup>146</sup>. En mettant en exergue l'hybridité de ces écrivains venus des marges de la « germanophonie », mais aussi le cosmopolitisme revendiqué de certains des auteurs les plus représentatifs du canon dominant comme Goethe, les écrivains immigrés remettent en question la conception même de culture nationale.

Il convient à présent d'affiner ces conclusions à l'appui de textes précis, en remplaçant le discours sur le canon qu'ils développent dans le contexte de l'œuvre de chaque écrivain. Cela permettra de mettre en lumière les enjeux esthétiques et idéologiques de ces opérations intertextuelles par rapport aux objectifs visés par les auteurs.

---

<sup>145</sup> „Der deutsche Kulturbegriff ist als Selbstgespräch aufgebaut, nicht missionarisch nach außen, eher als Sperrbezirk mit ungewisser Tiefe, ein Labyrinth für Unbefugte.“ Zafer Şenocak, „Der Hinterhof der deutschen Identität: über Thomas Manns Revisionen des deutschen Kulturbegriffs“, in: Z.Ş., *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*, op. cit., p. 59-74 (p. 71).

<sup>146</sup> Voir *ibid.* p. 70 : „Bis zur staatlichen Vereinigung im Deutschen Reich definierte sich Deutschsein durch Sprache und Kultur. Doch die Sprache wurde durch den Aufklärer Kant und den Weltliteraten Goethe geöffnet. Sie wurde zur Plattform universaler Gedanken und allgemeinemenschlicher Gefühle. Die deutsche Romantik hat versucht, diese Öffnung wieder rückgängig zu machen, indem sie das Mittelalter und den katholischen Glauben als Referenzquelle nahm. Doch die Sprache hatte sich längst in einen neuzeitlichen Kontext bewegt. Sie ließ sich nur bedingt als ‚Geheimsprache‘ der Gemeinschaft restaurieren.“



## 2. Rafik Schami

---

### 2.1 Positionnement et projet esthétique

#### 2.1.1 Engagement et postures de Rafik Schami

Réfugié en RFA depuis 1971 en raison de son opposition au régime au pouvoir en Syrie, Schami fait son entrée sur la scène littéraire ouest-allemande en tant que porte-parole des travailleurs immigrés. Bien qu'il soit issu d'une famille aisée, qu'il ait reçu une éducation poussée et qu'il soit venu en Europe dans l'intention de poursuivre ses études commencées à Damas, c'est en effet avec le milieu ouvrier qu'il est d'abord en contact, à travers les emplois qu'il est amené à occuper<sup>1</sup>, le temps d'apprendre l'allemand puis d'achever ses études.

Première catégorie de population à s'installer massivement en Allemagne fédérale, les *Gastarbeiter* forment alors une minorité très marginalisée au sein de la classe ouvrière, puisqu'ils sont recrutés sous contrat par l'industrie allemande, en principe à titre temporaire. Lorsque Schami fonde au tournant des années 1980, avec l'Italien Franco Biondi et quelques autres, le collectif d'écrivains Südwind et l'association PoLiKunst (« Polynationaler Kunstverein »), c'est donc dans une perspective ouvertement militante. Le concept même de « littérature des travailleurs immigrés » (« *Gastarbeiterliteratur* »), qu'il forge dans un texte-manifeste coécrit avec Biondi en 1981, montre la volonté des deux auteurs d'inscrire leur travail dans la tradition marxiste de la « littérature ouvrière » (« *Arbeiterliteratur* »), un courant qui puise ses racines dans l'art prolétaire russe et se développa en Allemagne dans les années 1920. Contrairement aux formes antérieures de littérature engagée, cette littérature « ouvrière » ou « prolétarienne » avait pour particularité d'être écrite par les travailleurs eux-mêmes et non par des écrivains de métier. Ses principaux représentants furent Hans Lorbeer, Emil Ginkel, Willi Bredel et Hans Marchwitza. Au début des années 1960, il y eut dans les deux Allemagne des tentatives de réactiver la tradition d'avant-guerre : en RDA, sur l'impulsion du gouvernement Ulbricht lui-même, aligné sur le modèle de l'Union soviétique (« Voie de Bitterfeld ») ; en RFA, de façon beaucoup plus marginale et en opposition avec le pouvoir en place (Groupe 61).

---

<sup>1</sup> Entre 1971 et 1979, Schami exerce toutes sortes d'emplois temporaires et non qualifiés, notamment en usine, sur des chantiers, dans la gastronomie et le commerce.

En accolant au composé lexicalisé *Arbeiterliteratur* le vocable *Gast* en guise de préfixe, Schami et Biondi ne reprennent donc pas seulement à leur compte un terme stigmatisant (« *Gastarbeiter* ») pour mieux, comme ils l'expliquent alors, « dévoiler l'ironie »<sup>2</sup> qu'il recèle : ils tentent aussi de changer le regard du public sur leur production littéraire en l'inscrivant dans une généalogie *autochtone*, prolétarienne certes, mais qui a gagné ses lettres de noblesse sous la République de Weimar. « *Gastarbeiterliteratur* » s'entend alors non seulement comme désignant la « littérature des travailleurs immigrés » (ainsi que le terme a été le plus souvent compris), mais aussi et d'abord comme une « littérature ouvrière écrite par des immigrés ». À l'instar des écrivains prolétariens des années 1920, et de leur successeurs du Groupe 61 comme Max von der Grün ou Günter Wallraff, Schami et ses camarades s'inscrivent dans une démarche documentaire et militante en dépeignant dans leurs textes les conditions de vie des travailleurs immigrés et leurs problèmes spécifiques, liés au déracinement d'une part et à la xénophobie de la société allemande d'autre part : solitude, mal du pays, désorientation, isolement, émergence d'une solidarité. L'objectif est en effet de susciter, au sein du groupe concerné mais aussi dans la population majoritaire, un sentiment d'implication (« *Betroffenheit* ») capable de briser le mur de l'indifférence et d'ouvrir la voie à une transformation réelle de la société.

C'est dans le sillage de cette inscription collective dans le champ que Schami développe son projet scriptural personnel : jusqu'à la fin des années 1980, ses textes se situent sans ambiguïté dans la continuité du projet révolutionnaire marxiste. Même s'il peut dès 1979 postuler à un emploi lucratif dans l'industrie pharmaceutique grâce à son doctorat de chimie, et dès 1982 s'établir comme écrivain indépendant, il continue de revendiquer une conception combative et émancipatrice de la littérature. Ne pouvant plus prétendre à une posture immédiatement documentaire, il développe une écriture plus personnelle, qui intègre l'imaginaire et l'élaboration poétique sans pour autant renoncer à porter un regard critique sur la société et les discours. Devenu écrivain, Schami entend continuer à prendre sa part dans la lutte contre l'exploitation et dans l'évolution des mentalités.

Son rapport à la culture « établie », qu'elle soit prestigieuse et sélective ou commerciale et *mainstream*, est alors de nature essentiellement polémique. À travers une

---

<sup>2</sup> Franco Biondi et Rafik Schami (en collaboration avec Jusuf Naoum et Suleman Taufiq), „Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur“, in: Christian Schaffernicht (Hrsg.), *Zu Hause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*, Fischerhude 1981, p. 124-136.

série de métafictions satiriques, il scrute le sous-texte idéologique de productions plébiscitées par le grand public : *Dracula* de Bram Stoker (avec toutes ses adaptations et réécritures) ou encore les contes de Grimm – à travers deux textes sur lesquels nous reviendrons en détail –, mais aussi par exemple *Momo* (1973), le roman de *fantasy* pour la jeunesse de Michael Ende, dont il s’attache à montrer que, sous couvert de critiquer l’aliénation produite par la société industrielle, il véhicule en réalité une vision du capitalisme faussée (eurocentriste et apolitique) en occultant les mécanismes d’exploitation qui conduisent à cette aliénation. Dans sa nouvelle *Pourquoi Momo tomba amoureuse de J.R.* (*Warum Momo sich in J.R. verliebte*), il donne à ce *bestseller* une suite qui remet en cause à la fois le message humaniste et pacifiste de l’hypotexte, et les conditions de son succès planétaire<sup>3</sup>. À cette époque, Schami ne fait pas encore de son origine ethnoculturelle une marque de fabrique et un argument de vente. Néanmoins, son engagement anticapitaliste est dès cette période indissociable d’une critique de l’exploitation du Sud par le Nord et de l’eurocentrisme qui domine la culture occidentale.

À partir du roman *Eine Hand voller Sterne* (1987), qui relate sous forme diaristique le parcours d’un jeune homme accédant dans la Syrie des années 1960 – comme lui-même – à l’écriture par le journalisme et l’engagement contre la dictature, Schami commence à s’écarter, du moins en apparence, des problématiques sociales spécifiques à l’Allemagne, et plus largement au monde occidental, pour se retourner sur le monde de sa jeunesse. À travers des contes et romans situés dans la Syrie pré-Assad (Hafez), il dessine les contours d’un Moyen-Orient mal connu des Allemands : multiethnique, multiconfessionnel et multilingue, encore profondément ancré dans le monde préindustriel avec des structures familiales fortes et des formes de sociabilité traditionnelles. Cette « Arabie » en partie rêvée (tout du moins, déjà largement disparue sous la pression des dictatures successives), représente à la fois l’envers de l’Occident industrialisé, et une image de ce que pourrait être, à certains égards, son avenir – en particulier dans un pays comme l’Allemagne, où le « multiculturalisme » est alors l’objet de tous les fantasmes et de toutes les craintes. Dans le même temps, l’« Arabie » que Schami « conte aux Allemands »<sup>4</sup> puise largement – pour

---

<sup>3</sup> Rafik Schami, „Warum Momo sich in J.R. verliebte“, in: *Das letzte Wort der Wanderratte* [1987], München, DTV, 2011, p. 94-108. Schami avait déjà exprimé sa position sur *Momo* quelques années plus tôt dans un essai : „Warum heiratet der Prinz die Pförtner Tochter nicht? Über Illusionäres und Revolutionäres in der Phantasie I“, *Linkskurve*, 1983, H. 2, S. 19-21; „Warten ist schlechter Rat in einer eilenden Zeit. Über Illusionäres und Revolutionäres in der Phantasie II“, *Linkskurve*, 1983, H. 3, S. 38-41.

<sup>4</sup> Nous empruntons cette heureuse formule à Benoît Ellerbach, dont la thèse de doctorat, soutenue à l’Université de Paris-Sorbonne le 13 décembre 2014 sous le titre « L’« Arabie » contée aux Allemands : fictions interculturelles chez Rafik Schami », nous a fourni de précieuses informations sur la trajectoire, l’œuvre et la réception de Schami.

ce qui est des sujets, des motifs et du style – aux sources d'un imaginaire orientaliste (au sens saïdien du terme) qui a depuis longtemps sa place dans la littérature européenne.

En faisant revivre cet Orient des *Mille et une nuits* à travers des fictions situées au XX<sup>e</sup> siècle, Schami se pose en « informateur natif » de premier choix : étant lui-même issu du monde qu'il décrit, il ne peut être accusé ni de complaisance aveugle ni d'arrogance paternaliste. Arabe et chrétien – comme Edward Said –, il est une preuve vivante de la complexité d'un monde que l'Occident a souvent tendance à réduire à l'équation arabe = musulman. En multipliant dans ses livres les histoires d'amitiés et d'amours interculturelles, Schami contribue à déconstruire le discours public structuré autour de cet amalgame et donne corps à l'utopie (qui n'est pas nécessairement une chimère) d'une coexistence harmonieuse entre les peuples et les cultures. Il déjoue également les stéréotypes véhiculés en Occident sur l'islam, en montrant qu'il existe au sein même de la communauté musulmane les configurations et les attitudes les plus variées. Les femmes, notamment, ne sont pas nécessairement opprimées ni condamnées à la chasteté et au silence, elles peuvent être fortes et « émancipées » - ou plutôt, car le terme manque de pertinence dans un contexte qui reste malgré tout incontestablement patriarcal, libres.

Ce sont ces fictions situées dans la Syrie des années 1950-1960, ou à cheval sur la Syrie et l'Allemagne, qui apportent à Schami les faveurs du grand public et l'installent durablement sur la scène littéraire allemande. Ce succès est dû pour une bonne part à la mise en scène de ses séances de lecture publique : Schami fait de ce pensum incontournable de la vie d'écrivain en Allemagne qu'est la tournée de lecture un art de la performance à part entière, car il *raconte* ses histoires au lieu de les lire. Il ajoute ainsi aux attraits de son style narratif celui de son « interprétation », au sens dramaturgique du terme. Il s'impose dès lors dans le champ littéraire comme un « conteur » (« *Märchenerzähler* ») dans la veine des *hakawati*<sup>5</sup>, conteurs itinérants de fables, de contes et de mythes comparables aux troubadours du Moyen Âge européen. Mais il s'attire également par cette posture anachronique les critiques de nombreux journalistes et collègues, notamment parmi celles et ceux qui se partagent avec lui le champ de la littérature immigrée, lesquels lui reprochent d'exploiter à des fins vénales le goût du public pour l'exotisme en alimentant des clichés essentialistes.

Manifestement, la « réorientation » de Schami sur l'axe Orient/Occident relève en effet, au moins en partie, de la construction intellectuelle ; tant il est vrai que, comme l'ont

---

<sup>5</sup> Voir Annette Deeken, „Der listige Hakawati: Über den orientalischen Märchenerzähler Rafik Schami“, *Deutschunterricht*, 48. Jg. (1995), H. 7/8, p. 363–370.

relevé notamment Hans-Heino Ewers<sup>6</sup> et Benoît Ellerbach<sup>7</sup>, cette réinvention de lui-même dans le rôle du conteur arabe « authentique » est le fruit d'une critique de la culture occidentale moderne qui s'ancre dans une tradition de pensée elle-même éminemment moderne – et occidentale. Ainsi l'« auto-orientalisation » de l'auteur Rafik Schami, telle qu'on peut l'observer à cette période à la fois dans ses textes – construits comme des « mosaïques », souvent autour de personnages eux-mêmes conteurs, qui manient l'art de la digression et des récits enchâssés – et dans ses apparitions publiques, résulte-t-elle paradoxalement d'une conception de l'auctorialité qui est au principe même du moment moderne de l'histoire littéraire européenne. En célébrant l'art de raconter (oralement) comme un art de la communication et du dialogue, c'est-à-dire de l'écoute et de la disponibilité à l'Autre, par opposition à une littérature qui s'est coupée des sources vives de la création en figeant le verbe sur le papier, le disciple de Walter Benjamin<sup>8</sup> qu'est Schami met sciemment ses pas dans ceux des romantiques allemands : il s'agit pour lui aussi de réhabiliter l'oralité et de réconcilier la culture « noble » avec la culture « populaire ». Pas plus que les romantiques, il ne prétend ainsi être un créateur naïf ; le haut degré d'autoréflexivité de ses textes indique au contraire qu'il entend bien laisser percevoir à qui veut l'entendre toute la part de construction (i.e. d'artifice et de jeu) de ses élaborations narratives<sup>9</sup>.

Décrié par certains comme une imposture, le « tournant arabe » de l'œuvre de Schami procède donc en réalité d'une reconfiguration de ses références : à la posture de l'auteur militant, promoteur de *Gastarbeiterliteratur* engagé aux côtés des ouvriers dans une démarche révolutionnaire d'inspiration marxiste, succède celle du « conteur » affable, rompu à toutes les ficelles de l'illusionnisme et jouant à fond la carte de l'ironie romantique. Son *éthos* discursif a-t-il foncièrement changé pour autant, comme le suggèrent celles et ceux qui voient dans ce « second Schami » un autre écrivain ? Certes,

---

<sup>6</sup> Hans-Heino Ewers, „Ein orientalischer Märchenerzähler, ein moderner Schriftsteller? Überlegungen zur Autorschaft Rafik Schamis“, in: Ulrich Nassen, Gina Weinkauff (Hrsg.), *Konfiguration des Fremden in der Kinder- und Jugendliteratur nach 1945*, München, Iudicum, 2000, p. 155-167.

<sup>7</sup> Benoît Ellerbach, *L'Arabie contée aux Allemands. Fictions interculturelles chez Rafik Schami*, op. cit., chapitre « Traditions orales de Maaloula : Schami, tributaire des orientalistes allemands ? », p. 199-226. Nous remercions l'auteur de nous avoir donné accès au tapuscrit de son ouvrage avant publication.

<sup>8</sup> Cette référence est développée, parmi beaucoup d'autres (Ernst Bloch, Erich Fromm...) dans un texte où Schami expose précisément sa poétique du conte : „Eine zauberhafte Brücke nur für Kinder“, in: R.S., *Die Frau, die ihren Mann auf dem Flohmarkt verkaufte* [2011], München, Hanser, 2013, p. 47-70. Voir aussi Benoît Ellerbach, *L'Arabie contée aux Allemands*, op. cit., chapitre « Das Erzählen/Der Erzähler : Benjamin et Schami », p. 180-198.

<sup>9</sup> Voir par exemple le roman *Sieben Doppelgänger* (1999), qui développe le thème romantique du double en l'articulant aux questions de l'auto-orientalisation, de l'auto-promotion et du mimétisme (post-)colonial, dans un récit sur le jeu de masques d'un auteur nommé Rafik Schami.

non. Si l'on veut bien voir dans ce repositionnement autre chose qu'un calcul mercantile (ce qu'il est peut-être *aussi* par ailleurs), force est d'accorder quelque crédit à ce que disent les textes, implicitement et explicitement, de ses intentions. À savoir que Schami s'est donné une mission culturelle et sociale précise, qui se décline en plusieurs volets : d'une part, « conter l'Arabie aux Allemands », comme le dit Benoît Ellerbach, c'est-à-dire donner à ceux-ci par le biais de la fiction (et parfois de l'affabulation) des informations sérieuses, fiables et utiles sur cet « Orient » qui les attire autant qu'il les repousse, et qu'ils connaissent toujours aussi mal (alors qu'ils ont plus que jamais affaire à lui) ; d'autre part, et souvent d'un même mouvement, éclairer les Allemands sur leur propre société et leur propre culture en portant sur elles le regard d'un « Oriental » faussement naïf, c'est-à-dire en les décrivant d'un point de vue décentré, à contre-courant du système de références national. Cette démarche discursive consistant à « orientaliser l'Allemagne » (Ewers) est perceptible à différents degrés dans nombre de ses textes depuis la fin des années 1980. On en trouve une illustration particulièrement éloquentes dans le troisième et dernier de ceux que nous commenterons dans ce chapitre, le roman pour la jeunesse *Le Rapport secret sur le poète Goethe*. La mission que s'est assignée Schami comporte enfin un troisième volet, dont il reconnaît lui-même le caractère quelque peu utopiste, et qui a gagné en importance à mesure que ses livres s'exportaient dans le monde entier : réhabiliter la culture traditionnelle (notamment populaire et orale) de sa région d'origine, tant aux yeux des autres peuples qu'à ceux de ses propres héritiers, qui en ont été dépossédés par la domination coloniale de l'Occident<sup>10</sup>.

Qu'il s'agisse de « conter l'Arabie aux Allemands », d'« orientaliser l'Allemagne » ou encore de redonner foi dans leur propre créativité aux peuples spoliés de leur patrimoine culturel, les trois volets du programme « interculturel » de Schami servent un même objectif : il s'agit d'œuvrer au rapprochement des peuples et à leur émancipation, en favorisant une meilleure compréhension tant de soi-même que de l'autre, alimentée par une information qui se veut non seulement factuelle mais aussi, et avant tout, culturelle. Le positionnement que représente ce programme n'est donc pas moins « politique » que le

---

<sup>10</sup> „[3] Meine Bücher haben einen großen Auftrag: Sie sind zu meinen Botschaftern geworden in Regionen, die ich nie bereist habe und die ich auch nie bereisen würde. Sie sind heute in 25 Sprachen überall auf der Welt lesbar geworden. 4. Meine Hoffnung war groß, meine Ziele noch größer. Inspiriert durch Don Quijote wollte ich quasi durch die Hintertür in meiner Heimat wieder Fuß fassen. Ich träumte von einem Erfolg, der es mir erlauben würde, meinen Landsleuten laut zuzurufen: ‚Wacht auf und schaut eure Wurzeln an. Glaubt an euch selbst und versucht, originell zu erzählen, ohne die anderen nachzuahmen!‘“ Rafik Schami, „Sprich, damit ich dich sehe: Ein Versuch über die Mündlichkeit in unserer Zeit. Mit den Gästen Ibn Aristo, Don Quijote und Sancho Panza“, in: R.S., *Die Frau, die ihren Mann auf dem Flohmarkt verkaufte*, op. cit., p. 99-156 (p. 109).



premier, même si les accents sont placés différemment : il y a dans le passage, chez Schami, de la posture de l'écrivain « engagé » aux côtés des travailleurs immigrés (qui consistait souvent, comme le dit Benoît Ellerbach, à attaquer de façon « frontale » la société allemande) à la posture éthique du médiateur culturel faisant passer son message politique par des contes merveilleux et des sagas historiques, un déplacement de perspective qui doit sans doute beaucoup à l'évolution du contexte politique lui-même. Les deux événements-pivots des années 1990 à 2000, l'effondrement du bloc soviétique et les attentats-suicides contre le World Trade Center de New York, avec toutes leurs conséquences aux niveaux mondial et national, ont profondément marqué le discours public en Allemagne. Évoquons simplement ici quelques éléments de cette évolution : la renaissance d'un « sentiment national » fort dans la foulée de la réunification (euphorie déclenchée par la victoire de l'Allemagne à la coupe du monde de football de 1990, mais aussi pogroms racistes), l'abandon du discours optimiste sur la société « multiculturelle » au cours des années 1990, le lancement d'un débat autour de l'intégration des populations issues de l'immigration et de la place de l'islam dans la société allemande dans les années 2000 (création de la Conférence allemande de l'islam, DIK, en 2006), enfin l'apparition sur la scène politique d'une droite dure, « anti-système » et flirtant de plus en plus ouvertement avec l'idéologie nationale-socialiste, qui rebat les cartes et entraîne une droitisation générale des discours.

Au vu de ce contexte, il paraît difficile d'interpréter l'évolution qu'on observe chez Schami – dans son écriture comme dans ses postures discursives et sociales – comme un simple désengagement, un retrait du politique dicté par des intérêts personnels. Signalons à cette occasion que Schami a continué de lutter contre le régime Assad (père et fils) par le biais de ses contacts au sein de la diaspora syrienne, et plus généralement moyen-orientale. Il n'a jamais cessé non plus de s'impliquer dans le dialogue international des intellectuels autour du conflit israélo-palestinien<sup>11</sup>. Depuis l'éclosion du « printemps syrien », bientôt réprimé dans l'indifférence générale avec la violence qu'on sait, il a donné d'innombrables conférences et interviews sur la situation dans le pays. En 2011, il fonde aux éditions Hans Schiler une collection dédiée à la publication de littérature arabe contemporaine en

---

<sup>11</sup> En 2001, au début de la deuxième Intifada, il organise à Zurich une rencontre entre des écrivains israéliens, palestiniens et arabes. Les neuf conférences qui résultent de ce débat sont réunies dans le volume *Angst im eigenen Land. Israelische und palästinensische Schriftsteller im Gespräch*, Zürich, Nagel & Krimme, 2001. Voir aussi : „Als die Steine flügge wurden. Offener Brief an David Grossman über sein Buch *Der gelbe Wind*“, in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick*, op. cit., p. 227-240.

allemand, Swallow Editions. En 2012, il crée sous le nom de Schams une association humanitaire destinée à venir en aide aux enfants victimes de la guerre en Syrie.

Il y a donc au fond une grande cohérence dans la démarche de cet auteur, qui reste éminemment marxiste au moins sur un point : la confiance qu'il a dans la capacité du « peuple » à évoluer, à accéder à la maturité politique et à prendre son destin en main. La constance avec laquelle Schami, tout au long de sa période de création, s'est adonné à la composition de livres pour la jeunesse, est une preuve éloquente de cette conviction, qui l'amène à parier sur l'éducation. Le principal reproche qu'on peut lui faire est peut-être seulement d'appliquer ce programme de manière un peu trop systématique dans son écriture, au prix d'un didactisme parfois réducteur<sup>12</sup>. En tout état de cause, Schami reste fidèle à son intention de « faire du divertissement, certes, mais du divertissement de grande classe »<sup>13</sup>.

### 2.1.2 Programme esthétique et travail sur le canon

La réflexion esthétique de Schami trouve donc sa source dans une double prise de conscience : d'une part, la domination coloniale et post-coloniale a dépossédé les peuples qui l'ont subie de leur propre héritage culturel en les incitant à imiter servilement le modèle occidental<sup>14</sup> ; d'autre part, les anciennes puissances coloniales, qui détiennent le pouvoir économique et culturel sur le reste du monde, sont elles aussi coupées de leurs racines, par une aliénation induite par l'industrialisation et l'évolution des technologies, comme elles sont également coupées des populations des autres continents, dont elles ont cependant attiré une partie chez elles, volontairement ou non, et qu'elles ne savent pas intégrer. Ce constat l'amène à explorer les sources communes aux différents systèmes de référence, afin de repérer les points de convergence et d'imbrication qui constituent le socle commun oublié de la civilisation. L'un de ces points d'ancrage est le conte, genre issu des récits populaires mythiques de tradition orale. Pour Schami, les contes

---

<sup>12</sup> Ainsi a-t-il tendance à réduire la culture « orientale » à ses sources populaires orales, au détriment de la culture arabe littéraire, dont les *Contes des 1001 nuits* ne font précisément pas partie. De même, sa volonté de jeter des « ponts » entre l'Orient et l'Occident peut le conduire aussi bien à aplanir les différences qu'à les surexposer. Voir sur ce point notre article « Guerres esthétiques et conflits communautaires : le roman d'artiste comme riposte au “choc des civilisations” (Orhan Pamuk, Rafik Schami, Metin Arditi) », in : Philippe Alexandre (dir.), *Orients et orientalisme dans la culture des pays de langue allemande au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., Nancy, PUN, 2016, p. 365-383.

<sup>13</sup> „Unterhaltung sollte es sein, ja, aber von großer Klasse.“ Rafik Schami, „Sprich, damit ich dich sehe“, op. cit., p. 109.

<sup>14</sup> Schami s'est abondamment exprimé sur cette question. Voir entre autres : „Eine Hand allein kann nicht klatschen. Über die Lage der arabischen Literatur“, in : *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick*, op. cit., p. 151-183.

représentent un « pont magique »<sup>15</sup> – non seulement entre les différentes cultures, et donc potentiellement entre les peuples, mais aussi entre le passé et le présent, le monde de l'enfance et celui des adultes, la culture « noble » et la culture « populaire », le producteur (ou conteur) et le récepteur.

Pour exploiter ce potentiel largement méconnu, il importe de réhabiliter et de renouveler le genre du conte merveilleux. Et ce non pas, affirme Schami, sur un mode passéiste et nostalgique, mais dans une perspective constructive et ludique, volontiers critique et même subversive – comme le fit par exemple Cervantes en puisant dans des genres archaïques le matériau de ce qui deviendrait « le premier roman de l'époque moderne »<sup>16</sup>. Techniquement, il s'agit donc de s'appropriier le genre du conte, d'une part en adaptant ses contenus au monde contemporain, d'autre part en le faisant essaimer dans l'ensemble du spectre générique. Schami donne lui-même l'exemple d'une telle modernisation/hybridisation en intégrant les éléments thématiques et narratifs du conte à des textes relevant a priori d'autres genres, comme le roman, la nouvelle ou même l'essai. Il espère ainsi dynamiser la littérature et la sortir des impasses du mimétisme et du réalisme – selon une ligne de « poétisation du monde » dont le modèle a été fourni par les romantiques allemands.

Conjointement à sa recherche du socle culturel commun à l'Orient et à l'Occident, Schami engage une relecture critique du canon occidental de son point de vue d'écrivain exilé marqué par l'expérience post-coloniale. Cette réception se décline sur deux niveaux : d'une part, il revendique explicitement des « affinités électives » avec certains penseurs et écrivains de la tradition occidentale, entre autres Cervantes, Goethe, Chamisso, Heine, Benjamin. Les auteurs canoniques, choisis en fonction de leurs positions esthétiques et politiques, lui servent de cautions et de modèles, voire de témoins à charge contre le système culturel et social dans lequel il s'inscrit – avec des différences de statut parfois importantes entre eux, comme nous avons pu le constater à l'exemple de ses textes de circonstance sur Chamisso, Goethe et Heine. D'autre part, il fait un véritable travail de réécriture, c'est-à-dire de transformation hypertextuelle, sur des textes individuels. C'est sur ce travail que nous allons nous pencher maintenant.

---

<sup>15</sup> L'exposé poétologique „Eine zauberhafte Brücke nur für Kinder“, in: R.S., *Die Frau, die ihren Mann auf dem Flohmarkt verkaufte*, *op. cit.*, est intégralement construit autour de cette métaphore.

<sup>16</sup> „Sprich, damit ich dich sehe“, *ibid.*, p. 100.

## 2.2 Analyses de textes

Les deux premiers des trois textes que nous aborderons dans ce chapitre, *La vérité sur les vampires et l'ail* (1987) et *Plaidoirie de la défense : Le dossier Petit Chaperon rouge* (1988), sont des transpositions hypertextuelles qui se présentent sous la forme de « rectifications » de palimpsestes canoniques. Ce procédé de dérivation, qui instaure une relation ironique et critique au texte-source, est caractéristique des modalités de réécriture des classiques qui se développent au XX<sup>e</sup> siècle en Europe, bien avant que les pratiques de contre-discours (*rewriting, writing back*) ne s'imposent comme modes d'expression privilégiés dans le contexte post-colonial : pensons au *Prométhée mal enchaîné* (1920) de Gide, à des textes de Kafka comme *La vérité sur Sancho Pança* et *Le silence des sirènes*, aux *Rectificatifs à de vieux mythes* (*Berichtigungen alter Mythen*, 1933) de Brecht, ou encore aux romans de Christa Wolf *Cassandre* (*Kassandra*, 1983) et *Médée* (*Medea: Stimmen*, 1996). Ces textes écrits en forme d'apologues proposent des variantes plus ou moins parodiques de récits mythiques, généralement à l'appui d'une contestation de l'ordre social établi et de sa légitimation morale, souvent sous l'angle des rapports de classes et/ou de genres. Les nouvelles que Schami consacra durant sa première période de création, respectivement, à Dracula et au Petit Chaperon rouge s'inscrivent dans cette tradition de transvalorisation polémique. En soumettant des textes du canon mondial à une révision critique du point de vue de ceux que la société contemporaine exploite et infériorise – principalement, mais pas exclusivement, les immigrés –, il plaide cependant déjà pour un décentrement de l'historiographie littéraire occidentale, et plus particulièrement allemande.

Si ces premières réécritures étaient encore relativement schématiques, la mise en fiction du travail sur le canon a trouvé chez Schami une expression beaucoup plus aboutie dans un texte de 1999 écrit pour un public d'adolescents, *Le rapport secret sur le poète Goethe, qui réussit un examen sur une île arabe*. Le décentrement du regard porté sur le canon s'y accompagne d'un hommage vibrant au représentant le plus emblématique des lettres allemandes dans le monde. C'est à cette œuvre originale, où la visée pédagogique est arrimée à un contre-discours postcolonial étayé sur les thèses d'Edward Said, que sera consacrée la dernière des trois analyses du présent chapitre.

### 2.2.1 Faut-il réhabiliter Dracula ? Enjeux d'une réécriture marxiste

La nouvelle intitulée *La vérité sur les vampires et l'ail* (*Die Wahrheit über Vampire und Knoblauch*) propose, comme l'indique le titre, une « rectification » d'un mythe

moderne dont le fondement le plus célèbre est le roman *Dracula* (1897) de l'Irlandais Bram Stoker : il s'agit de rétablir une « vérité » par rapport à cette légende colportée depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à travers de multiples fictions folkloriques, littéraires et cinématographiques à propos des vampires. Le paratexte désigne ainsi comme cible du discours rectificateur une tradition générique entière, celle du récit d'épouvante ancré dans la mythologie populaire, culminant dans le roman de Stoker et répercuté tout au long du XX<sup>e</sup> siècle par des adaptations cinématographiques, depuis le *Nosferatu* (1922) expressionniste de Murnau jusqu'au comique et décalé *Bal des vampires* (1967) de Roman Polanski. Schami cite expressément cette tradition dans l'incipit (« On a écrit beaucoup d'horreurs à propos du comte Dracula [...] »),<sup>17</sup> avant de camper le narrateur de son récit, un journaliste jordanien exilé à qui le rédacteur en chef d'un grand journal allemand demande de mener une enquête visant à réviser l'image négative du personnage de Dracula : « Il est temps de faire éclater au grand jour la véritable histoire de ce comte respectueux de l'environnement et amoureux de la paix ».<sup>18</sup> L'ironie de cette entrée en matière laisse deviner au lecteur que la « correction » opérée par Schami n'ira pas tout à fait dans le sens de la révélation escomptée.

Pour s'acquitter de sa mission, le protagoniste-narrateur se lance sur les traces du personnage historique dont s'était déjà inspiré Bram Stoker, le sanguinaire héros médiéval Vlad Tepesch, fils de Dracul, devenu prince de Valachie en 1448 sous le nom de Vlad III et plus connu sous le surnom de Vlad l'Empaleur. Tout comme le roman de Bram Stoker, la nouvelle de Schami a donc des airs de récit de voyage, relatant à la première personne un voyage d'investigation qui s'étend d'un bout à l'autre de l'Europe. Son propos n'est pas tant de contrecarrer l'hypotexte que d'en mettre en perspective la dimension historique et idéologique.

Le *gothic novel* tardif de Bram Stoker se présentait comme un récit de voyage composé d'extraits de journal, de lettres et de télégrammes relatant une expédition en Europe orientale, depuis Londres jusqu'au fin fond des Carpates. Le voyage vers la Transylvanie s'accompagnait pour les protagonistes anglais d'une perte progressive de repères qui leur faisait vivre une expérience de régression civilisationnelle : à mesure qu'ils progressent vers l'est, ils sont contraints d'emprunter des moyens de transport de plus en

---

<sup>17</sup> „Über Graf Dracula wurden viele Horrorgeschichten geschrieben. [...]“ Rafik Schami, *Die Wahrheit über Vampire und Knoblauch*, in: *Das letzte Wort der Wanderratte* [1987], München, DTV, 2011, p. 48-70, ici p. 48. Les références ultérieures à ce récit renvoient à cette édition et seront dorénavant indiquées par VK, suivi du numéro de la page.

<sup>18</sup> „Es ist an der Zeit, daß die wahre Geschichte dieses umweltfreundlichen und friedliebenden Grafen ans Licht kommt.“ *Ibid.*

plus rudimentaires tandis que la nature qui les entoure devient de plus en plus inhospitalière et inquiétante, les langues locales de plus en plus incompréhensibles pour des oreilles britanniques, les habitants de plus en plus frustes et superstitieux. Au terme de ce voyage angoissant, ils se trouvent confrontés à une créature bestiale et impitoyable, diaboliquement rusée, douée d'une force exceptionnelle et de pouvoirs surnaturels : le comte Dracula, auprès duquel le jeune clerc de notaire Jonathan Harker est envoyé pour traiter une transaction immobilière, n'est autre qu'un monstrueux avatar du héros national Vlad Tepesh, guerrier médiéval entouré d'une légende noire. C'est un « nosferatu » (mort-vivant<sup>19</sup>) qui se nourrit du sang de ses victimes et les transforme à leur tour en vampires. Il a toutefois plusieurs points faibles, que ses adversaires s'efforceront d'exploiter : d'une part un besoin continu de sang frais, d'autre part l'obligation de se retirer entre l'aube et le crépuscule sur une terre consacrée à l'abri de la lumière du jour, enfin une vulnérabilité prononcée à l'ail, à la lumière naturelle et aux objets sacrés tels que les hosties et les crucifix. Après s'être échappé de justesse du château maudit, Jonathan Harker parvient à rejoindre l'Angleterre, mais il attire ainsi le vampire vers le monde civilisé où celui-ci continuera de sévir avant d'être définitivement neutralisé.

Le succès immense de ce roman à suspense, devenu l'œuvre de référence de la littérature vampirique, tient essentiellement à la complexité de son personnage principal : Dracula est non seulement un monstre sanguinaire mais aussi un réprouvé, un être rejeté par Dieu et déchu de l'humanité, pour lequel l'auteur exhorte explicitement son lecteur (par le truchement de Mina Harker) à éprouver aussi de la pitié. Cette ambivalence dans la conception du personnage explique que la réception du roman de Stoker se soit partagée entre, d'un côté, des interprétations qui font de Dracula un archétype du dominateur et, de l'autre, celles qui en font un modèle de paria, de marginal. La lecture postcoloniale du mythe n'est pas moins divisée, en raison du caractère très polysémique de ce roman dans le contexte de la littérature de l'ère coloniale : comme le souligne le comparatiste Oliver Lubrich<sup>20</sup>, Dracula peut incarner aussi bien l'exploitation coloniale et le pouvoir tentaculaire de l'Empire que, à l'inverse, l'hybridité postcoloniale subversive. C'est un « passe-partout idéologique » qui se prête à être interprété, selon le point de vue, comme symbole du colonisateur agressif ou comme figuration de l'Autre, du barbare « oriental », du « primitif » objet de rejet et de mépris de la part de l'Occident colonialiste. Renvoyant

---

<sup>19</sup> Dérivé du roumain *nu sferșitul* (« non fini »), Nosferatu désignerait le « non-mort », c'est-à-dire celui qui ne meurt jamais, le mort-vivant.

<sup>20</sup> Oliver Lubrich, „Holzpfahl und Telegraphenmast: Bram Stoker entsorgt ein archaisches Monster (*Dracula*)“, in: O.L., *Das Schwinden der Differenz. Postkoloniale Poetiken*, Bielefeld, 2004, p. 99-147.

dans la perspective paranoïaque de l'Europe occidentale à la menace diffuse d'un « colonialisme inversé » émanant des mouvements panslavistes (« revanche de l'Est »), voire d'une « invasion » des colonies en Europe, il peut représenter aussi bien le racisme, l'antisémitisme, le nationalisme, le cosmopolitisme, l'hédonisme, la décadence, l'irrationalisme, le retour du refoulé, etc.<sup>21</sup>

La « rectification » opérée par Schami sur ce mythe s'exerce à plusieurs niveaux et se déploie en deux temps. Tout d'abord, il prend pour narrateur un homme qui, commandité en raison de son appartenance au monde musulman<sup>22</sup> pour glaner des révélations inédites sur le personnage de Dracula, va mettre au jour un document qui rend à cette noire légende son fondement historique concret : l'histoire de Vlad III l'Empaleur, qui brisa la paix conclue par son père avec les Ottomans et mena contre eux une guerre sans merci. En Roumanie, où le sinistre personnage est toujours vénéré comme un héros national alors même que, comme le rappelle Schami, ses descendants pactisèrent avec les nazis<sup>23</sup>, les recherches menées par le narrateur tournent court. Mais une piste le conduit à Istanbul où il se fait traduire par un érudit un document du XV<sup>e</sup> siècle en turc ottoman qui n'est autre que le témoignage authentique d'une victime à propos des sévices auxquels s'est livré le comte sur ses prisonniers turcs. Au rebours de son objectif déclaré, arbitrairement fixé par le patron de presse allemand, l'enquête ne débouche donc nullement sur la révélation de faits propres à rétablir l'honneur d'un personnage historique injustement diffamé (et d'œuvrer ainsi à « la défense de la culture de l'Occident<sup>24</sup> »). Elle apporte au contraire une confirmation éclatante des penchants sanguinaires du modèle historique du comte Dracula. Cette trouvaille n'étant pas de nature à satisfaire la soif de sensation du rédacteur en chef, celui-ci refuse de publier l'article.

---

<sup>21</sup> Voir aussi Tabish Khair et Johan Höglund (eds), *Transnational and Postcolonial Vampires: Dark Blood*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>22</sup> „Warum gerade ich? [...] „Also nehmen wir an, ein christlicher Reporter macht einen Bericht, irgendeine Story, daß das Kreuz doch heilig ist und Wunder vollbringt. Das kauft uns doch keine Oma mehr ab, da muß schon ein Muslim ran!“ VK, p. 49.

<sup>23</sup> Schami insiste sur la continuité idéologique entre le combat de Vlad Tepesch et les liens de la famille royale de Roumanie avec le régime hitlérien dans les années 1930-1940: „Graf Dracula hatte genau wie viele Nationalhelden zahlreiche eheliche Söhne. [...] Einer seiner Urenkel hieß Karl. Er wurde König und herrschte grausam über Rumänien von 1930 bis 1940. Er paktierte mit den Nazis, war ihnen aber noch viel zu weich. So stürzte ihn sein eigener General Antonescu – auch ein Urenkel des Grafen. Dieser General rief den jungen Sohn Karls zum König der Rumänen aus. König Michael hieß der Kerl. Ein Schwächling. General Antonescu errichtete eine faschistische, blutige Diktatur, und die Nazis gewährten ihm Unterstützung. Als es aber Anfang 1944 den Nazis an den Kragen ging, ließ König Michael seinen General verhaften, trat schlaumeierisch zu den Alliierten über und erklärte dem Deutschen Reich den Krieg, um seiner Krone den Frieden zu bringen.“ VK, p. 50.

<sup>24</sup> „Ich solle mir Zeit nehmen und den Sachverhalt untersuchen. Wenn ich als muslimischer Journalist etwas Entscheidendes zur Verteidigung der Kultur des Abendlandes fände... Könnte eine Titelgeschichte oder gar eine Serie dabei herauskommen.“ VK p. 48.

Mais, quelques années plus tard, le journaliste, dont l'intérêt a été éveillé et qui s'identifie aux victimes du tortionnaire barbare, rencontre par hasard dans un train un travailleur immigré marocain, Ali Turki, qui porte au cou des marques de morsures dont il lui avoue qu'elles sont l'œuvre d'un persécuteur mystérieux. Le récit de cet homme constitue une nouvelle version de la fin de l'histoire de Dracula : l'horrible prédateur n'est pas mort, ou du moins il a des descendants qui sévissent encore, au beau milieu du monde civilisé. Mais ceux-ci s'attaquent désormais de préférence, et avec des méthodes bien plus raffinées qu'autrefois, aux individus sans défense des couches populaires : c'est « à la chaîne de montage et dans les bistros » que le nouveau Dracula trouve son « plat de résistance quotidien<sup>25</sup> ». Au lieu de tuer ses proies d'un seul coup en les vidant spectaculairement de leur sang, le vampire se contente désormais de prélever chaque jour un demi-litre de ce liquide sur des victimes différentes, assurant ainsi sa propre subsistance tout en prolongeant à la fois la vie de ses victimes (qui restent de la sorte à sa merci, réservoirs vivants toujours plus affaiblis) et le supplice et la terreur endurés par celles-ci.

Le seul point sur lequel la vérité diffère du mythe, à en croire Ali, c'est que les vampires modernes ne craignent ni l'ail ni les croix, bien au contraire : esprit libre, le distingué parasite est au-dessus des préjugés et se joue de la spiritualité attachée aux symboles religieux de toutes provenances. S'attaquant indifféremment aux ouvriers allemands et étrangers, il ne lâche une proie que par caprice, parce qu'il a trouvé mieux ailleurs. Ainsi l'ouvrier allemand Günter fait-il erreur en pensant que c'est à sa croix qu'il doit d'avoir été finalement relâché par son bourreau<sup>26</sup> : lorsque Ali, suivant son conseil, se met à porter un pendentif en croissant de lune, cette amulette ne lui est d'aucun secours : non seulement Dracula ne montre que mépris pour sa superstition, mais il s'amuse à tordre le pendentif jusqu'à le transformer en croix – prouvant par là qu'il n'a pas davantage de respect pour le symbole chrétien<sup>27</sup>. Quant à l'ail, contrairement à bon nombre d'Allemands qui, à l'instar du rédacteur en chef, le considèrent comme un aliment exotique et

---

<sup>25</sup> „Ja, dann geh' doch in die Nebenhalle. Dort sind mehrere kräftige Kerle, da kannst du dich vollsaugen.' ,Das habe ich schon, weißt du's noch nicht? Am Fließband und in den Kneipen. Das ist mein tägliches Hauptgericht, und jetzt will ich meinen Nachtsch. [...]“ VK, p. 62.

<sup>26</sup> „Als ich von Günter erfuhr, daß Dracula ihn nach einer Weile in Ruhe gelassen hatte, fragte ich ihn, was ich machen sollte, damit er mich auch in Frieden ließe. Günter legte seine Hand auf meine Schulter und empfahl mir, ein kleines Kreuz am Hals zu tragen.“ VK p. 65.

<sup>27</sup> „Dracula nahm das Amulett in die Finger: ‚Und was soll das darstellen?‘ Ich vergaß für einen Moment, daß er ein Monster war und versuchte, es ihm zu erklären: ‚Ein islamisches Kreuz!‘ – ‚Was für ein Zeug? Nicht einmal ein anständiges Kreuz könnt ihr machen. Dieses dumme Ding soll ein Kreuz sein? Es sieht mehr nach einem Dolch aus‘, sagte er und drehte den Halbmond zwischen den Fingern. ‚Ein Kreuz sieht so aus!‘ [...] Mit seinen Fingern zog er an der Mitte des Halbmondes, und das Metallstück verformte sich zu einem glänzenden kleinen Kreuz.“ VK, p. 66.



nauséabond, caractéristique de la culture des populations stigmatisées comme étrangères<sup>28</sup>, non seulement ce gourmet cosmopolite n'est pas rebuté par son arôme puissant mais il s'en délecte au point de rechercher comme une gâterie particulière les ouvriers immigrés dont le sang en est imprégné (comme du reste de harissa). Ce n'est donc pas à sa croix que l'ouvrier allemand doit d'avoir été finalement épargné, mais sans doute plutôt à son sang moins épicé que celui d'Ali.

Les interventions de Schami sur ses matériaux hypotextuels peuvent être abordées selon trois axes, qui impliquent des niveaux de lecture différents : la révision de l'histoire, le détournement du mythe et la critique de l'utilisation des sources, qui remet en question la légitimité des sources officielles. Au niveau du substrat historique, l'auteur fait mine d'adopter dans un premier temps le point de vue de la contre-histoire : son personnage-narrateur, écrivain germano-syrien comme lui, entreprend de rétablir la « vérité historique » (en réalité bien connue) sur le prince Vlad III de Valachie, despote chrétien fanatique et sanguinaire qui lutta contre l'extension de l'Empire ottoman, par le biais d'un document fragmentaire du XIV<sup>e</sup> siècle restituant partiellement la version occultée des victimes. L'exhumation de ce témoignage « authentique », transmis par un « informateur natif » contemporain des faits, pourrait a priori ouvrir la voie à une réappropriation de l'histoire par ceux qui en furent les premières (et réelles) victimes. Mais cette issue est bloquée, la vérité étant une nouvelle fois occultée par le rédacteur allemand du journal, qui refuse de publier les faits révélés par son enquêteur. Ironie supplémentaire, le rédacteur avait expressément demandé au journaliste, qu'il avait choisi en raison de ses origines « orientales », de livrer un papier susceptible de contribuer à une *réhabilitation* de Dracula. À travers ce détail, Schami dénonce simultanément l'appétit des relais d'opinion de la société allemande pour tout ce qui peut concourir au révisionnisme historique (fascination pour la barbarie et soif de sensation) et l'injonction paradoxale et perverse adressée par les mêmes aux intellectuels notamment immigrés (qu'ils soient ou non de religion musulmane<sup>29</sup>) de rendre hommage à la culture occidentale en dénonçant les sociétés « primitives » dont ils sont issus.

---

<sup>28</sup> Le rédacteur en chef déclare en effet d'entrée de jeu à son reporter: „Daß der Graf den Knoblauchgeruch gehaßt hat, das versteht jeder vernünftige Mensch, diese üble Pflanze kann einen Feinschmecker richtig anwidern.“ VK, p. 48. C'est précisément cette certitude butée et raciste, et elle seule, qui va être réfutée de façon éclatante par l'enquête, laquelle révèle que le Dracula historique, déjà, faisait servir à ses prisonniers exclusivement de l'eau et de l'ail frais durant les quelques jours précédant leur exécution, tant il était friand de ce condiment (VK, p. 55).

<sup>29</sup> En l'occurrence, le narrateur est athée : „Aber ich glaube weder an euren Jesus noch an unseren Mohammed“. – „Spielt doch keine Rolle. Du heißt doch Mohammed Abdulla Amarsaman, das ist wichtig,

Au niveau du mythe, ensuite, Schami se livre à une continuation/modernisation de la littérature sur les vampires, à laquelle il donne un contenu politique différent. En faisant « révéler » à son narrateur, à partir du témoignage oral d'une victime contemporaine, que Dracula est toujours vivant, il donne un prolongement à ses hypotextes fantastiques : on n'est plus dans un temps reculé, mais dans une usine moderne et pendant la Fête de la bière à Munich. Le nom qu'il donne à son témoin contemporain renvoie d'une part aux stéréotypes allemands sur l'étranger, d'autre part à une mise en abyme de son statut allochtone : Ali est le prénom quasi générique des travailleurs immigrés en Allemagne<sup>30</sup>, et le patronyme Turki indique que la famille avait déjà un statut étranger au Maroc<sup>31</sup>. Le récit de ce malheureux apporte au narrateur la preuve ultime du triomphe de la barbarie sur la civilisation dans l'Europe moderne. Cette victoire finale de Dracula, victoire secrète, ignorée de la collectivité, Schami l'explique de deux façons : d'une part, le vampire a évolué, il s'est émancipé de la religion et des préjugés, a su s'approprier les moyens technologiques modernes (notamment la lumière électrique<sup>32</sup>, l'informatique<sup>33</sup>, les techniques de désinfection<sup>34</sup>) et apprendre la modération, ce qui lui évite de recourir au procédé spectaculaire du meurtre et de se mettre lui-même en danger. Cette évolution civilisationnelle, revendiquée avec suffisance par le nouveau Dracula (« Sucer à mort ! Oh, comme c'est brutal et primitif ! C'étaient mes aïeux qui agissaient ainsi [...]. Oh, comme ils étaient bêtes<sup>35</sup> ! »), va à rebours du *gothic novel* où le monstre médiéval était vaincu à l'aide de la foi chrétienne et de la technologie moderne.

---

dein Boß läßt so unauffällig wie nur möglich unter den Artikel in fetter Schrift ‚jordanischer Reporter‘ drucken. Na, wenn das keine Sensation ist!“ VK, p. 49.

<sup>30</sup> Cette association peut être considérée comme un lieu commun au plus tard depuis la publication du reportage de Günter Wallraff *Ganz unten*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985 (*Tête de turc*, Paris, La Découverte, 1986). Le succès retentissant de cette enquête sur la situation des travailleurs immigrés, pour laquelle le journaliste se fit passer pour un Turc nommé Ali, entérina définitivement l'assignation de ce prénom à la figure de l'immigré, une décennie après la sortie du film de Rainer Werner Fassbinder *Angst essen Seele auf* (1974), qui devait initialement s'intituler *Alle Türken heißen Ali*.

<sup>31</sup> „Wahrscheinlich waren meine Urgroßeltern Gastarbeiter in Marokko.“ VK, p. 61.

<sup>32</sup> Le vampire moderne est un fervent adepte de l'électricité : „Licht? Man muß ein Denkmal für Edison setzen, unzählige Denkmäler... Es gibt nichts Besseres, als die Dinge im richtigen Licht zu sehen.“ VK, p. 62.

<sup>33</sup> L'informatique fournit à Dracula les moyens d'information et de recherche lui permettant de sélectionner ses victimes en fonction de leur origine : „Mein Computer weiß alles. Ein Knopfdruck, und schon erscheinen die Namen und daneben die Nationalität.“ VK, p. 61.

<sup>34</sup> Hygiéniste, le vampire prend soin de désinfecter le cou de ses victimes avant d'y planter les dents : „Was ist das?“ ,Alkoholspray. Ich will mich ja nicht vergiften. Was für einen Hals hast du? Seit wann hast du dich nicht mehr gewaschen?“ VK, p. 63.

<sup>35</sup> „Zu Tode saugen! Oh, wie brutal und primitiv! Das waren doch meine Vorfahren, sie haben drauflos gesaugt, bei allem, was ihnen in die Hände fiel, ob Katze oder Mensch, Alkoholiker oder Hepatitiskranker, ihnen war alles egal.“ *Ibid.*

D'autre part, le vampire bénéficie maintenant de la complicité de la société majoritaire parce qu'il prend soin de choisir ses victimes parmi les parias du monde capitaliste moderne, ceux dont personne ne remarque la disparition ou le dépérissement : les ouvriers non qualifiés, de préférence (quoique non exclusivement) immigrés. Ses agissements sont couverts par les institutions et particulièrement favorisés par les célébrations folkloriques du type *Oktoberfest*. La grande kermesse bavaroise mêlant beuverie, fête foraine et défilé costumé permet au monstre de se montrer en plein jour dans un hall d'usine sans éveiller de soupçon, malgré son accoutrement archaïque et ses manières extravagantes : il y arbore sans complexe le costume emblématique de l'exploiteur du XIX<sup>e</sup> siècle, habit noir, haut-de-forme et gants blancs, associé à des manières exquises et à une parfaite maîtrise des langues étrangères<sup>36</sup>.

Schami recourt ici à la vieille métaphore marxiste de l'exploitation capitaliste comme vampirisme : à l'aide de l'élément de modernisation que représente le rationnement des prélèvements sanguins par Dracula, il fait coller le personnage du mythe à l'allégorie marxienne du capital comme « travail mort » suçant « le travail vivant » qu'est le prolétariat<sup>37</sup>. Les victimes ne sont plus vidées de leur sang jusqu'à ce que mort s'ensuive, mais tuées à petit feu, sans que personne s'en émeuve ; et c'est encore le cadre faussement bon enfant de la Fête de la bière qui sert de couverture idéale à ce méfait, les persécutés n'y pouvant compter sur aucune compassion de la part des passants enivrés, chez qui leurs appels au secours suscitent au mieux des railleries xénophobes<sup>38</sup>. Le « bon peuple » se fait ainsi le complice du suceur de sang, démon au rire sardonique<sup>39</sup> dont il est l'allié objectif par son rejet grégaire du faible, de l'étranger, du marginal déraciné. Pas plus que « l'homme en gris » de Chamisso, ce diable-ci n'a quoi que ce soit à craindre des classes moyennes et populaires lorsqu'il s'acharne, avec une parfaite maîtrise des codes culturels, sociaux, institutionnels et linguistiques, sur les « Schlemihl » du monde

---

<sup>36</sup> „Plötzlich sah ich einen Mann im schwarzen Anzug in die Halle eintreten. Ich wunderte mich, weil er einen Zylinder aufhatte und weiße Handschuhe trug. Ich habe in so einer Werkhalle noch nie einen so fein angezogenen Typen gesehen, weder in Marokko noch in Deutschland. ‚Hier bist du also, ich suche dich überall‘, sagte er in feinstem Arabisch. Ich dachte, das sei der marokkanische Botschafter.“ VK, p. 60.

<sup>37</sup> „Das Kapital ist verstorbene Arbeit, die sich nur vampyrmässig belebt durch Einsaugung lebendiger Arbeit und um so mehr lebt, je mehr sie davon einsaugt.“ Karl Marx, *Das Kapital, Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals*, Hamburg, Meissner, 1867, p. 200.

<sup>38</sup> „Ich schreckte auf, aber Dracula packte mich. Ich flehte die Passanten um Hilfe an. Auch wenn sie nüchtern sind, helfen die Passanten in diesem Lande niemandem. Die Besoffenen lachten nur über meine Hilferufe. ‚Hab doch keine Angst!‘ riefen einige. ‚Das ist doch nur ein Clown!‘ riefen andere. Ein bärtiger Mann fand es lustig und schob mich zu Dracula hin. Er sprach bayrisch, und ich konnte nichts verstehen. Dracula aber lachte und rief: ‚Mein Gott, diese Kanaken verstehen keinen Spaß!‘“ VK, p. 67.

<sup>39</sup> „Er lachte widerlich. ‚Sterben? Wer redet denn vom Sterben, Junge! Ich sagte doch, einen halben Liter, verstehst du nicht? [...] Ich sagte keine Brutalität [...]‘“ VK, p. 63.

industriel moderne. Ce résultat peu brillant auquel aboutit à la fin du XX<sup>e</sup> siècle le « processus de civilisation » (Norbert Elias), non seulement chez les descendants de Vlad l'Empaleur mais aussi, à en croire cette description, chez les Allemands en tant que collectif, remet en cause la valorisation du « progrès » en tant que tel dans l'idéologie occidentale.

À cette transposition qui inscrit le mythe de Dracula dans le domaine de la parabole idéologique, Schami ajoute enfin une dimension médiacritique. Tout au long de son récit, il confronte non seulement deux modes de vie et de perception, mais aussi deux modes de communication : le mode archaïque (culture orale, dialogue) et le mode technologique (culture écrite, science). Le fil rouge est constitué des « traces vivantes » que sont d'une part l'ancien document authentique exhumé, d'autre part le témoignage oral de l'ouvrier, et que Schami oppose à la pseudo-communication imposée par les détenteurs du pouvoir économique et politique (presse et publicité).

Récapitulons : en réexaminant le mythe de Dracula du point de vue d'un intellectuel du Moyen-Orient vivant en Allemagne aujourd'hui, Schami attire l'attention sur le fondement historique de ce mythe, un épisode particulièrement sanglant des guerres qui opposèrent l'Europe chrétienne à l'Empire ottoman à la fin du Moyen-Âge, et questionne la fascination ambivalente de la légende qui a fait de Vlad l'Empaleur un monstre immortel, mais aussi un réprouvé inspirant autant la pitié que la crainte. Mais en subvertissant le modèle du *gothic novel* victorien, miroir des angoisses nées de la révolution industrielle et de l'expansion colonialiste, Schami s'inscrit aussi dans le prolongement de cette tradition en ajoutant au roman de Stoker un épilogue comico-fantastique convoquant la lecture marxiste du mythe vampirique comme métaphore du capitalisme. Il établit ainsi un lien entre la barbarie des guerres de conquête (le comte Dracula apparaissant dans sa version comme un précurseur des dictateurs européens modernes, jusqu'à Hitler et Ceaucescu) et la politique impérialiste des démocraties occidentales actuelles, qui entretiennent depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale une nouvelle « armée industrielle de réserve » (F. Engels) importée des pays du Sud pour assurer leur niveau de vie. Au vu du cynisme de ce « miracle » économique réalisé sur le dos de populations dépendantes et humiliées, le bilan n'est donc guère à l'honneur de la « culture de l'Occident » dont le reportage sur Dracula était censé redorer le blason.

Schami pointe par ailleurs la dialectique perverse à l'œuvre dans cette exploitation mondialisée, qui soumet les victimes à une double peine : spoliés corps et âme, précipités dans le malheur et la solitude, ils sont privés non seulement de leurs repères traditionnels et du réconfort de la religion (l'immigré arabe perd la foi en se voyant voler son croissant,

que le vampire lui restitue changé en croix<sup>40</sup>), mais également, à terme, de tout l'acquis éthique de civilisation qu'ils ont durement construit de leur côté au fil du temps. Poussé à bout par ce diable de vampire qui ne craint ni le croissant ni la croix, Ali régresse moralement jusqu'à battre sa femme, brisant le serment fait jadis à sa mère de ne jamais reproduire la brutalité que celle-ci a eu à subir de la part de son époux. Dépossédé de sa culture d'origine et néanmoins rejeté dans un stade de civilisation « primitif », celui de son propre père, Ali comprend qu'il est devenu tel qu'il « n'a jamais voulu être » et maudit son destin d'immigré<sup>41</sup> qui le cantonne au cliché de l'Arabe oppressant et maltraitant sa femme. L'axe « barbarie-civilisation » est irrémédiablement brouillé.

Au-delà de la critique du néo-impérialisme, l'enjeu de la nouvelle est de questionner la fascination ambiguë exercée par des figures emblématiques du Mal dans la société occidentale contemporaine, et plus particulièrement allemande. Dénonçant – quelques années à peine après le scandale des faux journaux intimes d'Hitler – les usages d'un journalisme à sensation friand de *scoops* propres à remettre en cause une doxa supposée (qu'on n'appelait pas encore le « politiquement correct »), Schami met en cause une culture du spectaculaire qui mêle la soif de transgression, l'esthétisation de la violence et le goût pour l'insolite et le monstrueux. Dans le contexte de la « querelle des historiens » (1986-1989), on peut enfin voir dans ce texte une forme de commentaire satirique sur les attraits pernicioseux d'un relativisme historique qui pouvait aller, comme le montraient les exemples récents de Ernst Nolte, Michael Stürmer et Andreas Hillgruber, jusqu'à nier la singularité des crimes nazis.<sup>42</sup>

Certains des axes thématiques de cette réécriture – la confiscation de la parole des victimes, la critique des sources officielles et la réhabilitation de la tradition populaire orale – sont également au cœur de sa deuxième réécriture de la même période.

---

<sup>40</sup> „Bruder, ich weiß nicht, ob du gläubig bist oder nicht, aber ich bin seit jenem Abend, an dem der Halbmond wie Knetgummi zu einem Kreuz wurde, ungläubig geworden.“ VK, p. 66.

<sup>41</sup> „Ali weinte bitterlich und flüsterte: ‚Ich wollte nie wie er werden, und doch bin ich dorthin gekommen, ohne es zu merken. Gott verfluche die Fremde!‘“ VK, p. 70.

<sup>42</sup> La « querelle des historiens » (*Historikerstreit*) fut lancée le 11 juillet 1986 par Jürgen Habermas dans *Die Zeit* en réaction à un texte de l'historien Ernst Nolte publié le 6 juin 1986 dans le *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sous le titre « Vergangenheit, die nicht vergehen will ». Habermas dénonce dans sa riposte « les tendances apologétiques dans l'historiographie contemporaine allemande » et prend à partie, outre Nolte lui-même, les historiens Andreas Hillgruber et Michael Stürmer, qu'il accuse de vouloir également relativiser les responsabilités du national-socialisme en établissant des parallèles entre le génocide du peuple juif et le massacre des populations d'Union soviétique. La polémique qui s'ensuivit dura plus de deux ans. Voir Ernst Reinhard Piper (Hrsg.), „*Historikerstreit*“. *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München u. Zürich, Piper, 1987.

## 2.2.2 Writing back to the Grimm-brothers : plaidoyer pour un changement de paradigme

Publiée en 1988 sous le titre *Plaidoirie de la défense : Le dossier Petit Chaperon rouge (Die Verteidigungsrede. Akte: Rotkäppchen)*, la réécriture que propose Schami du conte des frères Grimm se présente également sous la forme d'un récit à visée corrective mêlant de façon ludique transposition, continuation et commentaire. Mais à l'inverse de *La vérité sur les vampires et l'ail*, il s'agit bien ici de réhabiliter un personnage littéraire réputé malfaisant : le loup, incarnation mythique des peurs enfantines et allégorie privilégiée de tous les fantasmes de dévoration. Le procédé est donc plus simple : il s'agit moins à proprement parler d'un correctif que d'une réfutation pure et simple, opération de transvalorisation négative qui consiste à démonter un hypotexte en inversant le point de vue et en faisant passer l'auteur premier pour un imposteur.

Dans ce récit présenté du point de vue du loup, Schami prend sans grande originalité le contre-pied du célèbre conte romantique, se fondant sur la dernière version du texte établi par les frères Grimm<sup>43</sup> à partir de la transcription faite en 1697 par Perrault (*Contes de ma mère l'Oye*) d'un conte européen de tradition orale. Dans sa version modernisée, les rôles sont inversés et le récit initiatique se transforme en une parabole sur l'exclusion de l'« étranger » dans la société allemande contemporaine. Le loup, figure paradigmatique de l'opposant dans le schéma déséquilibré de l'hypotexte<sup>44</sup>, prend ici la parole pour plaider, oralement et à la première personne, sa propre cause dans le procès qui lui est intenté par sa victime présumée. S'adressant au tribunal sur un ton posé et courtois, en des termes qui dénotent une parfaite maîtrise de la rhétorique juridique, il annonce d'emblée qu'il décline toute responsabilité dans les crimes dont il est accusé par celle-ci avec le soutien de « l'armée de ses propagandistes ». Se proposant à l'inverse d'« accuser la plaignante », il prévient les jurés qu'il ne requiert pas leur grâce mais leur « juste verdict » une fois qu'ils auront entendu enfin « la véritable histoire » et qu'il s'en remet, si celui-ci lui était refusé, au jugement de l'histoire pour être un jour « réhabilité »<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> „Rothkäppchen“, in: Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen Band 1*, 7. Auflage (Ausgabe letzter Hand), 1857, Göttingen, Dieterich, p. 140-144.

<sup>44</sup> Le terme d'opposant renvoie au schéma actanciel établi par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* [1928], Paris, Seuil, 1965 : l'opposant est ce qui fait obstacle à la quête du sujet, tandis que l'adjuvant est ce qui favorise celle-ci. La structure du *Petit Chaperon rouge* des frères Grimm est atypique pour un récit initiatique en ceci que son héroïne – qu'elle soit finalement sauvée ou non – est une pure victime passive.

<sup>45</sup> „Verehrte Geschworene, Exzellenz, meine Damen und Herren! Das Hohe Gericht hat in seiner großen Gnade mir gestattet, mich gegen die Klägerin Rotkäppchen und das Heer ihrer Propagandisten zu verteidigen. Ich lehne jedoch jede Verteidigung ab und möchte höflichst Ihre Aufmerksamkeit auf die wahre Geschichte lenken und die Klägerin anklagen. Ich erhoffe mir nicht Ihre Gnade, sondern Ihr gerechtes Urteil,

À travers ce récit apologétique pro domo, le loup est caractérisé comme un marginal pacifique qui se nourrit du surplus de la société de consommation et ne demande pas mieux que de laisser les humains tranquilles : bon vivant débonnaire, il coulait des jours heureux dans le bois qui borde une maison de retraite, vivant en bonne intelligence avec les personnes âgées reléguées là par leurs familles, qui viennent les voir le week-end avec des gâteaux industriels et du vin bon marché pour soulager leur conscience. Se délectant des lapins qui prospèrent alentour, grassement nourris par les pensionnaires de l'institution qui se débarrassent ainsi des mauvaises pâtisseries qu'on leur apporte, il menait une vie paisible jusqu'au jour où, alors qu'il flirtait avec une louve, il s'est vu apostropher brutalement par une « grosse petite fille » au sujet de ses « grandes oreilles » et de son « grand nez »<sup>46</sup>. Poussé à bout par le harcèlement malveillant de la petite peste et abandonné par sa belle que ces invectives ont dégoûtée de lui, il a fini par mordre la gamine au derrière. Il s'est attiré ainsi les représailles d'un chasseur qui a profité de l'occasion pour l'accuser sans fondement d'un deuxième crime, l'enlèvement et le meurtre de la grand-mère de l'enfant. Le chasseur s'est alors lancé à la poursuite et du loup et de la vieille femme, qui s'était en réalité évadée de la maison de retraite avec un jeune homme et qu'il a ramenée de force après l'avoir arrachée aux bras de son amant, prétendant l'avoir délivrée du ventre du loup ainsi que sa petite-fille. La version « officielle » des faits contre laquelle le loup – et à travers lui Schami – s'inscrit en faux est celle de ce dangereux hâbleur, défenseur autoproclamé des faibles, telle qu'elle a été accréditée et colportée par la petite fille :

Rotkäppchen aber erzählte ihren Eltern, wie der Jäger die Großmutter und es selbst aus meinem Bauch befreit hätte, und die einfältigen Eltern glaubten die Geschichte und erzählten sie weiter, und immer wenn eine Großmutter verschwindet, müssen viele Wölfe dran glauben, weil die Zweibeiner sie aufschlitzen und ihre Großmutter dort suchen, als wären unsere Bäume Altersheime. (AR, p. 96)

---

und sollte es mir verwehrt bleiben, so wird die Geschichte mich rehabilitieren.“ Rafik Schami, *Die Verteidigungsrede. Akte: Rotkäppchen*, in: *Die Sehnsucht fährt schwarz. Geschichten aus der Fremde* [1988], München, DTV, 2011, p. 90-96, ici, p. 90. Les références ultérieures à ce texte renvoient à cette édition et seront dorénavant indiquées par AR, suivi du numéro de la page.

<sup>46</sup> „Plötzlich hörte ich eine gräßliche Stimme: ‚Oooh, was für große Ohren du hast!‘ Ich schreckte auf und sah ein dickes Mädchen mit einem Korb. Ein billiger Sandkuchen lag darin, eine Flasche Rotwein und ein paar Wiesenblümchen. Ein Korb wie tausend andere, die man verpackt im nahen Supermarkt als Dauersonderangebot finden konnte. [...] ‚Oooh, was für große Ohren du hast!‘ säuselte das kleine dickliche Biest noch einmal, und sein Speichel tröpfelte auf meine linke Pfote. Ekelhaft ! So nah war es uns auf den Pelz gerückt. [...] Ich flüsterte der Wölfin zu, wir sollten uns lieber hinter einen Busch verkriechen, dann würde ich ihr erzählen, welchen Nutzen große Ohren bei Wölfen haben. [...] Ich hatte ihr aber noch nicht zu Ende erzählt, wie wichtig große Ohren für die Jagd sind, als es über unseren Köpfen donnerte: ‚Oooh, was für eine große Nase du hast!‘ [...]“ AR, p. 92.

Mais le Petit Chaperon rouge raconta à ses parents que le chasseur avait délivré la grand-mère ainsi qu'elle-même de mon ventre, et les parents candides crurent à son histoire et la racontèrent à d'autres, et à chaque fois qu'une grand-mère disparaît, beaucoup de loups y laissent leur peau parce que les bipèdes leur ouvrent le ventre en espérant y trouver leur grand-mère, comme si nos ventres étaient des maisons de retraite.

En transposant le mythe populaire à la société allemande contemporaine, Schami dénonce d'une part la mise à l'écart des vieux et des marginaux par une collectivité régie par la loi du plus fort et obsédée par la course à la rentabilité, d'autre part la confiscation de la parole minoritaire dans cette société qui prétend hypocritement protéger les faibles. Le simulacre énonciatif lui permet en outre d'interroger, cette fois encore, le statut de la tradition orale et les conditions de sa récupération par les institutions, lors du passage à l'écrit puis à la canonisation. La part de correction autoréférentielle de cette nouvelle en fait donc également un commentaire idéologique du conte des frères Grimm, dont la morale réputée « édulcorée » par rapport aux versions antérieures<sup>47</sup> repose en réalité sur un mélange de puritanisme et de cruauté. En attirant ainsi l'attention sur le détournement sémantique que les deux philologues allemands firent subir au traditionnel récit d'initiation dans leur dernière édition des *Kinder- und Hausmärchen*, Schami met en perspective les racines culturelles de la discrimination sociale et de la stigmatisation de l'étranger en Allemagne.

Ce dernier aspect entre en résonance avec les réflexions que Schami, comme d'autres écrivains engagés de sa génération, a élaborées dans les années 1980 sur la poétique du conte. Prenant acte de l'efficacité symbolique qui prédestine le conte merveilleux à être exploité comme outil de transmission et d'éducation, l'écrivain marxiste exilé oppose les contes populaires traditionnels à leurs versions littéraires romantiques, moralisatrices et réactionnaires. Tout en rendant hommage aux savants qui, tels Perrault et les frères Grimm, ont ainsi sauvé de l'oubli un patrimoine culturel inestimable, il attire l'attention sur l'instrumentalisation que ces derniers lui firent subir en servant, volontairement ou non, des intérêts de classe : « En transcrivant les contes, les écrivains opérèrent une sélection, généralement dans l'intérêt de la bourgeoisie et de la noblesse,

---

<sup>47</sup> Chez Perrault, le conte finit mal et pour l'héroïne (qui est encore une jeune fille) et pour sa grand-mère, toutes deux dévorées par le loup. A cette fin cruellement moralisatrice, les frères Grimm substituèrent un dénouement heureux : dans leurs deux versions présentées respectivement en 1812 et en 1857, le Petit Chaperon rouge a régressé au stade de fillette et elle comme sa grand-mère sortent saines et sauvées de l'aventure. Mais alors qu'elles parvenaient encore, dans la version de 1812, à piéger et à vaincre le loup par leurs propres moyens, l'édition de 1857 les réduit à une passivité totale : déjà dévorées, elles sont délivrées après coup par un chasseur qui éventre le loup.



façon *Grimm-brothers* »<sup>48</sup>, déclare-t-il en saluant au passage les travaux du germaniste américain Jack Zipes sur les contes et leur « fonction de socialisation », notamment chez les frères Grimm<sup>49</sup>. Il poursuit :

*Rotkäppchen* kennt jeder von uns, aber was kennen wir eigentlich? Jack Zipes wies in einer hervorragenden Arbeit nach, wie das Märchen über eine tapfere Bäuerin, die durchaus sinnliche Erfahrungen mit einem Fremden nicht scheut und genießt, bis es ihr zu lästig wird und sie sich eigenständig durch ihre bäuerliche Schläue von ihm befreit, ursprünglich ausgesehen hat. Der französische Beamte Charles Perrault [*sic*], ein Bewunderer Ludwig XIV., griff das Märchen auf und wandelte es zu einem moralischen Brei. Er ersetzte die schlaue Bäuerin durch ein Edelfräulein und setzte ihr ein rotes Käppchen auf, das in alten Volksmärchen nicht vorkommt. Er ließ nun Rotkäppchen in die Gefahr kommen, weil das dumme Fräulein den vorgezeichneten Weg verließ und sich mit einem Fremden (womöglich einem Gastarbeiter), dem Perrault [*sic*] die Gestalt eines Wolfes gab, einließ. Rotkäppchen wird am Ende aufgefressen. So die offizielle Version. Also nicht zum Mut, nicht zur Selbständigkeit, nicht zum Genuß ihrer Sinnlichkeit soll die Französin ermuntert werden, sondern zum Gehorsam. Die Grimm-brothers säuberten nachträglich das Märchen von jeder französischen geilen Sexualität und dem brutalen Schluß. Rotkäppchen ist ein Kind, und sie ist nur Opfer ihrer Naivität, und, wie es sich gehört, rettet am Schluß ein deutscher Jäger Großmutter wie Enkelin. Zipes' Untersuchung zeigte deutlich den Wandel der Frauenrolle im Laufe der Geschichte.“

[Tout le monde parmi nous connaît *Le Petit Chaperon rouge*, mais que connaissons-nous au juste ? Jack Zipes a montré dans une remarquable étude à quoi ressemblait à l'origine ce conte à propos d'une paysanne hardie tout à fait disposée à connaître et à savourer les plaisirs de la chair avec un inconnu, jusqu'au jour où elle en a assez et se défait de lui grâce à sa ruse paysanne. Le fonctionnaire français Charles Perrault [*sic*], un admirateur de Louis XIV, se saisit de ce conte et en tira une bouillie moralisatrice. Il remplaça la paysanne rusée par une noble demoiselle et la coiffa d'un chaperon rouge qui n'apparaît pas dans les anciens contes populaires. Il amena alors ce Petit chaperon rouge à se mettre en danger parce que la demoiselle quitte dans sa bêtise le chemin prescrit et se laisse séduire par un inconnu (qui était peut-être même un travailleur immigré), à qui Perrault [*sic*] donna l'apparence d'un loup. A la fin, le Petit chaperon rouge est mangé. Voilà pour la version officielle. Ainsi ce n'est pas au courage, à l'autonomie, aux plaisirs de la sensualité qu'il convenait d'inciter la Française, mais à l'obéissance. Les *Grimm-brothers* expurgèrent le conte par la suite de toute sexualité trop crue à la française et de sa fin brutale. Le Petit chaperon rouge est un enfant, et elle n'est que la victime de sa naïveté ; et à la fin, comme il se doit, un chasseur allemand sauve à la

---

<sup>48</sup> „Die Schriftsteller wählten die Märchen bei ihrer Niederschrift aus, meist im Interesse des Bürgertums und des Adels, à la Grimm-brothers.“ R. Schami, „Warum heiratet der Prinz die Pförtnerstochter nicht?“, *op. cit.*, p. 20.

<sup>49</sup> Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, London, Heinemann, 1983 ; *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*, South Hadley, Mass., Bergin & Garvey Publishers, 1983. Voir aussi : *The Brothers Grimm. From Enchanted Forests to the Modern World*, New York, Routledge, 1988.

fois la grand-mère et la petite-fille. L'analyse de Zipes a très bien montré l'évolution du rôle de la femme à travers l'histoire.]

Fruit de cette analyse de la genèse des contes de Grimm, la réécriture critique que livre Schami du *Petit Chaperon rouge* est une invitation à s'interroger sur les raisons historiques et idéologiques de leur succès et sur la pérennité des valeurs qu'ils véhiculent. L'enjeu de ce questionnement est à la mesure de l'intérêt que Schami porte au conte en tant que tel, que son universalité générique prédestine selon lui à servir de « pont »<sup>50</sup> entre les individus et entre les peuples : parce qu'il est convaincu que le conte répond à des besoins existentiels de l'être humain et qu'il est capable, plus que tout autre genre, de développer chez le lecteur (et plus encore l'auditeur) des compétences sociales précieuses, Schami tient à sensibiliser son public à la morale tendancieuse des histoires dont il a été nourri depuis l'enfance et au degré d'imprégnation de la société dans laquelle il vit par les valeurs mêmes qui sous-tendent ces récits. En inversant la perspective d'un conte comme *Le Petit Chaperon rouge*, il rappelle à ses lecteurs (allemands) que la morale qui y est prônée sous des dehors inoffensifs (une illusion entretenue par sa restriction, récente, à un public-cible exclusivement enfantin et par l'usage trompeur de diminutifs puérils : *Rotkäppchen*, *Märchen*<sup>51</sup>) est au service d'une idéologie foncièrement antihumaniste, sexiste et xénophobe. Cette idéologie n'est ni éternelle ni universelle, elle est un produit de la pensée conservatrice et nationaliste de l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, et sa survivance dans l'Allemagne d'aujourd'hui n'est pas propice à l'évolution des mentalités vers plus de maturité politique, d'ouverture d'esprit et de solidarité. Car loin d'encourager les enfants à développer leur imagination et à devenir des sujets autonomes, épanouis et critiques, ces histoires qui cultivent la peur de l'inconnu sous toutes ses formes (l'Autre, le sexe, le changement, la nature « sauvage ») les maintiennent dans un infantilisme dangereux qui les prépare à s'accommoder d'une société injuste et pathogène où règnent l'égoïsme, la stagnation, l'obsession sécuritaire et l'intérêt du plus fort.

Cette réécriture transfocalisante et transvalorisante s'inscrit dans un contexte contemporain de réception critique et d'adaptation contre-canonique des contes merveilleux remontant aux expérimentations des années 1930. Une branche très féconde de la littérature de jeunesse socialiste s'était développée dans la République de Weimar

---

<sup>50</sup> Voir Schami, „Eine zauberhafte Brücke nur für Kinder“, in: R.S., *Die Frau, die ihren Mann auf dem Flohmarkt verkaufte*, op. cit., p. 47-70.

<sup>51</sup> Schami insiste à plusieurs reprises sur l'inflexion axiologique induite par l'usage du diminutif *Märchen* par rapport au terme ancien *Mär* qui situait le conte dans le champ de la légende et du mythe, genres nobles et non réservés aux enfants. Voir par exemple „Warum heiratet der Prinz die Pförtnerstochter nicht?“, op. cit., p. 20, et „Eine zauberhafte Brücke nur für Kinder“, op. cit., p. 52.

sous l'impulsion, notamment, des théories de Walter Benjamin sur l'art du conteur<sup>52</sup>. Des auteurs comme Edwin Hoernle<sup>53</sup> ou Hermynia Zur Mühlen (*Das Schloss der Wahrheit*, 1924 ; *Es war einmal... und es wird sein*, 1930) tentèrent alors d'opposer à l'endoctrinement des jeunes par les idéologues d'extrême-droite une culture émancipatrice, fondée sur une analyse marxiste de la société. Prenant le contre-pied de l'instrumentalisation nationale-socialiste du folklore germanique, dans laquelle le conte romantique et tout particulièrement les contes littéraires des frères Grimm tenaient une place clé<sup>54</sup>, ces écrivains s'efforçaient de proposer aux enfants des modèles positifs, ancrés dans la culture ouvrière et capables de les préparer à la lutte des classes. Alors que les écrivains de RDA renouèrent de bonne heure avec cet héritage<sup>55</sup>, par ailleurs conforme au modèle du conte révolutionnaire importé d'Union soviétique<sup>56</sup>, la réception critique des contes de Grimm ne redevint productive en RFA que dans les années 1960-1970, dans le contexte de la révolte étudiante et de la montée des mouvements « alternatifs » (pacifiste, antiraciste, féministe, écologiste...). Ce changement de regard sur le répertoire romantique fut inauguré par deux réécritures polémiques de *Hänsel et Gretel*<sup>57</sup>. Quant au *Petit Chaperon rouge*, il fit l'objet dans la décennie 1970-1980 de nombreuses transformations

---

<sup>52</sup> Sur la dette de Schami envers Benjamin, voir Benoît Ellerbach, *L'Arabie contée aux Allemands*, op. cit., chapitre « Das Erzählen / Der Erzähler : Benjamin et Schami », p. 180-198.

<sup>53</sup> Le communiste Edwin Hoernle était à la fois écrivain et concepteur d'ouvrages didactiques, dont notamment *Grundfragen der proletarischen Erziehung*, Berlin, Verlag der Jugendinternationale, 1929, pour lequel Benjamin écrivit une préface intitulée *Eine kommunistische Pädagogik*.

<sup>54</sup> Une fois au pouvoir, les nazis continuèrent d'exploiter systématiquement la popularité des contes de Grimm en en réalisant des adaptations cinématographiques à gros budget tournées avec des vedettes. Ainsi *Le Petit Chaperon rouge* donna-t-il lieu à une interprétation explicitement idéologique à travers le film *Rotkäppchen und der Wolf* (1938), réalisé par l'acteur Fritz Genschow avec lui-même dans le rôle du chasseur – dans un uniforme orné de la croix gammée.

<sup>55</sup> Voir Hanne Castein (Hrsg.), *Es wird einmal. Märchen für morgen. Moderne Märchen aus der DDR*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988 (anthologie regroupant des textes de Franz Fühmann, Günter Kunert, Stefan Heym, Peter Hacks et al.). Voir aussi Hanne Castein et Alexander Stillmark (Hrsg.), „Arbeiten mit der Romantik heute: Zur Romantikrezeption der DDR, unter besonderer Berücksichtigung des Märchens“, in: *Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert. Londoner Symposium 1985*, Stuttgart, Heinz, 1986 (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 177).

<sup>56</sup> Remarquons que cette volonté de perpétuer la tradition du conte révolutionnaire n'empêcha nullement les responsables politiques de RDA d'exploiter parallèlement pour leur propre compte le message moralisateur des contes de Grimm. Ainsi peut-on lire dans un manuel d'instructions officielles de 1952 : „Für ältere Kinder ist die Herausarbeitung der bewußten Disziplin besonders wichtig: Rotkäppchen lernt selbst durch ihren Gehorsam und auf Grund ihrer eigenen Erfahrung mit dem listigen Wolf, daß gehorsam zu sein auf die guten und weisen Lehren der erfahrenen Erwachsenen achten heißt.“ Hans Siebert, *Was sind Märchen? Eine kurze Anleitung für Erzieher, Lehrer, Pionierleiter und Eltern*, Berlin, Kinderbuchverlag, 1952, p. 15 sq.

<sup>57</sup> Hans Traxler, *Die Wahrheit über Hänsel und Gretel: Die Dokumentation des Märchens der Brüder Grimm*, Frankfurt a. M., Bärmeier und Nickel, 1963 (réédité chez Reclam en 2007) ; Paul Maar, „Die Geschichte vom bösen Hänsel, der bösen Gretel und der Hexe“, in: *Der tätowierte Hund*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1968.

parodiques portant un verdict plus ou moins féroce sur la société allemande contemporaine<sup>58</sup>.

Les réflexions de Schami sur le conte reflètent donc son positionnement dans un débat national qui fait du canon folklorique, et tout particulièrement des *Kinder- und Hausmärchen* des frères Grimm, un enjeu majeur de la lutte sémantique qui oppose les tenants de l'ordre établi aux défenseurs d'une conception émancipatrice et anarchiste de la littérature<sup>59</sup>. Dans la plupart de ses œuvres de fiction ultérieures, dont beaucoup s'inspirent du schéma générique du conte<sup>60</sup>, Schami s'attachera à faire évoluer la poétique du genre pour en mettre les ressources pédagogiques au service d'une pensée engagée et critique, capable au contraire de promouvoir les valeurs dont le monde a plus que jamais besoin aujourd'hui : curiosité, goût de l'aventure, ouverture à l'autre, aptitude à l'écoute et au dialogue.

Cela explique sans doute pourquoi cet anti-*Petit Chaperon rouge* est resté isolé dans son œuvre : il s'agissait d'illustrer la perversion intellectuelle et morale qui traverse la culture occidentale moderne en montrant de quelle imposture ces récits qui l'ont façonnée sont les produits. Sous la plume des frères Grimm, comme plus tard dans les films d'animation de Walt Disney<sup>61</sup>, le potentiel libérateur du conte est détourné à des fins de subordination de l'individu et de domestication de l'imagination. La démonstration a valeur d'exemple, une fois faite elle ouvre la voie à l'élaboration de récits de notre temps qui s'inscrivent dans la tradition de ce que Schami appelle « l'autre conte » : celui qui n'alimente pas « l'illusion réactionnaire » mais « l'imagination révolutionnaire », c'est-à-

---

<sup>58</sup> Citons entre autres : Janosch, „Das elektrische Rotkäppchen“ [1972], in: *Janosch erzählt Grimm's Märchen. Fünfzig ausgewählte Märchen, neu erzählt für Kinder von heute*, 8. Aufl., Weinheim/Basel, Beltz und Gelberg, 1983 ; Max von der Grün, „Rotkäppchen“ [1972], in: Wolfgang Mieder (Hrsg.), *Grimmige Märchen. Prosatexte von Ilse Aichinger bis Martin Walser*, Frankfurt a. M., Fischer, 1986 ; Margaret Kassajep, „Rotkäppchen mit Sturzhelm“, in: M.K., *Deutsche Hausmärchen, frisch getrimmt*, Dachau, Baedeker & Lang, 1980.

<sup>59</sup> Voir Jack Zipes, „The struggle for the Grimms' throne: the legacy of the Grimms' tales in the RFG and GDR since 1945“, in: Donald Haase, *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*, Detroit, Mich., Wayne State University Press, 1993, p. 167-206.

<sup>60</sup> Voir à ce propos Iman Osman Khalil, „Rafik Schami's Fantasy and Fairy Tales“, *International Fiction Review*, 17. Jg. (1990), H. 2, p. 121-123 ; Hiltrud Arens, „Rafik Schami: Eine phantastische Erzählkunst für eine andere Gesellschaft“, in: H.A. (Hrsg.) *„Kulturelle Hybridität“ in der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre*, Tübingen, Stauffenburg, 2000, p. 87-246 ; Haimaa El Wardy, *Das Märchen und das Märchenhafte in den politisch engagierten Werken von Günter Grass und Rafik Schami*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2007.

<sup>61</sup> Schami aborde le cas de Walt Disney aussitôt après celui des *Grimm-brothers* à propos du long métrage d'animation que celui-ci tira du *Pinocchio* de Carlo Collodi en 1939. „Warum heiratet der Prinz die Pförtnerstochter nicht?“, *op. cit.*, p. 21.

dire « le conte rebelle, qui envoie au diable le *happy end* et ne se sent moralement engagé que vis-à-vis des exploités »<sup>62</sup>.

Si la plupart des contes que Schami écrit par la suite puisent davantage dans le fonds culturel arabo-musulman que dans le patrimoine occidental, ce n'est donc pas par préférence culturelle ou parti-pris idéologique, mais parce qu'il s'est assigné à lui-même la mission de « sauver l'art arabe du récit » - celui qu'il connaît le mieux et que son public connaît en revanche très mal – en le délestant du poids de la superstition et de l'esprit de sujétion, du décorum « des palais, des princes et des princesses » et d'une langue ornementale artificielle, pour lui injecter du sang neuf par « l'information, l'insolence et des thèmes de notre temps »<sup>63</sup>. Les deux traditions qu'il oppose dans son essai de 1983, la tradition rebelle et la tradition réactionnaire, existent partout dans le monde et y ont (co)existé de tout temps. La critique du canon européen n'est pas dans ce contexte une fin en soi, elle ne sert qu'à démontrer à ses lecteurs l'historicité et la relativité de toute culture officielle dans le but de leur ouvrir les yeux sur l'endoctrinement dont celle-ci est le vecteur.

Le changement de paradigme induit par la réécriture du *Petit Chaperon rouge* a sous cet angle une portée générale : un conte dit toujours quelque chose sur le monde, mais la validité de son message est fonction du rapport qu'il entretient avec le réel ; selon le point de vue qui s'y exprime, il peut propager aussi bien l'illusion mensongère que la connaissance lucide. On ne dépassera donc le manichéisme des contes traditionnels ni en édulcorant leur morale ni en renonçant à l'irrationnel et au merveilleux, mais en se réappropriant ces puissants ressorts à des fins critiques et rebelles. « Les racines de l'imagination révolutionnaire plongent profondément dans la réalité, dans la réalité combattue, dans la réalité réprimée mais réellement atteignable »<sup>64</sup>, dit encore Schami dans son essai de 1983. C'est cette piste qu'il va suivre en écrivant ou réécrivant, avec un immense succès populaire, des contes inspirés de la tradition arabo-persane.

---

<sup>62</sup> „Sein [Franz Fühmanns] Plädoyer für den Mythos ist aber tatsächlich ein Plädoyer für das andere Märchen, wofür auch Broch und Flöterscher eintreten, das rebellische Märchen, das das Happy-End zum Teufel jagt und sich moralisch nur den Ausgebeuteten verpflichtet fühlt. [...] Zu allen Zeiten gab es, gibt es und wird es revolutionäre Phantasie und reaktionäre Illusion geben. [...] Ich behaupte, die Illusion verhält sich zur engagierten Phantasie, das heißt der ausgebeuteten parteiergreifenden Phantasie, wie ein Gegenpol.“ Rafik Schami, „Warum heiratet der Prinz die Pförtnerstochter nicht? Über Illusionäres und Revolutionäres in der Phantasie I“, *op. cit.*, p. 21.

<sup>63</sup> „Ich aber wollte mit einer unerschrockenen Naivität einfach die arabische Erzählweise retten, sie vom Aberglauben und Untertanengeist und vom Ballast der Paläste, der Prinzen und Prinzessinnen befreien und ihr durch Aufklärung, Aufmüpfigkeit und Themen unserer Zeit frisches Blut spenden.“ Rafik Schami, „Sprich, damit ich dich sehe“, *op. cit.*, p. 99-156.

<sup>64</sup> „Die Wurzeln der revolutionären Phantasie schlagen sich tief in die Realität, in die bekämpfte Realität, die unterdrückte, aber real erreichbare Realität.“ *Ibid.*

Quant aux « Grimm-brothers », Schami a quelque peu tempéré par la suite la virulence de son discours sur la réfection idéologique qu'ils firent subir au patrimoine populaire allemand. Peut-être en partie pour ne pas amoindrir leur mérite d'avoir formalisé des récits qui, sans eux, seraient tombés dans l'oubli – un mérite que l'ancien écrivain militant, porte-parole et pionnier de la *Gastarbeitsliteratur*, s'étant assigné entre-temps la mission d'œuvrer comme médiateur culturel entre l'« Occident » (et en particulier l'Allemagne) et « l'Orient » (arabe), leur reconnaît d'autant plus volontiers que ce projet a quelques points communs avec ce qu'il a entrepris de faire de son côté pour la tradition orale de sa région d'origine<sup>65</sup> - s'appuyant pour ce faire, quant à lui, sur des transcriptions déjà existantes... réalisées par des orientalistes allemands<sup>66</sup>. Mais, plus qu'un revirement, cette retenue dénote sans doute aussi un souci (diplomatique) de ne pas heurter l'institution en mettant en cause des auteurs qui restent à ce jour intouchables en Allemagne. C'est du moins ainsi qu'on peut comprendre le statut ambivalent que Schami assigne à Jacob et Wilhelm Grimm dans un essai récent consacré à « l'oralité à notre époque »<sup>67</sup>. Publié en 2011 dans le recueil *La femme qui vendit son mari au marché aux puces (Die Frau, die ihren Mann auf dem Flohmarkt verkaufte)* après avoir été prononcé comme conférence inaugurale à la prestigieuse chaire « Frères Grimm » de l'université de Kassel, que Schami occupa durant le semestre d'été 2010, ce texte se présente comme un débat à quatre voix entre Schami lui-même, Don Quichotte, Sancho Pança et un certain Ibn Aristo. L'hommage rendu dans ce cadre aux deux philologues allemands est en effet pour le moins équivoque, puisque l'auteur met ses compliments dans la bouche du « très sérieux M. Ibn Aristo », un universitaire compassé à qui il fait tenir les propos suivants :

„Und da du hier im Rahmen einer Brüder-Grimm-Professur den Vortrag hältst, ist es zum einen vielleicht passend, an die großartigen Brüder Grimm zu erinnern und an ihr Verdienst um die deutsche Sprache und um das mündliche Erzählgut, das sie von Erzählerinnen und Erzählern hörten und niederschrieben. Geradezu notwendig ist es aber zum anderen, daran zu erinnern, dass die Romantiker insgesamt diejenigen waren, die die Wichtigkeit der mündlichen Traditionen erkannten: James Mac Virsen (1736-1797) in Schottland, Thomas Persi (1729-1811) in England, die Brüder Jacob (1785-

---

<sup>65</sup> Voir Rafik Schami, *Malula: Märchen und Märchenhaftes aus meinem Dorf*, Kiel, Neuer Malik Verlag, 1987. Réédité chez DTV en 1990, le recueil sort à partir de 1994 sous le titre *Märchen aus Malula* (6<sup>e</sup> édition). En 2014, il en était à sa 19<sup>e</sup> édition.

<sup>66</sup> Voir à ce propos l'examen comparatif mené par Benoît Ellerbach sur les sources orientalistes allemandes des *Contes de Maaloula* et sa mise au jour du « toilettage » effectué à cette occasion par Schami sur ses hypotextes : *L'Arabie contée aux Allemands*, *op. cit.*, p. 199-226 (« Traditions orales de Maaloula : Schami, tributaire des orientalistes allemands ? »).

<sup>67</sup> Rafik Schami, „Sprich, damit ich dich sehe“, *op. cit.*, p. 99-156.

1865) und Wilhelm (1786-1859) Grimm in Deutschland, Francis James Child (1825-1869) in den USA.<sup>68</sup>

[« Et puisque tu prononces cette conférence en tant que titulaire d'une chaire professorale dédiée aux frères Grimm, il est peut-être de mise, d'une part, de saluer la mémoire des remarquables frères Grimm en rappelant les services qu'ils ont rendus à la langue allemande et au patrimoine oral, qu'ils transcrivirent après l'avoir recueilli auprès de conteurs et de conteuses. Mais il est presque indispensable, d'autre part, de rappeler que ce furent les romantiques dans leur ensemble qui découvrirent l'importance des traditions orales : James Mac Virsen (1736-1797) en Écosse, Thomas Persi (1729-1811) en Angleterre, les frères Jacob (1785-1865) et Wilhelm (1786-1859) Grimm en Allemagne, Francis James Child (1825-1869) aux USA ».]

Non content de faire endosser son hommage aux frères Grimm à un alter ego légèrement ridicule au lieu d'en assumer la pleine responsabilité (le scientifique Ibn Aristo, « arrière-petit-fils » arabe d'Aristote, est présenté d'emblée comme un personnage rigide et pontifiant<sup>69</sup>), Schami relativise encore le compliment en faisant valoir que l'œuvre des deux savants allemands s'inscrit dans un mouvement général de réhabilitation des traditions orales porté par le romantisme. Sans prendre ouvertement ses distances envers ses illustres prédécesseurs – sur lesquels, du reste, il ne reviendra plus par la suite –, il s'arrange donc malgré tout pour écorner discrètement leur image et minimiser le mérite qu'ils ont eu à fixer par écrit le riche patrimoine culturel oral qu'ils ont collecté : hommage rendu du bout des lèvres, pourrait-on dire, sous forme de concession à ses employeurs et à ses éditeurs, voire à l'ensemble de son lectorat allemand qu'on peut supposer nourri depuis l'enfance de contes de Grimm. Il y a dans ce passage de la rhétorique militante des années 1980 (critique frontale de la « falsification » à l'œuvre dans l'entreprise « Grimm-brothers ») à l'ironie discrète que Schami exprime aujourd'hui par le biais d'un dispositif rhétorique fondé sur la plurivocité et l'allusion, un changement de tactique qui pourrait bien être révélateur des limites de la critique du canon pour un auteur désormais « arrivé » sur le marché littéraire, et qui entend bien y défendre sa place.

Remarquons pour finir que le dialogue critique engagé par le jeune Schami avec les traditions génériques européennes s'élargit incidemment au récit fantastique de provenance médiévale, par le biais d'une brève allusion glissée dans cette même « Plaidoirie » au *Roman de Renart* : malgré son aversion pour les renards en général, le loup réinventé par Schami ne peut s'empêcher d'éprouver de la pitié pour l'un de ces animaux lorsqu'il voit sa jeune persécutrice s'en prendre à « Meister Reineke » comme elle vient de s'en prendre

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 140-141.

<sup>69</sup> Le choix de ce nom d'« Aristo » laisse évidemment entendre à la fois une prétention à l'autorité du grand philosophe grec et une arrogance plus généralement « aristocratique ».

à lui-même<sup>70</sup>. Dans ce clin d'œil inattendu d'Ysengrin à Renart, Schami semble indiquer la voie d'une possible solidarisation des réprouvés du canon littéraire, par-delà leur inimitié réciproque ancestrale (et peut-être seulement supposée).

### 2.2.3 Goethe sera-t-il admis dans le canon postcolonial ? Délibérations d'un jury arabe

*Le rapport secret sur le poète Goethe, qui réussit un examen sur une île arabe* (*Der geheime Bericht über den Dichter Goethe, der eine Prüfung auf einer arabischen Insel bestand*, 1999) fait partie de ces textes de commande que Schami a écrits ou coécrits – en l'occurrence, avec Uwe-Michael Gutzschhahn – en hommage à un écrivain allemand canonique. Conçu comme un ouvrage de vulgarisation destiné à la jeunesse, c'est aussi le premier texte de Schami à avoir été traduit en arabe<sup>71</sup>. L'œuvre se compose du « rapport secret » proprement dit, une présentation des œuvres principales de Goethe par un savant germano-arabe fictif au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, et d'un récit-cadre qui constitue une amorce d'uchronie.

En voici l'argument : le jeune souverain d'une île imaginaire du Golfe persique du nom de Hulm (« rêve ») décide en héritant du trône en 1897 d'envoyer des émissaires dans toute l'Europe pour y collecter des informations sur la littérature occidentale, dont il veut introduire l'enseignement dans son royaume afin, dit-il, de préparer la génération suivante à accueillir et à comprendre les peuples qui vont inéluctablement envahir la région – seul moyen selon lui pour la petite collectivité indépendante et pacifique de survivre à l'arrivée des Européens sans se laisser déposséder de sa propre culture. Il expose très précisément à ses sujets ce qui les attend dans les années à venir :

„Das Osmanische Reich wird zerfallen, und die Engländer strecken die Hand nach Arabien aus [...] Der deutsche Kaiser Wilhelm II. besuchte vor zwei Jahren zum zweiten Mal den Orient, um Istanbul zu zeigen, dass die Deutschen zuverlässige Freunde sind. [...] Die Europäer werden kommen. Das ist kein böser Wille, sondern der Lauf der Zeit, und wir sollten uns darauf vorbereiten, das von ihnen zu nehmen, was uns passt, und das Übrige zu lassen. Nur so

---

<sup>70</sup> „Also suchte ich diese verfluchte Rotznase, und da sah ich sie vor einem Fuchsloch knien. Sie rief gerade hinein: ‚Oooh, was für einen dreckigen Pelz du hast!‘ Ich sah rot, und obwohl ich Füchse nicht ausstehen kann, bekam ich an jenem Tag Mitleid mit Meister Reineke.“ AR, p. 93.

<sup>71</sup> *Al-Taqrîr al-sirrî 'an al-Sha'ir Goethe*, traduction de Nura Forst, Köln, Al-Kamel Verlag, 2005.



werden wir stark genug sein, um der ganzen Welt die Tür öffnen zu können und sie willkommen zu heißen. [...]»<sup>72</sup>

[« L'empire ottoman va se décomposer, et les Anglais s'apprêtent à mettre la main sur l'Arabie. [...] Il y a deux ans, l'empereur allemand Guillaume II est venu en Orient pour la deuxième fois afin de montrer à Istanbul que les Allemands sont des amis dignes de confiance. [...] Les Européens vont arriver. Ce n'est pas de la malveillance, c'est juste le cours des choses, et nous devrions nous préparer à adopter d'eux ce qui nous convient et à rejeter le reste. C'est ainsi seulement que nous serons assez forts pour ouvrir notre porte au monde entier et lui souhaiter la bienvenue. [...] »]

Les experts envoyés en Europe sont chargés de proposer à leur retour, devant une commission de savants (hommes *et* femmes) présidée par le sultan, les noms des écrivains de ce continent qu'ils estiment dignes de figurer au programme des auteurs à étudier. Les œuvres retenues seront ensuite traduites par un collectif de traducteurs bien rémunérés, réunis dans une grande « Maison de la sagesse » où ils pourront travailler dans les meilleures conditions<sup>73</sup>. L'homme choisi pour explorer le domaine allemand, Thomas alias Tuma, comme on l'appelle à Hulm, est un proche du souverain : fils d'un administrateur britannique du régime colonial en Inde et d'une aristocrate de Hanovre, Martha von Suttner, qui a débarqué sur l'île dix ans auparavant à la faveur d'une mutinerie en mer (ce qui lui a permis d'échapper à la fêrule d'un époux détesté), il a été élevé dans la plus grande intimité avec ce prince dont le père avait en son temps confié l'instruction à sa mère Martha ; de sorte que les deux jeunes gens, qui ont bénéficié de la même éducation, ont grandi comme des frères et sont devenus inséparables.

À son retour d'Allemagne en 1901, Tuma propose au jury la candidature de Goethe, et il va justifier son choix en présentant oralement une sélection représentative des œuvres de son candidat. Sur les neuf chapitres que compte le récit enchâssé, les huit premiers sont constitués des procès-verbaux de séance des huit nuits que va durer sa

---

<sup>72</sup> Rafik Schami, *Der geheime Bericht über den Dichter Goethe, der eine Prüfung auf einer arabischen Insel bestand*, München, DTV, 2001. Les références ultérieures à cette œuvre renvoient à cette édition et seront dorénavant indiquées par GB, suivi du numéro de la page, p. 18-19.

<sup>73</sup> Schami s'inspire ici d'un modèle historique, celui des « maisons de la sagesse » ou « maisons de la science » (*Beyt Al Hikmah*) qui se répandirent dans le monde arabo-musulman à l'initiative du calife abbasside Al-Mamun, qui fonda la première en 831 à Bagdad. Symboles de « l'Âge d'or des sciences arabes », ces académies où les « gens du Livre » mettaient en commun les ressources de leurs bibliothèques pour traduire des textes notamment hébreux, latins et grecs, jouèrent un rôle majeur dans l'arabisation des sciences et l'essor de la langue arabe, mais aussi plus généralement dans la transmission de l'héritage des civilisations à travers le monde : „[...] Um diesen Traum die erste Wurzel schlagen zu lassen, werden wir schon heute mit der Errichtung eines großen Zentrums der Weisheit aller Völker beginnen. Es soll nach dem Vorbild des Hauses aufgebaut werden, das der Kalif Al Ma'mun vor über tausend Jahren in Bagdad errichtete. Das Haus der Weisheit soll die Übersetzer beherbergen. Dort werden sie arbeiten und ihre Erfahrungen austauschen. Sie sollten bestens bezahlt werden, denn ihre Arbeit ist heikel, und auf ihren Schultern ruht große Verantwortung. [...]“ GB, p. 21.

plaidoirie. Tuma procède méthodiquement, consacrant chacune de ces nuits à une œuvre différente, par ordre chronologique : *Les Souffrances du jeune Werther*, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, *Reineke Fuchs*, *L'Apprenti sorcier*, *Faust*, *Les Affinités électives*, le *Traité des couleurs* et enfin le *Divan occidental-oriental*. Cette synthèse personnelle, *digest* à la fois pédagogique et apologétique d'une œuvre monumentale, n'est pas livrée à l'état brut mais en tant que pièce maîtresse d'un document officiel rédigé de la main du secrétaire du palais et retraçant minutieusement le déroulement de chaque réunion de la commission. Elle est donc mise en situation dans la durée, avec mention scrupuleuse de toutes les réactions, y compris non-verbales, que suscite l'exposé de Tuma dans l'auditoire : questions, objections, tentatives d'explication, manifestations d'enthousiasme ou d'impatience, jusqu'au cliquetis des cuillers qu'on repose sur les soucoupes après avoir remué le thé parfumé dans les verres – car les débats se déroulent dans une ambiance hédoniste et bon enfant qui n'empêche pas le sérieux. Et comme le rapporteur défend son candidat avec éloquence et que les membres de la commission ne sont pas avares de commentaires, on est en présence d'une véritable mise en scène, pittoresque et animée, de la (re-)lecture d'une œuvre canonique en contexte précolonial. Les interventions des membres du jury mettent le plus souvent l'accent sur la proximité, surprenante pour nous comme pour eux, qu'ils relèvent à chaque étape de son parcours entre la pensée et la sensibilité de Goethe et la littérature arabe classique.

Ainsi le culte de l'amour absolu, tel qu'il est dépeint dans *Werther*, leur rappelle-t-il tout naturellement la légende des amants maudits Leïla et Kaïs, dit « Majnûn » (« le fou de Leïla), cette histoire populaire largement diffusée dans tout le bassin d'influence de la civilisation islamique, et qui a fait l'objet d'adaptations de la part des plus grands représentants de la littérature arabo-persane classique. « Par Dieu, mais c'est que le cœur de Goethe bat comme celui d'un Oriental »<sup>74</sup>, s'exclame Hakim à l'écoute du résumé de son ami, laissant à un vieil érudit le soin d'exprimer une position plus nuancée : « Werther peut bien avoir été un produit typique de son temps, mais cette dévotion inconditionnelle à l'amour est tout autant arabe qu'allemande »<sup>75</sup>.

Le jury n'est pas moins impressionné par la finesse du conteur et fabuliste, dont l'adaptation en vers du *Roman de Renart* « réjouit particulièrement le cœur et l'âme de

---

<sup>74</sup> „Der Sultan lächelte: ‚Bei Gott, Goethes Herz schlägt ja richtig orientalisches, denn die Hälfte unserer Dichtung berichtet von unerfüllter Liebe. Denkt nur an Qais und Leila, die durch die Geschichte ‚Leila und Madschnun‘ berühmt wurden. [...]“ GB, p. 27.

<sup>75</sup> „Werther mag ein typischer Sohn seiner Zeit gewesen sein, aber diese bedingungslose Ergebenheit an die Liebe ist ebenso arabisch wie deutsch.“ GB, p. 37.

l'Oriental »<sup>76</sup> car elle a fourni au poète déçu par la Révolution française un moyen élégant de critiquer « la rapacité des gouvernements de façon générale »<sup>77</sup>, tout en haussant ce message politique jusqu'à l'universel. L'admiration de l'assistance atteint son comble lorsque Tuma, jouant son meilleur atout, présente le *Divan occidental-oriental*, dont l'exposé suscite comme de juste une admiration mêlée d'étonnement et de regret : « Si seulement tous les Européens considéraient l'Orient avec autant de respect »<sup>78</sup>, soupire un vieux lettré. Sans surprise, la candidature de Goethe à la canonisation est finalement acceptée à l'unanimité.

Hélas, l'ambitieux projet de réforme ne peut être mené à son terme : il est trop tard pour sauver Hulm. Le sultan Hakim a beau évincer les émissaires européens qui débarquent à Hulm dès 1902, dépêchés par des sociétés pétrolières françaises, hollandaises, canadiennes et britanniques pour acheter des concessions de forage ; il ne peut rien contre l'attaque militaire qui suit de peu l'échec des négociations. Prise d'assaut par des troupes britanniques avec le soutien de Bahrein, Hulm est vaincue avant d'avoir pu perfectionner ses techniques de défense. Les puissances occidentales y engagent les opérations de forage et se remplissent les poches jusqu'au jour où l'île, telle une nouvelle Atlantide, est engloutie par les flots à la suite d'un mystérieux tremblement de terre. Deux annexes viennent compléter le récit : un appendice intradiégétique au rapport livré par Tuma qui replace en termes simples la biographie de Goethe dans son contexte historique, et pour finir une bibliographie succincte fournie par les auteurs extradiégétiques à l'intention du public adolescent sous forme de conseils de lecture.

Sous l'apparent schématisme de son propos, cette fiction qui invite à repenser les relations Orient/Occident à partir du cas exemplaire d'un auteur canonique allemand recèle plusieurs décalages discursifs ou tactiques riches de potentialités. D'abord, Schami met en place un dispositif fictif de réévaluation du canon occidental (l'enquête commanditée par le sultan Hakim sur les littératures européennes et les délibérations de la commission ad hoc), au sein duquel s'inscrit la réception de Goethe par un public de lettrés arabes dépourvus aussi bien de préjugés que de complexes d'infériorité à l'égard de l'Europe. Engagée en vue d'une ouverture stratégique raisonnée du canon autochtone, cette révision critique, qui parodie au passage le débat lancé entre-temps dans d'autres parties du monde

---

<sup>76</sup> „Heute ist es mir eine Freude, euch von einer Seite Goethes zu berichten, die Herz und Seele des Orientalen besonders erfreut [...]“ GB, p. 56.

<sup>77</sup> „Aber am Ende war ein Werk entstanden, das eben doch politisch Stellung bezog. Es zeigte nicht nur den Betrug der Revolution am Volk, sondern klagte auch allgemein die Gier von Regierungen an.“ GB, p. 60.

<sup>78</sup> „Wenn nur alle Europäer so respektvoll vom Orient dächten“, warf ein alter Gelehrter ein und seufzte.“ GB, p. 138.

sur l'ouverture du canon occidental à des textes issus du monde (post-)colonial, n'est imaginable que parce qu'elle se situe dans le contexte historique privilégié d'un microcosme qui aurait été miraculeusement préservé du traumatisme colonial.

L'examen est du reste plus sévère qu'il n'y paraît ; car s'il trouve une issue favorable pour Goethe, de même que pour Heine (dont la commission retiendra « avec enthousiasme », nous dit-on, la candidature à l'entrée dans les programmes scolaires), ce n'est le cas ni pour Hegel ni pour Marx, et en partie seulement pour Nietzsche et Schopenhauer, pourtant tous également défendus par Tuma. Quant à Goethe, même accepté, il se retrouve en position inverse de celle qu'il avait adoptée lui-même dans le *Divan* : de sujet souverain du discours interculturel, il en est devenu l'objet. Ainsi, même si l'ouvrage de Schami et Gutzschhahn n'a rien d'iconoclaste à première vue, tant le portrait qui y est brossé du premier des « penseurs et poètes » allemands est élogieux, il n'en induit pas moins un changement de perspective lourd de conséquences. L'unilatéralité du « dialogue » que Goethe engagea en son temps avec l'Orient n'est-elle pas en effet le seul reproche sérieux qu'on puisse faire à son *Divan*<sup>79</sup> ? La fiction de Schami ouvre de ce point de vue des perspectives fécondes pour la réflexion sur ce que pourrait être une critique et une littérature postcoloniales en Allemagne. Nous aurons à revenir sur ce point.

Le second déplacement opéré dans ce texte concerne précisément la situation d'exception que Schami invente pour la société idéale de Hulm. Longtemps tenue à l'écart des invasions par son isolement géographique et la pauvreté de ses ressources naturelles, littéralement « oubliée »<sup>80</sup> des grandes puissances, l'île jouit du privilège de n'avoir « presque jamais connu de domination étrangère »<sup>81</sup>, car même l'empire ottoman lui a épargné une ingérence directe dans ses affaires<sup>82</sup>. C'est ce léger décalage historique, cette faille de l'histoire dans laquelle Schami situe Hulm, qui fonde la crédibilité discursive de sa fiction et fait de ce lieu proprement u-topique un espace d'expérimentation favorable au déploiement d'une uchronie postcoloniale. Le point de divergence de l'« histoire alternative » présentée ici se situe en effet au moment précis où l'Europe occidentale

---

<sup>79</sup> C'est un reproche que développe avec beaucoup d'acharnement Mirjam Weber dans sa thèse : „*Der wahre Poesie-Orient*“: *Eine Untersuchung zur Orientalismus-Theorie Edward Saids am Beispiel von Goethes ‚West-östlichem Divan‘ und der Lyrik Heines*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2001. D'autres adoptent une position plus nuancée, comme Anil Bhatti, „...zwischen zwei Welten schwebend...“ *Zu Goethes Fremdheitsexperiment im West-östlichen Divan*“, in: Hans-Jörg Knobloch et Helmut Koopmann (Hrsg.), *Goethe. Neue Ansichten-Neue Einsichten*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 103-122.

<sup>80</sup> C'est la leçon qu'a tirée le calife Alnassir de sa défaite contre Hulm en 1182 : „Vergesst die Insel Hulm, tilgt sie aus eurem Gedächtnis, denn sie existiert nicht mehr.“ GB, p. 14.

<sup>81</sup> „Die Insel kannte kaum fremde Herrschaft.“ GB, p. 13.

<sup>82</sup> „Die Insel gehörte, als der englische Einfluss am Golf zunahm, offiziell zur osmanischen Zone, obwohl noch nie ein osmanischer Beamter seinen Fuß auf Hulms Boden gesetzt hatte.“ GB, p. 14.

industrialisée va s'emparer de l'Orient arabe (prémoderne) pour piller ses ressources naturelles : point de divergence éphémère, puisque l'histoire réelle reprend le dessus au sein même de la fiction. Le récit évoque-t-il alors simplement, sur le mode nostalgique, une chance manquée à la veille de la colonisation ? Ou indique-t-il en filigrane une piste à explorer pour un renouveau possible ? Schami a confirmé cette deuxième lecture en déclarant dans une interview : « Le récit-cadre est une vision d'avenir, un rêve pour demain »<sup>83</sup>. Du reste, comme le dit le sultan Hakim, « la réalité a toujours été un rêve au début »<sup>84</sup>.

En imaginant qu'un autre déroulement de l'histoire aurait été possible à partir d'une tradition antérieure à la conquête impérialiste de l'Orient par l'Occident, c'est bien une utopie progressiste qu'esquisse Schami. Et si, suggère-t-il entre les lignes, on renouait avec la longue tradition d'ouverture qui caractérisait l'islam ancien, une tradition fondée sur le respect et la compréhension de l'autre ? Cet esprit d'ouverture et de tolérance, d'accueil et d'échange ne serait-il pas, aujourd'hui encore, le meilleur rempart contre toutes les formes d'exploitation et de barbarie ? Dans une société qui s'inspirerait de ces valeurs humanistes, le rôle des médiateurs culturels en tous genres (nomades, voyageurs et autres migrants, enfants issus de croisements ethniques et culturels, érudits et traducteurs) serait capital, à l'image de ces deux jeunes gens, Tuma et Hakim, l'Anglo-Allemand élevé dans la culture arabe et l'Arabe initié à la culture européenne par une réfugiée allemande, que tout oppose dans leur origine et leur tempérament mais dont les destins croisés ont fait des frères de cœur qui « se complètent comme les deux moitiés d'un tableau »<sup>85</sup>.

Dans une telle société, les femmes aussi auraient un rôle prépondérant à jouer, comme cette Martha von Suttner à qui le vieux sultan a eu la sagesse de confier l'éducation de son fils : forte et insoumise, douce et résolue, la préceptrice du prince héritier est bien plus qu'une simple gouvernante. Allemande cultivée et polyglotte, la mère de Tuma a elle-même hérité d'une tradition familiale qui se caractérisait par son ouverture d'esprit, ce qui lui a valu d'apprendre la langue arabe de bonne heure grâce à un vieil ami arabe de son père. C'est à ce bagage culturel cosmopolite qu'elle doit les ressources intellectuelles et les compétences pratiques qui lui ont permis d'échapper à son mari et à l'impérialisme qui règne en Europe, profitant d'une attaque de rebelles sur le navire qui la conduit en Inde

---

<sup>83</sup> „Die Rahmenhandlung ist eine Zukunftsvision, ein Traum vom Morgen.“ Rafik Schami, „Versuch's doch mal mit Goethe! Ein Interview mit Rafik Schami“, *Bulletin Jugend & Literatur*, 30/1999, 9, p. 10.

<sup>84</sup> „[...] die Wirklichkeit war am Anfang immer ein Traum.“ GB, p. 21.

<sup>85</sup> „Kronprinz Hakim war zwölf Jahre alt und das Gegenteil von Marthas Sohn [...] Trotzdem waren Hakim und Tuma bald unzertrennlich. Sie nannten sich gegenseitig ‚Bruder‘ und ergänzten einander wie zwei Bildhälften.“ GB, p. 16.

pour s'emparer des outils de navigation et trouver avec son jeune fils le chemin de l'« indomptable<sup>86</sup> » île de Hulm. Chargée de l'éducation du prince Hakim, elle se voit également confier la mission de développer le secteur de l'éducation et de la santé du royaume, y fondant la première école maternelle et la première clinique pédiatrique. Toutes ces activités (et son statut de femme mariée) ne l'empêchent pas de nouer une relation intime, libre et durable, avec un citoyen de Hulm, le diplomate Salih Ben Akil.

L'utopie tout à la fois rétrospective et progressiste que brosse le récit prend donc appui non seulement sur des pistes avortées de l'histoire du monde arabe (ou « oriental », pour reprendre le terme favori de Schami), mais aussi sur des traditions dépassées ou dissidentes de l'histoire européenne – comme ce cosmopolitisme éclairé, ancré dans l'universalisme philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'incarna justement si bien Goethe, et qui trouva un prolongement à l'époque de l'impérialisme dans les mouvements internationalistes et pacifistes qui tentèrent en vain de s'opposer à la montée des nationalismes. Schami a ainsi doté Martha, ce personnage-clé de sa fiction utopiste, d'un patronyme en forme d'hommage à la journaliste et écrivaine Bertha von Suttner (1843-1914), grande figure du pacifisme et du féminisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dotée d'une vaste culture, maîtrisant quatre langues, cette descendante d'une grande famille aristocratique austro-hongroise défendait un pacifisme éthique radical fondé sur le respect de l'être humain et la recherche du dialogue. Féministe, elle militait pour une parfaite égalité de droits et de fait entre les hommes et les femmes, dans un esprit inspiré par la philosophie des Lumières et l'universalisme de la Révolution française. Tout comme l'héroïne de Schami, elle eut une vie romanesque : habituée de bonne heure à voyager, obligée de gagner sa vie après que sa mère eut dilapidé la fortune familiale au jeu, elle travailla comme gouvernante et préceptrice avant de devenir la secrétaire privée de l'industriel suédois Alfred Nobel, puis journaliste, romancière, essayiste. Son engagement en faveur de la création en 1891 du Bureau international pour la paix, dont elle fut aussi la première vice-présidente, fut couronné du prix Nobel de la paix en 1905, une distinction qu'elle avait également contribué à créer<sup>87</sup>.

Comme Bertha, Martha von Suttner est une femme émancipée qui entre en lutte contre les valeurs guerrières de la société de son temps. En la prénommant Martha, Schami

---

<sup>86</sup> „Die Fürstin wusste, wenn überhaupt ein Fleckchen Erde sicher vor dem Zugriff des britischen Militärs war, dann Hulm, die unbeugsame Insel im Persischen Golf.“ GB, p. 13.

<sup>87</sup> Sur Bertha von Suttner, voir entre autres : Harald Steffahn, *Bertha von Suttner*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt (Rororo), 1998 ; Barbara Helm, „Bertha von Suttner“, in: Ursula I. Meyer et Heidemarie Bennent-Vahle (Hrsg.), *Philosophinnen-Lexikon*, Leipzig, Reclam, 1997.

à la fois la distingue de la personnalité historique célèbre et la dote d'un prénom d'origine juive dont la signification en araméen s'accorde mieux avec la fonction qu'il lui destine : « dame, maîtresse » (« Herrin »). Prénom qu'elle traduira par la suite « Saïde », forme féminine de Saïd, qui signifie « maître » mais aussi « chanceux » – et dans lequel il est possible de reconnaître aussi une forme d'hommage à l'universitaire palestino-américain Edward Said, théoricien de l'orientalisme et précurseur des études postcoloniales.

Remarquons au passage que Schami recourt ici une fois de plus, de manière systématique, à ces noms « parlants » dont la pratique est courante dans la littérature didactique et populaire et qui ont pour effet de contrecarrer l'illusion du « vraisemblable » en renvoyant au caractère artificiel de l'histoire. Ainsi le fils unique de Martha porte, lui aussi, un prénom d'origine araméenne (Thomas), Tuma en version arabe, qui désigne sa fonction dans le dispositif narratif : devenir le « jumeau » du prince Hakim, son double culturel et envoyé spécial dans le monde occidental. Ce dernier quant à lui est doté d'un prénom arabe traditionnel dont la signification (« sage ») indique de façon non moins pertinente le statut de monarque avisé et éclairé. Le diplomate auquel Martha a choisi de s'unir s'appelle pour sa part Salih (« intègre, droit, pieux »), ce qui montre assez les valeurs sur lesquelles est fondé leur bonheur. Quant au père absent de Thomas, le haut fonctionnaire britannique Lord Morley, dont le profil sommairement esquissé à l'arrière-plan de l'action projette sur Hulm l'ombre menaçante de l'expansion coloniale d'une Europe autoritaire et phallocrate, faut-il voir dans son nom une allusion à John Morley (1838-1923), cet homme politique libéral qui prit les fonctions de secrétaire d'État pour l'Inde avec l'arrivée au pouvoir de son parti en 1905 ? Non seulement les dates ne concordent pas, mais John Morley prônait l'égalité raciale et engagea toutes sortes de réformes (dont l'élection d'Indiens dans les conseils provinciaux), il était donc loin d'incarner ce que le colonialisme européen a produit de pire. Mais peut-être Schami, en choisissant un nom auquel on associe la mémoire d'un administrateur colonial plutôt modéré, a-t-il voulu éviter de tomber dans la caricature – et donner ainsi plus de force à l'évolution de son personnage, chez qui la blessure narcissique d'avoir perdu sa femme dans les eaux troubles du Golfe se mue en une « colère croissante contre l'humiliation de l'Angleterre »<sup>88</sup>.

Parmi les nombreux déplacements stratégiques opérés dans ce texte par rapport à la vision eurocentriste du monde, il faut aussi relever une inversion des termes dans la

---

<sup>88</sup> „Immer mehr trat bei Morley die Trauer hinter den wachsenden Zorn über die Demütigung Englands zurück.“ GB, p. 10.

relation qui se noue entre les protagonistes allemands et arabes du récit : au-delà même de la mise en abyme de l'œuvre de Goethe, qui conduit à une arabisation volontairement déroutante – donc séduisante et stimulante – de cet auteur, le dispositif narratif mis en place par Schami induit un renversement général du rapport de force entre l'Europe et le monde arabe, sinon au niveau du contexte géopolitique, du moins à celui des protagonistes de la fiction de premier degré. Ce renversement intervient tant par rapport au mouvement orientaliste de l'époque de Goethe (où les voyages d'exploration et de découverte se faisaient d'Occident en Orient) que par rapport à la réalité géopolitique des flux migratoires de notre temps, où les habitants du monde post-colonial émigrent massivement en Europe. Ici, ce sont deux Européens, une femme et un enfant, qui s'évadent d'une société devenue répressive et étouffante et trouvent refuge dans un royaume d'Arabie orientale caractérisé par son humanisme, sa maturité politique et son pragmatisme. Accueillis à bras ouverts dans cette monarchie éclairée qui ne demande qu'à les intégrer, ces « immigrés » occidentaux s'épanouissent dans leur milieu d'adoption sans abdiquer leur richesse culturelle propre, dont ils font bénéficier leurs hôtes en retour. Par la suite, c'est Hulm, petit royaume isolé de l'Orient arabe, qui organisera des expéditions de découverte en Europe pour collecter des informations sur les richesses inconnues de cette civilisation. Ce renversement est certes un peu forcé : modèle d'ouverture raisonnée aux autres cultures, Hulm est non seulement « depuis la nuit des temps un refuge pour tous les dissidents et persécutés »<sup>89</sup>, elle offre aussi l'exemple d'un degré d'égalité exceptionnel entre les hommes et les femmes, qui de l'aveu même du narrateur n'a jamais été atteint nulle part ailleurs dans le monde arabe<sup>90</sup>.

Mais si Hulm est bien un « rêve », un « paradis terrestre »<sup>91</sup> qui n'a jamais existé nulle part sous cette forme, Schami laisse entendre avec insistance que son invention n'est pas totalement infondée : l'intégrisme religieux, qui a conduit à l'esclavage des femmes dans nombre de pays musulmans, n'est pas au fondement de la culture arabe, il n'en est que l'un des avatars modernes, un effet pervers parmi d'autres de la conquête coloniale. Inversement, la culture occidentale ne se réduit pas à l'idéologie agressive, nationaliste, patriarcale et xénophobe qui a présidé à la colonisation. Elle recèle au contraire des trésors d'humanité dont le monde oriental gagnerait à s'inspirer. Encore ce dernier doit-il pour

---

<sup>89</sup> „Schwer zugänglich für große Schiffe und ungastlich durch die Kargheit der Vegetation, war die Insel seit Urzeiten eine Zuflucht für alle Abtrünnigen und Verfolgten.“ GB, p. 13.

<sup>90</sup> „Hulms Frauen waren die einzigen in Arabien, die gleiche Rechte wie die Männer besaßen.“ GB, p. 15.

<sup>91</sup> „So vergingen die Jahre, und wäre Sultan Zaki Ben Fahim Chaligi nicht im Sommer 1897 plötzlich im Alter von achtundfünfzig Jahren an einem Herzinfarkt gestorben, so wäre die Insel tatsächlich das Paradies auf Erden gewesen.“ GB, p. 17.



cela se défaire de tout sentiment d'infériorité vis-à-vis des peuples qui l'ont assujéti et aliéné : c'est tout le problème, et l'intérêt de l'uchronie imaginée par Schami consiste justement à camper une situation dans laquelle cette aliénation n'aurait pas eu lieu. Ce n'est que grâce à la suppression de ce moment fatal dans l'histoire des peuples arabes que Hulm, société arabe idéalement autonome, peut puiser en toute liberté dans le fonds culturel mis à sa disposition par ces deux informateurs natifs de choix que sont Martha von Suttner et son fils Thomas, examinant sereinement la question de savoir quelles composantes de la culture européenne elle a intérêt à introduire dans les programmes scolaires de sa jeunesse, et lesquelles il est préférable d'en écarter.

C'est aussi sur cette base d'indépendance mutuelle, et à cette seule condition, que Hakim et Thomas peuvent former ce couple de « jumeaux » véritablement égaux qui représente en définitive la contre-proposition « réaliste » de Schami au modèle de gémellité fantasmé jadis par Goethe, lorsque celui-ci s'inventait une amitié spirituelle intime avec un poète persan du XIV<sup>e</sup> siècle, Hafez<sup>92</sup>. L'osmose culturelle entre l'Orient et l'Occident, que l'écrivain allemand avait seulement rêvée dans le *Divan* en projetant sur ce lointain confrère son idéal de dialogue interculturel, ne peut advenir dans les faits que par l'écoute et la compréhension mutuelle, rendues possibles à leur tour par une expérience authentique de l'autre<sup>93</sup>. Conditions qu'offre précisément la situation historique dans laquelle se trouvent Schami et ses lecteurs aujourd'hui, alors que se multiplient à la fois les occasions de coprésence entre des individus issus de cultures différentes et les moyens pratiques pour eux de creuser et de développer ce dialogue interculturel – comme c'est le cas en particulier dans une salle de classe, cadre de vie habituel de ce public « junior » auquel l'ouvrage est prioritairement destiné.

La plupart des élèves qui grandissent en Allemagne au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle ont en effet la possibilité au moins théorique de nouer des amitiés telles que celle qui unit les deux protagonistes du *Rapport secret*, Hakim et Thomas. Ainsi la mise en abyme de l'œuvre de Goethe dans un contexte arabe « pré-postcolonial » permet-elle entre autres de tendre aux lycéens allemands, forcément amenés à étudier un jour tel ou tel texte de cet

---

<sup>92</sup> Nous renvoyons ici à ces vers célèbre du poème *Unbegrenzt* : „Und mag die ganze Welt versinken/ Hafis mit dir, mit dir allein/ Will ich wetteifern! Lust und Pein/ Sei uns, den Zwillingen, gemein!“ Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. von Paul Richter, Bd. 11.1.2, *West-östlicher Divan*, hrsg. von Paul Richter in Zusammenarbeit mit Katharina Mommsen und Peter Ludwig, München, btb Verlag, 1998, Buch Hafis, p. 25.

<sup>93</sup> Le comparatiste John Pizer met l'accent sur cet aspect central du dialogisme (culture orale, tradition des hakawatis...) dans son analyse du *Rapport secret* comme mise en récit des thèses d'Edward Said sur l'orientalisme. Voir John Pizer, “Moving the *Divan* Beyond Orientalism: Rafik Schami's Instrumentalization of Goethe”, *Seminar – A Journal of Germanic Studies*, 41:3, September 2005, p. 261-274.

auteur en classe, un miroir les invitant à réfléchir sur les relations qui existent au sein de leur propre groupe entre citoyens allemands d'origine et immigrés ou enfants d'immigrés d'origines diverses. C'est aussi cette interculturalité-là que les adolescents sont engagés à questionner à l'occasion de la présentation « oblique » du poète canonique allemand le plus incontournable des manuels scolaires.

Ouvrage de vulgarisation littéraire, uchronie postcoloniale, fable politique et interculturelle à coloration utopiste, le livre de Schami/Gutzschhahn est donc une œuvre moins simpliste qu'on pourrait le penser. Malgré le didactisme de sa démonstration et l'unidimensionnalité de ses personnages, il ne tombe jamais dans un manichéisme réducteur. Grâce notamment à la complexité de son dispositif narratif, il parvient en jouant sur l'intrication des identités fictives de premier et de second degré à faire réfléchir le lecteur aux interférences entre réel, littérature et représentation(s) du littéraire. Le tout dans un contexte qui ouvre des pistes pour une (re-)lecture véritablement critique et non préconçue des œuvres classiques : ainsi la confrontation entre le concept de dialogue interculturel imaginé par Goethe et celui qu'incarne dans le récit le couple Thomas/Hakim permet-elle de soulever la question délicate de l'orientalisme goethéen, qui reposait sur une vision lointaine et largement idéalisée de l'Orient. Cette question affleure dans le récit lui-même, puisque certains poèmes du *Divan*, cités par Tuma<sup>94</sup>, ne laissent pas de susciter de la part des auditeurs des réactions amusées voire narquoises, tant l'admiration professée par Goethe pour les poètes orientaux leur semble excessive : « 'Eh bien, s'écria un érudit, Goethe ne serait-il pas trop bienveillant à notre égard ? Sans vouloir lui manquer de respect, il n'a sans doute jamais vu de poètes orientaux de près. [...] »<sup>95</sup>

Le tribunal fictif auquel Schami soumet le « prince des poètes » allemand renvoie ainsi, par un nouvel effet de miroir, à la nécessité de réfléchir « pour de vrai », aujourd'hui, à la légitimité des auteurs classiques, mêmes allemands, à occuper la place qu'on leur attribue dans le panthéon occidental. Un tel bilan critique devrait prendre en compte à tout le moins, suggère le dispositif mis en place ici, le point de vue de ces élèves dont les familles viennent de régions du monde anciennement colonisées et sur lesquelles ces mêmes auteurs se sont souvent complus à projeter leurs rêves d'un Orient mythique, archaïque et primitif. Or, si Goethe réussit brillamment son examen de passage, devenant

---

<sup>94</sup> „Was klagst du über Feinde? [...]“, in: Hikmet Nameh (Buch der Sprüche), *Sämtliche Werke, op. cit.*, Bd. 11.1.2: Divan-Jahre, p. 58, cité par Schami p. 134. Les vers qui suscitent l'hilarité de l'assistance sont ceux de la deuxième strophe : „Gesteht's! die Dichter des Orients / Sind größer als wir des Occidents. / Worin wir sie aber völlig erreichen, / Das ist im Haß auf unsres Gleichen.“

<sup>95</sup> „„Na, rief ein Gelehrter, ‚ob Goethe da nicht zu gnädig mit uns ist? Mit Verlaub, aber er hat wohl doch nie orientalische Dichter aus der Nähe erlebt.‘“ GB, p. 134.

ainsi le premier écrivain allemand à être « enseigné dans toutes les écoles et universités »<sup>96</sup> de Hulm, rappelons que d'autres représentants de la grande tradition allemande échoueront à convaincre la commission : Hegel est rejeté sans appel<sup>97</sup>, ce qui se passe apparemment de justification, compte tenu sans doute des positions indéfendables qu'adopta le philosophe de la raison à l'égard de l'Afrique dans ses *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (1830/31). Le verdict est un peu moins sévère en ce qui concerne Marx, dont la candidature n'est refoulée qu'au terme d'une « délibération approfondie » fondée sur sa stature de « prophète de la modernité » (« mais le peuple juif a produit de meilleurs prophètes », comme le fait malicieusement observer le sultan)<sup>98</sup>. Quant à Nietzsche, il est reçu avec les plus grandes réserves, l'étude de son œuvre n'étant conseillée qu'aux étudiants les plus avancés<sup>99</sup>. Et Schopenhauer, bien que salué par le jury pour sa pensée esthétique (on pense évidemment aux vertus émancipatrices qu'il attribuait à la poésie), se voit néanmoins retoqué en raison du « pessimisme sinistre » de sa philosophie<sup>100</sup>.

Si Heine est le seul après Goethe à emporter l'adhésion « enthousiaste »<sup>101</sup> de ce tribunal sourcilleux, ce n'est sans doute pas seulement parce qu'il était lui aussi poète et non philosophe (ce qui apparaît tout de même a priori comme un lourd handicap) : Heine, qui représente à certains égards une tradition opposée à celle de son illustre aîné, incarne un cosmopolitisme et une ouverture à l'autre fondés non pas sur un humanisme épanoui mais sur l'expérience personnelle, intime et douloureuse, des ravages de la pensée dominante. Bien que s'inscrivant à ce titre dans une ligne déviante (contestataire, controversée, marginale) de l'histoire littéraire nationale, il est placé par la commission au même rang que le très consensuel Goethe. On aurait aimé connaître les arguments avancés par Tuma pour défendre la candidature de Heine, mais cet aspect n'est pas développé dans ce livre dont le propos est de célébrer uniquement l'œuvre de Goethe.

Les informations succinctes livrées dans l'épilogue quant au contexte historiographique n'en sont que plus révélatrices de la position adoptée par Schami sur la

---

<sup>96</sup> „Als erster deutscher Dichter des Landes wurde Goethe an allen Schulen und Universitäten des Landes im Unterricht eingeführt.“ GB, p. 159.

<sup>97</sup> „Die Entscheidung [zugunsten Goethes] mögen Neider auf die innige Freundschaft zwischen dem Herrscher Hakim und seinem besten Freund, Prinz Tuma, zurückgeführt haben. Dass dies aber nicht der Fall war, zeigte sich, als die Kommission in späteren Runden seinen Hegel entschieden ablehnte.“ GB, p. 159.

<sup>98</sup> „Marx ist zwar ein Prophet der Moderne, aber die Juden haben bessere Propheten hervorgebracht“, war die knappe Antwort des Sultans nach gründlicher Beratung der Kommission.“ *Ibid.*

<sup>99</sup> „[...] während die Kommission bei Nietzsche vorsichtiger reagierte und ihn nur für fortgeschrittene Studenten empfahl.“ *Ibid.*

<sup>100</sup> „Bei Schopenhauers Werk ließ sich die Kommission bloß von seinen Arbeiten über Sprache und Dichtung beeindruckt. ‚Sein düsterer Pessimismus passt nicht unter unseren blauen Himmel‘, erklärte der Sultan.“ *Ibid.*

<sup>101</sup> „Heinrich Heine dagegen wurde mit Enthusiasmus aufgenommen.“ *Ibid.*

question du canon : ce n'est pas, laisse-t-il entendre, parce que la supériorité de Goethe serait établie une fois pour toutes qu'il mérite de figurer au programme d'instruction des générations futures, mais bien parce que ses textes résistent à l'épreuve d'une lecture critique, même venant de la part d'intellectuels non-européens fortement sensibilisés aux enjeux de pouvoir liés aux relations interculturelles et à la transmission du savoir. L'admission de Goethe ne va nullement de soi – il s'en faut même de peu qu'il ne soit carrément éliminé sur présentation de son *Faust* : la matière « certes fort impressionnante » de cette tragédie sur un intellectuel séduit par l'immoralité satanique ne convainc pas les lettrés arabes, qui vont de ce fait jusqu'à envisager de réserver la lecture du grand écrivain (comme celle de Nietzsche) aux élèves « plus âgés et plus mûrs », histoire de les préparer à acquérir « un aperçu de la pensée des Lumières européennes »<sup>102</sup>. Le fait que cette œuvre, généralement considérée comme le chef-d'œuvre de Goethe en raison de la puissance de ses personnages et de la profondeur des questions qu'elle traite, ne parvienne pas à s'imposer aux yeux de la commission montre bien que le « prince des poètes » n'est pas admis *grâce à* mais plutôt *malgré* sa position dans le canon officiel. C'est avant tout en tant que poète lyrique et conteur populaire, en tant qu'esprit universel et chantre du dialogue interculturel (« voyageur entre les cultures »<sup>103</sup>) que Goethe mérite d'être enseigné aux nouvelles générations, non comme représentant d'une profondeur tragique réputée typiquement allemande. L'actualité de son concept de « littérature mondiale », en particulier, est saluée par la commission qui y voit une idée « tout à fait semblable à notre projet de Maison de la sagesse »<sup>104</sup>.

## 2.2.4 Conclusion

L'étude de ces trois textes a permis de mettre en lumière les ambivalences du rapport au canon littéraire chez Schami : une certaine appétence pour le *writing back*, entendu comme contre-discours sur les grands récits (*master narratives*), étayée par une approche essentiellement marxiste des questions de société, le conduit à instruire le « procès » du canon par le biais de postures discursives adossées au modèle juridique

---

<sup>102</sup> „Trotzdem waren wir uns nicht ganz einig, ob dieser gewiss sehr beeindruckende Stoff in das Haus der Weisheit aufgenommen werden soll oder nicht. Vielleicht darf man ihn nur den älteren und sehr reifen Schülern geben, damit sie dann einen Blick in die Gedanken der europäischen Aufklärung werfen können.“ GB, p. 103.

<sup>103</sup> „[...] Er [Lukianos] war wie Goethe ein Wanderer zwischen den Kulturen [...]“ GB, p. 70.

<sup>104</sup> „Das heißt, Goethe hat schon zu seiner Zeit eine Idee verfolgt, die unserem Konzept eines Hauses der Weisheit ganz ähnlich ist“, stellte nun der Sultan befriedigt fest.“ GB, p. 71.

(révision, plaidoirie, examen de passage). Mais cette tendance est tempérée par la volonté de « l'ami de Damas », comme il a choisi de se nommer, de s'appuyer sur son altérité culturelle pour s'imposer dans le champ littéraire national comme une force de proposition et de conciliation. Dans le livre de 1999 sur Goethe, conçu dans un but pédagogique, les deux tendances parviennent à une synthèse productive : il s'agit de réconcilier les Allemands avec leur propre tradition par le détour d'une identification à l'Autre (moyen-oriental, arabe, musulman) qui met à distance le point de vue nationaliste et eurocentriste et ouvre la voie à une réévaluation lucide et critique (au meilleur sens du terme) du patrimoine culturel, à égale distance du réquisitoire et du panégyrique. Ce décentrement du regard sur la culture officielle est obtenu au moyen d'un dispositif narratif qui offre en même temps aux jeunes une perspective originale sur cet « Orient » que le discours politique et médiatique continue massivement de leur présenter comme radicalement autre, arriéré et par bien des aspects menaçant : le recours à l'uchronie permet à Schami de donner à son jeune public une image positive de cette « Arabie » à la fois exotique et si proche de la société allemande contemporaine (puisqu'elle fait en réalité désormais – bon gré mal gré – corps avec elle), sans pour autant tomber dans l'idéalisation rétrospective et le déni des ravages de la colonisation.



## 3. Emine Sevgi Özdamar

---

### 3.1 Positionnement et projet esthétique

#### 3.1.1 Éthos et posture d'une « Orientale libertaire de gauche »

Le débat public sur l'islam, tel qu'il s'est développé en Allemagne au cours des vingt dernières années, place les auteur·rice·s de culture musulmane devant un éventail réduit de postures possibles, si l'on entend par là, à la suite de Jérôme Meizoz, « la manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire »<sup>1</sup>. Cristallisé autour de la question de savoir si « l'islam fait partie de l'Allemagne »<sup>2</sup>, c'est-à-dire si la pratique de cette religion est compatible avec les fondements éthiques et civiques de la société allemande, le discours public contemporain contraint en effet tout·e intellectuel·le originaire du monde musulman, qu'il/elle le veuille ou non, à prendre position sur cette question en « affichant la couleur » quant au rapport qu'il/elle entretient personnellement avec l'islam comme culture et comme religion.

Si cette injonction à se situer en termes d'identité religieuse et culturelle s'adresse à toutes les personnalités liées de près ou de loin au monde musulman, elle est particulièrement impérieuse pour les femmes, qui sont concernées au premier chef par la question clé que représente dans ce débat le statut de la femme. L'alternative, pour elles, peut se résumer ainsi : afficher leur émancipation (sexuelle et religieuse) en reniant toute appartenance à une communauté dont elles manifestent, par leur trajectoire même, l'archaïsme structurel ; ou alors plaider pour une « réforme » de l'islam, sur la base d'une distinction entre islam politique et islam confessionnel présumant que l'islam, tout comme le christianisme, est intrinsèquement capable d'évoluer vers des formes de pratique compatibles avec les principes fondamentaux de la démocratie allemande (neutralité philosophique et spirituelle de l'État, égalité des droits entre les femmes et les hommes). Celles qui optent pour la première solution prennent le risque de se voir instrumentalisées

---

<sup>1</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 18.

<sup>2</sup> Pierre d'achoppement centrale du débat politique sur la place de l'islam depuis 2010, la phrase « Der Islam gehört zu Deutschland » fut prononcée pour la première fois par le Président fédéral Christian Wulff dans son discours pour le vingtième anniversaire de la réunification. Wulff donnait ainsi le plus grand retentissement à une position déjà exprimée quatre ans plus tôt par le Ministre de l'Intérieur Wolfgang Schäuble dans le cadre de la première Conférence sur l'islam. Qu'elle soit réitérée (Merkel) ou niée (Seehofer), la phrase n'en finit pas de polariser le champ politique, divisant surtout au sein même du parti chrétien-démocrate.

comme témoins à charge contre leur communauté d'origine – quand elles ne se prêtent pas d'elles-mêmes à cette récupération en joignant leur voix à celle des plus virulents « critiques de l'islam » (« *Islamkritiker* »), comme le fait la publiciste Necla Kelek, sociologue de formation, qui s'est imposée sur la scène médiatique comme la meilleure alliée de polémistes xénophobes comme Thilo Sarrazin. Les autres sont amenées à s'engager de façon plus ou moins active pour le développement d'un islam libéral en Allemagne, s'exposant parfois à des représailles de la part des milieux intégristes ; c'est le cas, par exemple, de l'avocate Seyran Ateş, spécialiste en droit pénal et familial, qui fut personnellement menacée au point de devoir fermer son cabinet après s'être exprimée publiquement en faveur d'une « liberté religieuse [qui ne se fasse] pas aux dépens des femmes et des jeunes filles »<sup>3</sup> et avoir plaidé que « l'islam a besoin d'une révolution sexuelle »<sup>4</sup> – ce qui postulait qu'une telle révolution est possible, mais encore à construire. Les unes comme les autres se réclament du féminisme, mais tandis que les premières défendent une conception universaliste de l'héritage des Lumières (laïcité, dignité humaine, droits des femmes) et reprochent aux secondes une complaisance aveugle envers une religion selon elles par essence obscurantiste, patriarcale et misogyne, ces dernières font valoir le droit à la liberté religieuse et à la différence culturelle, accusant les premières d'aliénation eurocentriste.

Face à une telle polarisation du discours sur l'islam, y compris entre les intellectuelles de culture musulmane elles-mêmes, la position adoptée – de longue date – par Emine Sevgi Özdamar apparaît comme tout à fait singulière. Sans jamais se prononcer publiquement sur la question de l'islam, l'écrivaine et femme de théâtre est parvenue à délimiter un territoire idéologique qui invalide les prémisses de l'alternative apparemment implacable entre universalisme et culturalisme. À travers ses récits, pièces de théâtre et prises de parole publiques, Özdamar a imposé une image d'elle-même qui prouve qu'il est possible d'être *à la fois* une intellectuelle de gauche, avant-gardiste et libertaire, farouchement attachée à l'émancipation sexuelle et à un modèle de société laïque, *et* une « Orientale » revendiquant sa différence ethnoculturelle dans un collectif national majoritairement pensé comme « blanc » et « judéo-chrétien » (*sic*).

---

<sup>3</sup> Seyran Ateş, „Religionsfreiheit nicht auf Kosten von Frauen und Mädchen – Durchsetzung der Grundrechte auf Gleichberechtigung und Selbstbestimmung“ (Eingangsstatement zum Forum „Gesetz und Religion“ auf dem Feministischen Juristinnentag, FJT, am 8. Mai 2004 in Frankfurt a. M.), in: Verein Frauen Streiten für Ihr Recht (Hrsg.), *Streit – feministische Rechtszeitschrift*, Vol. 22, No. 3, 2004, p. 99–103.

<sup>4</sup> Seyran Ateş, *Der Islam braucht eine sexuelle Revolution. Eine Streitschrift*, Berlin, Ullstein, 2009.



L'originalité de cette posture réside non dans le postulat d'une synthèse possible entre deux options a priori opposées, mais dans la parfaite nonchalance avec laquelle Özdamar se soustrait à l'obligation de prendre parti : récusant pour elle-même jusqu'à l'existence d'un dilemme entre tradition et avant-garde, Orient et Occident, elle ne cherche pas un compromis, mais impose avec une sorte d'évidence une posture « orientale libertaire de gauche » propre à déjouer pour ainsi dire mécaniquement toute tentative d'assignation identitaire. Bien que s'affichant, notamment par ses mises en scène autofictionnelles et son style d'écriture (allemand parsemé de formules turques, syntaxe élémentaire, références à l'islam et à la tradition), ou même par la présentation graphique des premières de couverture de ses livres, comme une personnalité « exotique » dans le paysage culturel national, elle échappe à la récupération communautariste par son éloignement manifeste envers les conventions sociales, la morale sexuelle et le modèle patriarcal. Inversement, elle ne peut être suspectée d'eurocentrisme en dépit de son attachement à des valeurs connotées comme « occidentales », parce qu'elle ne renie pas ses attaches communautaires mais aussi, et surtout, parce que son approche du « modèle occidental » est elle-même critique : Özdamar s'inscrit sans ambiguïté dans une tradition (marxienne, brechtienne et postcoloniale) de résistance contre toutes les formes de domination et d'exploitation. Ainsi les deux volets du « rôle » qu'elle interprète sur la scène littéraire, « écrivaine orientale » (ou transculturelle) et « disciple de Brecht »<sup>5</sup>, loin de se neutraliser mutuellement, se complètent-ils pour dessiner une *persona* aussi originale dans le contexte allemand contemporain que, somme toute, cohérente.

La clé de cette formule inédite, qui n'est paradoxale qu'en apparence, ne tient pas à une quelconque stratégie promotionnelle, mais à une approche fondamentalement politique des questions de société. Interrogée sur son opinion dans le débat sur l'islam, Özdamar récuse ainsi toute compétence sur la question en faisant valoir qu'elle est, quant à elle, « une femme de gauche »<sup>6</sup>. En effet, tout est dit en ces quelques mots : de ce point de vue, la religion (toute religion) n'est ni un problème, ni une solution ; les difficultés que posent à l'Allemagne la coexistence avec ses minorités ethnoculturelles, de même que l'inégalité entre les hommes et les femmes, sont structurelles. Aussi l'écrivaine ne se laissera-t-elle

---

<sup>5</sup> Ces deux aspects sont identifiés comme des « rôles » ou des « poses » de l'autrice Özdamar par Alexander M. Fischer dans une analyse sociologique inspirée de Bourdieu : „Brecht hätte gerne eine Mitarbeiterin wie dich gehabt": Zur Inszenierung von transkultureller Autorschaft und auktorialem Traditionsverhalten bei Emine Sevgi Özdamar“, in: Sabine Kyora (Hrsg.), *Subjektform Autor: Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld, Transcript, 2014, p. 247-266.

<sup>6</sup> „Ach, wissen Sie, ich bin eine Linke...“ Déclaration faite lors d'un entretien privé que nous avons mené avec elle en octobre 2010, au plus fort de la polémique autour du livre de Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2010.

pas attirer dans un débat qui évince la question des rapports de pouvoir : engagée, elle l'est par son œuvre, par son travail au théâtre, par ses solidarités avec les mouvements de résistance politique, et – *last but not least* – par sa trajectoire personnelle d'émancipation de structures familiales et sociales répressives qui l'a imposée comme artiste dans des milieux dominés par les hommes. S'il n'y a – en apparence – aucune violence dans son détachement de la religion, aucun arrachement (quoique les romans racontent aussi une autre histoire), c'est que ce qu'elle combat, c'est avant tout la morale bourgeoise, la domination patriarcale et l'exploitation, non les structures de solidarité qui peuvent exister au sein des familles et des collectifs populaires.

Au-delà de cet engagement qui est à la fois – et indissociablement – politique et artistique, Özdamar ne se prête pas à servir de porte-parole à qui que ce soit. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles elle est peu présente sur les plateaux de télévision et s'exprime rarement dans la presse. Cette retenue s'est encore accentuée suite à une controverse qui l'a opposée à Feridun Zaimoglu après la publication par ce dernier du roman *Leyla* en 2006. Déclenchée par une source anonyme, l'affaire portait sur les nombreuses similitudes entre ce texte, qui relate à la première personne l'histoire d'une immigrée turque née en Anatolie au milieu des années 1940, et le premier roman d'Özdamar, *La vie est un caravansérail* (*Das Leben ist eine Karawanserei*, 1992). Une analyse littéraire comparative transmise anonymement à la presse inventoriat ces parallèles et concluait à un pillage de l'œuvre d'Özdamar, située dans le même cadre spatio-temporel et retraçant une trajectoire féminine jalonnée par des anecdotes en partie identiques, par son jeune confrère masculin.

*La vie est un caravansérail* avait été une œuvre pionnière : premier volet d'un cycle autofictionnel qui s'est poursuivi avec *Le Pont de la Corne d'Or* (1998) puis *D'étranges étoiles fixent la Terre* (2003), il s'était vu décerner le prestigieux prix Ingeborg Bachmann et avait inspiré toute une génération d'écrivain·e·s de la « postmigration » – dont fait partie également Zaimoglu. Ce dernier prétendait pourtant s'être contenté de transcrire fidèlement, dans son roman, l'histoire de sa propre mère – ce qu'il tenta de prouver en produisant pour sa défense des enregistrements sonores d'entretiens avec celle-ci. L'affaire menaçait de prendre un tour juridique, la maison Kiepenheuer & Witsch (qui publie les œuvres des deux écrivains) ayant sommé Zaimoglu de s'expliquer et celui-ci ayant saisi son avocat, lorsque Özdamar mit fin au scandale en prenant publiquement ses distances avec la rumeur lui imputant l'accusation d'un plagiat commis sur son roman. Sans avoir en

effet jamais porté d'accusation formelle, l'écrivaine se disait pourtant convaincue – en *off* – que Zaimoglu lui avait « volé l'histoire de sa vie »<sup>7</sup>.

Cette affaire passablement sordide, alimentée pendant six mois par les rubriques littéraires des grands journaux, permet de mettre en lumière un élément symptomatique de la réception des auteur·rice·s de littérature immigrée en Allemagne : la focalisation de la critique – notamment, mais pas uniquement, journalistique – sur la qualité d'« authenticité » des textes, au détriment de leur construction formelle, du style et des techniques narratives mobilisées. Comme l'a fait remarquer Yasemin Dayioğlu-Yücel, tout semble tourner, s'agissant des écrivain·e·s immigré·e·s, autour d'un seul enjeu : le capital culturel. Les auteur·rice·s sont mis·es en concurrence sur la base d'une lecture étroitement référentielle de leurs écrits, comme si ce qui est en jeu dans la lutte pour la reconnaissance littéraire n'était pas bien plutôt un capital *symbolique* – lequel procède non du droit mais de l'appréciation des milieux académiques<sup>8</sup>. Dans le cas présent, la querelle fut tranchée par l'analyse de l'éditeur concluant à une coïncidence fortuite, imputable au fait que les deux créateur·rice·s auraient puisé l'inspiration de leurs œuvres à la source d'une histoire et d'un patrimoine culturel partagés. C'était donner raison à Zaimoglu, qui plaidait le fonds culturel commun, reprochant à son aînée de revendiquer comme propriété intellectuelle ce qui est en réalité une « matrice de superstition et de pratiques du quotidien » largement partagée par la population kurde d'Anatolie<sup>9</sup>.

S'il fit taire la polémique, ce verdict « conciliateur » n'était évidemment pas de nature à satisfaire Özdamar, qui sortait ridiculisée de l'affaire alors que sa position avait été torpillée par cette approche culturaliste. En effet, comme le dit Tom Cheesman,

The point is not that he might have plundered her *Karawanserei* for certain textual motifs or even narrative incidents: his more important putative crime lay in appropriating in *Leyla* the whole substance of Özdamar's story, the totality not of her text but of the experience out of which she created the text.<sup>10</sup>

[La question n'est pas de savoir s'il [Zaimoglu] a pillé son *Caravansérail* en lui empruntant certains motifs textuels ou même certains épisodes narratifs entiers : le crime plus important qui lui était reproché était de s'être approprié

---

<sup>7</sup> Déclaration rapportée par Volker Weidemann dans „Abgeschrieben? Streit um den Roman Leyla: Özdamar gegen Zaimoglu“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.06.2006.

<sup>8</sup> Yasemin Dayioğlu-Yücel, „Authorship and authenticity in migrant writing: The plagiarism debate on Leyla“, in: Tom Cheesman et Karin E. Yeşilada (eds), *Feridun Zaimoglu, op. cit.*, p. 183-199.

<sup>9</sup> „Man müsste erwarten können, dass sie [Özdamar] sich mit der kulturellen Matrix aus Aberglauben und Alltagspraktiken auskennt und sie nicht falsch einschätzt.“ Déclaration rapportée par Arndt Breithfeld, „Plagiatsvorwurf gegen Zaimoglu: Zwei Romane mit derselben Matrix?“, *Der Spiegel*, 08.06.2006.

<sup>10</sup> Tom Cheesman, „Incriminating texts. With reflections on the justiciability of *Esra* and *Leyla*“, in: T.C. (ed.), *German Text Crimes. Writers Accused, from the 1950s to the 2000s*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2013, p. 1-22 (p. 4).

dans *Leyla* la substance même de l’histoire d’Özdamar, la totalité non de son texte mais de l’expérience à partir de laquelle elle avait créé le texte.]

De fait, l’affaire illustre une différence fondamentale entre la manière dont les deux représentants les plus réputés de la littérature immigrée d’origine turque occupent leur position dans le champ : Zaimoglu s’est imposé comme le créateur d’une œuvre protéiforme dont il puise la matière première à des sources diverses, documentaires et/ou littéraires, et il « fictionnalise » et « poétise »<sup>11</sup> ce matériau en adaptant la forme à chacun des sujets traités. Le roman *Leyla*, par exemple, est construit de manière polyphonique, et le « je » de l’héroïne – qui n’est en aucune manière superposable à celui de l’auteur – endosse la fonction d’illustrer la trajectoire de toute une génération, en l’occurrence celle qui immigra en Allemagne dans les années 1960. L’œuvre acquiert par là la qualité d’un tableau socio-historique doublé d’un portrait sensible de femme. Özdamar, en revanche, « s’engage » totalement dans chacun de ses textes, créant à partir d’un substrat d’expérience vécue une forme d’autofiction poétique totalement inédite. Le travail de fictionnalisation et de poétisation qu’elle réalise sur ce matériau n’éclipse jamais totalement le point de vue de l’autrice : si ses protagonistes-narratrices ne se confondent pas – même dans le cycle autofictionnel ouvert par le *Caravansérail* – avec sa personne civile, leur « je » n’efface pas pour autant sa voix propre, dont elles représentent un travestissement plus ou moins décalé. Ainsi l’unité du fond et de la forme dessine-t-elle, chez elle, les contours d’un projet scriptural homogène, dont la cohérence tient tout entière dans l’éthos qui s’y exprime – un éthos, comme elle le dit elle-même, « de gauche », libertaire et féministe, qui se situe dans la tradition d’un marxisme non dogmatique inspiré du théâtre critique de Brecht et des mouvements de contestation des années 1960-1970.

### **3.1.2 Généalogie et solidarités : la « famille » d’Emine S. Özdamar**

Les textes d’Özdamar articulent une analyse critique de la société et des discours à une esthétique carnavalesque de la transgression joyeuse. Les *personae* de ses romans autofictionnels campent une forme de marginalité hédoniste et rebelle, ancrée dans une expérience individuelle qui est d’abord celle d’un corps dans l’espace. À travers ces projections transfigurées d’elle-même aux différentes étapes de son parcours d’émancipation personnelle et d’avènement à l’écriture, Özdamar s’inscrit cependant dans une démarche qui s’entend toujours aussi comme une aventure collective, et qui la fait

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

apparaître comme membre d'une « famille » élargie, transnationale et transhistorique. Que ce soit la « grande famille du théâtre » – et plus particulièrement les troupes avec lesquelles elle a concrètement travaillé – ou, d'une manière générale, celle des artistes engagés de par le monde, comme elle, dans la poursuite d'un idéal poético-politique de résistance et de liberté, ses références se situent dans un espace-temps sans frontières.

Son dialogue avec le canon est conditionné à cette conception d'une sorte d'Internationale à la fois horizontale (les contemporains) et verticale (les mentors et les ancêtres) des « poètes » (au sens large) dissidents, anarchistes, révolutionnaires et persécutés. Au théâtre, sa généalogie artistique va de Shakespeare et Molière à Brecht et Heiner Müller en passant par Büchner et Kleist – sans oublier les créateurs anonymes d'un théâtre de tradition populaire, qui a pris dans l'Empire ottoman la forme du *karagöz* (théâtre d'ombres)<sup>12</sup>. Pour ce qui est des romanciers, essayistes et poètes, ses références sont principalement modernistes, que ce soit dans le domaine allemand (Heine, Lasker-Schüler), turc (Ahmet Hamdi Tanpınar, Nâzım Hikmet, Can Yücel, Cemal Süreya, Ece Ayhan) ou international (Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda...).

Tous ces repères dessinent une sorte d'« anti-canon » transnational qui évoque moins le concept goethéen de *Weltliteratur* que l'image du « méridien » revendiquée par Paul Celan dans son discours de réception du prix Georg Büchner en 1960<sup>13</sup> : ils représentent, chacun à sa manière, une littérature qui « se vit, s'écrit et se lit [...] dans la solidarité avec les opprimés de toutes les époques et de tous les pays ». <sup>14</sup> Dans la perspective de cette inscription à contre-courant de l'histoire culturelle de la domination, le concept vectoriel développé par Ottmar Ette d'une « littérature sans domicile fixe » semble particulièrement pertinent pour décrire la façon dont Özdamar conçoit son travail. Nous verrons, notamment à l'exemple du troisième des textes commentés dans ce chapitre, *D'étranges étoiles fixent la Terre* (*Seltsame Sterne starren zur Erde*, 2003), comment se construit ce réseau de solidarités et quels sont ses enjeux dans le contexte de l'œuvre. Le cadre de référence intertextuel est dominé dans ce texte par la figure d'Else Lasker-Schüler, poétesse juive expressionniste dont Özdamar revendique l'héritage tant en termes de positionnement de « genre » qu'à l'égard de sa position d'« orientale » dans le champ national.

---

<sup>12</sup> Voir dans ce chapitre notre analyse de la « déterritorialisation du patrimoine culturel turc ».

<sup>13</sup> Paul Celan, *Werke. Tübinger Ausgabe: Der Meridian – Endfassung, Entwürfe, Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmull, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999. Éd. fr. : *Le Méridien & autres proses*, édition bilingue, traduit de l'allemand et annoté par Jean Launay, Paris, Seuil, 2002.

<sup>14</sup> Andréa Lauterwein, « Paul Celan : le rossignol bègue. Un changement de perspectives dans la poésie », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 201, no. 2, 2014, p. 403-430 (p. 403).

Le travail sur le canon a toutefois aussi, chez Özdamar, un versant critique, voire polémique. La dramaturge et romancière manie l'art du détournement satirique avec perspicacité et malice, dans un objectif de démystification des idéologies dont le modèle lui est fourni par Heine. Notre analyse de la pièce de théâtre *Keloglan in Alamania* (2000) permettra d'éclairer ce travail de déconstruction, qui s'exerce notamment sur les œuvres du canon « dominant » (opéras de Puccini, Mozart, Smetana, contes de Grimm et répertoire de chants folkloriques) – toujours en résonance avec des figures tutélaires « amies », qui sont ici Shakespeare et Heine.

L'œuvre de Shakespeare fournit à Özdamar un réservoir apparemment inépuisable de textes-repères, qu'elle utilise comme des matrices pour ses créations. Sur ce travail de réécriture se greffe un dialogue productif avec ceux de ses contemporains qu'elle considère comme des alliés et des maîtres. Le second des textes étudiés dans ce chapitre, *Carrière d'une femme de ménage* (*Karriere einer Putzfrau*), nous donnera l'occasion de montrer comment s'articulent ces deux volets de sa réflexion sur le canon.

## 3.2 Analyses de textes

### 3.2.1 *Keloglan in Alamania* : la tradition nationale à l'épreuve de la diversité

Deuxième pièce de théâtre d'Özdamar, *Keloglan in Alamania Oder die Versöhnung von Schwein und Lamm* présente une telle surabondance de renvois intertextuels qu'il est difficile de les identifier tous et d'attribuer à chacun un sens et une fonction. Nous tenterons de dénouer cet écheveau en nous concentrant sur ce qui apparaît comme le fil conducteur de cette œuvre créée au lendemain de la réunification : le questionnement des fondements idéologiques de la nation allemande, notamment dans le rapport que celle-ci entretient historiquement avec les individus et les groupes perçus à un titre ou un autre comme « étrangers » - et par conséquent celui de la place qu'occupent les minorités ethniques dans la société allemande aujourd'hui. Ce questionnement complexe<sup>15</sup> est développé à partir d'une intrigue qui met en lumière la cruelle absurdité du droit de la

---

<sup>15</sup> Katrin Sieg énumère ainsi les questions débattues dans la pièce : “The opposing orientations toward separatism versus assimilation, the experience of rightful belonging versus unjust exclusion, the celebration of multiculturalism versus the exploitative economics of race, the rejection of identity politics versus the legal uncertainties of migrant existence, the clash of collective ascriptions versus individual aspirations.” Katrin Sieg, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Michigan, University of Michigan Press, 2002, p. 239-240.

nationalité en vigueur jusqu'en 2007, lequel refusait l'accès à la citoyenneté aux immigrés et à leurs enfants, même nés sur le territoire national.

L'examen critique auquel la dramaturge soumet ici l'autoreprésentation de la nation allemande à travers son patrimoine culturel s'effectue par le biais d'une démolition joyeuse et féroce de plusieurs œuvres figurant au panthéon de la culture nationale. Pour cette opération, qui mobilise une esthétique carnavalesque remettant en question les « identités » tant ethnoculturelles que genrées, Özdamar s'appuie sur d'autres références, puisées notamment dans le fonds culturel moyen-oriental (et plus particulièrement de la Turquie ottomane), mais aussi dans d'autres traditions littéraires allemandes : Brecht, Heiner Müller, Heine, entre autres, lui servent de cautions dans son offensive contre une bonne conscience nationale nourrie de toute une tradition de pensée eurocentriste et essentialiste propre à légitimer les pires formes d'ostracisme, de xénophobie et de sexisme.

Tous ces éléments – la situation concrète des immigrés de deuxième génération menacés d'expulsion, l'idéologie réactionnaire qui fonde la culture « officielle » de l'Allemagne réunifiée, un patrimoine culturel populaire à la fois localisé et supra- ou transnational (contes, chants traditionnels...), enfin une tradition littéraire allemande critique et satirique – sont imbriqués de manière à faire apparaître l'émergence, en Allemagne, d'une identité culturelle hybride et inclusive comme un objectif chimérique. Comme le résume Helga Kraft, « c'est une pièce pessimiste » où « seul un *deus ex machina* peut conduire in fine, de façon peu convaincante, à la 'réconciliation du cochon et de l'agneau', rendant possible une utopique identité turco-allemande »<sup>16</sup>. Nous tenterons d'éclairer dans les pages qui suivent le dispositif intertextuel mis en place par l'autrice pour aboutir à ce message désillusionné.

### 3.2.1.1 Arrière-plan : la déterritorialisation du patrimoine turc

Pour sa première pièce, *Karagöz in Alamania: Ein türkisches Stück* (1982), qui dépeignait sur un mode de distanciation comique la réalité complexe de l'immigration économique turque en RFA, Özdamar s'était appuyée sur le modèle générique du théâtre

---

<sup>16</sup> „Es ist ein pessimistisches Stück, und nur ein Deus ex machina kann, wenig überzeugend, die ‚Versöhnung von Schwein und Lamm‘ herbeiführen, also eine utopische türkisch-deutsche Identität möglich machen.“ Helga Kraft, „Das Theater als moralische Anstalt? Deutsche Identität und die Migrantenfrage auf der Bühne“, in: Gaby Pailer et Franziska Schöblier (Hrsg.), *GeschlechterSpielRäume: Dramatik, Theater, Performance und Gender*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 121-140 (p. 126).

d'ombres turc, appelé du nom de son principal protagoniste *karagöz*<sup>17</sup>. Les spectacles de *karagöz*, destinés aux adultes et traditionnellement dédiés au divertissement burlesque et à la satire sociale, avaient lieu pendant les fêtes du Ramadan et offraient un espace à la critique sociale. Le répertoire classique de ce genre populaire, qui a plus ou moins disparu au XX<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée du cinéma, comprend une quarantaine de pièces qui ont reçu au cours des siècles leur forme définitive. Mais celles-ci sont plutôt des canevas sur lesquels l'acteur-présentateur pouvait improviser, ce qui lui permettait d'introduire des allusions à des faits contemporains et ainsi de critiquer son époque. Comme dans le Guignol ou la Commedia dell'arte, décors et costumes sont codifiés et les personnages représentent moins des modèles vivants que des types. Les deux principaux sont Karagöz lui-même (« Œil noir »), l'homme du peuple, illettré et rôleur mais franc plein d'astuce, auquel le public est invité à s'identifier, et Hacivat, le représentant de la classe cultivée, qui s'exprime en turc ottoman – la langue des élites, inintelligible à la majorité – et affectionne un langage fleuri, attirant sur lui les moqueries de son antagoniste et du public complice.

Dans la pièce d'Özdamar, Karagöz est un paysan turc qui émigre en Allemagne accompagné de son fidèle compagnon Şemsettin, un âne doué de parole qui boit du vin, fume des Camel et s'exprime en citations littéraires et philosophiques, avec une prédilection pour Marx et Socrate. La collision entre les langues (le turc, l'allemand et l'anglais), mais surtout entre les différents niveaux de langue, le *Gastarbeiterdeutsch* et la langue littéraire, et entre les registres (lyrique, religieux, philosophique), ou encore entre poésie, prose et chansons de variétés, fournit au spectacle – avec le comique de situation, également inspiré du *karagöz* traditionnel – l'un de ses principaux ressorts comiques.

Quant à l'intrigue, le Karagöz délocalisé d'Özdamar, affublé du patronyme de « Sans Destin » (*Schicksallos*), se fait recruter comme ouvrier en Allemagne pour payer les dettes de son père. Il passera l'essentiel de sa vie d'adulte dans ce pays, où il sera rejoint par sa femme et donnera naissance à plusieurs enfants. Pourtant la pièce ne donne quasiment rien à voir de leur vie en Allemagne : c'est « sur la route » que Karagöz est montré presque exclusivement, cheminant sans fin entre son lieu de travail et son village d'origine, où il retourne entre ses embauches et pour les vacances. Cette configuration, qui rejette dans le hors-scène tous les faits qui se déroulent en Allemagne, donne l'impression

---

<sup>17</sup> Voir par exemple André Jeanneret, « Le théâtre d'ombres en Orient », *Asiatische Studien*, 23/1969, p. 155-166 (p. 162-164) ; James Smith, « Karagöz and Hacivat: Projections of subversion and conformance », *Asian Theatre Journal*, Vol. 21, No. 2 (Autumn, 2004), p. 187-193 ; Serdar Öztürk, « Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945) », *Asian Theatre Journal*, Vol. 23, No. 2 (Fall, 2006), p. 292-313.



que le héros passe en réalité son existence entière à faire la navette entre ces deux lieux : le village d'Anatolie qui reste son cadre de vie principal, et le pays dans lequel il travaille pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille – ou plus exactement, la « porte » de ce pays (« *Deutschlandtür* »), comme Özdamar désigne ici le bureau de liaison mis en place en 1961 à Istanbul par l'Office fédéral du travail pour sélectionner les « travailleurs hôtes » recrutés comme main-d'œuvre pour l'industrie allemande. Focalisée sur son errance dans cet espace intersticiel entre le village anatolien et le bureau de liaison allemand d'Istanbul, porte d'entrée et de sortie de l'Allemagne qui – à partir d'une visite médicale et d'un examen d'aptitude sommaire – engloutit ou refoule les aspirants à l'immigration, puis recrache ceux qu'elle a embauchés, la pièce donne à voir les multiples facettes du déracinement des immigrés de première génération et les liens encore très forts qui les unissent à leur pays d'origine. Si Karagöz gagne en prestige au fil des ans aux yeux des habitants de son village, qui lui envient sa réussite, ni lui ni sa femme ne parviennent à prendre pied dans le nouveau pays. Le comique populaire et les personnages bidimensionnels du *karagöz*, genre ancien tombé en désuétude dans la Turquie moderne, sont revisités dans un esprit d'outrance avant-gardiste pour pointer jusqu'à l'absurde la perte de repères et l'aliénation des travailleurs immigrés d'origine paysanne. Le traitement de cette référence majeure, qui sous-tend non seulement la trame de cette pièce et de la nouvelle éponyme<sup>18</sup> mais joue aussi un rôle dans d'autres textes d'Özdamar, a été finement analysée entre autres par Norbert Mecklenburg<sup>19</sup> et Azade Seyhan<sup>20</sup>. Première œuvre dramatique en allemand d'un écrivain (en l'occurrence une écrivaine) immigré-e sur la condition des *Gastarbeiter*<sup>21</sup>, la pièce fut portée à la scène par Özdamar elle-même à Francfort/Main en 1986.

Lorsqu'elle écrit cinq ans plus tard sa deuxième pièce, une « comédie musicale » créée en 2000 au Théâtre National d'Oldenburg dans une mise en scène de Murat Yeginer, le contexte politique a radicalement changé et la nouvelle génération issue de

---

<sup>18</sup> *Karagöz in Alamania. Schwarzauge in Deutschland*, in: E.S.Ö., *Mutterzunge* [1990], Berlin, Rotbuch, 1990, p. 52-109.

<sup>19</sup> Norbert Mecklenburg, „Leben und Erzählen als Migration: Intertextuelle Komik in *Mutterzunge* von Emine Sevgi Özdamar“, *Text + Kritik* IX/06, Sonderband Literatur und Migration, München, 2006, p. 84-96.

<sup>20</sup> Azade Seyhan, „Unübersetzbare Schicksale: Umschreibungen von Exil, Schweigen und sprachlichen Zielorten im Werk Özdamars“, *Text + Kritik* VII/16, Heft 211: Emine Sevgi Özdamar, München, 2016, p. 19-25.

<sup>21</sup> „Es ist [...] bemerkenswert [...], daß das erste in deutscher Sprache verfaßte ‚Gastarbeiter‘-Stück der Ausländer von einer Frau geschrieben wurde: Emine Sevgi Özdamars *Karagöz in Alamania: ein türkisches Stück* (1982; USA 1986)“. Lutz Tantow, „aber mit ein bißl einem guten Willen tät man sich schon verständigen können?: Aspekte des ‚Gastarbeiter‘-Theaters in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin“, *InfoDaF*, 12.3.1985, p. 208-221 (p. 217).

l'immigration est soudain confrontée à une menace d'exclusion massive, aussi bien institutionnelle que sociale et physique, de la part d'une Allemagne désormais augmentée de l'ex-RDA et focalisée sur l'objectif de sa propre (ré-)unification. En abordant dans *Keloglan in Alamania*, toujours du point de vue des immigrés d'origine turque, la question alors brûlante de la redéfinition de la nation et de la citoyenneté allemandes, la dramaturge montre le danger de régression civilisationnelle que représente la renaissance du nationalisme allemand. Le lien avec la première pièce est souligné par le titre, qui met une fois de plus en avant une figure de l'hybridation : le héros n'est plus Karagöz, ce paysan anatolien un peu benêt protagoniste du théâtre d'ombres de l'Empire ottoman, c'est un jeune homme nommé Keloglan<sup>22</sup> (« Garçon chauve ») qui a passé toute sa vie en Allemagne et ne parle même pas le turc. Mais cette fois encore, Özdamar s'est inspirée d'un type comique bien connu : héros de toute une série de contes populaires turcs, le Keloğlan originel est un enfant de la campagne, orphelin de père, qui vit avec sa mère et son grand-père ; affligé d'une calvitie précoce (qui selon les versions est innée ou causée par une maladie), il parvient à se tirer de toutes les mauvaises passes grâce à l'imagination, la ruse mais aussi la chance et des pouvoirs magiques. Candide, espiègle et courageux, il n'hésite pas à se battre contre plus fort que lui et se montre généreux envers ses adversaires. C'est un personnage sympathique malgré ses défauts, dont l'intelligence pratique fait oublier la laideur et qui représente de façon allégorique le peuple anatolien tout entier<sup>23</sup>.

Dans la *comédie musicale* d'Özdamar, ce héros populaire est lui aussi transplanté « *in Alamania* », c'est-à-dire dans un entre-deux créolisé qui n'est ni « *in Deutschland* », comme on pourrait l'attendre d'une pièce en allemand, ni « *Almanya'da* », qui serait la traduction correcte de cette indication spatiale en turc. Mais cette fois, l'action dramatique se déroule bien – et uniquement – en Allemagne : Keloglan n'est plus un fils de paysan, mais un immigré de deuxième génération qui a grandi sur le sol allemand, dont il est menacé d'être expulsé à sa majorité faute de trouver un emploi qui prolongerait son droit de séjour. Le sous-titre, « *Die Versöhnung von Schwein und Lamm* », pointe ironiquement le contraste entre la réalité tendue des rapports qu'entretient ce pays avec sa population

---

<sup>22</sup> Özdamar a retenu la forme germanisée, sans brève sur le g (= « G doux »), dans la version publiée. C'est cette forme que nous retiendrons également chaque fois qu'il sera question ici du personnage de la pièce.

<sup>23</sup> Voir Pertev Naili Boratav et Wolfram Eberhard, *Typen türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden, Steiner, 1953 (chapitre „Kluge, gerissene oder geizige Männer und Frauen“, p. 381-410).

immigrée de culture musulmane<sup>24</sup> et l'hypocrisie du discours officiel sur l'intégration. Pour traiter cette question, Özdamar s'engage cette fois plus résolument sur le terrain du canon occidental : sans délaisser les modèles génériques issus de la tradition ottomane, elle les déterritorialise pour les réimplanter – les reterritorialiser – dans le contexte culturel allemand. De même que les personnages (et l'auteure) ont quitté la Turquie pour l'Allemagne, leur cadre de références d'origine est déconnecté de son substrat territorial et réinvesti dans l'interaction avec un autre cadre de références, à la fois national (allemand) et transnational (occidental), où il fonctionne comme une sorte de révélateur. Car comme l'a dit Özdamar de son héros : « [Keloglan] est mon frère et du coup je peux bien faire de lui ce que je veux »<sup>25</sup>. L'opération correspond donc précisément à la définition que donnent Deleuze et Guattari de la déterritorialisation comme d'un processus de décontextualisation (« décodage ») qui doit s'envisager comme double : la déterritorialisation a pour effet de « déclassifier » le matériau qui la subit (objets, animaux, gestes, signes, textes...), le libérant ainsi de ses usages conventionnels pour en permettre d'autres<sup>26</sup>.

C'est ce double mouvement de déterritorialisation/reterritorialisation qui est mis en jeu dans la pièce par le recours aux éléments puisés dans le patrimoine culturel turc, car tout l'intérêt de l'opération réside dans le « recodage » qu'ils subissent une fois déconnectés de leur cadre référentiel d'origine et implantés dans le champ culturel allemand<sup>27</sup>. Dans un espace théâtral qui s'ouvre ainsi à la dimension « globale »

---

<sup>24</sup> Frictions régulièrement relayées par la presse à travers des faits divers sur la commercialisation de viande halal, l'abattage (réel ou fantasmé) d'agneaux à domicile par des familles turques ou encore l'organisation de barbecues d'agneau dans les jardins publics, quand ce n'est pas simplement le refus de la population musulmane de consommer la viande nationale, le porc. Voir par exemple : Holger Fröhlich, „Lammfromm – Muslimischer Schlachthof“, *Stuttgarter Zeitung*, 05.11.2010 ; „Hamburger Händler verkauft kein Schweinefleisch – nun nimmt Edeka ihm die Körbe weg“, *Focus*, 30.04.2016.

<sup>25</sup> „Das ist mein Bruder und mit dem kann ich ja dann machen, was ich will.“ Déclaration recueillie par Erol M. Boran au cours d'un entretien et citée dans sa thèse de doctorat, *Eine Geschichte des deutsch-türkischen Theaters und Kabarets*, Ohio State University, 2004, p. 154.

<sup>26</sup> Le concept de déterritorialisation, créé en 1972 par Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Edipe* (Paris, Minuit), a été développé par la suite dans *Kafka. Pour une littérature mineure* (Minuit, 1975) puis dans *Mille Plateaux* (Minuit, 1980). Il n'existe pas de définition succincte et générale de ce concept qui traverse le politique et le social autant que le domaine artistique. Dans le contexte de la présente étude, on peut citer cette déclaration de Félix Guattari à propos de la dé- et reterritorialisation : « Les deux mouvements vont ensemble. C'est à la condition de défaire les pouvoirs de redondance qui habite [*sic*] le matériau, de recomposer d'autres maisons, un autre cosmos, d'autres constellations d'univers, que la composition est possible. » In : Olivier Zahm, « Félix Guattari et l'art contemporain » (interview réalisée en avril 1992 pour la revue *Texte zur Kunst*), *Chimères*, 23/1994 [en ligne, dernière consultation le 28/03/2018] : <[http://www.revue-chimeres.fr/drupal\\_chimeres/files/23chi04.pdf](http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/23chi04.pdf)>.

<sup>27</sup> Voir entre autres Maha El Hissy, *Getürkte Türken: karnavaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, op. cit., chapitre „Rewriting und Rekontextualisierung“, p. 97-101.

(Robertson<sup>28</sup>) – au sens où il transcende, par son code esthétique même, la dichotomie entre le « local » et le « global » -, les éléments déterritorialisés sont réinvestis dans une exploration des figures et des mythes qui peuplent l'inconscient collectif, tant à l'échelle nationale qu'à l'échelle de l'Europe et à celle des rapports entre Orient et Occident.

Il faut toutefois noter qu'au moment où Özdamar s'approprie le personnage de Keloğlan, celui-ci a déjà fait l'objet d'adaptations/transpositions au contexte allemand. Dès le début des années 1980, l'auteur de littérature de jeunesse Yücel Feyzioğlu inaugure avec *Keloğlan in der Bundesrepublik* une série d'albums illustrés faisant du héros de conte une figure de projection pour les enfants biculturels confrontés à des difficultés de positionnement en Allemagne<sup>29</sup>. Kemal Kurt publie quant à lui, en 1998, un recueil de douze contes intitulé *Als das Kamel Bademeister war – Keloğlans lustige Streiche*. Trois d'entre eux sont portés à la scène deux ans plus tard sous forme de conte musical par le théâtre ATZE de Berlin dans une composition syncrétiste mêlant chant lyrique, sonorités moyen-orientales, rythmiques de jazz et comédie musicale, avec quelques incursions dans le chant populaire allemand et la musique de film hollywoodienne<sup>30</sup>. Cette œuvre dont l'intrigue, située dans l'espace indéterminé des contes, se termine par le triomphe du héros non seulement sur quarante brigands mais aussi sur le despote qui l'a jeté en prison et qu'il parvient à transformer en un bon souverain, remporta un vif succès<sup>31</sup>. Enfin, l'homme de théâtre Erman Okay – acteur, auteur et metteur en scène – exploita la popularité de Keloğlan dans le cadre de son engagement en faveur de l'intégration et de la biculturalité : il produisit en 1991 un livre audio pour enfants, *Keloğlan und der Riese*, où les démêlés du

---

<sup>28</sup> Le concept de *glocalisation* a été forgé par Roland Robertson pour rendre compte du fait que la « globalisation » (ou, selon le terme plus couramment employé en français, même si certains postulent une distinction entre les deux notions : « mondialisation ») résulte en réalité d'une interpénétration du local et du global, c'est-à-dire d'un rapport dialectique entre deux dynamiques opposées, la « particularisation » (ou relocalisation) du global et l'« universalisation » (ou transnationalisation) du local. Roland Robertson, "Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity", in: Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (eds), *Global Modernities*, London, Sage, 1995, p. 25-44. Sur la pertinence du concept de glocalisation pour appréhender le théâtre d'Özdamar, voir Ana R. Calero Valera, „Glokalisierungprozesse auf der Bühne: Emine Sevgi Özdamars *Karagöz, Keloğlan* und *Perikazi*“, *Lendemains*, 160/2015 („Transkulturalität *sur scène*: Zum Theater in Frankreich und Deutschland um die Jahrtausendwende“), p. 54-63.

<sup>29</sup> Feyzioğlu, Yücel, *Keloğlan in der Bundesrepublik*, Oberhausen, Ortadoğu, Reihe I, 1984; *Keloğlan Glatzbus und die Gazellen*, Hückelhoven, Schulbuchverlag Anadolu, 1992; *Keloğlan in Deutschland*, Hückelhoven, Anadolu, 1992; *Keloğlan und der magische Donut*, Hückelhoven, Anadolu, 2017 (liste non exhaustive).

<sup>30</sup> Kemal Kurt, *Keloğlan und die Räuberbande*, composition de Sinem Altan, création le 7 novembre 2010 à Berlin sur la scène du ATZE Musiktheater. Le spectacle décrocha le prix spécial du jury au concours Junge Ohren de Berlin en 2011.

<sup>31</sup> Voir Katharina Grazin, „Ein Schelmenkonzert“, TAZ, 10.11.2010 [en ligne, dernière consultation le 30/03/2018] : <<http://www.taz.de/!362439/>>, et le dossier de presse du théâtre, en ligne [dernière consultation le 30/03/2018] : <<http://www.atzeberlin.de/seiten/pressematerial/seiten/pressestimmen-kelogan.php>>.

personnage de conte avec les géants sont relatés par un narrateur bilingue dans un mélange de turc et d'allemand<sup>32</sup>. Cet audiolivre, accompagné d'un dossier pédagogique intitulé *Zwischen Keloğlan und Rotkäppchen*, sera suivi en 2004 – soit quatre ans après la création de *Keloglan in Alamania* à Oldenburg – d'un deuxième, *Keloğlan und Rotkäppchen*, qui réunit des contes populaires emblématiques des deux pays<sup>33</sup>. Ces documents sont toujours utilisés avec succès comme supports pédagogiques dans le cadre de l'enseignement interculturel bilingue<sup>34</sup>.

En s'emparant à son tour du personnage de Keloğlan, Özdamar s'engage donc sur une voie où d'autres l'ont précédée. Non seulement le héros de contes a déjà été introduit en Allemagne – à destination toutefois d'un public majoritairement très jeune -, mais il y est couramment interprété comme une figure emblématique de la culture populaire turque, voire du peuple turc tout court, au même titre que le Petit Chaperon rouge représente *pars pro toto* la nation allemande dans sa dimension traditionnelle. Ainsi celui qu'on situe volontiers, comme type littéraire, entre Taugenichts et Till l'Espiègle est-il devenu le pendant turc – ou plus largement « oriental » – de la petite héroïne des frères Grimm. Pour comprendre l'originalité de la contribution qu'apporte Özdamar à ce processus de transfert culturel, nous allons à présent résumer l'intrigue de sa pièce avant de nous pencher sur les références culturelles occidentales qu'elle introduit dans sa version, déterritorialisée et politique, des aventures de Keloğlan « in Alamania ».

### 3.2.1.2 Intrigue et personnages : ce que devient Keloglan « in Alamania »

Sans emploi, le jeune Keloglan, qui va atteindre sa dix-huitième année à minuit, semble irrémédiablement condamné à être expulsé en Turquie, un pays où il n'a aucun repère et serait « encore plus étranger » qu'en Allemagne<sup>35</sup>. Sa mère, Kelkari (« femme

---

<sup>32</sup> *Keloğlan und der Riese*, Märchen in deutscher und türkischer Sprache. Mit Begleitheft von P. Oberhuemer und M. Ulrich : „Zwischen Keloğlan und Rotkäppchen“, Weinheim und Basel, Beltz, 1991.

<sup>33</sup> Erman Okay, *Keloğlan und Rotkäppchen/ Keloglan ve Kirmizi Sapkali Kiz*, Märchen für Kinder. Hörspiel. Hückelhoven, Schulverlag Anadolu, 2004.

<sup>34</sup> Sur les adaptations/transpositions allemandes des contes sur Keloğlan, voir Şerife Doğan, „Komparatistischer Blick auf die alten ausgewählten Keloğlanmärchen und die neuen deutschen Versionen ‚Keloğlan in der Bundesrepublik‘“, texte d'une conférence prononcée en 1995 au congrès de l'Internationale Vereinigung für germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft (IVG) à Vancouver, Canada, en ligne [dernière consultation le 12/09/2017] : <[www.journals.istanbul.edu.tr/iuaded/.../1023014827](http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuaded/.../1023014827)>.

<sup>35</sup> „Er ist aber hier aufgewachsen, er kann nur die Sprache dieses Landes sprechen, er kann nicht mal mit seiner Mutter Kelkari sprechen. Das Flugzeug, das ihn als Fremden aufnimmt, wird ihn in einem fremden Land als noch fremder ausspucken.“ *Keloglan in Alamania*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1991, scène 2 (prologue de Tekir), p. 6. Les références ultérieures à cette pièce renvoient à cette édition, dorénavant abrégée en KA, suivi du numéro de la scène et de la page.

chauve »), une « ancienne chanteuse d'opéra »<sup>36</sup> devenue « femme de ménage à l'opéra » (KA 3), s'efforce par tous les moyens de lui éviter ce sort. Devant l'échec de sa recherche d'emploi, elle l'incite à trouver une Allemande qui accepte de l'épouser afin qu'il obtienne le droit de séjour définitif. Comme il se montre peu coopératif, elle décide de consacrer toutes ses économies à lui « acheter » elle-même une fiancée. Une première candidate, idiote, se révèle difficile à convaincre car, d'une part, les 15 000 DM mis de côté par Kelkari ont été dérobés sous les yeux de Keloglan par deux cambrioleurs désignés comme « brigands » (« *Räuber* »), d'autre part, comme on l'apprend plus tard, elle a déjà été achetée par un autre immigré pour 5 000 DM seulement.

La menace de l'expulsion se précise, illustrée en arrière-plan par la projection d'un film documentaire montrant « l'expulsion d'un ou de plusieurs étranger(s) se débattant contre la police »<sup>37</sup>, tandis que Keloglan, désespéré, s'est endormi sur l'outil de travail de sa mère, une cireuse. Puis les machinistes installent sur la scène la « forêt des contes allemands », avec à l'intérieur « le Petit Chaperon rouge et le loup »<sup>38</sup>. S'élève alors « la voix de l'autrice », accompagnée du cliquetis d'une machine à écrire, pour avouer son impuissance et déclarer que « dans le monde réel », il n'y aurait pas eu d'échappatoire pour Keloglan, que la police serait bel et bien venue le chercher au petit matin et l'aurait mis dans le premier avion<sup>39</sup>. La suite étant ainsi située sans équivoque dans l'espace ludique d'utopie et de conjecture qu'ouvre l'expérience théâtrale, on voit apparaître sur scène deux hommes en costume élisabéthain, des « trolls » anonymes qui se présentent eux-mêmes comme « envoyés par Shakespeare »<sup>40</sup> pour sauver Keloglan, ce jeune homme qu'ils disent « issu d'une tribu d'ânes »<sup>41</sup>, en échangeant temporairement sa tête contre celle d'une

---

<sup>36</sup> Le nom de ce personnage étant manifestement calqué sur celui de Keloglan, on peut penser que sa calvitie était en quelque sorte « naturelle », ou du moins obligatoire (même si la mère du Keloglan des contes ne porte pas ce nom, et n'est d'ailleurs pas chauve). Mais rien n'empêche de voir également dans cette dénomination un clin d'œil complice en direction d'Ionesco, qui pour sa part n'avait suscité l'image incongrue d'une « cantatrice chauve », dans sa célèbre pièce de 1950, que par provocation et jeu déconstructif. En donnant subrepticement corps (et voix) à cette abstraction arbitraire, Özdamar file en quelque sorte, fût-ce sous forme de *private joke*, une plaisanterie qui marque son affinité avec les codes de l'absurde, et plus généralement de la dérision avant-gardiste.

<sup>37</sup> „Ein Dokumentationsfilm zeigt die Ausweisung eines Ausländers oder mehrerer Ausländer, die sich gegen die Polizei wehren.“ KA, scène 6, p. 42.

<sup>38</sup> „Die Bühnenarbeiter bringen einen deutschen Märchenwald auf die Bühne, darin sind Rotkäppchen und der Wolf.“ *Ibid.*, p. 42.

<sup>39</sup> „Die Schreiberin dieses Stückes wusste keine Lösung, wie dieser Ausländerjüngliche Keloglan seine Probleme bis Mitternacht lösen könnte. Deswegen ließ sie ihn schlafen. In der Wirklichkeit wäre er gegen Morgen wachgeworden und nach Hause zurückgekehrt, hätte vielleicht ein Glas Tee getrunken, die Polizei hätte ihn abgeholt, und er hätte mit dem ersten Flugzeug dieses Land verlassen. Aber hier...?“ *Ibid.*

<sup>40</sup> „Uns schickt der William Shakespeare, unsere Namen: Troll und Troll, ihr kennt den William wohl. [...]“ *Ibid.*, p. 43.

<sup>41</sup> „Im Wald hält sich ein Junge auf, stammend aus einer Eselssippe und ein holdes germanisches Mädchen mit Wolf.“ *Ibid.*

« gracieuse jeune Teutonne »<sup>42</sup>. On comprend qu'il s'agit du Petit Chaperon rouge, qui vient d'être installée sur la scène comme une sorte d'accessoire de la « forêt allemande » au même titre que le loup, son agresseur dans le conte des frères Grimm. À la faveur du « voile de la nuit »<sup>43</sup> dont ils recouvrent la forêt allemande, les trolls shakespeariens procèdent alors, comme dans le *Songe d'une nuit d'été*, à l'échange de « têtes » sous la forme d'un envoûtement qui rend les deux personnages amoureux l'un de l'autre : le Petit Chaperon rouge se retrouve dans les bras de Keloglan, lequel se réveille éperdu d'amour pour elle. De crainte qu'elle ne le rejette en découvrant qu'il « [s]'appelle Keloglan et qu'[il est] un homme », il se présente à elle sous le nom de Butterfly, l'un des rôles favoris de sa mère<sup>44</sup>. La jeune fille se laisse séduire sans difficulté par le jeune homme coiffé d'une perruque blonde et vêtu en femme et se met à égrener devant lui des chants traditionnels pour enfants. Elle est accompagnée dans ce numéro par le loup, changé par les trolls en un vulgaire chien domestique.

Sur ces entrefaites, le Petit Chaperon rouge se voit proposer par Kelkari, qui a récupéré l'argent dérobé, la somme de 5 000 DM à condition qu'elle accepte d'épouser son fils. Ignorant que ce dernier n'est autre que le blondinet dont elle vient de s'éprendre, elle demande conseil à Keloglan/Butterfly. Celui-ci lui intime d'accepter le marché si elle l'aime, lui<sup>45</sup>. Renonçant à l'union avec son amoureux, elle accepte enfin, en échange de l'argent et sur son propre conseil, d'épouser Keloglan. Sauvé, le héros ôte alors son déguisement de « Butterfly » et, au risque de se faire éconduire – et donc expulser – se montre à elle sous son vrai visage. Malgré la réaction désabusée que provoque ce dévoilement (« *ein glatzköpfiger Türke* », KA 56), il obtient ce qu'il voulait : la main du Petit Chaperon rouge et du même coup le droit de continuer à résider dans le pays où il a grandi. En ce sens l'histoire se termine bien, mais Özdamar prend soin de souligner encore une fois le caractère factice de son *happy end* : après avoir ôté son propre masque, le Petit Chaperon rouge apparaît de son côté sous les traits d'une vieille femme, et c'est avec un pragmatisme résigné que cette vieillarde se résigne à épouser un homme qui cumule

---

<sup>42</sup> „Drum eilt euch, ihr Herren Troll und Troll, lockt ihn auf falsche Wege und Stege, schafft, dass er träfe die holde Germanin auf dem Wege. [...] So wird die holde Germanin dem Jungen ihren Kopf und der Junge der holden Germanin seinen Kopf leihen bis Mitternacht.“ *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>43</sup> „Troll und Troll, werft über den germanischen Wald einen nächtlichen Schleier.“ *Ibid.*, p. 43.

<sup>44</sup> „ROTKÄPPCHEN: Sag mir, wie heißt du? – KELOGLAN: Wie? Ja, wenn es nicht so dunkel wäre, wollt' ich dir's schon sagen, aber so – o weh, o weh! wenn ich nur wüsste, was mir lieber wäre? Dass ich Keloglan heiße und ein Mann bin. Wenn es nicht so dunkel wäre, ja. In der Finsternis kriegst du vor einem Mann sicher Angst, Angst ist manchmal größer als die Liebe, dann läuft sie weg von mir, aber wenn ich für sie eine Butterfly bliebe, so wird sie mich, o weh, an ihren heißen Busen drücken [...]“ KA, scène 6, p. 47.

<sup>45</sup> „Wenn du mich liebst, heirate ihn, Rotkäppchen.“ KA, scène 8, p. 56.

laideur et origine étrangère. On reconnaît dans cet ultime rebondissement, en même temps que l'image comique d'une fusion de la petite fille du conte avec sa propre grand-mère, le reflet inversé de la scène de la *Flûte enchantée* (II, 4) où Papageno, après avoir accepté sous la menace d'épouser une femme vieille et laide, voit celle-ci se transformer sous ses yeux en Papagena, délicieuse jeune femme de « dix-huit ans et deux minutes ».

Cette fable, tissée dans ses grandes lignes sur le canevas de *La Fiancée vendue* de Smetana, est introduite par un prologue pris en charge par un personnage nommé Tekir (« chat tigré ») – en l'occurrence une chatte<sup>46</sup>, et plus précisément une « chatte turque »<sup>47</sup>. Interprétée sur scène par une comédienne, Tekir assume au fil de la pièce des rôles multiples : narratrice en surplomb, elle fournit au spectateur des éléments d'information qu'elle tient de sa fréquentation intime des deux personnages principaux, assurant ainsi une fonction de médiation entre la scène et la salle. Mais elle s'immisce aussi dans les dialogues et coordonne les énonciations, jouant entre autres le rôle de traductrice-interprète, et donc de médiatrice, entre Kelkari et son fils (puisque ce dernier ne comprend pas le turc). Enfin, Tekir est douée d'une aptitude au chant lyrique qui lui permet de donner la réplique à l'ancienne cantatrice lorsque celle-ci entonne des passages de *Don Giovanni*. Instance de narration, de médiation et de traduction, elle fait partie de ces personnages d'animaux anthropomorphisés qui, tel l'âne marxiste Şemsettin dans *Karagöz*, empruntent autant au merveilleux du folklore populaire qu'à l'esthétique brechtienne du théâtre épique : plus savants, plus intelligents et souvent plus sages que leurs compagnons humains, ils induisent une inversion comique des rôles qui remet en question la supériorité de l'homme sur l'animal. Par rapport à eux, ce sont les humains qui font figure de « bêtes » : Keloglan, désigné par sa mère (dans les termes du marieur Kegal de *La Fiancée vendue*) comme « un petit agneau » en raison de son caractère débonnaire, n'est aux yeux de Tekir et des trolls qu'un « âne » - au même titre d'ailleurs que Kelkari elle-même<sup>48</sup> et toute sa « tribu ». Pire, les humains sont réduits à l'état d'objets par un capitalisme omniprésent : prêt à tout pour trouver un emploi, Keloglan n'hésite pas, lorsqu'il tombe sur deux adolescents déguisés pour les besoins d'une publicité, l'un en salade, l'autre en flacon de vinaigrette, à postuler à son tour à un rôle de légume<sup>49</sup>. Informé peu après des projets

---

<sup>46</sup> „Guten Tag, meine Damen und Herren [...]. Ich bin die Tekir.“ KA, scène 1, p. 4.

<sup>47</sup> „TEKIR, eine türkische Katze.“ KA, liste des personnages, p. 3.

<sup>48</sup> „TEKIR: Ihr seid Esel, ich gehe in die Kneipe.“ KA, scène 5, p. 34.

<sup>49</sup> „Pardon, ich habe gehört, Sie suchen eine Möhre. Darf ich hoffen, eine Möhre zu werden? Sagen Sie es mir offen, ich brauche es jedenfalls, ach, Sie haben viele Möhren am Hals, brauchen Sie keine Wassermelonen, auch nicht für niedrigen Lohn, mit meinem Kopf könnte ich eine gute Wassermelone sein [...]“ KA, scène 4, p. 22.



matrimoniaux formés par sa mère pour le tirer d'affaire, il constate qu'il n'a plus le choix – et qu'il n'a pas plus de valeur qu'un « steak »<sup>50</sup>.

Pièce maîtresse du dispositif, la chatte Tekir a pour antagoniste – et faire-valoir – le loup du conte allemand, devenu sous les traits d'un carlin le fidèle compagnon du Petit Chaperon rouge. Capable lui aussi non seulement de parler mais aussi de chanter, il s'exprime presque exclusivement par bribes de chants folkoriques. Dans la scène finale où le conflit central trouve sa résolution dans le mariage de Keloglan et du Petit Chaperon rouge, le carlin tente (à la manière des domestiques dans la comédie classique) de profiter de l'occasion pour embrasser de son côté Tekir – laquelle se refuse toutefois à lui dès qu'elle l'entend dire qu'il ne peut être délivré de son envoûtement qu'à condition de recevoir le baiser d'une « jeune fille pure »<sup>51</sup>. Figure auctoriale, Tekir cumule compétences cognitives et éthiques pour projeter à l'horizon de la pièce une vision du monde lucide, espiègle et libertaire proposée en contrepoint à la noirceur du tableau « réaliste » des rapports sociaux.

Il faut citer enfin, outre le couple de trolls qui représente les forces positives de la féerie et de l'art (Shakespeare), d'autres personnages secondaires qui interviennent par paires et ne sont désignés que par leur fonction et un numéro : les policiers 1 et 2 de la scène 4 et les brigands 1 et 2 de la scène 5. Construits en opposition (forces de l'ordre *versus* hors-la-loi), ces deux binômes sont en réalité interchangeables. Également hostiles à Keloglan, ils l'humilient et le brutalisent successivement, les uns parce qu'il ne peut pas montrer ses papiers, les autres pour le voler. Personnages collectifs représentant la société majoritaire dans toute sa brutalité cynique et xénophobe, ils prennent la place des ogres, sorcières et autres méchants auxquels s'affronte le Keloglan des contes traditionnels. Chez Özdamar, le héros ne sort pas victorieux de ces assauts, et si les deux scènes en question ne basculent pas dans le pathétique, c'est uniquement parce que leur violence est contrebalancée par leur bouffonnerie. Ainsi le policier qui frappe Keloglan le fait-il à sa propre demande – mais ce dernier a-t-il vraiment le choix ? Il y a dans son anticipation des coups autant de fatalisme que de calcul tactique, puisqu'il sait risquer bien plus gros qu'une bastonnade. Or, à peine ce policier s'est-il exécuté (il n'a « fait que son travail »<sup>52</sup>, selon la formule tristement convenue), qu'il se lance au débotté dans une bagarre grand-

---

<sup>50</sup> „Also gut, ich bin ein Steak, das 15.000 Mark hat, oder bin ich 15.000 Mark wert?“ KA, scène 5, p. 32.

<sup>51</sup> „WOLF als MOPS: Ja, nur eine reine Jungfrau./ die noch keinen Mann berührt hat,/ kann mich erlösen. – TEKIR: Ach, in diesem Falle/ kann ich das Erlösungswerk nicht unternehmen. – WOLF als MOPS: Von mir aus, meinewegen./ Dann bin ich für die Mopshaut.“ KA, scène 8, p. 57-58.

<sup>52</sup> „Nichts zu danken, ich habe meine Arbeit getan.“ KA, scène 4, p. 25.

guignolesque avec son coéquipier, tous deux soudain en gants de boxe et en slips « aux couleurs du drapeau allemand » - et assistés dans les rôles d'arbitre et d'entraîneur par un clochard et Keloglan lui-même, qui viennent d'être leurs victimes. À cet intermède de slapstick succède la scène du cambriolage, qui voit le héros livré sans défense, dans sa baignoire, aux deux « brigands » déçus de ne pas trouver d'argent chez lui. Convaincus que même si l'endroit ne respire pas l'opulence, il doit bien receler un trésor puisque « dans tout ménage oriental il y a de l'or »<sup>53</sup>, ils tentent par tous les moyens de lui soutirer son secret. Dans cette scène qui tourne alors au cauchemar pour Keloglan, le comique – grinçant – provient de l'*habitus* militaire des deux bandits et du caractère grossier, alimentaire et scatologique de la forme de torture à laquelle ils soumettent, bien vainement, leur souffre-douleur<sup>54</sup>.

### 3.2.1.3 Structuration intertextuelle : les différents niveaux de référence

Composée de huit scènes de longueur inégale, la pièce se présente donc comme un montage à la fois intertextuel et intermédiatique dont le pivot central, une version délocalisée du célèbre héros des contes populaires turcs, s'articule à tout un réseau de références à l'héritage culturel européen. Ces références ne sont ni de même nature, ni de même niveau, que ce soit en termes d'importance quantitative, de statut générique ou de valeur sémantique. Parmi les principales, on relève trois opéras (*La Fiancée vendue* de Smetana, *Madame Butterfly* de Puccini et *La Flûte enchantée* de Mozart), le théâtre de Shakespeare (représenté principalement ici par *Le Songe d'une nuit d'été*), le conte (*Le Petit Chaperon rouge* dans la version des frères Grimm) et le répertoire des chants folkloriques allemands. À ces références majeures, et explicites, s'ajoutent quelques renvois plus discrets : ainsi d'autres œuvres du répertoire lyrique, comme *Don Giovanni* (KA 15) et *Manon Lescaut* (KA 54), font-elles l'objet de citations ponctuelles ; leur statut hypotextuel est plus anecdotique, de même que celui de l'opérette *Gasparone* (1884) du Viennois Carl Millöcker, sur laquelle nous reviendrons cependant.

Le traitement du thème animal suscite de son côté des associations avec plusieurs œuvres de la littérature allemande qui font intervenir des animaux anthropomorphisés.

---

<sup>53</sup> „1. RÄUBER: Du, das sind keine reichen Menschen. – 2. RÄUBER: [...] wo ist das Gold? – 1. RÄUBER: Welches Gold? – 2. RÄUBER: Es muss Gold geben. In jedem orientalischen Haushalt gibt es Gold.“ KA, scène 5, p. 35.

<sup>54</sup> „2. RÄUBER: Chef, melde gehorsamst, es ist keine Scheiße zu sehen. Der Feind bleibt mit dem Gold in seinem Versteck. – 1. RÄUBER: Gut, wir wenden härtere Maßnahmen an. Hier die drei Apfelkuchen, Sauerkraut, füttere ihn!“ *Ibid.*, p. 36. Ils prennent ensuite le pas de l'oie: „Links Rechts, Links Rechts, Eins Zwei, Eins Zwei...“ *Ibid.*, p. 37.

Ainsi la figure de la chatte Tekir évoque-t-elle d'autres félins célèbres de la littérature européenne, notamment issus de la tradition romantique allemande dans sa veine fantastico-ironique, tels le Chat botté de la comédie éponyme de Tieck (1797, inspiré du conte de Perrault) ou encore le chat-poète Murr d'E.T.A. Hoffmann<sup>55</sup>. Quant au sort réservé au méchant loup du conte, il constitue manifestement un clin d'œil à Heine, dont le poème épico-lyrique *Atta Troll*, lui-même inspiré de Shakespeare (sous-titre : *Ein Sommernachtstraum*), contenait déjà un personnage métamorphosé en « carlin » (« *Mops* ») : non pas un loup, certes, mais bien un représentant emblématique d'une certaine Allemagne, honnie du satiriste – un « poète souabe » qu'il se plaisait à imaginer envoûté par une sorcière et pleurant sa patrie perdue<sup>56</sup>.

Ces références n'ont pas du tout le même statut sémantique. Les œuvres de Mozart, Puccini, Smetana et Grimm incarnent un patrimoine culturel canonique dont l'Europe tire gloire et profits, et cette prétention est globalement tournée en dérision par la pièce d'Özdamar. En revanche, ni Shakespeare, Hoffmann ou Tieck, ni surtout Heine ne sont à aucun moment les cibles de l'ironie. Ils sont au contraire invoqués comme des tuteurs, des garants, des maîtres de l'imagination subversive avec lesquels s'est nouée une relation complice. Tous les éléments qui constituent des emprunts directs ou indirects à Shakespeare – les « trolls » dotés de pouvoirs magiques, les motifs de l'envoûtement, du travestissement, du dérèglement des passions (la jeune fille amoureuse d'un « âne ») – concourent en effet à venir en aide à Keloglan et à le soutenir dans sa lutte pour pouvoir rester en Allemagne : ils sont des moyens et non des cibles de la parodie. Car la « forêt des contes allemands » n'est justement pas la forêt enchantée du *Songe d'une nuit d'été*, qui permet l'épanouissement dans le rêve et la régénération nocturne, mais un lieu fermé, étouffant et figé, cauchemar d'ordre paranoïaque et de violence mortifère qui a bien besoin de la féerie shakespearienne pour être transcendé. Özdamar souligne ainsi que l'œuvre de

---

<sup>55</sup> E.T.A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* [1819-1821], 2 Bände, Dümmler, Berlin 1820–1822.

<sup>56</sup> „Aber bin ich selbst behext? / Oder lodert mir im Kopfe /Noch das Fieber? Meinen Ohren /Glaub' ich kaum – es spricht der Mops! – Ja, er spricht, und zwar gemüthlich /Schwäbisch ist die Mundart; träumend, /Wie verloren in Gedanken, /Spricht er folgendergestalt: - ,O, ich armer Schwabendichter! /In der Fremde muss ich traurig /Als verwünschter Mops verschmachten, /Und den Hexenkessel hüten! – Welch ein schändliches Verbrechen /Ist die Zauberei! Wie tragisch /Ist mein Schicksal: menschlich fühlen /In der Hülle eines Hundes! – Wär' ich doch daheim geblieben, /Bei den trauten Schulgenossen! /Das sind keine Hexenmeister, /Sie bezaubern keinen Menschen. – Wär' ich doch daheim geblieben, /Bei Karl Mayer, bei den süßen /Gelbveiglein des Vaterlandes, /Bei den frommen Metzelsuppen! – Heute sterb' ich fast vor Heimweh – /Sehen möcht' ich nur den Rauch, /Der emporsteigt aus dem Schornstein, /Wenn man Nudeln kocht in Stukkert!“ H. Heine, *Atta Troll: Ein Sommernachtstraum*, Caput XXII, v. 21-48, in: H.H., *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 7, p. 491-570 (p. 554).

Shakespeare fournit un cadre esthétique de référence toujours valable pour un théâtre moderne, émancipateur et universel. Cette conviction, qu'elle partage entre autres avec Tieck, est capitale pour l'ensemble de son œuvre. La conception shakespearienne du théâtre, telle qu'elle est illustrée notamment dans le *Songe* par la mise en abyme du jeu théâtral, l'opposition entre la nuit, espace du fantasme et du rêve, et le jour, espace de la réalité et de l'ordre, mais aussi par le thème du conflit entre l'individu et la société, demeure à ses yeux exemplaire – même si, tout comme Brecht et Müller, elle considère que ce fondement demande à être adapté et corrigé. La référence à ces derniers est identifiable à travers la présence, à la fois, d'épisodes un peu clownesques de boxe et de bastonnade, et de motifs et procédés épiques qui structurent la pièce et l'inscrivent dans le cadre d'une esthétique postdramatique, hétérogène et ouverte<sup>57</sup>. Ainsi la construction rhapsodique en huit scènes, l'intervention de l'autrice à la fin de la scène 6, ou encore l'apparition à la toute fin du portier de l'opéra en *deus ex machina* venant annoncer au héros, preuves à l'appui, qu'il est non seulement sauvé mais de surcroît félicité et gratifié par les autorités suprêmes<sup>58</sup>, relèvent-elles d'un intertexte brechtien omniprésent.

Soulignons dès maintenant – nous y reviendrons – que les références à Shakespeare et à Heine sont savamment enchevêtrées. Non seulement *Atta Troll*, évoqué par le biais de l'ensorcellement sous la forme ridicule d'un carlin, renvoyait déjà au *Songe* de Shakespeare, mais c'est aussi *Atta Troll* qui fournit la seule clé possible, nous semble-t-il, de la présence dans la pièce des deux « trolls » censément dépêchés par Shakespeare. Ces personnages s'invitent en effet sur la scène d'Özdamar pour évoquer une pièce, *Midsummer Night's Dream*, où interviennent certes nombre de créatures surnaturelles – des fées, des elfes et des lutins –, mais justement aucun « troll ». Le choix de ce terme d'origine scandinave, qui évoque plutôt des personnages monstrueux et malfaisants de la

---

<sup>57</sup> Le concept de théâtre postdramatique a été développé à la fin des années 1990 pour décrire les innovations apportées à l'esthétique théâtrale – dans le sillage notamment de Brecht – à partir des années 1960. S'appuyant sur la *Théorie du drame moderne* de Peter Szondi (1956), le comparatiste et critique théâtral Hans-Thies Lehmann définit le théâtre postdramatique (qu'il désigne ainsi par référence au caractère « pré-dramatique » de la comédie attique) par la rupture qu'il instaure avec les principes clés du théâtre dramatique (aristotélicien) : illusion, action, personnages, conflit, texte. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999 ; éd. fr. : *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 1999. Voir aussi Gerda Poschmann, *Plädoyer für ein postdramatisches Drama*, Wien, Passagen, 2007.

<sup>58</sup> À l'instar du *reitender Bote* de l'*Opéra de quat'sous*, qui vient annoncer que le bandit Macheath est finalement gracié, anobli et de surcroît doté d'une rente à vie, le portier délivre à Keloglan le message salvateur et les documents qui scellent sa réhabilitation : son permis de séjour, une coupure du *Bild-Zeitung* („Keloglan muss nicht sterben!“), les félicitations et un cadeau de 100 DM pour son mariage de la part du ministre du Travail et du chancelier en personne. KA, p. 60. Sur cet épisode de clôture, voir aussi notre commentaire dans le sous-chapitre : « Les épreuves de Keloglan au prisme de Mozart : une flûte désenchantée ».

mythologie nordique<sup>59</sup>, pour désigner ces « hommes de l'époque de Shakespeare », ne s'explique donc que si l'on fait le détour par l'œuvre satirique de Heine<sup>60</sup>. De même, l'artificielle et sinistre « forêt des contes allemands », qui supplante chez Özdamar le monde sylvestre trouble et fascinant du *Songe*, semble passée au filtre de l'ironie de Heine, dont le poème *Das ist der alte Märchenwald* laissait déjà percer, sous le ton élégiaque de la structure présentative qui introduit ce motif emblématique du romantisme allemand, le spectre de la pétrification et de la mort<sup>61</sup>. *Keloglan in Alamania* semble ainsi s'inscrire dans un réseau intertextuel complexe dont les deux principales références positives sont Shakespeare et Heine.

C'est sur cet arrière-plan d'adhésion à une esthétique foncièrement libératrice, au confluent de l'ironique romantique, de la satire antiphilistine et de l'analyse marxiste de la société, que se détachent les autres hypotextes de la pièce, ceux qui font l'objet d'un traitement critique. Si les premiers forment le cadre de référence philosophique, éthique et esthétique dans lequel s'inscrit le projet dramaturgique d'Özdamar, les seconds en constituent le matériau même : les supports de discours idéologiques sur lesquels s'exerce son entreprise de déconstruction du canon. Nous tenterons d'analyser ce travail de déconstruction en commençant par examiner les références qui donnent lieu dans la pièce à un correctif étayé par une approche réaliste des problèmes de société, à savoir les opéras *Madame Butterfly*, *La Flûte enchantée* et *La Fiancée vendue*. Puis nous aborderons celles qui dessinent plus spécifiquement les contours d'un imaginaire « identitaire », nationaliste et réactionnaire, c'est-à-dire le patrimoine folklorique incluant les contes et le répertoire des chants populaires et des opérettes romantiques. Enfin, nous nous efforcerons de cerner la portée et le sens des références entrelacées à Shakespeare et à Heine, de façon à déterminer de façon plus précise la fonction qui revient à ces modèles dans la construction du projet théâtral d'Özdamar.

---

<sup>59</sup> On pense aux trolls de *Peer Gynt* (1876), mais le lien avec Ibsen, s'il existe, est assurément plus ténu qu'avec Heine.

<sup>60</sup> Sauf à considérer « Troll » comme une déformation de *Droll*, le nom donné par Schlegel au personnage de Puck – un lutin (*sprite* chez Shakespeare), in : *Shakspeare's dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck*, 3 Bde, Bd. 1, Berlin, 1825-1833. Mais cela ne suffit assurément pas à expliquer l'emploi de ce nom – sous forme altérée – comme désignation générique des deux personnages « envoyés par Shakespeare » dans la pièce d'Özdamar. Il y a là pour le moins une fusion entre le *Droll* de Schlegel et l'ours Atta Troll de Heine.

<sup>61</sup> Ce poème, sans titre, introduit la préface à la 3<sup>e</sup> édition du *Livre des chants*. H. Heine, *Buch der Lieder*, Vorrede zur dritten Auflage [1839], in : *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden, op. cit.*, Bd. 1, p. 14-15.

### 3.2.1.4 Keloglan/Butterfly : déconstruction du mythe orientaliste

Monument de l'orientalisme lyrique, *Madame Butterfly* (1904)<sup>62</sup> se prête tout particulièrement à une relecture critique du point de vue postcolonial. Cette poignante histoire d'amour trahi, qui dévoile un pan de l'horreur de l'impérialisme (la morgue de l'homme blanc envers les populations des territoires conquis), conforte par ailleurs la représentation d'un Extrême-Orient intemporel, tout en raffinement exotique et en sensualité, figé dans la tradition. Il n'est donc guère suprenant que, dans le sillage du travail de déconstruction engagé par Edward Saïd en 1978, nombre d'auteurs, et surtout d'autrices, sensibilisé·e·s par leur propre position ethno-sociale à la question de l'orientalisme se soient emparé·e·s de cette œuvre pour la passer au crible d'une lecture caustique et contextualisée. En Allemagne, ce fut le cas notamment de Yoko Tawada, qui utilisa l'opéra de Puccini de façon originale dans son roman *Ein Gast* (1993), avant d'y revenir dans le cadre de son cours de poétique à Hambourg<sup>63</sup>. Özdamar en fit quant à elle un motif central de deux de ses œuvres, écrites à un an d'intervalle : la nouvelle *Carrière d'une femme de ménage* et la « comédie musicale » *Keloglan in Alamania*.

Dans cette dernière, la référence à *Madame Butterfly* est introduite dès le lever de rideau, lorsque le spectateur assiste à la fin d'une répétition du célèbre opéra de Puccini sur une scène allemande. Cette scène liminaire de mise en abyme est presque immédiatement suivie – après le prologue de Tekir – de l'apparition de Kelkari dans le costume de Madame Butterfly alias Cio-Cio-San (« papillon » en japonais), reprenant un air qu'on vient d'entendre<sup>64</sup> tout en récurant à genoux les planches délaissées par les comédiens partis déjeuner. En montrant dès l'ouverture de sa pièce une immigrée turque abîmée par le travail, les soucis et l'alcool, en train de chanter *Madame Butterfly* en masque et costume tout en vaquant à son travail avilissant, Özdamar confronte inopinément le thème du livret opératique, la passion d'une geisha abusée par un homme blanc sans scrupules, à la réalité brutale du traitement que réserve l'Europe d'aujourd'hui à ses immigrés. L'immense succès de l'opéra de Puccini, par rapport à d'autres œuvres de la

---

<sup>62</sup> *Madama Butterfly*, opéra de Giacomo Puccini, livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica d'après une pièce de David Belasco (1853-1931), elle-même tirée d'une nouvelle de John Luther Long (1861-1927).

<sup>63</sup> Yoko Tawada, *Ein Gast*, Tübingen, Konkursbuch, 1993; „Uraga – Die schwarzen Schiffe der Moderne: III. Poetikvorlesung“, in: Ortrud Gutjahr (Hrsg.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser*. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, Tübingen, Konkursbuch, 2012, p. 101-121. Voir aussi Suzuko Mousel Knott, „Yoko Tawada und das ‚F-Word‘: Intertextuelle und intermediale Prozesse des Romans *Ein Gast* im feministischen Diskurs“, *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 569-580.

<sup>64</sup> La didascalie stipule simplement : „Sie singt aus Madame Butterfly“. KA, scène 2, p. 7.

période coloniale qui ont traité le même thème<sup>65</sup>, tenait entre autres à la magnification de l'humilité de l'héroïne, une femme-enfant pure et naïve, et de sa passion à toute épreuve pour Pinkerton, l'officier américain qui la séduit, l'épouse puis la délaisse cyniquement. S'attardant complaisamment sur le douloureux parcours qui conduit Cio-Cio-San jusqu'au sacrifice ultime, l'œuvre invitait le public par tous les moyens à l'identification et à l'empathie.

Ce sentimentalisme est cruellement mis à mal par le traitement parodique que la pièce d'Özdamar fait subir au matériau. À première vue incongrue, la superposition de l'héroïne tragique à la figure triviale de la femme de ménage agenouillée sur sa cireuse est en réalité tristement cohérente. Le télescopage grotesque impose une lecture conjointe des deux facettes du regard occidental sur l'Orient, et plus particulièrement sur la femme orientale, l'exaltation et l'abaissement. En une sorte de condensé éloquent de la thèse d'Edward Said, cette image-palimpseste met au jour un même processus de dépossession : qu'elle soit sublimée par l'art ou au contraire dégradée par son instrumentalisation sociale, l'Étrangère est dessaisie de sa dignité intrinsèque d'être humain et réduite à son rapport d'asservissement au « maître ». Car même idéalisée, comme Cio-Cio-San dans *Madame Butterfly*, c'est par ses qualités d'abnégation, de soumission et de renoncement à soi qu'elle transcende sa condition et atteint au tragique. La superposition des deux figures ôte rétrospectivement toute dimension de tragédie personnelle à la fable sentimentale de Puccini sur les rapports Orient/Occident. La citation parodique replace l'hypotexte sur un plan politique et dévoile ainsi crûment la violence à la fois sexiste et raciste que véhicule (en la dissimulant) l'exotisme colonialiste. Elle dénonce aussi le prolongement jusqu'à nos jours de cette violence héritée du colonialisme, et donc la survivance de celui-ci en tant que système d'exploitation et idéologie dans les démocraties européennes à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle – entre autres dans cette Allemagne nouvellement unifiée, tout occupée à célébrer le triomphe de la liberté individuelle sur la dictature communiste.

La portée politique du message est encore amplifiée par la résurgence du thème de *Madame Butterfly* à la scène 5 en rapport avec l'intrigue qui se noue entre Keloglan et le Petit Chaperon rouge. Lorsque le héros, pour donner le change à la fois sur son origine et sur son sexe, se pare à son tour des oripeaux de Cio-Cio-San, revêtant le costume de scène de sa mère et s'appropriant le (sur-)nom anglais de l'héroïne de Puccini dans le but de séduire l'Allemande dont il s'est épris, le palimpseste prend une dimension nouvelle. Ce

---

<sup>65</sup> On pense notamment à *Madame Chrysanthème*, roman de Pierre Loti publié en 1888, qui sert de base à l'opéra éponyme d'André Messager sur un livret de Georges Hartmann, créé en 1893 à Paris.

n'est plus seulement la femme de ménage qui est associée à la figure sacrificielle de l'exotisme occidental, mais aussi son fils, c'est-à-dire en réalité tous les immigrés et enfants d'immigrés, tous ceux que l'Allemagne considère comme des « autres ». Ce travestissement répond de la part de Keloglan à une volonté (nécessité ?) de se soustraire au stéréotype du mâle oriental agressif. Pour désamorcer la menace potentielle associée dans l'imaginaire national à la figure de l'homme musulman – comparable à celle qui émanait autrefois du « méchant loup » des contes –, il se rabat sur la face opposée du préjugé orientaliste : la figure de la soumission féminine. Il s'impose ainsi une féminisation qui est, selon Said, au fondement même du processus d'orientalisation, lequel infériorise l'Autre en le miniaturisant, l'infantilisant et le sexualisant<sup>66</sup>. Ce n'est qu'au prix de ce subterfuge que Keloglan – dont le modèle anatolien déjà était un personnage à la sexualité ambiguë – pense avoir une chance de devenir un objet de désir pour le Petit Chaperon rouge : par ce détour, et ainsi seulement, « elle deviendra [son] enfant » et l'acceptera comme « son homme »<sup>67</sup>.

Cette réutilisation à deux niveaux de l'hypotexte opératique, par mise en abyme et par inversion des genres, présente certaines analogies avec une pièce de David Henry Hwang, *M. Butterfly*, créée à Broadway en 1988 et portée à l'écran par David Cronenberg en 1993<sup>68</sup>. Dans cette réécriture dont l'action débute au début des années 1960, l'auteur dramatique sino-américain inverse le rapport de forces dans le couple : c'est l'homme occidental, un diplomate français marié, René Gallimard, qui tombe éperdument amoureux d'une diva de l'opéra de Pékin célèbre pour son interprétation de *Madame Butterfly* – jusqu'à tout perdre pour elle. Il parvient à faire de Song Liling sa maîtresse, mais son rêve s'interrompt à la Révolution culturelle, lorsqu'il est renvoyé en France et Song, en camp de rééducation. De retour à Paris, Gallimard avoue son aventure à sa femme et demande le

---

<sup>66</sup> Said résume en ces termes le « contenu fondamental » des idées qu'il a observées chez les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle à propos de l'Orient : « le caractère distinct de l'Orient, son originalité, son retard, son indifférence muette, sa pénétrabilité féminine, sa malléabilité indolente ». E.S., *L'Orientalisme, op. cit.*, p. 236. Chez les théoriciens français de la colonisation, comme ici Paul Leroy-Beaulieu, Said relève que « l'espace de régions plus faibles ou sous-développées comme l'Orient est considéré [...] comme quelque chose qui invite l'intérêt, la pénétration, l'insémination de la France – bref, la colonisation. [...] des savants, des administrateurs, des géographes et des agents de commerce français déversaient leur activité exubérante sur l'Orient alangui et féminin » (*ibid.*).

<sup>67</sup> „Aber wenn ich für sie eine Butterfly bliebe [...] wird sie mein Kind und ich ihr Mann.“ KA, scène 6, p. 47-48.

<sup>68</sup> David Henry Hwang, *M. Butterfly*, New York, Penguin, 1988. La pièce n'a pas été traduite, mais Serge Grünberg s'en est inspiré pour écrire *Le roman de M. Butterfly* (d'après un scénario de David Henry Hwang), Paris, Calmann-Lévy, 1994. Voir aussi l'entrée “M. Butterfly”, in: Wenying Xu, *Historical Dictionary of Asian American Literature and Theater*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2012, p. 175 sq. David Henry Hwang est né en 1957 à Los Angeles. La pièce reçut le Tony Award de la meilleure pièce de l'année et figura l'année suivante parmi les finalistes du prix Pulitzer.



divorce. Song le rejoint à sa sortie de camp avec un enfant qu'elle dit avoir eu de lui, et ils coulent des jours heureux jusqu'à ce que, quinze ans plus tard, la vérité éclate au grand jour : Song est en réalité un homme, agent secret du régime communiste chinois ; son travestissement n'était qu'une couverture et sa liaison avec Gallimard, un moyen d'obtenir des renseignements sur la stratégie militaire des puissances occidentales au Vietnam, puis de s'installer en Europe sans éveiller de soupçons. Dévasté par cette révélation qui lève le voile sur sa propre ambivalence sexuelle, Gallimard est lui-même jeté en prison pour haute trahison. Il comprend enfin que, loin d'avoir mené le jeu dans ce qu'il a vécu dès le début comme une réédition de *Madame Butterfly*, il n'a été qu'une marionnette entre les mains de sa « femme idéale ». Il a rejoué le drame, non dans le rôle de Pinkerton, mais dans celui de Cio-Cio-San elle-même. Tirant les conséquences de cette découverte tardive, il revêt le costume de Butterfly et se donne la mort, comme elle, par *sepukku*.

L'intérêt de cette pièce – qui repose sur une affaire d'espionnage authentique – réside dans une analyse subtile des effets psychologiques de l'idéologie coloniale, qui cumule stéréotypes de race et de genre. Si le diplomate français se laisse si facilement bernier par Song, c'est parce qu'il est aveuglé par son fantasme impérialiste de la femme chinoise douce, fragile et effacée. Inhibé, il tente d'asseoir sa virilité en s'assujettissant une créature aussi démunie et docile que Cio-Cio-San, dont il serait le nouveau Pinkerton. Ne pouvant imaginer d'autre type de relation amoureuse que le rapport de domination, il se plaît à humilier Song, certain que celle-ci – à l'instar de l'héroïne de Puccini – n'en sera que plus dévouée à son séducteur. Bien que cette conviction aille à l'encontre des positions défendues au début de leur relation par Song elle/lui-même (qui récuse vigoureusement les clichés sentimentaux véhiculés par cet opéra et déplore le rôle subalterne dévolu aux femmes dans la société chinoise traditionnelle), il ne se laisse détourner par rien de son illusion.

La transposition effectuée sur *Madame Butterfly* dans *Keloglan in Alamania* repose sur une analyse similaire de la portée des représentations (néo-)coloniales et orientalistes, mais présentée cette fois du point de vue de l'homme oriental. En se travestissant en Butterfly pour plaire au Petit Chaperon rouge, Keloglan utilise le cliché de la femme-enfant exotique, délicate et sans défense, afin de parer à celui, inverse et complémentaire (et autrement plus redoutable pour lui dans les circonstances présentes), de l'homme oriental primitif et bestial. Plutôt que d'apparaître aux yeux de sa belle comme un prédateur en puissance, il choisit – en dépit ou plutôt à cause de ses propres préjugés

sexistes<sup>69</sup> – de mettre à profit le seul autre stéréotype à sa disposition, conformément au raisonnement selon lequel l'érotisation d'un Turc ne peut passer en Allemagne que par sa féminisation<sup>70</sup>.

Cette tactique pourrait sembler grotesque – si elle ne lui réussissait pas. Or, tout au long de cette scène de « séduction », Keloglan n'a effectivement pas besoin de faire autre chose pour tourner la tête du Petit Chaperon rouge que de l'écouter dévotement débiter, en duo avec le loup changé en carlin, le répertoire des vieux airs folkloriques allemands – qui, comme on va le voir, se révèlent plutôt violents envers les marginaux comme lui. Dans la dramaturgie non psychologique d'Özdamar, la question de savoir si l'adoption de cette posture de soumission traditionnellement réservée aux femmes n'est qu'un signe d'aliénation supplémentaire chez le fils d'immigré marginalisé, ou si elle contribue également, dans une perspective de retournement carnavalesque, à subvertir les représentations ethno-genrées qu'elle met en lumière, ne se pose pas vraiment : elle est les deux à la fois. Le travestissement de Keloglan en Butterfly, pour cocasse qu'il puisse paraître, s'inscrit en tout état de cause dans la logique de sa position sociale et des priorités que celle-ci lui impose, puisqu'elle indique sa disposition – consciente ou non – à se laisser utiliser par le Petit Chaperon rouge de la même façon que Cio-Cio-San l'a été, bien malgré elle, par Pinkerton : par un contrat de mariage qui n'aura peut-être aucune valeur. Car au fond peu lui importe, à lui, que leur union soit de pure forme : il a juste besoin d'un document officiel.

### 3.2.1.5 Les épreuves de Keloglan au prisme de Mozart : une *Flûte* désenchantée

Le statut intertextuel de la *Flûte enchantée* (1791) est plus complexe que celui de l'opéra de Puccini. Cela tient d'abord au fait que si cette œuvre, qui compte avec *Zaïde* (1780) et *L'Enlèvement au sérail* (1782) au nombre des opéras « allemands » de Mozart, est elle aussi située dans un Orient fantasmé, son orientalisme est très différent de celui qui caractérise *Madame Butterfly*. Tout d'abord, la *Flûte* s'inscrit dans un genre, le *Singspiel* viennois, proche de l'opéra-comique et destiné à être représenté sur des scènes populaires

---

<sup>69</sup> Ainsi Keloglan se déclare-t-il peu surpris, par exemple, que le Petit Chaperon rouge aime parler d'amour puisqu'elle « est une fille ». KA, scène 7, p. 47.

<sup>70</sup> Voir notre analyse du traitement de la masculinité chez Zaimoglu, avec notamment la figure de l'immigré jouant la carte de l'érotisation par une stratégie de « nounours aux yeux-boutons » („[...] du wirst inner Frauengemeinde aufgenommen, weil du n sanften Exot-Kanaken mimst und echt alles vermasselst, deshalb lieben sie dich wien Teddybär mitn Knopfaugen“, *Liebesmale, scharlachrot*, Köln, KiWi, 2002, p. 171). Chapitre 4.2.4 : « Le *Sturm und Drang* de la génération *kanak* : crise de la masculinité et renarcissisation par le langage ».

(Theater auf der Wieden), devant un public sociologiquement mélangé<sup>71</sup>. Cette appartenance générique la situe d'emblée dans l'univers du jeu, de la légèreté, de la « fantaisie » - c'est-à-dire très loin du pathos tragique de Puccini. D'autre part, l'image que donne de l'Orient cette œuvre composée sur un livret d'Emanuel Schikaneder (probablement co-écrit par Mozart) à partir d'un conte oriental d'A.J. Liebeskind<sup>72</sup>, est tout sauf univoque : un exotisme éclectique, bigarré et féerique s'entremêle avec la gravité ésotérique d'une évocation de la « sagesse de l'Orient » qui situe celle-ci dans la perspective éthique et philosophique de la franc-maçonnerie, à laquelle étaient affiliés aussi bien le compositeur que le librettiste. Ce traitement singulier du thème oriental, qui conjugue les fantasmes convenus de sensualité, de cruauté et d'irrationalité avec une symbolique maçonnique articulée à des « visions d'un Orient bienveillant » (E.W. Said<sup>73</sup>), fait de *La Flûte enchantée* une œuvre au plus haut point ambiguë. Cette ambivalence va de pair avec le flou qui entoure sa finalité sémantique : s'agit-il d'un pur divertissement ou d'un plaidoyer codé en faveur des valeurs des Lumières, tolérance, justice, bonté et raison ? Où passe la frontière entre fantaisie baroque, mysticisme maçonnique et rationalisme ? S'il faut absolument chercher un message dans ce « mythe enfantin et solennel »<sup>74</sup> structuré autour du conflit entre le bien et mal, la rationalité et l'obscurantisme, le masculin et le féminin, le corps et l'esprit, il pourrait se résumer à ceci : il ne faut pas se fier aux apparences pour accéder à la vérité dans la fraternité et la sagesse.

Lorsque Özdamar puise dans cette œuvre « hiéroglyphe »<sup>75</sup> des éléments qu'elle intègre à sa propre « comédie musicale », elle se tourne donc vers une œuvre qui, cette fois, est loin d'illustrer la vision la plus stéréotypée, schématique et eurocentriste de l'Orient. Pourtant selon l'historien David Do Paço, qui examine la pertinence des catégories du jeu et du fantasme pour aborder les « fantaisies » orientalistes de Mozart,

[1]a *Phantasie* mozartienne se caractérise bien par sa profonde nature orientaliste qui, d'un point de vue dramatique, fournit au compositeur et à ses

<sup>71</sup> L'appellation de « grand opéra », qui figure dans le catalogue de Mozart comme sur l'affiche de la création et dans le livret édité, souligne qu'il s'agit pour le compositeur de « l'aboutissement du Singspiel ». Jean et Brigitte Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Paris, Fayard, 1970, p. 1136-1137, note 4.

<sup>72</sup> August Jakob Liebeskind, *Lulu oder die Zauberflöte*, in: Christoph Martin Wieland, *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen, theils neu erfunden, theils übersetzt und umgearbeitet*, 3 Bde, Bd. III, Winterthur, Steiner, 1786-1789.

<sup>73</sup> Edward W. Said, *L'Orientalisme, op. cit.*, p. 141.

<sup>74</sup> Jean Starobinski, « Pouvoir et Lumières dans *La Flûte enchantée* », *Dix-huitième siècle*, 10/1978 (numéro thématique « Qu'est-ce que les Lumières ? »), p. 435-449 (p. 435).

<sup>75</sup> Jan Assmann décrit *La Flûte enchantée* comme un « hiéroglyphe » au sens du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire un symbole dont il émane une fascination esthétique et intellectuelle d'autant plus grande qu'il est indéchiffrable. J. Assmann, „Die Zauberflöte – Märchen oder Mysterium?“ In: Herbert Lachmeyer (Hrsg.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, p. 761-769 (p. 769).

librettistes le répertoire dramatique de l'expression du fantasme. [...] Par ailleurs, le contenu de la *Phantasie* mozartienne permet de prendre une certaine distance à l'égard du lien trop vite fait entre fantasme et transgression morale. En effet, le fantasme peut imposer une moralité, comme la vilipender, et peut alors constituer un outil de contrôle de la société.<sup>76</sup>

C'est sans doute du côté de cette tension entre jeu et ordre moral, c'est-à-dire entre le fantasme comme transgression d'une part et comme outil de contrôle social d'autre part, qu'il faut chercher le point d'articulation de la réécriture özdamarienne. Il n'y a pas ici – et pour cause – de déconstruction méthodique d'un système axiologique homogène, mais plutôt l'exploitation d'une symbolique : prenant appui sur les éléments allégoriques, ludiques et fantastiques de la *Flûte enchantée*, Özdamar pousse à bout le jeu mozartien de masques et de miroirs qui progresse à coup de revirements de situation, brouillant les repères culturels et éthiques, mêlant le sublime et le grotesque, faisant basculer le rêve dans le cauchemar et inversement. La part de spiritualité qu'elle injecte ainsi par réfraction dans le drame prosaïque de son héros fait ressortir encore plus crûment l'absurdité de sa situation et l'absence totale de moralité de son histoire.

Keloglan apparaît à travers le prisme mozartien comme un avatar tour à tour de Tamino, de Papageno, de Pamina et même de Papagena. Engagé dans une quête qui s'avère non moins ardue que celle de Tamino, il ne cherche pourtant pas à atteindre un quelconque objectif moral ou sentimental, mais simplement à obtenir le droit de rester sur un territoire qu'il habite depuis toujours. Et si le combat qu'il doit livrer pour y parvenir et sortir de son désarroi initial ressemble à certains égards au parcours initiatique accompli par Tamino pour pénétrer dans le temple de la Sagesse (conquête d'une fiancée et épreuves diverses, dont notamment celle du silence<sup>77</sup>), ces analogies jettent une lumière ironique sur les embûches dont est semé le chemin de jeunes gens qui ont pour seul objectif de légitimer leur présence dans un collectif auquel ils appartiennent. Matériellement, ce « chemin » est l'exact opposé d'un voyage puisque son enjeu est de *ne pas* quitter le lieu où l'on se trouve. Ainsi l'intertexte mozartien fait-il apparaître l'accès des enfants d'immigrés à la citoyenneté allemande comme une improbable quête du Graal dont le

---

<sup>76</sup> David Do Paço, « La « Phantasie » orientaliste dans les opéras allemands de Mozart. Un regard sur la 'théorie du jeu et du fantasme' de Gregory Bateson », *Hypothèses* 2010/1 (13), p. 267-275.

<sup>77</sup> Tekir met Keloglan et sa mère au défi de se taire afin de trancher la question de savoir auquel des deux incombera cette corvée : „[...] ich schlage vor, ihr schweigt, und wer zuerst spricht, der sucht die Braut.“ KA, scène 5, p. 32. Ce vœu de silence, fait par Keloglan pour se soustraire à l'obligation de se chercher lui-même une fiancée, rappelle la première et la plus difficile des trois épreuves imposées à Tamino pour délivrer sa bien-aimée et accéder à la Vérité : se taire en présence de femmes. Il ne sera pas moins difficile ni moins risqué à tenir, avec de graves conséquences puisqu'il lui vaudra de subir les sévices des deux cambrioleurs qui interprètent son mutisme comme un aveu quant à la présence d'argent caché dans l'appartement.

caractère statique souligne encore l'absence de sens et de fondement. Le décrochage parodique, qui trace une ligne entre la communauté nationale et le cercle des Initiés présidé par le grand-prêtre Sarastro, met en avant le fossé qui sépare les idéaux de sagesse et de fraternité prônés dans la *Flûte enchantée* des principes mesquins qui régissent l'acquisition des droits civiques dans l'Allemagne de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Mais la satire d'une démocratie excluante rejaillit en retour sur la haute moralité du conte musical et l'élitisme d'une utopie réservée à des êtres d'exception.

Au-delà de l'infléchissement général qu'il donne à l'aventure de Keloglan, le jeu intertextuel brouille les cartes quant aux catégories sémantiques et pragmatiques qui structurent la *Flûte enchantée*. Car si Keloglan est bien le sujet d'une quête, il est en même temps l'objet des tractations que celle-ci entraîne. Tandis que Tamino doit libérer sa bien-aimée pour être admis dans la confrérie de Sarastro, ce qui met à l'épreuve ses qualités viriles (courage, persévérance, respect de la parole donnée), Keloglan a besoin pour trouver une épouse de *se vendre*. Et encore : même avec de l'argent (fourni par sa mère), il a le plus grand mal à y parvenir, et finit par capituler devant la difficulté de la tâche. Laissant à d'autres – Kelkari, les puissances surnaturelles – le soin de se charger du démarchage à sa place, il ne « conquiert » personne puisque le Petit Chaperon rouge lui est littéralement livré sur un plateau. Dans sa relation avec elle, ce n'est pas lui, on l'a vu, qui joue le rôle actif – et pour cause, puisque leurs positions respectives dans le champ social instaurent un rapport de force dissymétrique à son profit à elle. Aussi l'analogie de la situation de Keloglan avec celle de Tamino, suggérée par sa reprise de l'air « *Dies Bildnis ist bezaubernd schön...* »<sup>78</sup>, pour exprimer son ravissement à la vue du Petit Chaperon rouge dans ses bras, est-elle trompeuse : il n'est nullement dans la même situation que Tamino devant le portrait de Pamina. La vision conventionnelle de la femme que suscite cette citation, sa réduction à une « image »<sup>79</sup> énigmatique et fascinante, est d'ailleurs bientôt démentie par le comportement du Chaperon rouge, puisque celle qu'il se plaît à voir comme la « fille de la Reine de la Nuit »<sup>80</sup> se met alors à lui débiter mécaniquement des comptines plus niaises et cruelles les unes que les autres.

---

<sup>78</sup> „Dies Bildnis ist bezaubernd schön / wie noch kein Auge sie je gesehn / ich fühl's wie dies Götterbild / mein Herz mit neuer Regung füllt / dies Etwas kann ich zwar nicht nennen / doch ich fühl's hier wie Feuer brennen / soll die Empfindung Liebe sein / ja, ja! Die Liebe ist es allein.“ KA, p. 46 sq. Il s'agit du troisième air de l'opéra de Mozart (acte I, scène 4).

<sup>79</sup> La métaphore est préparée par l'exclamation „Sieh! Das schöne Fräuleinbild!“ qu'il profère juste avant d'entonner l'air de Tamino, en une fusion comique de *Fräulein* et du désuet (et dépréciatif) *Weibsbild*. *Ibid.*

<sup>80</sup> „Du, Tochter der Königin der Nacht. Die Augen braun... richtig, braun. Die Lippen, rot. Blonde Haare, blonde Haare...“ *Ibid.*

La pièce esquisse d'autre part une correspondance entre Keloglan et Papageno. Cette analogie culmine dans la double transformation des fiancés lors du dénouement, ultime rebondissement qui fonctionne lui aussi, du point de vue intertextuel, par inversion des genres. Le retournement parodique intervient ici à plusieurs niveaux : d'une part, comme nous l'avons vu, ce n'est pas Keloglan, le jeune homme, qui accepte sous la menace d'épouser une vieille femme repoussante avant de voir celle-ci – heureuse surprise – se transformer en une jeune beauté, mais au contraire la « gracieuse Teutonne » qui découvre sous le masque du doux jeune homme blond auquel elle a accordé sa main – mauvaise surprise – un ingrat « Turc chauve ». D'autre part, et comme pour parachever le désenchantement que représente cette issue faussement heureuse, la « jeune fille » se transforme à son tour en une vieille femme. Il n'y a donc aucune compensation pour les épreuves endurées, aucune récompense pour les sacrifices consentis de part et d'autre, aucune moralité.

Cette parodie « au carré » de la transformation de Papagena s'inscrit dans la continuité d'une ressemblance structurelle entre Keloglan et l'oiseleur de la *Flûte*. Héritier du Keloğlan des contes turcs, le héros d'Özdamar a un côté enfantin, fruste et naïf qui le situe dans la proximité générique du type traditionnel du bouffon de théâtre incarné par Papageno. En outre, il ne connaît du monde, comme ce dernier, qu'un espace limité – celui précisément dont il risque d'être banni –, se contente de peu et vit au jour le jour, sans former de projets d'avenir. Doté comme Papageno d'une dimension animale (il est « de la tribu des ânes »), il lui manque en revanche la puissance érotique de l'homme-oiseau mozartien, cette santé virile qui fait de Papageno l'auxiliaire finalement indispensable du prince Tamino<sup>81</sup>. C'est là encore au niveau de la construction genrée des personnages que l'écart est creusé : contrairement au couple complémentaire Tamino-Papageno, Keloglan n'incarne aucunement le principe de domination masculine, mais réunit en lui des caractéristiques traditionnellement associées au féminin et au masculin.

La stricte dichotomie construite dans la *Flûte enchantée* entre le monde des femmes et celui des hommes est donc mise à mal par un dispositif qui ne se contente pas de prendre le contre-pied du livret opératique, mais en mine le schématisme manichéen (certes déjà ébranlé par la musique chez Mozart) par un jeu de miroir dialectique. Ainsi la figure maternelle incarnée par Kelkari peut-elle se lire à un premier niveau comme l'envers

---

<sup>81</sup> « Si Papageno est sans pouvoir direct, son innocence, sa gaieté, - escortée du flûtiau et du glockenspiel – se renversent en un pouvoir indirect : Papageno fera tourner la roue du destin, à son insu. » Jean Starobinski, « Pouvoir et Lumières dans *La Flûte enchantée* », *op. cit.*, p. 438.

positif de la Reine de la Nuit, mère nocive et démoniaque qui annexe et annihile sa fille, l'empêchant de s'en aller et allant jusqu'à la livrer à l'affreux Monostatos et à l'inciter au meurtre. Énergique et débrouillarde, Kelkari est une « mère courage » qui fait tout son possible pour préserver son fils de l'expulsion, non pour le garder auprès d'elle mais pour le sauver. La perception de ce couple mère/fils comme reflet inversé du couple mère/fille de la *Flûte enchantée* souligne indirectement l'absence ici d'une figure paternelle capable d'incarner – en bien ou en mal – un pouvoir patriarcal qui s'opposerait, comme chez Mozart, au pouvoir matriarcal de la Reine de la Nuit. Cela ne veut pas dire que l'élément masculin soit évacué du rapport de force que dessine la pièce, loin de là : comme nous le verrons plus loin, la domination masculine est bien présente, notamment à travers le répertoire des contes et des chants populaires. Mais elle ne structure pas le dispositif dramatique, et Kelkari réunit en elle, tout comme Keloglan, des attributs censément propres à la femme (mère protectrice) et à l'homme (« chef de famille » pourvoyant aux besoins matériels de son enfant, initiatrice d'une stratégie positive) – sans que cette dualité soit perçue comme paradoxale en regard de normes philosophiques, morales ou même sociales. Si la *Flûte enchantée* peut être vue comme un « drame familial »<sup>82</sup>, selon la lecture proposée par Nikolaus Harnoncourt, *Keloglan in Alamania* est ostensiblement autre chose, et le conflit qui s'y joue ne trouve pas de résolution dans un ordre social harmonieux, commandé par la sagesse, la raison et la vérité.

La parodie de l'hypotexte mozartien culmine dans l'impossible « réconciliation du cochon et de l'agneau » posée à l'horizon de la pièce. Là encore, le parallèle met en relief un contraste entre l'idéal et la réalité – tout en jetant par ricochet le doute sur la validité et la cohérence d'une utopie qui fonde l'avènement de l'harmonie universelle sur un pouvoir autoritaire, théocratique et intrinsèquement inégalitaire<sup>83</sup>. La toute fin de *Keloglan in Alamania* – dont il faut rappeler que selon l'avertissement de l'autrice, elle ne correspond pas à ce qui se serait produit « dans la réalité » – laisse ainsi percer, derrière l'évident palimpseste brechtien, un ultime clin d'œil satirique à *La Flûte enchantée*. La remise au héros, par le portier de l'opéra, de son permis de séjour accompagné d'une coupure géante du *Bild-Zeitung* annonçant que tout compte fait « Keloglan ne doit pas mourir » et des congratulations du ministre du Travail et du chancelier, un billet de 100 DM en « cadeau

---

<sup>82</sup> Nikolaus Harnoncourt, „Ein Familiendrama“, in: W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, dir. Nikolaus Harnoncourt, Opernhaus Zürich, 1987, coffret de 3 CD, livret d'accompagnement, p. 14-15.

<sup>83</sup> Voir sur cette question Starobinski, « Pouvoir et Lumières dans *La Flûte enchantée* », *op. cit.*

de mariage » à l'appui<sup>84</sup>, ne vaut-elle pas bien le final de la *Flûte* ? Comparée à l'apothéose de Tamino et Pamina, solennellement reçus dans le cercle des Initiés sous l'œil bienveillant d'un Sarastro trônant en majesté sur fond de soleil resplendissant<sup>85</sup>, cette consécration plus modeste, qui scelle l'admission de Keloglan parmi les résidents légitimes du territoire allemand, entérine elle aussi un – non moins utopique – triomphe de l'harmonie sur le chaos. Le détail des 100 DM offerts par le gouvernement fédéral, qui résonne comme le pendant, totalement imaginaire, du « cadeau de bienvenue » remis aux citoyens de RDA après la chute du Mur, rappelle au dernier moment que si l'accès au droit de séjour restait strictement réglementé pour les immigrés et leurs enfants, les ressortissants de l'autre Allemagne, eux, étaient au contraire accueillis à bras ouverts par les autorités de ce même État.

### 3.2.1.6 Stratégie matrimoniale : réécriture à rebours de *La Fiancée vendue*

Considéré aujourd'hui encore comme une institution nationale en République tchèque, l'opéra-comique *La Fiancée vendue* (1866) de Bedřich Smetana (1824-1884) est devenu dans le monde entier « l'exemple type d'opéra 'folklorique' » (Kobbé). Le fondateur de l'école nationale tchèque, qui s'était engagé dans le mouvement nationaliste au lendemain de la révolution de 1848, voulut y donner une représentation joyeuse et pittoresque de la vie villageoise en Bohême en mettant en scène des paysans et en s'inspirant de danses populaires. Son œuvre participe à ce titre, tout comme les contes de Grimm, d'une volonté de construction identitaire nationale à travers un retour aux sources de la culture populaire. Elle n'en peina pas moins à s'imposer sur la scène du tout nouveau théâtre national de Prague où l'on jugeait sa forme datée, avant de connaître un succès triomphal et durable sur les scènes allemandes et autrichiennes : sa consécration date à proprement parler de l'exposition internationale de théâtre et de musique organisée à Vienne en 1892. Canonisée dans la métropole musicale du classicisme, elle intègre donc elle aussi le panthéon musical européen, et tout particulièrement germanique, à titre d'œuvre « exotique ».

---

<sup>84</sup> „Der Opernpförtner bringt die Aufenthaltserlaubnis für Keloglan und eine übergroße Bildzeitung. Überschrift: Keloglan muss nicht sterben! – PFÖRTNER: Hier ist die Aufenthaltserlaubnis und hier Glückwunschschaften vom Arbeitsminister und Bundeskanzler und ein 100-DM-Geschenk für eure Hochzeit.“ KA, p. 60.

<sup>85</sup> Chœur des prêtres d'Isis : „Es siegte die Stärke / Und krönet zum Lohn / Die Schönheit und Weisheit / Mit ewiger Kron'!“.



Le livret relate une histoire assez convenue d'amours contrariées sur fond de mariage arrangé : Marenka (Marie dans la version allemande) est secrètement fiancée à Jeník (Hans), mais ses parents ont prévu pour elle un meilleur parti, Vašek (Wenzel), un fils de famille dont le frère aîné a disparu et qui devrait donc selon toute vraisemblance hériter de la fortune familiale. Marenka refuse d'épouser le prétendant favorisé par ses parents, qui se révèle du reste bègue et simple d'esprit. Le marieur du village, Kecal (Kezal), entreprend pour le compte de son père de lui faire changer d'avis en proposant à Jeník une grosse somme d'argent s'il accepte de renoncer à elle. Contre toute attente, Jeník accepte le marché en échange de la promesse que Marenka épousera le frère aîné disparu de Vašek. Furieuse d'avoir été bafouée, Marenka n'apprend qu'à la toute fin que Jeník est lui-même ce fils aîné et qu'il a joué au plus fin avec Kecal. Les deux amoureux peuvent enfin se marier, et grâce au profit réalisé par Jeník dans l'affaire, ils ne sont pas dans le besoin.

Au-delà de sa coloration folklorique et de son immense popularité dans l'aire germanophone, c'est manifestement le thème du mariage arrangé qui a attiré Özdamar dans cet opéra, dont le livret lui fournit la trame de sa pièce : elle en adopte l'argument et les principaux épisodes, notamment celui du/de la fiancé(e) qui ordonne lui/elle-même à son aimé(e) d'épouser quelqu'un d'autre, sachant fort bien, à la différence de celui/celle-ci, qu'il/elle est lui/elle-même cet autre. Mais l'usage que fait Özdamar de ce thème de comédie traditionnel est tout à fait original. D'abord parce que, ici encore, les rôles sexués sont inversés : c'est Keloglan qui prend la place de la jeune fille à marier (Marenka), lui qui est selon sa mère aussi doux et innocent qu'un « petit agneau<sup>86</sup> », tandis que Kelkari joue dans le marché matrimonial le rôle actif endossé dans l'hypotexte par le marieur professionnel (Kecal) embauché par le père de celle-ci. Ensuite, parce que le mariage arrangé n'est pas traité ici comme une institution sociale (patriarcale) à combattre au nom de la liberté individuelle, mais au contraire comme un stratagème salutaire inventé par une mère sans défense pour déjouer le dispositif instauré par l'État afin de réguler l'immigration. Les calculs scabreux qui entourent le mariage sont ici motivés, pour ce qui est des personnages turcs, non par le désir d'enrichissement personnel (trouver un « bon parti » pour sa fille, épouser un fils de famille / une jeune fille bien dotée), mais par la nécessité de contourner une loi perverse et inhumaine qui interdit à un homme de rester dans le pays où il a grandi et où vit sa mère.

---

<sup>86</sup> „ja, mein Keloglan ist lieb und bescheiden /und was die anderen Jungen tun/ mag er nicht leiden/ ein wahres Lämmlein an sanftem Mut/ ohne Fehler ist er, zweifelsohne“ KA, scène 2, p. 10-11.

En assimilant à l'institution ancienne du mariage arrangé ce que la société actuelle condamne sous l'appellation de « mariage blanc », l'autrice propose au spectateur une perspective qui tranche sur la tonalité dominante du débat public tel qu'il est mené en cette fin de siècle en Europe. La dimension transgressive de ce nouveau palimpseste apparaît encore plus clairement si l'on rapporte le thème de la pièce à l'emballage médiatique et politique qui eut lieu quelques années plus tard en Allemagne autour des « mariages forcés » et des « crimes d'honneur » dans les milieux turcs immigrés. Nombre d'intellectuels s'engagèrent alors pour réclamer des mesures répressives contre ces pratiques d'un autre âge qui s'expliquent selon eux par les « traditions » ou la « culture » des populations immigrées, voire contre l'islam en tant que tel. La campagne est menée au nom du droit des femmes et des valeurs de l'Europe éclairée par des personnalités qui justifient leur critique de l'islam à la fois par une expertise professionnelle et par une connaissance intime du terrain. Ainsi Necla Kelek, sociologue de formation, devient-elle célèbre en publiant en 2005 l'ouvrage polémique *Die fremde Braut*<sup>87</sup>, où elle relate entre autres son combat personnel pour s'affranchir de la tutelle de son père. Elle rencontre l'appui de personnalités féministes de renom au sein de la société majoritaire, comme Alice Schwarzer ou Monika Maron, qui – telle Elisabeth Badinter en France –, confortent un discours selon lequel il faudrait choisir entre la lutte pour le droit des femmes et celle pour la liberté et contre les discriminations ethniques. Cette campagne contre l'« islamisation de l'Allemagne » est reprise et amplifiée quelques années plus tard par le banquier, politicien et polémiste Thilo Sarrazin, dont le retentissant pamphlet antimusulman *Deutschland schafft sich ab*<sup>88</sup> contribua à réhabiliter le racisme politique, préparant ainsi le terrain à des mouvements populistes comme PEGIDA.

Özdamar s'est toujours tenue à l'écart de ce débat, se refusant à chercher la cause de l'échec (prétendu) du multiculturalisme et de l'intégration sociale des immigrés chez les intéressés eux-mêmes, et plus encore à intervenir comme témoin à charge de l'obscurantisme (prétendu) de la « culture » dont elle est issue. Il n'est pas inintéressant dans ce contexte de noter que, quelques années à peine avant le déclenchement de cette polémique, cette intellectuelle féministe d'origine turque et musulmane s'est emparée du thème littéraire du mariage arrangé pour illustrer la pression exercée sur les enfants

---

<sup>87</sup> Necla Kelek, *Die fremde Braut: Ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2005. Éd. fr. : *La Fiancée importée : La vie turque en Allemagne vue de l'intérieur*, trad. Jacqueline Chambon et Johannes Honigmann, Paris, J. Chambon, 2005.

<sup>88</sup> Thilo Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen, op. cit.* Éd. fr. : *L'Allemagne disparaît : Quand un pays se laisse mourir*, trad. Jean-Baptiste Offenburg, Paris, Toucan, 2013.

d’immigrés non par leurs propres familles, mais par l’État allemand. Sans un regard pour le poncif de l’arriération culturelle de la société turque, elle se contente dans cette pièce de rappeler aux Allemands que, d’une part, les calculs matrimoniaux étaient une réalité banale en Europe dans un passé pas si lointain – et une réalité dont on pouvait rire, voire, avec un peu de chance et d’habileté, tirer profit pour réaliser ses desseins personnels ; d’autre part, que les immigrés menacés d’expulsion ne font pas autre chose aujourd’hui en tentant par tous les moyens de contourner le droit de la nationalité allemand.

L’opéra de Smetana est ainsi utilisé à rebours de l’idéologie nationaliste dont il est l’un des produits emblématiques. Cette lecture en contrepoint s’inscrit dans le contexte plus général de la déconstruction du canon populaire européen, que nous allons aborder maintenant à partir du traitement des contes de Grimm et des chants traditionnels allemands.

### 3.2.1.7 Le sous-texte mortifère du folklore national

À leur réveil dans la forêt allemande enchantée par les trolls, les nouveaux amoureux Keloglan et le Petit Chaperon rouge mènent un dialogue de sourds dans lequel les répliques du premier, formées de citations de la grande tradition lyrique, appellent en retour, de la part de la « gracieuse Teutonne », des extraits de chansons populaires. Alors que le répertoire cité par Keloglan (Mozart, Schubert<sup>89</sup>) chante le ravissement amoureux, le choix du Petit Chaperon rouge – invité à lui dire à son tour « quelque chose de beau »<sup>90</sup> – se porte sur des ritournelles invoquant la nature et la vie bucolique. À l’exception de *Wenn ich ein Vöglein wär*<sup>91</sup>, où le thème animal sert d’expression métaphorique à la nostalgie de l’être aimé, son répertoire est exclusivement centré autour du motif de la chasse. De *Häschen in der Grube*, dont elle ne récite que la première strophe, la fiancée putative de Keloglan fait une brève incursion dans le registre élégiaque avant d’enchaîner abruptement – encouragée par ce dernier (« *Schön, mehr, mehr !* ») – sur *Ein Jäger aus Kurpfalz* :

Ein Jäger aus Kurpfalz  
der reitet durch den grünen Wald  
und schießt sein Wild daher

---

<sup>89</sup> „Mir ist es, denke ich nur an dich als in den Mond zu sehen, ein stiller Fried kommt auf mich, weiß nicht wie mir geschehen.“ KA, p. 48. Il s’agit de la dernière strophe du poème de Goethe *Jägers Abendlied*, mis en musique par Schubert.

<sup>90</sup> „Sag mir was Schönes.“ *Ibid.*

<sup>91</sup> Seule la première strophe est citée (p. 48). L’œuvre fait partie des chants de tradition orale recueillis par Clemens Brentano et Achim von Arnim dans *Des Knaben Wunderhorn* [1805], Bd. 1, Stuttgart, Reclam, 1987, p. 415.

gleich wie es ihm gefällt  
Juja, gar lustig  
ist die Jägerei  
all hier auf grüner Heid'  
all hier auf grüner Heid' (KA 49)

[Un chasseur du Palatinat  
À cheval dans la forêt verte  
Il tire son gibier  
Juste comme ça lui plaît  
Youyou, c'est très joyeux  
La chasse  
Partout sur cette lande verte  
Partout sur cette lande verte]

La confrontation des deux répertoires fait ressortir à quel point ces chansons traditionnelles, sous leur apparence anodine (rythmes entraînants, simplicité des paroles et de la construction mélodique), véhiculent un imaginaire violent : ces couplets qu'on a l'habitude d'écouter d'une oreille distraite, et qu'on continue à enseigner aux enfants à la maternelle, sentent la poudre. Composés à des fins éducatives (*Häschen in der Grube*<sup>92</sup>) ou recyclés comme marches militaires (*Ein Jäger aus Kurpfalz*<sup>93</sup>), ils ont pour motif central la traque et la mise à mort, tantôt d'un animal (souvent anthropomorphisé), tantôt d'un malfaiteur. Leur héros récurrent est le chasseur, incarnation archétypale de la virilité conquérante<sup>94</sup> dans laquelle, comme le rappelle le montage réalisé par Özdamar, on peut déceler le modèle du policier et du soldat d'aujourd'hui, chargés de veiller au respect de l'ordre et à l'intégrité de la communauté nationale. À ce stade, les policiers qui ont brutalisé Keloglan dans la scène 4, tout comme d'ailleurs les brigands qui se sont attaqués à lui dans la scène suivante, apparaissent rétrospectivement comme des avatars de cette figure d'identification nationale : des hommes dont l'idéal du moi s'est construit d'après un schéma ancestral puisé dans ce fonds culturel commun, produit d'une nostalgie inconsciente de l'Allemagne féodale.

---

<sup>92</sup> Cette comptine, composée par Friedrich Fröbel en 1840 sur la mélodie de *Fuchs, du hast die Gans gestohlen* (version modifiée en 1824 par Ernst Anschütz du chant traditionnel *Wer die Gans gestohlen hat, ist ein Dieb*) sert communément de base à un jeu de poursuite du type « gendarmes et voleurs » ou « le chat et la souris ».

<sup>93</sup> La marche militaire *Ein Jäger aus Kurpfalz*, entrée dans l'histoire du cinéma français grâce à *La Grande Vadrouille*, fait partie du répertoire établi pour la Bundeswehr, *Deutsche Armeemärsche, Bd. II: Parademärsche für Fußtruppen*, Berlin, Bote & Bock, 1970, p. 145.

<sup>94</sup> Le texte original (Ludwig Erk/Franz-Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. 3, Leipzig 1893, p. 315) se compose de cinq strophes dont les deux dernières, généralement écartées aujourd'hui, mettent en scène, toujours sur le même ton guilleret, le viol d'une « fillette » (« *Mägdelein* ») par le fringant chasseur. Dans *Woyzeck*, Büchner la fait chanter en chœur par des ivrognes dans la scène d'auberge qui précède la découverte par le héros de Marie dansant avec le tambour-major – et annonce l'assassinat de celle-ci par Woyzeck. Georg Büchner, *Woyzeck*, Studienausgabe, Stuttgart, Reclam, 2012, p. 28.

Que ce soit le Petit Chaperon rouge, et non un homme, qui récite des vers exaltant les valeurs martiales du chasseur et son existence insouciant, fondée sur la liberté de « tirer le gibier juste comme ça lui plaît », est en parfaite cohérence, à la fois, avec la position qu'occupe ce personnage – on l'a vu – dans sa relation dissymétrique à Keloglan/Butterfly, et avec la logique interne du texte canonique dont il est issu : l'héroïne du conte de Grimm (dans sa dernière version, la plus connue<sup>95</sup>) est sauvée – ou ressuscitée – à la fin par le bon chasseur, après avoir été dévorée vivante par le méchant loup. Il est donc bien naturel qu'elle chante ses louanges en se réveillant dans les bras de Keloglan : elle est du côté de l'innocence, de l'ordre et de la loi, contre les ténèbres et les dangers de la forêt profonde.

Il peut paraître plus surprenant, en revanche, de la retrouver en bonne intelligence avec le loup. Mais cela aussi est moins saugrenu qu'il n'y paraît, d'abord parce que les trolls ont mis l'agresseur du conte hors d'état de nuire en le transformant en un chien, ensuite parce que dans l'économie axiologique du conte, le méchant prédateur est aussi utile que le bon. En renvoyant les deux figures dos à dos, Özdamar attire l'attention sur leur complémentarité en regard de la moralité imprimée par les frères Grimm au conte traditionnel français : ce qui triomphe ici, ce n'est pas l'humanité mais la civilisation sous sa forme la plus brutale. Changé en carlin, le loup a non seulement fait la paix avec son ancienne victime, mais il en est devenu le plus fidèle serviteur (son « adjutant » dans la terminologie de Propp). Ce qui ne veut pas dire qu'il devienne inoffensif pour quelqu'un comme Keloglan – loin de là. Dans son monde à lui, le chasseur et le loup, tout comme leurs avatars modernes que sont policiers et chiens de garde, ne peuvent incarner que des puissances hostiles. Déjà son ancêtre des contes turcs, l'adolescent chauve qui volait courageusement au secours des faibles, n'avait rien à espérer des puissants. La rencontre des deux univers, celui des contes traditionnels de Keloğlan et celui du folklore germanique remodelé par les frères Grimm, met en exergue l'incompatibilité de deux codes de valeurs : d'une part, la délivrance de la belle ingénue, proie passive et sans défense d'un agresseur monstrueux et retors, par intervention d'une force virile supérieure incarnant la loi et l'ordre ; de l'autre, le triomphe (actif) de l'enfant disgracieux par sa propre ruse et le secours de puissances surnaturelles. Le merveilleux ne se manifeste dans *Le Petit Chaperon rouge* que par l'invraisemblance de la stratégie du loup (qui réussit à se faire passer pour la grand-mère de sa victime), puis par celle de la résurrection finale de

---

<sup>95</sup> Heinz Rölleke (Hrsg.), *Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, 3 Bde, Stuttgart, Reclam [1980], 2014, Bd. 1, 26, p. 150-153.

l'héroïne, qui vient parfaire l'acte de bravoure du chasseur. Dans les contes de Keloğlan, c'est au contraire l'enfant lui-même qui est investi de forces surnaturelles lui permettant de triompher de ses adversaires. Et c'est effectivement ce qui va se produire ici, puisque Keloglan finira par s'en tirer – sauvé par l'argent de sa mère et par l'intervention des trolls envoyés par Shakespeare.

Dans la configuration intertextuelle de cette scène, le rôle imparti au loup changé en carlin est édifiant. Sa contribution, qui consiste à donner la réplique au Petit Chaperon rouge, se répartit sur deux chansons : une première, *Auf einem Baum ein Kuckuck*, dont il prend en charge uniquement le refrain, et une seconde, *Dieb, o Dieb, ich will dich fassen* (modifiée en « *Dieb, o Dieb, ich muss dich hassen* »), dont il énonce lui-même les vers consécutifs, en alternance avec des répliques de sa partenaire. Le refrain de *Auf einem Baum ein Kuckuck*, dont il ponctue la récitation par le Petit Chaperon rouge, est une formule énigmatique, apparemment vide de sens : « *Simsalambimbam, Basaladusaladim* ». L'animal envoûté entraîne peu à peu les deux autres à lui faire chorus, ce qui conduit à l'« échange » suivant :

ROTKÄPPCHEN: Was kann ich noch singen?

WOLF ALS MOPS: Kuckuck.

ROTKÄPPCHEN: Danke. Auf einem Baum ein Kuckuck

WOLF ALS MOPS: Simsalabim Basaladusaladim

ROTKÄPPCHEN: Auf einem Baum ein Kuckuck saß...

WOLF ALS MOPS: Simsalabimbam Basaladusaladim

ROTKÄPPCHEN: Da kam ein junger Jäger

WOLF ALS MOPS: Simsalabimbam Basaladusaladim

ROTKÄPPCHEN: Da kam ein junger Jägersmann

WOLF ALS MOPS: Simsalabimbam Basaladusaladim.

ROTKÄPPCHEN: Der schoss den armen Kuckuck tot.

WOLF ALS MOPS: Simsalabimbam Basaladusaladim

ROTKÄPPCHEN: Und als ein Jahr vergangen

WOLF ALS MOPS: Simsalabimbam Basaladusaladim

ROTKÄPPCHEN: Und als ein Jahr vergangen war, da war der Kuckuck wieder da

WOLF ALS MOPS: Simsalabimbam Basaladusaladim

KELOGLAN: Mehr, noch mehr! (KA, p. 49-50)

[PETIT CHAPERON ROUGE : Qu'est-ce que je pourrais chanter d'autre ?

LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Coucou.

PETIT CHAPERON ROUGE : Merci. Sur un arbre, un coucou

LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Simsalabim Basaladusaladim

PETIT CHAPERON ROUGE : Sur un arbre, un coucou était perché...

LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Simsalabim Basaladusaladim

PETIT CHAPERON ROUGE : Vint à passer un jeune chas-

LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Simsalabim Basaladusaladim

PETIT CHAPERON ROUGE : Vint à passer un jeune chasseur

LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Simsalabim Basaladusaladim.

PETIT CHAPERON ROUGE : Il tira sur le pauvre coucou et le tua.

LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Simsalabimbam Basaladusaladim

PETIT CHAPERON ROUGE : Et quand un an se fut  
LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Simsalabim Basaladousaladim  
PETIT CHAPERON ROUGE : Et quand un an se fut passé, le coucou était revenu  
LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Simsalabim Basaladusaladim  
KELOGLAN : Encore, continue !]

Les deux mots inlassablement répétés par le loup changé en carlin, et finalement répétés par Keloglan lui-même, sont bien le refrain authentique de la chanson *Auf einem Baum ein Kuckuck*, orthographiés « *Sim sa la dim bam ba sa la du sa la dim* » dans la version établie en 1838 par Erk/Irmer<sup>96</sup>. Mais ils résonnent dans le contexte de la pièce comme une hybridation (une « orientalisation ») comique de la célèbre formule magique des contes allemands, *Simsalabim* (équivalent de l'*abracadabra* français). Or on sait aujourd'hui que cette formule « originale », ou perçue comme telle par le public allemand, passée dans le langage courant comme une tournure performative purement onomatopéique (« *Simsalabim – und es geschah* »), a probablement, de même que l'*abracadabra* français, des origines moyen-orientales : *Simsalabim* est vraisemblablement dérivé de l'arabe classique et constitue une forme altérée de la formule incantatoire rituelle du Coran, *Bismillah hir rahmànir rahim* (« Grâce au nom d'Allah, le Tout-Clément, le Tout-Miséricordieux »), qu'on trouve au début de presque toutes les sourates (113 sur 114) qui composent le livre sacré de l'islam<sup>97</sup>. Le poids culturel de cette formule, prononcée par les musulmans pieux avant toute entreprise de quelque importance et communément employée comme une protection contre les djinns, sera souligné par Özdamar dans son premier roman, *La vie est un caravansérail*.

Le contexte de la pièce, où c'est précisément un Turc qui, pressé par un loup changé en carlin, répète la formule dans sa version allemande déformée, invite subrepticement le spectateur à s'interroger sur l'origine de ce mot qui lui était jusque-là familier – et à y pressentir peut-être, au-delà de l'emprunt à une langue étrangère, le fruit d'une resémantisation négative de l'altérité. De fait, le terme *Simsalabim* est affecté en allemand dans son emploi nominal, tout comme son synonyme *Hokuspokus*, d'une valeur dépréciative. Celle-ci remonte probablement à l'importation du *bismillah* en Occident à la fin du Moyen-Âge par les Croisés, lesquels en tronquant la formule sacrée de la tradition

---

<sup>96</sup> *Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen. Gesammelt und hrsg. von Ludwig Erk und Wilhelm Irmer*, 1. Heft, Berlin, Plahn'sche Buchhandlung (Louis Ritze), 1838, p. 21.

<sup>97</sup> Cf. Hartmut Heller, „Flüche und andere unanständige Wörter. Über Sprachtabus“, in: Max Liedtke (Hrsg.), *Zur Evolution von Kommunikation und Sprache – Ausdruck, Mitteilung, Darstellung*, Graz, Austria Medien Service, 1998, p. 245-254. Signalons toutefois que cette hypothèse récente n'est pas relayée par le Duden, qui donne pour origine possible de *Simsalabim* (défini comme un terme dépréciatif) le latin « *similia similibus* ».

arabe voulurent railler le parler pour eux incompréhensible des Infidèles et dénigrer une supériorité scientifique et technologique qu'ils préféraient assimiler à de la sorcellerie.

Ce qui, dans la pièce d'Özdamar, ressemble à première vue à une orientalisation incongrue d'une vieille formule allemande peut donc être interprété à un autre niveau comme une forme de réappropriation. Mais pour le jeune Keloglan, contraint de répéter ces paroles en apparence vides de sens sous peine de voir lui échapper sa seule chance de pouvoir rester en Allemagne, la séquence constitue une expérience d'aliénation : il est amené à cautionner un discours qui implicitement le dénigre et l'exclut. Et en effet, dans la seconde partie de la chanson, où l'on attend en principe la réapparition du coucou abattu un an plus tôt par le chasseur, c'est lui, Keloglan alias Butterfly, et non le coucou, qui est soudain désigné par le Petit Chaperon rouge comme prochaine cible potentielle de la fantaisie meurtrière du chasseur. Le vers de la version originale, « *Da war der Kuckuck wieder da* » est d'abord remplacé par la variation inattendue, incomplète : « *Da kam ein junger Butter –* », avant de faire place à la version complète et explicite : « *Da kam ein junger Butterfly vorbei* ». La suite reste en suspens, car Keloglan butte alors sur sa propre réplique, qui semble lui rester en travers de la gorge :

ROTKÄPPCHEN: Und als ein Jahr vergangen war  
Da war der Kuckuck wieder da  
WOLF ALS MOPS: Simalabimbam Basaladusaladim  
KELOGLAN: Mehr, noch mehr!  
ROTKÄPPCHEN: Da kam ein junger Butter –  
KELOGLAN: Simalabimbam Basaladusaladim  
ROTKÄPPCHEN: Da kam ein junger Butterfly  
KELOGLAN: Simalabimbam Basaladusaladim  
ROTKÄPPCHEN: Da kam ein junger Butterfly vorbei. Butterfly ist so schön  
KELOGLAN: Simalabimbam Basaladusaladim  
ROTKÄPPCHEN: Butterfly ist so schön und fein  
KELOGLAN: Simsa... (KA, p. 50)

[PETIT CHAPERON ROUGE : Et quand un an se fut passé, le coucou était revenu  
LOUP CHANGÉ EN CARLIN : Simalabimbam Basaladu Saladim  
KELOGLAN : Encore, continue !  
PETIT CHAPERON ROUGE : Vint à passer un jeune Butter –  
KELOGLAN : Simalabimbam Basaladou Saladim  
PETIT CHAPERON ROUGE : Vint à passer un jeune Butterfly  
KELOGLAN : Simalabimbam Basaladou Saladim  
PETIT CHAPERON ROUGE : Vint à passer un jeune Butterfly. Butterfly est si beau  
KELOGLAN : Simalabimbam Basaladou Saladim  
PETIT CHAPERON ROUGE : Butterfly est si beau et si charmant  
KELOGLAN : Simsa...]



Le rôle qui revient dans le dispositif scénique au loup reconverti en chien est donc bien d'articuler une menace : son envoûtement ne l'a pas pacifié, il l'a juste fait changer de camp. La variation qu'il introduit dans la chanson sur laquelle il enchaîne à ce moment précis de la scène, une chanson à danser, le confirme éloquemment : en remplaçant la déclaration d'intention « *Dieb, o Dieb, ich will dich fassen* » (« Voleur, oh voleur, je veux/ vais t'attraper ») par l'expression d'un sentiment, « *Dieb, o Dieb, ich muss dich hassen* » (« Voleur, oh voleur, je dois/ ne peux que te haïr »), il change de positionnement énonciatif, pas d'attitude. La pulsion de haine exprimée dans cette variante – envers un « voleur » qui lui a pris « [sa] demoiselle » – n'est pas même réprimée comme pourrait le suggérer un instant le vers suivant, « *Aber nein, ich kann dich lassen* » (« Mais non, je peux te laisser »), elle est juste suspendue par le retrait affectif. Tout comme dans la chanson traditionnelle, le locuteur renonce à poursuivre son adversaire en désinvestissant l'enjeu de cette compétition entre mâles prédateurs : il n'aura qu'à se chercher « une autre demoiselle » (« *Such mir eine andere Maid* »). Du point de vue de Keloglan, qui est justement en train de courtiser une « demoiselle » à laquelle l'animal est particulièrement attaché, cette rodomontade n'en doit pas moins être prise au sérieux comme une forme d'intimidation. Transformé en toutou sautillant à la mine boudeuse, le loup a gardé ses instincts de chasseur ; devenu chien de garde, il est dressé pour défendre la propriété des humains (hommes), et notamment leurs femmes. Ce qui résulte de tout cela pour « le pauvre Butterfly » est clairement articulé dans ses répliques suivantes, qui alternent avec les derniers « *Simsalabim Basaldusaladim* » des deux autres (le Petit Chaperon rouge s'est maintenant joint au loup) : « Quant à Butterfly, le pauvre / pour lui les choses ont mal tourné [...] / nous le verrons bientôt accompagné / [...] par des chœurs de gendarmes »<sup>98</sup>.

On a donc affaire dans cette scène à une nouvelle mise en perspective des relations Orient/Occident, avec d'une part, toujours, l'inversion des genres (le Turc en posture de Butterfly face à un Petit Chaperon rouge chantant l'éloge des vertus viriles de la chasse), et d'autre part la vision d'une acculturation présentée comme un matraquage agressif de stéréotypes véhiculant une idéologie réactionnaire empreinte de violence raciste et sexiste. C'est avec soulagement que le spectateur, face à la tentative des comédiens-chanteurs de l'entraîner lui aussi dans ce chœur régressif<sup>99</sup>, voit se clore cette scène 7 sur un orage libérateur dont la cause est énoncée dans une didascalie aussi explicite que techniquement

---

<sup>98</sup> „KELOGLAN: Dem Butterfly ginge [*sic*] es schlecht, dem armen [...] Wir werden ihn bald begleitet sein [...] Mit Chören von Gendarmen.“ *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>99</sup> „Die Schauspieler versuchen die Zuschauer zum Chor zu machen.“ *Ibid.*, p. 52.

difficile à représenter : « La scène ne peut plus supporter ces chants folkloriques » (« *Die Bühne kann diese Volkslieder nicht mehr aushalten* »). La « scène » personnifiée de la sorte – elle « tremble » sous les éclairs et les coups de tonnerre tandis qu’une horloge de gare affiche minuit moins cinq – devient ainsi non seulement le lieu mais aussi le vecteur d’un exorcisme organisé au nom du salut public.

C’est sur cet arrière-plan que s’élève comme un signal ultime, après les convulsions dont est prise la scène elle-même, « l’air des brigands de *Gasparone* », entonné par les deux « brigands » de la pièce, autrement dit les cambrioleurs-tortionnaires de la scène 5, qui « sortent d’un piano à queue avec un drapeau blanc »<sup>100</sup>. On n’est plus dans les accents naïfs, mâles et rudes du folklore germanique, mais dans le registre léger et parodique de l’opérette viennoise. « *Nur Gold will ich haben / und Edelgestein. / Welch herrliches Leben, / ein Räuber zu sein* » : c’est le chant triomphal du voyou galant et sans scrupules, exécuté dans la pièce de Millöcker (II, 6) par l’interprète du comte Erminio, qui vient de duper la riche veuve Carlotta en la courtisant à seule fin de s’emparer de son argent. Or le vil Erminio, qui est en réalité un fils de ministre, se fait passer ici pour le mythique contrebandier sicilien Gasparone, un personnage aussi redouté que fictif. *Räuberromantik*, mais au second degré : l’auteur d’une forfanterie banale s’approprie l’aura sulfureuse du truand de grande envergure pour séduire une comtesse et mettre les braves gens sur une fausse piste. Cette ultime référence joue donc sur l’ambiguïté qui règne dans la tradition culturelle européenne, et notamment allemande – de Schiller à Brecht en passant par Schinderhannes –, autour de la figure du brigand, oscillant entre utopie anarchiste et idéologie répressive, incarnation du pouvoir ou de l’opposition au pouvoir.

Inscrite en point d’orgue de la démystification du folklore germanique entreprise tout au long de la scène 7, la référence à *Gasparone* relève de la pirouette ironique au même titre que le basculement de l’épisode du contrôle policier dans la bouffonnerie du match de boxe à la scène 4 : les deux cambrioleurs, qui tout à l’heure singeaient le code et les manières militaires en torturant Keloglan, réapparaissent dans le rôle doublement équivoque de petits-bourgeois pacifiques (le drapeau blanc) qui se rêvent en truands d’opérette – mais qui peuvent être aussi bien de vrais voyous à la couverture sociale impeccable exultant de se défausser sur un bandit notoire. Faut-il alors voir dans ce palimpseste à double fond une dernière illustration de l’affinité entre les différentes incarnations du prédateur – ou au contraire (après l’interpellation agressive du « voleur »

---

<sup>100</sup> „[...] die zwei Räuber kommen aus Flügel [sic] mit weißer Fahne und singen mit Flügelbegleitung das Gasparone-Räuber-Libretto“. KA, p. 52.

par le carlin) un pied-de-nez ironique à l'idéologie mortifère mise à l'honneur au XIX<sup>e</sup> siècle par des tenants du nationalisme culturel comme Grimm, Brentano, Arnim et d'autres ?

Il est peut-être vain de chercher à toute force une cohérence dramatique : l'esthétique postdramatique de la pièce s'accommode sans doute de l'indétermination qui affecte, à la fois, l'imaginaire transgressif que charrie la figure du brigand (entre prédateur despotique et rebelle anarchiste) et le statut dramaturgique du comédien (interprète d'un rôle ou *performer* ?). Si l'on songe que l'opérette de Millöcker fut portée à l'écran dans les années trente par Georg Jacoby, l'un des réalisateurs les plus en vue de l'industrie cinématographique nationale-socialiste, il est toutefois permis d'y voir plutôt une dénonciation de l'ambiguïté qui règne au sein même de l'idéologie réactionnaire autour du rapport à la morale et à la loi. Gros succès à sa sortie en 1937, dans un contexte où le cinéma – surtout dans la catégorie du divertissement « léger » – était un axe majeur de la politique culturelle du régime hitlérien, cette comédie musicale à l'esthétique soignée, avec les stars Marikka Röck et Johannes Heesters dans les rôles principaux, ajoute une strate supplémentaire au palimpseste intermédiatique que dessine la pièce d'Özdamar. Dans cette production à gros budget des studios de l'UFA, restée populaire dans l'Allemagne d'après-guerre, l'exotisme de la côte dalmate (paradis touristique qui supplante l'Italie pittoresque de l'opérette viennoise) sert d'alibi à l'exaltation d'une criminalité attrayante et sensuelle, dont les héros sont des hommes charmants – face à des femmes dépeintes en séductrices agressives. Sans être au premier plan des réminiscences convoquées par cette fin de scène, le film participe assurément de l'imaginaire exotique que le public allemand est susceptible d'associer à la figure du « brigand ».

Keloglan, quoi qu'il en soit, n'est concerné par tout ce fatras de clichés infantiles, de geste meurtrière et de transgression fantasmée que dans la mesure où il risque d'en faire les frais. Sa position d'étranger illégitime en fait la victime désignée aussi bien du chasseur capricieux que du brigand héroïque, du gendarme que du voleur, du loup sauvage que du chien domestique. Reste à déterminer dans quelle mesure le décryptage critique de l'inconscient national auquel se livre Özdamar dans cette pièce s'inscrit lui-même dans une tradition littéraire autochtone.

### 3.2.1.8 Résonances positives : sous la protection de Shakespeare, dans les pas de Heine

Dans son combat contre le nationalisme culturel, l'écrivaine trouve deux alliés majeurs en Shakespeare et Heine. Outre Brecht, qui demeure une figure tutélaire constante de son travail, ce sont surtout ces deux auteurs dont on retrouve l'empreinte dans *Keloglan in Alamania*, à travers notamment les motifs enchevêtrés du rêve, du chaos et de l'enchantement. La scène 7, nous l'avons déjà souligné, est explicitement placée sous le signe de la féerie shakespearienne avec la référence au *Songe d'une nuit d'été*. L'intertexte heinéen est moins perceptible au premier abord, d'abord parce qu'il concerne plus des idées (internationalisme), une *manière* (satirique) et des thèmes (la critique de l'Allemagne) qu'il ne se cristallise sur un texte individuel bien identifié, ensuite parce que s'il y a malgré tout un texte auquel on peut déceler des allusions précises, c'est une épopée satirique, *Atta Troll*, qui ne figure pas au premier plan du canon mondial et qui est même devenue assez peu accessible au spectateur allemand moyen en raison des nombreuses allusions qu'elle contient à des personnalités et courants de l'époque. Pour autant, la référence à l'œuvre de Heine en général et à *Atta Troll* en particulier n'est pas moins déterminante pour la compréhension de la pièce que celle à Shakespeare, avec laquelle elle est du reste étroitement imbriquée.

*Midsummer Night's Dream* (1600) mêle éléments comiques et merveilleux pour explorer les pouvoirs de l'imagination face à l'arbitraire de la loi. Hermia et Lysandre, le couple dont les amours sont contrariées par les projets matrimoniaux du père d'Hermia, fuient la cour d'Athènes pour se soustraire à son autorité despotique ; dans la forêt, ils tombent entre les mains d'un peuple d'elfes et de fées qui ont leurs propres démêlés et qui les règlent à leur façon, par la magie – entraînant les deux jeunes gens dans une aventure fabuleuse et troublante qui leur fait perdre momentanément tous leurs repères, avant de les rendre, apaisés et plus matures, à la vie civile. En insérant la rencontre entre Keloglan et le Petit Chaperon rouge dans un dispositif scénique expressément emprunté à cette fable, Özdamar affecte à tout ce qui va se passer dans cette scène 7 le caractère d'une plongée dans un univers de fantasmes et de pulsions inconscientes. Rappelons que c'est après s'être endormi, désespéré de ne pas trouver de solution pour prolonger son droit de séjour, que le héros est assailli par ces visions mi-idylliques, mi-terrifiantes. Si la pastorale tourne au cauchemar, c'est bien parce que la forêt en carton-pâte dans laquelle s'inscrit son évasion onirique, quoique fort différente de celle qui servait de refuge à Hermia et Lysandre, est elle aussi un espace de licence et de chaos, révélateur de désirs réprimés. Mais l'inconscient qui se fait jour ici n'est pas libérateur, les passions auxquelles l'abolition des

barrières sociales donne libre cours sont oppressives et meurtrières, elles ne bousculent l'ordre de la Cité qu'au sens où elles suspendent les règles qui interdisent de s'en prendre aux plus faibles. Les affects anarchiques qui s'épanouissent dans cette « forêt allemande » participent, on l'a vu, d'un imaginaire régressif, malsain et, paradoxalement, totalitaire. La projection des débordements poétiques du *Songe* shakespearien à l'arrière-plan de ces chimères effrayantes ne fait ressortir que plus crûment, a contrario, la pauvreté – tant émotionnelle que linguistique, intellectuelle et éthique – de ces dernières. L'intertexte shakespearien est donc bien plus ici qu'un simple jeu d'érudition complice, il fonctionne comme un instrument d'investigation, presque un révélateur au sens photographique du terme, c'est-à-dire un outil critique. Mais à travers la référence au *Songe*, c'est aussi plus largement toute l'œuvre de Shakespeare qui est invoquée comme un mètre-étalon de l'art dramatique, en raison à la fois de son réalisme social, de ses thèmes (les passions du pouvoir vs. les forces de l'imagination et de la poésie, les jeux d'identité), de la méditation qu'elle suscite sur la théâtralité elle-même et, enfin, de l'irréductible ambiguïté de son discours : des éléments dont nous avons vu dans les pages qui précèdent combien ils sont fondamentaux également dans l'écriture théâtrale d'Özdamar.

C'est dans le prolongement de cette référence fondatrice que s'inscrit dans la pièce le renvoi à l'œuvre de Heine, lui-même grand admirateur de Shakespeare et dont, outre l'ouvrage qu'il lui consacra entièrement (*Shakespeares Mädchen und Frauen*, 1838), les deux grands pamphlets du début des années 1840 sur l'Allemagne ne sont pas construits par hasard en écho, respectivement, au *Songe d'une nuit d'été* et au *Conte d'hiver*. Ces cycles poétiques, *L'Allemagne, un conte d'hiver* (*Deutschland, ein Wintermärchen*, 1844) et *Atta Troll : Un conte d'une nuit d'été* (*Atta Troll : ein Sommernachtstraum*, 1846), forment les volets complémentaires d'un dyptique amer et caustique sur l'état de l'Allemagne à la veille de la révolution de 1848. Le premier brosse un tableau général, au vitriol, de la « misère allemande » (société, philosophie, religion, art, littérature, folklore), tandis que le second, commencé dès 1841 et publié à l'état de fragment en 1846, ciblait plus particulièrement les milieux littéraires. Brocardant tous les courants d'opposition aux forces réactionnaires dominantes – la mouvance bourgeoise-libérale, le républicanisme radical, le socialisme et le communisme –, Heine défend contre vents et marées la liberté poétique et l'autonomie de l'art. Son *Atta Troll* peut ainsi se lire en creux comme une tentative de négocier une position viable entre poésie et politique, en se maintenant sur la ligne de crête qui sépare le solipsisme esthétique (« l'art pour l'art ») de la poésie engagée (« *Tendenzdichtung* »), autrement dit une façon d'être en prise avec le réel tout en se tenant à distance de l'idéologie.

La satire heinéenne s'exerce principalement sur le terrain des discours. Et ceux-ci, en ce qui concerne l'Allemagne, sont frappés du sceau de la « magie ».

Franzosen und Russen gehört das Land,  
Das Meer gehört den Briten,  
Wir aber besitzen im Luftreich des Traums  
Die Herrschaft unbestritten.<sup>101</sup>

[La terre appartient aux Français et aux Russes,  
Quant à la mer, elle appartient aux Anglais.  
Mais dans l'empire aérien des rêves,  
Notre maîtrise est incontestée.]

Plus que tout autre, ce pays est selon Heine littéralement hanté par les mythes du folklore médiéval : « *Seit ich auf deutsche Erde trat, / Durchströmen mich Zaubersäfte* » (« Depuis que j'ai foulé le sol allemand, / Un fluide magique me traverse<sup>102</sup> »). Ces vers, en ouverture de *Deutschland, ein Wintermärchen*, situent d'emblée l'analyse dans le domaine de la mythocritique : Heine – comme Özdamar – prenait les mythes au sérieux comme des récits archétypaux expliquant la cohérence d'une société. Il s'était particulièrement intéressé à la *Mythologie allemande* (1835) de Jacob Grimm, où il puisa l'inspiration de certains motifs de ses pamphlets, notamment celui du trio d'amazones d'*Atta Troll*, formé de la déesse Diane (incarnant l'antiquité grecque), de la fée Habonde (la mythologie nordique exaltée par le romantisme allemand) et de la reine de Judée Hérodiade (la légende biblique du peuple juif)<sup>103</sup>. C'est aussi chez Grimm qu'il trouva matière à alimenter sa fascination pour le thème animal, si important dans les contes populaires. Ce motif est au cœur d'*Atta Troll*, « épopée humoristique » sur le modèle chevaleresque relatant la vie d'un ours capturé et dressé comme bête de cirque, Atta Troll, qui brise ses chaînes et retourne à la nature pour y prôner la révolution contre le genre humain, avant d'être abattu par un chasseur et de finir lamentablement comme tapis de décoration devant une cheminée. À travers l'allégorie de l'ours savant, c'est l'écriture militante des poètes du *Vormärz* qui est brocardée, ces « *Tendenzdichter* » dont Heine déplore qu'ils aient abandonné toute ambition esthétique pour servir une utopie politique. À leur image, Atta Troll est un « ours engagé »

---

<sup>101</sup> Heinrich Heine, *Deutschland, ein Wintermärchen*, Caput VII, v. 21-24, in: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, op.cit., Bd. 7, p. 571-644 (p. 592).

<sup>102</sup> *Ibid.*, Caput I, v. 73-74, op. cit., p. 577.

<sup>103</sup> Voir Atsuko Ogane, « Parcours du mythe d'Hérodiade : *Ysengrimus, Atta Troll, Trois contes, Salomé* », *Romantisme*, vol. 154, n° 4, 2011, p. 149-160. Selon Atsuko Ogane, l'association de ces trois figures trouve son origine dans le XIII<sup>e</sup> chapitre de la *Deutsche Mythologie* de Grimm, où Heine puisa également l'histoire de Tannhäuser et Venus.

(« *Tendenzbär* »), un « authentique sans-culotte des forêts », « dansant très mal » mais doté de solides convictions et possédant, à défaut de talent, « du caractère »<sup>104</sup>.

Dans le viseur du satiriste se trouvaient en particulier les représentants de la « jeune Allemagne », Ludwig Börne, Ferdinand von Freiligrath et Georg Herwegh. Mais ces défenseurs des libertés citoyennes et de l'unification de la nation allemande ne sont pas les seuls à être tournés en ridicule : plus forte encore est la charge contre les libéraux « apolitiques » de l'École de Souabe, qui rassembla entre 1820 et 1850 autour de Ludwig Uhland, Gustav Schwab et Justinus Kerner des épigones du romantisme. Ces nostalgiques d'une « vieille Allemagne » au passé glorieux, chantres de l'idylle champêtre, des amours chastes et des beautés du terroir sont portraiturés, quant à eux, sous les traits d'un chien domestique, un carlin que le narrateur rencontre dans la grotte de la sorcière Uraka au cours de ses pérégrinations dans les Pyrénées. L'animal de compagnie lui confie en effet qu'avant d'avoir été envoûté par celle-ci, il était un « poète souabe » qui consacrait son temps et son talent à faire l'éloge de la vertu. La sorcière lui a, se lamente-t-il, infligé cette métamorphose avilissante – elle l'a « carlinisé » (*vermopst*) – pour le punir de ne pas avoir cédé à ses tentatives d'attenter, justement, à sa vertu.

Cette charge contre les écrivains provinciaux drapés dans une superbe indifférence à la chose publique et jaloux de leur « vertu » (plutôt que de leur talent) faisait pendant à la critique de l'utopie politique des *Tendenzdichter* : si Heine n'était pas tendre envers ses confrères engagés, même envers ceux qui prenaient des risques politiques, il ne perdait pas de vue que leur ennemi commun était ce « chasseur » lancé à leurs trousses pour leur interdire de s'exprimer librement – l'appareil répressif de la Confédération germanique. Or les plus fidèles serviteurs d'un régime répressif sont ceux qui se détournent de la politique pour servir un idéal esthétique et éthique escapiste. C'est à ces alliés objectifs de l'Allemagne réactionnaire que Heine réserve ses piques les plus blessantes à travers la figure du carlin. Incarnation suprême de la symbolique de fidélité au maître attachée de manière générale au chien, ce petit dogue à poils ras et au museau écrasé devient une figure emblématique de l'attachement servile à l'autorité. Parce qu'il n'a pas voulu céder aux avances de la sorcière, le rimailleur bigot, dont la muse « est la morale en personne » (harnachée d'une culotte « du cuir le plus solide »), est condamné à touiller la mixture satanique qui bout dans le chaudron d'Uraka ; il ne sera délivré de cette malédiction que le

---

<sup>104</sup> „Atta Troll, Tendenzbär; sittlich / Religiös; als Gatte brünstig; / Durch Verführtsein von dem Zeitgeist, / Waldursprünglich Sanskulotte; // Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung / Tragend in der zott'gen Hochbrust; / Manchmal auch gestunken habend; / Kein Talent, doch ein Charakter!“ *Atta Troll*, Caput XXIV, v. 41-48, *op. cit.*, p. 563.

jour où une jeune fille chaste, « qui n'a encore jamais touché un homme », pourra lui lire sans s'endormir, pendant la nuit de la Saint-Sylvestre, les poèmes de Gustav Pfizer – un représentant de l'École de Souabe particulièrement honni de l'auteur<sup>105</sup>.

Dans *Keloglan in Alamania*, ce n'est pas un poète bien-pensant qui est transformé en carlin mais le méchant loup des contes, désigné comme l'ennemi public numéro un de l'humanité (c'est-à-dire de la société bourgeoise), l'Autre menaçant par excellence. Pour autant, l'imaginaire national invoqué dans la pièce rejoint et prolonge celui qui était déjà présent, et persifflé de la même manière, dans le poème satirique de Heine. Le carlin comme allégorie de l'avilissement et de la soumission au pouvoir, certes moins ridicule qu'inquiétant chez Özdamar, sert de support pour fustiger un état d'esprit considéré comme représentatif d'une certaine Allemagne, faussement inoffensive : conformiste, hargneuse et repliée sur elle-même. Résultat d'un ensorcellement, et à ce titre figure de l'altération tout comme chez Heine, il fonctionne dans la pièce comme un marqueur d'intertextualité. L'allusion thématique est étayée sur le plan formel par des citations littérales d'*Atta Troll*, et elle est filée par des détails identiques tant sur la condition posée à la délivrance de l'envoûté que sur la réaction de son interlocuteur. Apprenant que l'animal ne peut être sauvé que par une vierge disposée à se plier à son désir, la chatte Tekir répond en effet par une fin de non-recevoir formulée, elle aussi, exactement dans les mêmes termes que ceux du narrateur heinéen : « Hélas, dans ce cas, je ne peux pas entreprendre l'œuvre de rédemption »<sup>106</sup>. Le parallèle, intentionnel et appuyé, vaut pour incitation à interpréter l'ensemble des personnages « folkloriques » de la pièce – le Petit Chaperon rouge et le loup, le chasseur du répertoire musical et toutes les victimes innocentes que sont le petit lapin, le coucou, le voleur, etc. – comme les éléments constitutifs d'un seul et même mythe. Il n'était pas possible de dire plus clairement que ces références ont la même fonction que le renvoi permanent à la mythologie chez Heine : celle de fournir un modèle d'intelligibilité pour analyser la situation de la société.

Un autre point de convergence entre le travail de déconstruction mené dans *Keloglan in Alamania* et ce que fait Heine dans *Atta Troll* réside dans la démystification de l'orientalisme. L'une des œuvres les plus frontalement attaquées par le satiriste était en

---

<sup>105</sup> „Ja, nur eine reine Jungfrau, / Die noch keinen Mann berührt hat, / Und die folgende Bedingung Treu erfüllt, kann mich erlösen: / Diese reine Jungfrau muß / In der Nacht von Sankt-Sylvester / Die Gedichte Gustav Pfizer's / Lesen – ohne einzuschlafen! / Blieb sie wach bei der Lektüre, / Schloss sie nicht die keuschen Augen / – Dann bin ich entzaubert, menschlich / Athm' ich auf, ich bin entmopst!“ *Atta Troll*, Caput XXII, v. 133-140, *op. cit.*, p. 557.

<sup>106</sup> „TEKIR: Ach in diesem Falle kann ich das Erlösungswerk nicht unternehmen.“ KA, p. 57 sq. „'Ach, in diesem Falle' – sprach ich – / ,Kann ich selbst nicht unternehmen / Das Erlösungswerk.“ *Atta Troll*, Caput XXII, v. 145-147, *op. cit.*, p. 557.



effet une ballade de Ferdinand von Freiligrath intitulée *Der Mohrenfürst* (1836). Ce poème, emblématique de l'engouement du jeune Freiligrath pour les thèmes exotiques, retraçait sur le mode pathétique le destin d'un prince africain battu au combat et vendu comme esclave pour finir comme tambour dans un cirque. Parfaite illustration de la « poésie du désert et des lions » qui caractérise le premier recueil de poèmes de Freiligrath, l'œuvre a pu être lue – dans le droit fil de l'auto-interprétation de l'auteur<sup>107</sup> – comme annonciatrice de son engagement ultérieur pour la révolution du prolétariat<sup>108</sup>. Mais, plus qu'une dénonciation du colonialisme et de l'esclavage, le poème affiche une représentation raciste de l'homme africain : avant d'être capturé, son roi nègre était un fier guerrier qui répandait la terreur en battant le rappel sur un tambour auquel étaient suspendus les crânes de ses ennemis – cruauté visiblement nécessaire à la crédibilité et/ou au pittoresque du tableau puisqu'elle n'empêche pas le poète de solliciter de la compassion pour son héros. C'est ce texte qui était plus particulièrement dans la ligne de mire de l'auteur d'*Atta Troll* : explicitement désigné comme cible de la satire par la citation de sa cinquième strophe en exergue<sup>109</sup>, il fournit à celui-ci, comme le précise l'avant-propos, le palimpseste comique qui « perce parfois en ricanant » sous la surface de ses vers. Persifflée par des clins d'œil répétés à sa symbolique du contraste noirceur/blancheur, la ballade de Freiligrath fait l'objet d'un détournement parodique à plusieurs niveaux, qui pointe l'impensé raciste de son pathos de l'émancipation : défini comme un autre qui n'est pas le semblable du sujet lyrique mais qui en est l'envers radical, la face « noire » opposée à sa blancheur, l'homme africain est dépouillé de son humanité ; ravalé au rang de bête, il est l'objet passif – l'alibi, au sens propre – d'une construction esthétique et d'un discours émancipateur condescendant. En dévoilant le mécanisme de déshumanisation à l'œuvre dans cette construction d'une altérité exotique et primitive, Heine – qui a fait lui-même en tant que juif l'expérience de la stigmatisation culturelle – n'attaque pas bien entendu les convictions politiques de Freiligrath, mais leur articulation littéraire et ce que celle-ci, dans son

---

<sup>107</sup> „Ich begreife gar nicht, wie man sich nur wundern mag, daß ich ein Dichter der Revolution geworden bin. Schon meine erste Phase, die Wüsten- und Löwenpoesie, war im Grunde auch nur revolutionär. Es war die allerentschiedenste Opposition gegen die zahme Dichtung wie gegen die ganze Gesellschaft.“ Lettre à F.A. Brockhaus, in: Wilhelm Buchner, *Freiligrath: Ein Dichterleben in Briefen*, Lahr, Schauenburg, 1882, p. 264.

<sup>108</sup> Voir par exemple Josefina Nettesheim, „Ferdinand Freiligraths Neger- und Wüstenlieder und das Problem der Exotik“, *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, 73/1969, p. 93-106 (p. 105).

<sup>109</sup> „Aus dem schimmernden, weißen Zelte hervor, / Tritt der schlachtgerüstete, fürstliche Mohr; / So tritt aus schimmernder Wolken Tor / Der Mond, der verfinsterte, dunkle, hervor.“ (Der Mohrenfürst von Ferd. Freiligrath)“. Heinrich Heine, *Atta Troll: Ein Sommernachtstraum*, in: H.H., *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden, op. cit.*, Bd. 7, p. 492. Heine donna plus tard son propre point de vue sur la question dans le poème *Das Sklavenschiff* (deux versions 1852/1855), en réaction notamment au roman de Harriet Beecher-Stowe, *La Case de l'oncle Tom* (*Uncle Tom's Cabin*, 1852). H.H., *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden, op. cit.*, Bd. 6, p. 194-199.

obscénité involontaire, révèle de sa position paternaliste. S'il s'amuse tant de cette posture, c'est parce qu'il s'inscrit en faux non contre les idées défendues par Freiligrath, mais contre l'imposture éthique que représente leur mise en forme artistique. Dans son détournement parodique du *Prince nègre*, il n'est pas difficile de déceler le même ferment de création que dans les textes postcoloniaux d'Özdamar, et notamment dans cette pièce écrite, entre autres, en riposte au sentimentalisme d'œuvres comme *Madame Butterfly* : il s'agit de mettre au jour, par la dérision, les rouages de l'arrogance ethnoculturelle qui se cache sous les bons sentiments et les idées généreuses. En ce sens, *Atta Troll* fait bel et bien figure de modèle principal, si ce n'est de matrice intertextuelle, de *Keloglan in Alamania*.

Soulignons pour finir que la surexposition du poème de Freiligrath dans cette épopée satirique manifeste sans doute de la part de Heine une volonté d'opposer à l'idéal littéraire dont celui-ci est l'illustration caricaturale, une autre conception de l'engagement artistique. Son propre idéal d'émancipation, qu'il entend bien également promouvoir par des moyens littéraires, ne passe pas par l'illustration et le sensationnel d'une démonstration, mais par la prise de conscience qu'il espère susciter chez son lecteur en mettant à nu des rhétoriques pompeuses et en multipliant les points de vue critiques contradictoires. C'est ce processus réflexif, qui requiert la participation du lecteur et engage sa responsabilité, que Heine s'applique à provoquer par l'ironie et le perspectivisme. Comme le souligne à juste titre Gerhard Höhn, cette esthétique émancipatrice *parce que* dépourvue de toute finalité politique ou morale préétablie représente la « forme supérieure d'engagement » dont *Atta Troll* dessine en creux les contours<sup>110</sup>. C'est pour défendre cette conception bien particulière d'une autonomie de l'art qui ne doit rien à l'esthétisme que Heine invoque le modèle shakespearien : « Songe de la nuit d'été ! Fantastique / Et sans but est mon chant. Oui, sans but / Comme l'amour, comme la vie. / Comme le Créateur et toute la création ! »<sup>111</sup> Cette intuition d'une « forme supérieure d'engagement » visant à émanciper le lecteur plutôt qu'à l'édifier est aussi, au fond, celle qui conduira Brecht à remplacer le didactisme du *Lehrstück* par le modèle dialectique du théâtre épique. Shakespeare, Heine, Brecht : c'est dans cette filiation que s'inscrit, de ce point de vue également, l'œuvre d'Özdamar.

---

<sup>110</sup> „Was sich in *Atta Troll* als ästhetischer Absolutismus darbietet, will eine höhere Form von Engagement sein.“ Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch: Zeit – Person – Werk. 2.*, aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar, Metzler, 1997, p. 91.

<sup>111</sup> „Traum der Sommernacht! Phantastisch / Zwecklos ist mein Lied. Ja, zwecklos / Wie die Liebe, wie das Leben, / Wie der Schöpfer sammt der Schöpfung!“ *Atta Troll*, Caput III, v. 1-4, *op. cit.*, p. 501.

### 3.2.1.9 Conclusion : désordre dans la nation culturelle

Si les références à Heine restent relativement peu nombreuses dans *Keloglan in Alamania*, elles n'en sont pas moins éloquentes. À commencer par la « forêt des contes allemands » installée sur la scène d'un « vrai » opéra, devant un Keloglan endormi en pleurs sur la machine à cirer de sa mère : ce motif grotesque qui sert de cadre à la scène principale de la pièce n'est au fond, sous cette forme dégradée d'un décor de pacotille où reposent comme des accessoires le Petit Chaperon rouge et le loup, que le prolongement logique de la « vieille forêt enchantée » théâtralement évoquée en ouverture du poème *Das ist der alte Märchenwald*, siège délaissé de muses romantiques qui ont fait place depuis belle lurette à des chimères mythologiques<sup>112</sup>. De même, le motif du loup changé en carlin est une surenchère sarcastique par rapport à la métamorphose du poète post-romantique dans le même animal dans *Atta Troll*. En s'inscrivant dans cette tradition, Özdamar fait sienne la défense d'un cosmopolitisme humaniste et lucide, attaché à démasquer les idéologies. Elle se place résolument aux côtés du satiriste juif pour rire avec lui, dans la continuité de l'art jubilatoire et ludique de Shakespeare, de la bonne conscience que partagent les défenseurs de l'ordre établi avec les plus radicaux de leurs adversaires, obsédés par leur lutte pour un monde meilleur.

Au-delà du clin d'œil à l'art parodique d'*Atta Troll*, ce marqueur intertextuel signe une adhésion de principe au programme poétique de Heine, compris comme une tentative de faire de la littérature « le véhicule d'une pensée d'émancipation »<sup>113</sup>, notamment par un décryptage critique des mythes qui travaillent une société. Mobilisée par Heine contre une pensée nationaliste qu'il voyait prospérer dans *toutes* les factions politiques du champ intellectuel à la veille de 1848, cette stratégie critique est appliquée dans la pièce pour confronter le discours euphorique qui se met en place après la chute du Mur autour de la renaissance du sentiment national, avec la réalité du rejet accru que subissent les populations allochtones dans l'Allemagne réunifiée. En mettant au jour les éléments de continuité existant dans la culture populaire contemporaine avec une idéologie nationaliste qui s'est formée au XIX<sup>e</sup> siècle sur le terreau du romantisme politique et de l'ethnocentrisme colonial, Özdamar va à l'encontre du consensus politique et médiatique

---

<sup>112</sup> Voir Bernd Kortländer, „Die Sphinx im Märchenwald“, in: B. Kortländer (Hrsg.), *Interpretationen. Gedichte von Heinrich Heine*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 13-31.

<sup>113</sup> Michel Espagne, « Heine et la littérature populaire », in : Marie-Ange Maillet, Norbert Waszek (dir.), *Heine à Paris – Témoin et critique de la vie culturelle française*, p. 17-31 (p. 31).

qui s’instaure à cette période autour de l’émergence d’une identité nationale ouverte et civique, non entachée de nationalisme<sup>114</sup>. *Keloglan in Alamania* démonte l’imposture de ce discours pacificateur en montrant que le sentiment national qui s’épanouit alors prospère bien toujours au dépens d’individus et de groupes stigmatisés sur la base de critères ethnoculturels – ce qu’allaient confirmer de façon sanglante les attentats racistes du début des années 1990 (Hoyerswerda, Rostock, Mölln, Solingen, pour ne citer que les plus médiatisés).

À l’heure où l’Allemagne célèbre sa réconciliation avec son passé, se glorifiant d’être enfin une « nation culturelle » comme les autres, c’est-à-dire « adulte et responsable »<sup>115</sup>, ancrée dans une tradition « éclairée » portée par un héritage littéraire, artistique et philosophique commun, la « réconciliation du cochon et de l’agneau », elle, ne se présente pas sous les meilleurs auspices. Seule la magie d’un *Songe* shakespearien revisité semble pouvoir permettre une issue heureuse des amours entre Keloglan et le Petit Chaperon rouge. L’émergence d’une société véritablement hybride n’a une chance, peut-on en déduire – car Özdamar ne désespère pas a priori de l’intégration des minorités ethnoculturelles en Allemagne – qu’en dehors du cadre de pensée national, si l’on accepte de regarder en face sans complaisance le substrat idéologique d’exclusion sur lequel s’est développée la tradition culturelle.

---

<sup>114</sup> Voir entre autres la déclaration de gouvernement que ferait Gerhard Schröder quelques années plus tard pour commémorer la réunification : „Dieser Wechsel ist Ausdruck demokratischer Normalität und Ausdruck eines gewachsenen demokratischen Selbstbewußtseins. Ich denke [...], wir können alle darauf stolz sein, daß die Menschen in Deutschland rechtsradikalen und fremdenfeindlichen Tendenzen eine deutliche Abfuhr erteilt haben. [...] Was ich hier formuliere, ist das Selbstbewußtsein einer erwachsenen Nation, die sich niemandem über-, aber auch niemandem unterlegen fühlen muß.“ Gerhard Schröder, *Regierungserklärung des Bundeskanzlers*, 3. Sitzung des 14. Deutschen Bundestags am 10. November 1998, in: *Das Parlament* Nr. 48/ 20.11.1998, en ligne [dernière consultation le 14/04/2018] : <<http://dip21.bundestag.de/dip21/btp/14/14003.pdf>>.

<sup>115</sup> Voir Heimo Schwilk et Ulrich Schacht (Hrsg.), *Die selbstbewußte Nation*, Frankfurt a. M./Berlin, Ullstein, 1994.

### 3.2.2 *Carrière d'une femme de ménage : Hamlet relu à travers le prisme de Heiner Müller*

Le bref récit *Carrière d'une femme de ménage* (*Karriere einer Putzfrau*, 1990) retrace à la première personne le parcours d'une femme turque divorcée : abandonnée par son mari suite à un coup d'État militaire, elle quitte la Turquie pour se rendre en Allemagne comme travailleuse immigrée et y devient femme de ménage. Obligée d'accepter des emplois tous plus dégradants les uns que les autres, elle se prend à imaginer une autre vie en tant que comédienne au théâtre. Laisant divaguer son esprit, elle invente des rencontres invraisemblables entre toute une série de personnages connus, protagonistes tantôt imaginaires tantôt historiques de récits qu'elle réarrange à sa façon. Pour finir, elle se rend dans un théâtre afin de postuler à un rôle, mais cette démarche se solde – évidemment – par un nouvel emploi de nettoyage : fin d'une carrière de comédienne, c'est sa « carrière » de femme de ménage qui se poursuit.

La trame narrative s'articule de façon chronologique autour de ces trois moments : l'émigration en Allemagne et les événements qui l'ont motivée, les premières expériences calamiteuses comme femme de ménage, enfin une séquence d'affabulation dont on ne sait pas si elle relève du délire psychotique ou de l'imagination transgressive. Ce long passage au présent, composé en italiques, s'achève par une sorte d'épilogue marquant en quelques lignes le retour brutal à la réalité.

Ce court texte narratif s'inscrit dans un réseau de références théâtrales dont la principale est *La tragique Histoire d'Hamlet, Prince du Danemark* (1601), de Shakespeare. Le jeu intertextuel mis en place avec le célèbre drame shakespearien se déploie selon une stratégie qui fait intervenir de façon sous-jacente un second palimpseste, contemporain celui-là : la réécriture de la même œuvre canonique par Heiner Müller, *Hamlet-machine* (*Hamletmaschine*, 1977). Nous tenterons d'éclairer cette double inscription en montrant que ces références entremêlées sont constitutives tant du texte lui-même que de sa « littérarité ». Dans un premier temps, nous examinerons comment Özdamar s'est approprié le matériau shakespearien, puis nous montrerons les enjeux de cette transposition à la lumière du projet qu'avait entrepris de son côté le dramaturge est-allemand.

### 3.2.2.1 Appropriation du matériau : recontextualisation et transfocalisation d'*Hamlet*

Publié en 1990 dans le recueil *Mutterzunge, Carrière d'une femme de ménage* est le fruit d'une réflexion de plusieurs années sur *Hamlet* qui remonte à l'engagement d'Özdamar comme assistante à la Volksbühne de Berlin-Est après sa fuite de Turquie en 1976. Munie d'une lettre de recommandation du libraire zurichois Theo Pinkus pour Benno Besson, alors directeur de ce théâtre, la jeune comédienne admiratrice de Brecht obtient l'autorisation de suivre les répétitions de *La bonne âme du Sé-Tchouan*, dont elle traduit les notes de mise en scène de Besson et fait des croquis au crayon pour ses amis restés en Turquie. Son contrat est reconduit pour la mise en scène des *Paysans* de Heiner Müller par Fritz Marquardt, pièce dans laquelle elle obtient par ailleurs un rôle muet. Özdamar sera ensuite assistante à la mise en scène dans le *Bourgeois-Général* de Goethe monté par Karge/Langhoff, puis première assistante à la mise en scène pour le *Hamlet* monté par Besson en 1977 dans une traduction réalisée pour l'occasion par Heiner Müller et Mathias Langhoff. Entre-temps, le *Theaterverband* de la RDA lui achète les croquis qu'elle a faits des répétitions du *Bourgeois-Général*, ce qui lui permet d'acheter une machine à écrire. Elle compte s'en servir pour réaliser un premier projet d'écriture : une transposition de la tragédie de Shakespeare à la société turque actuelle. Ce projet dramatique, qu'elle intitule *Hamlet/Ahmet*, ne verra pas le jour, mais la description succincte qu'elle en donne dans *Seltsame Sterne starren zur Erde* permet de s'en faire une idée assez précise :

*Hamlet* ist eine türkische Dorfgeschichte. Hamlet ist ein türkischer Bauer, sein Vater war Großgrundbesitzer und ist von seinem eigenen Bruder vergiftet worden, damit dieser den Grund und Boden seines Bruders bekommt. Dazu heiratet er die Frau seines Bruders, Hamlets Mutter. Solche Ereignisse gibt es immer wieder in der Türkei. Wenn ein Mann stirbt, heiratet der Bruder dessen Frau. Mein Stück heißt *Hamlet/Ahmet*. Sein toter Vater erscheint den Hirten als Geist, die Hirten holen den Dorflehrer. Der Lehrer behauptet, daß der Geist sich den Hirten zeigt, weil es im Dorf keine Traktoren gibt. In den Nachbardsdörfern besitzen die Bauern Traktoren aus Deutschland, die sie von dort mitgebracht haben. Als Ahmet mit dem Geist seines Vaters spricht und erfährt, daß sein Onkel ihn ermordet hat, muß er Blutrache schwören. Als er anfängt, verwirrte Reden zu halten, schickt ihn sein Onkel als Arbeiter nach Deutschland. Von dort bringt er einen Traktor mit, und am Ende ist er Besitzer einer Apfelplantage und läßt seinen Onkel, seine Mutter und seine Frau Ophelia dort arbeiten. Der Geist seines Vaters steht als Vogelscheuche auf dem Acker. (SSE, p. 194-195)

[Hamlet est une histoire villageoise turque. Hamlet est un paysan turc, son père était un grand propriétaire terrien qui a été empoisonné par son propre frère qui veut s'emparer de ses biens. Pour ce faire, il épouse la femme de son frère, la mère d'Hamlet. Ce genre d'histoires est courant en Turquie. Quand un homme

meurt, son frère épouse la femme de celui-ci. Ma pièce s'intitule *Hamlet/Ahmet*. Son père mort apparaît aux bergers sous la forme d'un fantôme, les bergers vont chercher l'instituteur du village. L'instituteur prétend que le fantôme se montre aux bergers parce qu'il n'y a pas de tracteurs dans le village. Dans les villages voisins, les paysans ont des tracteurs fabriqués en Allemagne, qu'ils ont rapportés de là-bas. Lorsque Ahmet parle avec le fantôme de son père et apprend que son oncle l'a assassiné, il doit jurer de le venger. Lorsqu'il se met à tenir des propos confus, son oncle l'envoie comme ouvrier en Allemagne. Il en revient avec un tracteur, et à la fin il devient propriétaire d'une plantation de pommiers dans laquelle il fait travailler son oncle, sa mère et sa femme Ophélie. Le fantôme de son père est planté en guise d'épouvantail dans le champ.]

Comme on le voit, ce premier projet de réécriture était encore très brechtien<sup>116</sup> : d'inspiration marxiste, il met l'accent sur la translation socio-historique (passage d'une société aristocratique féodale à une société agraire subsistant en marge de l'Europe industrialisée du XX<sup>e</sup> siècle) et sur le caractère déterminant de l'économie dans le contexte géopolitique des années 1970 (relation asymétrique entre une Turquie rurale, pauvre, et une Allemagne en plein boom économique, vers laquelle elle exporte une main-d'œuvre employée pour produire des machines qu'elle va elle-même importer). Les rapports humains sont des rapports de classe et la tragédie familiale se résout par – ou se dissout dans – l'exploitation économique.

Dans son nouveau projet qui aboutira au récit *Karriere einer Putzfrau : Erinnerungen an Deutschland*, Özdamar s'émancipe à la fois de Shakespeare et de Brecht. Elle passe de l'action dramatique au récit à la première personne, déplace le centre de gravité de l'hypotexte et lui donne une suite : le héros n'est plus Hamlet mais Ophélie, et l'argument de la tragédie shakespearienne (l'impératif de vengeance qui découle du régicide, le sacrifice de la relation amoureuse et le suicide de l'amante repoussée) n'est évoqué qu'à l'arrière-plan d'un récit qui se donne pour l'histoire « posthume », au sens métaphorique, d'Ophélie, ou plus exactement d'une femme qui dit d'elle-même : « dans mon pays j'étais Ophélie » (« *In meinem Land war ich Ophelia* »<sup>117</sup>). Cette déclaration pourrait à première vue être comprise aussi bien comme : « je jouais le rôle d'Ophélie » (au théâtre), que comme : « j'étais dans une situation comparable à celle d'Ophélie » (dans

---

<sup>116</sup> Dans le journal qu'elle tient au moment des répétitions de la mise en scène d'*Hamlet* par Besson, Özdamar fait état de ses lectures en rapport avec la pièce de Shakespeare. Elle cite entre autres les notes d'interprétation rédigées à son sujet par Ekkehard Schwarz (SSE 183-184), mais aussi des notations qu'elle a trouvées sur la « fable » d'*Hamlet* chez Brecht (*Kleines Organon für das Theater*, SSE 184) et chez Heine (*Shakespeares Mädchen und Frauen*, SSE 185).

<sup>117</sup> Özdamar, *Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland*, in: *Mutterzunge. Erzählungen*, Berlin, Rotbuch, 1990, p. 110-127, ici p. 110. Les références ultérieures à ce texte renvoient à cette édition, dorénavant indiquée par KP, suivi du numéro de la page.

la vie). La suite confirme cependant la deuxième lecture, puisque qu'elle dessine en toile de fond un coup d'État militaire qui instaure la dictature en Turquie et décide le mari de la narratrice, un fils de famille affecté d'un « drame d'enfant unique »<sup>118</sup>, à quitter sa jeune épouse issue d'un milieu inférieur sous prétexte de s'engager dans la résistance contre le régime tyrannique.

Notons que certains interprètes, tels Norbert Mecklenburg<sup>119</sup> ou Gisela Ecker<sup>120</sup>, ont privilégié la première lecture, faisant ainsi – contre toute évidence textuelle – de l'héroïne-narratrice une projection du moi « réel » de l'autrice. Or, en l'absence d'indicateurs explicites ou implicites permettant de conclure à l'existence d'un pacte de lecture autobiographique, le postulat d'une identité entre le personnage et sa créatrice conduit à des résultats pour le moins hasardeux. Certes, l'œuvre littéraire d'Özdamar s'enracine dans sa totalité assez fortement, sur le plan thématique, dans son expérience personnelle ; mais l'existence de ce substrat biographique ne justifie pas de lire chacun de ses textes comme une confession. Si le sous-titre, « Souvenirs d'Allemagne » (*Erinnerungen an Deutschland*), peut à la rigueur laisser planer un doute sur la nature du contrat de lecture, le titre quant à lui est sans équivoque : Özdamar n'ayant jamais travaillé comme femme de ménage, il ne peut s'agir d'elle dans ce récit. Dans le corps du texte non plus, il ne se trouve aucun indice permettant d'identifier l'héroïne comme un alter ego de l'autrice, pas plus d'ailleurs que de l'assimiler à la Kelkari de *Keloglan in Alamania* (qui est pourtant, pour sa part, à la fois ancienne cantatrice, donc en partie comédienne, et femme de ménage dans un théâtre). Il est indéniable qu'Özdamar n'a pas tiré ces personnages du néant mais qu'elle les a forgés à partir de son expérience personnelle : toutefois le lien entre réalité et fiction n'est pas de l'ordre du calque mais plutôt de la transposition/recomposition. En l'occurrence, l'idée d'articuler les professions de comédienne et de femme de ménage dans une trajectoire d'immigrée serait venue d'un quiproquo : au début de sa carrière théâtrale en Allemagne, Özdamar se voyait confier de tout petits rôles – et notamment, à plusieurs reprises, des rôles muets de femme de ménage. Sa prestation dans ces emplois passait

---

<sup>118</sup> „Er war ein reicher Sohn mit einem Einzel-Kind-Drama.“ KP, p. 110.

<sup>119</sup> Déplorant le caractère outrancier de la représentation donnée dans ce récit des conditions de vie des immigrés en Allemagne, Mecklenburg a jugé utile de rappeler : „Nicht jede türkische Putzfrau in Deutschland war in ihrer Heimat Ophelia.“ Mecklenburg, „Leben und Erzählen als Migration: Intertextuelle Komik in *Mutterzunge* von Emine Sevgi Özdamar“, *op. cit.*, p. 91. Cette remarque laisse clairement entendre qu'il n'a pas perçu la phrase „In meinem Land war ich Ophelia“ comme une métaphore.

<sup>120</sup> „Ihrem Land entflohen, wo sie [die Ich-Sprecherin in *Karriere einer Putzfrau*] als Schauspielerin ausgegrenzt und verfolgt worden ist, wird sie im neuen Land sofort der Gruppen derer zugeordnet, die, anderer Chancen beraubt, ‚Drecksarbeit‘ machen.“ Gisela Ecker, „Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film“, *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Vol. 22, No. 1, 2012, p. 101-114, en ligne [dernière consultation le 21/04/2018] : <<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.de>>.



pourtant souvent inaperçue, car en voyant cette jeune femme s'activer en silence, à genoux sur le devant de la scène, avec un sceau et une serpillière pendant que les autres acteurs interprétaient une action dramatique, spectateurs et critiques pensaient avoir affaire à une « vraie » femme de ménage turque, et la presse commentait ensuite avec plus ou moins de bienveillance cette intervention intempestive d'une employée de service en pleine représentation. Özdamar, qui s'amusait avec les autres membres de la troupe de cette méprise, puisa dans cette anecdote l'inspiration de trajectoires comme celle de Kelkari. Pour *Carrière d'une femme de ménage*, le déclencheur biographique est encore plus précis : le metteur en scène Matthias Langhoff bouleversa un jour sa routine en lui remettant avant la représentation un aspirateur au lieu d'un sceau et d'une serpillière, et cette innovation lui inspira un commentaire ironique : elle avait donc « fait carrière » en tant que femme de ménage !<sup>121</sup>

Rien ne permet donc d'inférer de la carrière théâtrale de l'autrice que la femme de ménage qu'elle fait parler dans ce récit aurait été elle aussi comédienne avant son départ en Allemagne. L'énoncé « *In meinem Land war ich Ophelia* » ne peut par conséquent être compris autrement que comme une construction rétrospective de la narratrice, qui traduit son drame personnel au moyen d'une métaphore littéraire. Cette reconstruction métaphorique est étayée par un réseau serré de références au drame de Shakespeare concentrées sur les deux premières pages : visiblement, elle a été l'épouse d'un homme riche, opposé au régime militaire, qui l'a quittée pour se prémunir contre les représailles au cas où elle serait arrêtée. Attaché au « silence » et au « rétablissement de la démocratie »<sup>122</sup> dans son pays, cet intellectuel bourgeois, velléitaire et égoïste, a suivi en cela le conseil d'un ami, « fils de médecin et étudiant en médecine lui-même », qui après avoir vu mourir sa propre femme sous la torture en a tiré cette leçon : « celui qui se tait vit plus longtemps »<sup>123</sup>. Sacrifiant donc son bonheur conjugal à une stratégie de lutte contre un pouvoir usurpateur, il s'est débarrassé, comme Hamlet, d'une compagne devenue encombrante en lui enjoignant avec dureté d'aller s'enfermer « dans un couvent »<sup>124</sup>. Puis

---

<sup>121</sup> Information donnée par Özdamar lors d'un entretien privé à Paris le 01/04/2016. L'anecdote s'est produite à la période où Özdamar travaillait sous la direction de Matthias Langhoff au théâtre de Bochum.

<sup>122</sup> „Sieh doch, es ist die Zeit zum Schweigen und die Demokratie wiederaufzubauen.“ KP, p. 111.

<sup>123</sup> „Sein Freund, Sohn eines Arztes, selbst ein Medizinstudent, sagte dazu: ‚Wer schweigt, lebt länger. Als ich meine Frau bei der Polizei sterben sah, wurde ich geheilt. Natürlich stimmt es nicht, daß Frauen mehr reden, aber zu zweit spricht man zuviel, allein kann man auch schweigen, Mylord, es muß kein Geist vom Grabe aufstehen, uns das zu sagen. Trennt euch!‘“ KP, p. 110-111.

<sup>124</sup> „Geh in ein Kloster! Geh! Leb wohl. Oder wenn du durchaus heiraten willst, heirate einen Narren, denn kluge Männer wissen ganz gut, was für Monster ihr aus ihnen macht! In ein Kloster geh, und schnell, lebwohl!“ sagte er zu mir.“ KP, p. 110.

il a obtenu le divorce, avec l'aide active de sa mère qui s'est empressée de déposer au tribunal contre une belle-fille détestée, l'accusant d'avoir été une mauvaise épouse et une dissimulatrice : « Cette femme a détruit mon mari, le linge de lit était noir, c'est une gitane mais nous ne l'avons malheureusement pas remarqué »<sup>125</sup>.

Özdamar a de nouveau intégré ici le contexte géopolitique et fait de l'émigration vers l'Allemagne un élément pragmatique central de sa transformation-continuation : son Ophélie « noyée dans le ruisseau noir de [son] linge de lit »<sup>126</sup> quitte le pays ravagé par la dictature<sup>127</sup> et se réfugie en Allemagne où elle « ressuscite » en gagnant sa vie comme femme de ménage. Le récit décousu qu'elle fait de son expérience dans cette nouvelle condition, sur un ton faussement détaché – mi-naïf, mi-espiègle – et dans un allemand cahoteux parsemé d'onomatopées et de tournures non idiomatiques, se compose d'anecdotes sordides, entrecoupées de rêves, qui dessinent un sombre tableau de la vie d'une femme immigrée dans un pays prospère. Riche en détails répugnants et grotesques sur la vulgarité et le mépris qu'elle rencontre chez les habitants<sup>128</sup>, cette première séquence des « souvenirs d'Allemagne » de la narratrice fait la part belle, cette fois encore, au répertoire musical, avec ici une succession cacophonique de bribes de chansons inspirées de la variété allemande des années 1930 à 1970<sup>129</sup>.

Devenue une « Madame Merde »<sup>130</sup> qui contribue par son travail avilissant à ce que « l'Allemagne reste propre »<sup>131</sup>, la narratrice échappe cependant ainsi à la malédiction

---

<sup>125</sup> „Später sagte sie vor Gericht: „Diese Frau hat meinen Sohn zugrunde gerichtet, die Bettwäsche war schwarz, sie ist eine Zigeunerin, aber leider haben wir das nicht gemerkt.“ KP, p. 111.

<sup>126</sup> „So bin ich ertrunken im schwarzen Bach meiner Bettwäsche.“ *Ibid.*

<sup>127</sup> „Ich lasse so viele Tote hinter mir.“ KP, p. 113.

<sup>128</sup> À titre d'exemple, son premier emploi consiste à courir après un chien de chasse nommé Prinz dont elle doit recueillir les excréments pour le compte de son chasseur de maître qui souhaite conserver « un souvenir de lui » après sa mort (p. 114). Elle trouve ensuite un emploi dans un grand immeuble exhalant « un parfum très particulier » car les locataires, qui chantent dans la journée, passent apparemment leurs nuits à faire leurs besoins et à jeter des œufs devant la porte de leurs voisins : „Hinter den Türen hat der erste Stock gesungen. So: Mir ist so komisch zumute, ich ahne und vermute: Heut' liegt was in der Luft, ein ganz besondrer Duft, der liegt heut' in der Luft. Dieser besondere Duft, der liegt heute in der Luft, war oft da! Ich kann ihnen sagen, warum: Diese Hochhaus-Menschen haben in der Nacht, denke ich, vor manche Türen geschissen. Morgens waren die Scheißhaufen getrocknet, man konnte sie leicht in den Eimer tun, vor manchen Türen habe ich zerschlagene Eier gesammelt. Alles wieder in den Eimer getan. Hinter den Türen hörte ich die Leute singen!“ KP, p. 117. Entre ces deux épisodes, la narratrice relate un voyage en train au cours duquel elle assiste à une scène de harcèlement sexuel commis par un homme abruti de bière sur une femme qui tente de résister à ses assauts en prétendant qu'elle a le cancer...

<sup>129</sup> Sont cités entre autres : les Comedian Harmonists (1928-1935) avec la chanson *Ich hab' für dich 'nen Blumentopf bestellt* (1930, p. 118), Richard Fall avec *Was machst du mit dem Knie, lieber Hans* (1925, p. 126), Bully Buhlan (1924-1982) avec *Heut liegt was in der Luft* (1958, p. 117), Dorthe Kollo avec *Wärscht du doch in Düsseldorf geblieben!* (1968, p. 125).

<sup>130</sup> L'histoire de « Frau Scheiße » est racontée à la narratrice avant son départ pour l'Allemagne par sa grand-mère. Son héroïne est une femme dont la maison a été pillée et qui se lance à la poursuite des « brigands ». Arrivée à l'auberge où ceux-ci se sont réfugiés, elle se présente à eux sous le nom de *Scheiße* puis profite de leur sommeil pour remplir leur bottes d'un mélange d'eau et de farine. Au réveil, furieux de se trouver

d'Ophélie : ici, « personne ne remarque [qu'elle est] l'ancienne charogne d'un homme qui voulait et devait jouer Hamlet »<sup>132</sup>. Jusqu'au jour où elle tombe sur une vieille brocanteuse qui lui dit qu'avec sa beauté, elle aurait « pu devenir actrice au théâtre »<sup>133</sup>. Elle se prend alors à fantasmer une carrière de comédienne qui lui permettrait d'exorciser les humiliations subies. Ainsi celle qui est « morte noyée en tant qu'Ophélie dans [son] pays » et qui est « revenue au monde comme femme de ménage en Allemagne »<sup>134</sup> prend-elle sa revanche en investissant – en imagination – l'espace fictif du théâtre :

Ich dachte – Warum nicht – Warum nicht. Das Bettlaken in der Hand, dachte ich an alle anderen Toten, die auf der Bühne ihre Rollen spielen! Die Bösen gewinnen im Leben, aber die Toten dürfen auf der Bühne ihren Blödsinn machen.“ (KP, p. 120)

[Je pensai – Pourquoi pas – Pourquoi pas. Le drap de lit à la main, je pensai à tous les autres morts qui jouent leurs rôles sur la scène ! Les méchants l'emportent dans la vie, mais les morts ont le droit de faire leurs bêtises sur la scène.]

Parmi ces morts qui reprennent vie au théâtre, elle énumère, outre Ophélie, toute une série de perdants (fous, réprouvés, suicidés, victimes d'assassinat, poètes maudits...) qui ont eu un destin littéraire, que ce soit comme personnages ou comme créateurs :

*Hamlet, Ophelia, Richard III, Nathan der Weise, Georg Heym, die Stumme Kathrin, Woyzeck, das Pferd, Danton, Robespierre, Frl. Julie, Van Gogh, Artaud, Marie, Rimbaud, die Totengräber, alle Narren von Shakespeare, alle toten Boten, Matrosen, Medea, Cäsar...* (KP, p. 120)

*[Hamlet, Ophélie, Richard III, Nathan le Sage, Georg Heym, Catherine la muette, Woyzeck, le cheval, Danton, Robespierre, Mlle Julie, Van Gogh, Artaud, Marie, Rimbaud, les croque-morts, tous les fous de Shakespeare, tous les messagers et les marins morts, Médée, César...]*

À la première phase, « factuelle », de ses souvenirs d'Allemagne, succède alors un récit hallucinatoire introduit en ces termes : « *Des bêtises, j'en ai suffisamment moi-même* » (« *Blödsinn habe ich selbst genug* », *ibid.*). Et la narratrice de se lancer dans la description d'une action dramatique débridée située sur une scène de théâtre transformée en

---

piégés, ils l'interpellent et la dénoncent sous ce nom, mais leurs cris sont interprétés comme des jurons. (KP, 112-113) Cette histoire de vengeance, construite autour d'un stratagème qui rappelle la ruse employée par Ulysse pour vaincre Polyphème, a une valeur prémonitoire à plusieurs titres : non seulement la narratrice deviendra elle aussi une sorte de « Frau Scheiße » au sens où son travail consistera à nettoyer la « merde » des autres, mais cette reconversion sera pour elle également une forme de travestissement (de « couverture », au sens policier du terme) relevant de la stratégie de survie et de revanche.

<sup>131</sup> „Ich als Putzfrau, Deutschland bleibt sauber [...]“ KP, p. 114.

<sup>132</sup> „Keiner merkte, daß ich die ehemalige Leiche von einem Mann bin, der Hamlet spielen wollte und sollte.“ KP, p. 113-114.

<sup>133</sup> „Sie sind so eine schöne Frau, Sie hätten auch Schauspielerin sein können am Theater.“ KP, p. 120.

<sup>134</sup> „Als Ophelia ertrunken in meinem Land, wieder in die Welt gekommen in Deutschland als Putzfrau. Schwarze Haare und weiße Plastiktüte, das reichte.“ KP, p. 113-114.

gigantesque « pissotière pour hommes » (*sic*) – une sarabande infernale qui fait intervenir pêle-mêle, en sus de tous les personnages mentionnés plus haut, Cléopâtre, Messaline, Brutus, Adolf Hitler et Eva Braun, des serpents en plastique munis de gants de boxe, etc. Tous ces personnages interagissent dans une frénésie burlesque qui n'est pourtant pas dénuée d'une certaine logique historique : que Jules César y apparaisse en « pisseur en chef » (« *Hauptpisser* ») annonçant dans une interview à la presse son intention de lutter pour que la pissotière produise moins de puanteur, et qu'il fasse à cette fin nettoyer les urinoirs par Cléopâtre, cela est certes loufoque mais pas tout à fait absurde – de même qu'il n'est pas totalement extravagant d'imaginer une Cléopâtre traitée de la sorte prenant sa revanche en couchant avec tous les hommes qui viennent se soulager à la pissotière pour leur transmettre des maladies vénériennes<sup>135</sup>. La lutte des classes et des genres est décrite à travers un miroir grossissant impitoyable, riche en possibilités de revirements et de confrontations incongrues.

Il est pourtant impossible de réduire la séquence dans sa totalité à un seul schéma interprétatif : Özdamar a pris soin de contrecarrer toute tentative d'intellectualiser à l'excès le « délire » de sa narratrice, dans lequel on peut tout au plus isoler le leitmotiv du pouvoir et de l'ordre, caricaturé et remis en cause dans de multiples variations. Ainsi Médée devient-elle une militante féministe qui « lutte pour que les femmes aussi aient le droit d'entrer dans la pissotière pour hommes », et elle « caresse ce faisant les couilles de Brutus »<sup>136</sup>. Hamlet « occupe » la pissotière avec Horatio, les enfants de Médée et les figurants, ce qui fait intervenir Hitler et Eva Braun, qui réprimandent ces derniers en leur disant que s'ils ne restent pas à leur place, « de l'autre côté du mur », ils n'auront pas le droit d'utiliser « la belle autoroute »<sup>137</sup>. Nathan le Sage en « lauréat du prix Nobel de la paix », se fait mordre par le chien d'Eva Braun, qui s'écrie : « C'est moi qui décide qui est le juif, tout le monde juif, tout le monde juif »<sup>138</sup>. Cette vision obscène et grotesque d'une histoire littéralement sortie de ses gonds mêle dans une distorsion carnavalesque des

---

<sup>135</sup> „Die Bühne ist ein einziges Männerpissoir, Cäsar, der Hauptpisser, gibt drei Journalisten ein Interview: Daß er dafür kämpfen wird, daß dieses Pissoir weniger Gestank haben wird als vorher, und läßt Kleopatra die Pißbecken saubermachen. Sie tut es, und als Rache fickt sie mit mehreren Männern, die dorthin pissen kommen und alle kriegen Trichomonaden – wie Limonaden.“ *Ibid.*

<sup>136</sup> „Medea kämpft dafür, daß die Frauen auch ins Männerpissoir reinkommen dürfen und streichelt dabei die Eier von Brutus.“ *Ibid.*

<sup>137</sup> „Dann besetzt [Hamlet] mit Horatio und Statisten und Medeas Kindern das Männerpissoir. Da treten Hitler und Eva Braun auf und sprechen zu den Statisten: ‚Wenn ihr so weitermacht, geht lieber in die andere Hälfte, Euer Platz ist hinter der Mauer, und die schöne Autobahn könnt ihr dann nicht mal in euren Träumen betreten.‘“ KP, p. 122.

<sup>138</sup> „Der Friedensnobel-Preisträger Nathan der Weise wird auch gebissen, und der Hund schreit: ‚Ich entscheide, wer der Jude ist, alles Jude, alles Jude.‘“ KP, p. 124.

personnages historiques et littéraires, des motifs empruntés au récit fictionnel de premier degré (personnages et anecdotes, bribes de chansons, etc.), des événements marquants de l'histoire européenne et notamment allemande, et des éléments de la culture populaire de masse (coca-cola, télévision, football...). Séquence de mise en abyme frénétique, enchâssée dans un récit lui-même partiellement fantasmagorique, le passage peut se lire comme une transposition du spectacle théâtral où Hamlet, dans la tragédie de Shakespeare, rejoue la scène du meurtre de son père devant ceux-là même qui en sont les auteurs, son oncle et sa mère (III, 2).

Le passage se clôt par un retour brutal à la réalité : « *Puis c'est fini* » (« *Dann ist Ende* », KP 126). Le bref épilogue, qui relate la tentative vite déçue de la narratrice pour obtenir un « vrai » rôle de comédienne, met en exergue la circularité d'une « carrière » désespérément engluée dans une routine délétère. L'injonction impersonnelle qui scelle son destin, « [v]oici la cireuse, la scène doit être cirée tous les jours, ont-ils dit » (« *Hier ist die Bohnermaschine, die Bühne wird täglich gebohnt, haben sie gesagt* », KP 126-127), reprend presque à l'identique une consigne reçue dans un emploi précédent, au tout début de son séjour en Allemagne : « Les escaliers doivent être récurés tous les jours » (« *Die Treppen werden täglich geputzt* », KP 117). À travers cette formule répétée maintenant par la narratrice jusqu'à l'hébétement<sup>139</sup>, le récit semble suggérer que non seulement cette Ophélie, bien que « ressuscitée », ne montera sur les planches que pour les cirer, dans un éternel recommencement de son labeur dégradant – mais qu'elle n'échappera probablement pas au basculement dans la folie. Ainsi sa fuite n'aurait-elle fait que différer son naufrage final : rattrapée par le destin de l'héroïne de Shakespeare, elle n'aurait été sauvée de la violence directe – politique et conjugale – que pour mieux sombrer dans la démence silencieuse et banale dévolue aux gens ordinaires.

La tragédie de Shakespeare sert donc dans cette œuvre de point d'ancrage à une parabole désillusionnée sur la « carrière » peu glorieuse d'une femme qui a dû quitter son pays dévasté par la dictature. Celle qui « laisse tant de morts derrière [elle]<sup>140</sup> » « renaît » en Allemagne dans des conditions qui n'ont rien d'enviable non plus, ce pays qui se présente au départ comme un « jardin verdoyant<sup>141</sup> » se révélant, vu de près, empreint lui aussi de violence et de haine. Dans le même temps, la problématique politique de

---

<sup>139</sup> „[...] nein, hier ist die Bohnermaschine haben sie gesagt, die Bohne wird täglich gebühnt, die Bohne wird täglich gebohnt, nein, nein, die Bühne wird täglich gebohnt.“ KP, p. 127.

<sup>140</sup> „Ich lasse so viele Tote hinter mir“, KP, p. 113.

<sup>141</sup> „Und ich Wasserleiche bin in einem grünen Garten angekommen. Als Ophelia ertrunken in meinem Land, wieder in die Welt gekommen in Deutschland als Putzfrau.“ *Ibid.*

l'hypotexte (soumission au pouvoir injuste ou soulèvement ?) reste centrale, de sorte que celui-ci acquiert le statut de matrice pour une réflexion à plusieurs niveaux sur les rapports de force à travers l'histoire.

Dans sa nouvelle transposition-continuation d'*Hamlet* – une réécriture actualisante, transgénétique et transfocalisante – Özdamar adopte un point de vue qui peut être défini à plus d'un titre comme « subalterne » : à l'infériorisation géopolitique (rapports est/ouest, sud/nord, campagne/ville) s'ajoutent l'infériorisation sexuelle et sociétale (rapports hommes/femmes) et la subordination sociale et politique (déclassement, exploitation et marginalisation des immigrés dans les pays riches). Le récit s'ancre d'ailleurs de façon programmatique dans une perspective de contre-plongée qui projette une lumière crue sur tout ce qui relève de la matérialité corporelle, de la déjection, des bas-fonds (surexposition du champ sémantique de la saleté avec l'opposition blanc/noir qui parcourt le texte de bout en bout). Ce point de vue, concrétisé par la posture physique de la femme de ménage travaillant à genoux pour recurer les sols et ramasser les déchets, est encore mis en exergue par l'évocation ponctuelle et contrastive du registre noble de la tragédie, comme lorsque la narratrice répond au discours creux de son mari expliquant pourquoi il la quitte en citant textuellement la célèbre réplique d'Ophélie à Hamlet (dans la traduction de Schlegel) : « Hélas, le noble esprit que voilà ruiné » (« *Oh welch ein edler Geist ist hier zerstört* », KP 111). Que ce soit par le biais de citations directes comme celle-ci, d'allusions ou de tournures métaphoriques empruntant aux motifs du drame de Shakespeare (rêve, folie, fantômes...), le palimpseste hamletien est constamment perceptible à travers la trame narrative du texte d'Özdamar.

Nous allons à présent montrer comment cette démarche s'articule au travail accompli sur le même hypotexte par Heiner Müller, traducteur d'*Hamlet* mais surtout auteur lui aussi d'une réécriture-continuation, *Hamlet-machine*.

### **3.2.2.2 Ophélie, histoire d'une (double) résurrection : sur les épaules de Heiner Müller**

Dans *Hamlet-machine*, courte pièce en cinq tableaux écrite en 1977 et créée la même année aux Münchner Kammerspiele, le héros du drame shakespearien est déjà évacué en tant que personnage. En guise d'ouverture du premier tableau, intitulé « Album de famille » (« *Familienalbum* »), c'est un personnage désigné comme « l'Interprète d'Hamlet » (« *Hamletdarsteller* ») qui se présente sur la scène, pour annoncer de but en

blanc, au passé : « J'étais Hamlet » (« *Ich war Hamlet* »<sup>142</sup>) avant d'esquisser brièvement, comme une scène inaugurale révolue, l'argument bien connu du drame shakespearien :

Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa. Die Glocken läuteten das Staatsbegräbnis ein, Mörder und Witwe ein Paar, im Stehschritt hinter dem Sarg des Hohen Kadavers die Räte, heulend in schlecht bezahlter Trauer. (HM, p. 89)

[Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos les ruines de l'Europe. Les cloches annonçaient les funérailles nationales, assassin et veuve un couple, au pas de l'oie derrière le cercueil de l'éminent cadavre les conseillers se lamentent en deuil mal rétribué.]

Le même « Interprète » explicite plus loin son statut par rapport à l'Hamlet original en déclarant, sur le mode de la dénégation et de l'hypothèse irréaliste :

Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. [...] Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die es nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit. (HM, p. 93).

[Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. [...] Mon drame n'a plus lieu. Derrière moi plantent le décor des gens que mon drame n'intéresse pas pour des gens qu'il ne concerne pas. Moi non plus, il ne m'intéresse plus. Je ne joue plus.]

La pièce de Heiner Müller était elle-même l'aboutissement d'une réflexion de longue haleine sur *Hamlet* : avant d'écrire *Hamlet-machine*, le dramaturge est-allemand avait conçu un premier projet d'adaptation qu'il avait intitulé *Hamlet à Budapest (Hamlet in Budapest)*, où l'argument du drame élisabéthain était replacé dans le contexte de l'insurrection de 1956 en Hongrie : la transposition à l'Europe communiste avait pour but de dénoncer la stagnation du système socialiste et la pétrification des utopies. Müller avait abandonné ce projet initial à la suite de sa traduction de la pièce de Shakespeare pour la mise en scène de Besson. Dans *Hamlet-machine*, la transposition du drame à l'actualité n'est plus envisagée que comme une hypothèse irréaliste : « Mon drame, s'il avait encore lieu, déclare l'Interprète d'Hamlet, aurait lieu à l'époque du soulèvement »<sup>143</sup>. Hypothèse que Müller développe, par référence aux insurrections de 1956 à Budapest et de 1953 à Berlin-Est, dans les termes suivants :

Der Aufstand beginnt als Spaziergang. Gegen die Verkehrsordnung während der Arbeitszeit. Die Straße gehört den Fußgängern. Hier und da wird ein Auto

---

<sup>142</sup> Heiner Müller, „Hamletmaschine“, *Mauser*, Berlin, Rotbuch/Verlag der Autoren, 1978, p. 89-97 (p. 89). Les références ultérieures à cette pièce renvoient à cette édition, dorénavant indiquée par HM, suivi du numéro de la page. Les traductions françaises s'appuient sur la version établie par Jean Jourdeuil et Heinz Schwartzinger : Heiner Müller, *Hamlet-machine*, Paris, Minuit, 1985.

<sup>143</sup> „Mein Drama, wenn es noch stattfinden würde, fände in der Zeit des Aufstands statt.“ HM, p. 93-94.

umgeworfen. [...] Aus dem Ruf nach mehr Freiheit wird der Schrei nach dem Sturz der Regierung. [...] Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber. Ich stehe im Schweißgeruch der Menge und werfe Steine auf Polizisten Soldaten Panzer Panzerglas. Ich blicke durch die Flügeltür aus Panzerglas auf die andrängende Menge und rieche meinen Angstschweiß. Ich schüttele, von Brechreiz gewürgt, meine Faust gegen mich, der hinter dem Panzerglas steht. (HM, p. 94)

[Le soulèvement commence en promenade. Contraire aux règles de la circulation pendant le temps de travail. La rue appartient aux piétons. Ici et là on retourne une voiture [...]. La revendication de plus de liberté se change en appel à renverser le gouvernement. [...] Ma place, si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. Je me tiens dans l'odeur de transpiration de la foule et jette des pierres sur policiers soldats chars vitres blindées. Je regarde à travers la porte à deux battants en verre blindé la foule qui afflue et je sens ma sueur froide. J'agite, étranglé par l'envie de vomir, mon poing contre moi-même qui suis derrière le verre blindé.]

Dans l'hypothèse d'un soulèvement comme ceux qu'ont connus les régimes sclérosés du bloc soviétique dans les années 1950, les attermoiments du héros shakespearien ne seraient donc plus concevables que comme une incapacité à prendre position d'un côté ou de l'autre du front, voire comme une indifférence totale du positionnement : un Hamlet d'aujourd'hui serait de tous les camps, c'est-à-dire d'aucun. L'évacuation du héros tragique renvoie à la faillite des idéologies dans une Europe en « ruines » où l'homme qui se voulait le sujet de l'histoire n'est plus que son jouet, un individu apeuré impliqué plus ou moins malgré lui, sans motivation propre, dans des événements sur lesquels il n'a plus de prise. Par conséquent, poursuit l'Interprète d'Hamlet :

Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verlorenggegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestleichen im Zuschauerraum bewegen keine Hand. Ich gehe nach Hause und schlage die Zeit tot, einig

Mit meinem ungeteilten Selbst. (HM, p. 95)

[Mon drame n'a pas eu lieu. Le texte s'est perdu. Les comédiens ont raccroché leurs visages au clou dans les vestiaires. Le souffleur pourrit dans son trou. Les cadavres empaillés dans la salle ne bougent pas une seule main. Je rentre chez moi et tue le temps, en harmonie

Avec mon être profond indivisible.]

Le repli du héros tragique est décrit dans la suite du monologue comme une résignation à se laisser abrutir par les dérivatifs généreusement offerts par la société moderne :

Fernsehen Der tägliche Ekel Ekel  
Am präparierten Geschwätz Am verordneten Frohsinn  
Wie schreibt man GEMÜTLICHKEIT  
Unsern Täglichen Mord gib uns heute  
Denn Dein ist das Nichts Ekel



An den Lügen die geglaubt werden  
Von den Lügnern und niemandem sonst Ekel [...]  
Geh ich durch Straßen Kaufhallen Gesichter  
Mit den Narben der Konsumschlacht Armut  
Ohne Würde Armut ohne die Würde  
Des Messers des Schlagrings der Faust  
Die erniedrigten Leiber der Frauen  
Hoffnung der Generationen  
In Blut Feigheit Dummheit erstickt  
Gelächter aus toten Bäuchen  
Heil COCA COLA  
Ein Königreich  
für einen Mörder.

[Télévision La nausée quotidienne Nausée  
Du verbiage apprêté De la bonne humeur prescrite  
Comment écrit-on BIEN-ÊTRE  
Donne-nous aujourd'hui notre meurtre quotidien  
Car de Toi vient le néant Nausée  
Des mensonges auxquels croient  
Des menteurs et personne d'autre Nausée [...]  
Je traverse rues magasins visages  
Avec les cicatrices de la bataille de la consommation Pauvreté  
Sans dignité Pauvreté sans la dignité  
Du couteau du poing américain du poing  
Les corps humiliés des femmes  
Espoir des générations  
Etouffés dans sang lâcheté stupidité  
Rires sortant de ventres morts  
Vive COCA-COLA  
Un royaume  
Pour un assassin.]

L'écœurement exprimé par l'Interprète d'Hamlet, le dégoût que lui inspire sa propre lâcheté, conduit à celui de l'Auteur, dont la photo apparaît sur la scène au moment précis où le comédien prononce ces mots :

In der Einsamkeit der Flughäfen Atme ich auf Ich bin  
Ein Privilegierter Mein Ekel  
Ist ein Privileg  
Beschirmt mit Mauer  
Stacheldraht Gefängnis (HM, p. 93)

[Dans la solitude des aéroports  
Je respire Je suis  
Un privilégié Ma nausée  
est un privilège  
protégé par mur  
fil de fer barbelé prison]

Cette vision lucide de l'Auteur sur son propre écœurement, qui représente dans le système communiste un « privilège » de l'écrivain au même titre que le droit de voyager, suscite

une réaction d'autodestruction – « *Mise en pièce de la photographie de l'auteur* » (« *Zerreiung der Fotografie des Autors* », HM 93) – suivie d'un repli encore plus marqué de l'Interprète d'Hamlet, qui prend la forme d'un refus radical de vivre :

Ich breche mein versiegeltes Fleisch auf. Ich will in meinen Adern wohnen, im Mark meiner Knochen, im Labyrinth meines Schädels. Ich ziehe mich zurück in meine Eingeweide. Ich nehme Platz in meiner Scheiße, meinem Blut. Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehen kein Schmerz kein Gedanke.

[J'ouvre par effraction ma viande scelle. Je veux habiter dans mes veines, dans la moelle de mes os, dans le labyrinthe de mon crâne. Je me retire dans mes intestins. Je prends place dans ma merde, mon sang. Quelque part des corps se brisent, pour que je puisse habiter dans ma merde. Quelque part des corps s'ouvrent, pour que je puisse être seul avec mon sang. Mes pensées sont des plaies dans mon cerveau. Mon cerveau est une cicatrice. Je veux être une machine. Bras pour saisir jambes pour marcher aucune douleur aucune pensée]

Ce monologue central est situé dans le quatrième tableau, intitulé « Peste à Buda Bataille pour le Groenland » (« *Pest in Buda Schlacht um Grnland* »). Avant cela, le deuxième tableau, « L'Europe de la femme » (« *Das Europa der Frau* »), a introduit en contrepoint le rôle d'Ophélie, endossé par une comédienne qui déclare quant à elle, au présent : « je suis Ophélie » (« *Ich bin Ophelia* »), et qui décrit ainsi son statut :

Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern Die Frau mit der Überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meinem Schoß. Ich zertrmmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft den Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. Ich reie die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt. (HM, p. 91-92)

[Celle que la rivière n'a pas garde. La femme à la corde la femme aux veines ouvertes la femme à l'overdose SUR LES LÈVRES DE LA NEIGE La femme à la tête dans la cuisinière à gaz. Hier j'ai cessé de me tuer. Je suis seule avec mes seins mes cuisses mon ventre. Je démolis les instruments de ma captivité, la chaise, la table, le lit. Je ravage le champ de bataille qui fut mon foyer. J'ouvre grand les portes, que le vent puisse pénétrer et le cri du monde.]

Face à la coquille vide qui dans une époque antérieure « tait » Hamlet mais qui a aujourd'hui abdiqué toute velléité d'agir sur le cours de l'histoire, la ressuscitation d'« Ophélie » comme figure collective qui condense toutes les femmes sacrifiées de l'histoire à travers l'évocation allusive de quelques-unes (Inge Müller, Rosa Luxemburg,

Ulrike Meinhof<sup>144</sup>), est une façon de donner la parole aux victimes et de leur faire clamer leur refus de se soumettre et leur détermination à prendre elles-mêmes leur destin en main (« Hier j'ai cessé de me tuer »). On a pu voir dans cette réhabilitation du personnage féminin un positionnement féministe de l'auteur<sup>145</sup>, qui fait dire dans le troisième tableau (« Scherzo ») à un personnage nommé cette fois « Hamlet »<sup>146</sup> : « je veux être une femme ». Il est pourtant difficile de soutenir cette lecture optimiste lorsqu'on voit « Ophélie » se muer à la toute fin en une « Électre » décrépète en fauteuil roulant, le corps enveloppé de bandages, tenant un discours de folie meurtrière derrière lequel se profile la figure de Susan Atkins, la complice de l'assassin Charles Manson<sup>147</sup>. Si cette revanche des femmes sur l'histoire écrite et commise par les hommes représente une perspective d'avenir, on a du mal à penser qu'elle soit porteuse de beaucoup d'espoir. Il faut sans doute voir plutôt dans ce dénouement une mise en garde adressée aux acteurs de l'histoire contre le mépris des victimes et la méconnaissance de leur potentiel de destruction, ainsi que peut-être un appel lancé au public pour rechercher – au-delà de l'horizon du texte – une alternative enfin viable à l'inextricable engrenage de la violence<sup>148</sup>.

Comme Müller, Özdamar est passée par une première phase de réécriture dans laquelle elle suivait encore d'assez près l'hypotexte dramatique : son *Hamlet/Ahmet* est un « Hamlet en Turquie » au même titre que le premier *Hamlet* de Müller était « Hamlet à

---

<sup>144</sup> Voir à ce propos Florence Baillet, *L'utopie en jeu : Critique de l'Utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2004 (chapitre : « Une utopie négative ? *Hamlet-machine* de Heiner Müller »), p. 86.

<sup>145</sup> Voir p. ex. Frank-Michael Raddatz, *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Stuttgart, Metzler, 1991. L'auteur décrit ainsi la différence entre les personnages féminins de Müller et ses personnages masculins : „[Sie wenden] die Gewalt oder das Leiden, mit dem sie konfrontiert werden, nicht länger gegen sich, sondern als Aggression nach außen, gegen die Männergesellschaft. [...] Die weibliche Emanzipation koinzidiert mit einem Gewaltbegriff, der einer Kriegserklärung an das Patriarchat gleichkommt.“ *Op. cit.*, p. 22.

<sup>146</sup> Ce qui fait de « Scherzo » une reprise de la scène shakespearienne de mise en abyme où Hamlet rejoue devant sa mère et son oncle la scène du régicide.

<sup>147</sup> „Hier spricht Elektra. Im Herzen der Finsternis. Unter der Sonne die Folter. An die Metropolen der Welt. Im Namen der Opfer. Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich erstickte die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham. Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.“ HM, p. 97. La dernière phrase de cette tirade est une citation littérale de Susan Atkins.

<sup>148</sup> Voir sur ce point l'analyse de Francine Maier-Schaeffer, *Heiner Müller et le « Lehrstück »*, Berne, Peter Lang, 1992, p. 237-273 (« Hamlet-machine, 'Adieu à la pièce didactique' ? »). Relativisant la thèse selon laquelle *Hamletmaschine* consacrerait le renoncement définitif de Müller à suivre Brecht sur la voie du *Lehrstück*, Francine Maier-Schaeffer observe : « La vue d'Ophélie/Electre réduite, après la proclamation de sa liberté, dans son fauteuil roulant à l'immobilité et au silence, produit plus d'effet sur le spectateur que la démonstration d'une libération réussie. La retombée insoutenable de l'élan libérateur – 'rouler toujours la même pierre au sommet de toujours la même montagne' – est infiniment plus productive dans le sens même de Brecht, où le spectateur est appelé à imaginer une 'contre-proposition' » (p. 264).

Budapest ». Dans un second temps, elle quitte l'écriture théâtrale pour la narration à la première personne, de même que Müller prend dans *Hamlet-machine* ses distances par rapport à la forme dramatique traditionnelle (dialoguée<sup>149</sup>), puisque *Hamlet* n'y est plus joué, mais raconté sous forme de monologues et par là-même « détruit »<sup>150</sup>. Enfin, elle renonce à transposer l'action de l'hypotexte à l'époque contemporaine pour en proposer plutôt une « suite ».

Cette réécriture sous forme de suite repose sur deux modifications pragmatiques majeures qui coïncident elles aussi avec celles opérées par Müller dans *Hamlet-machine* : l'évacuation d'Hamlet comme personnage central et la « résurrection » d'Ophélie. Si le statut accordé à ces deux modifications principales et les conséquences qui en découlent sont différentes dans les deux cas (perspective surplombante sur l'histoire *versus* contre-plongée), le mode énonciatif qui domine dans les deux textes est cependant très semblable : c'est une forme de diction artificielle et détachée, qui se distingue simplement chez Özdamar par un rythme plus saccadé et une coloration « étrangère ». Les premiers mots de *Carrière d'une femme de ménage* n'en résonnent pas moins comme un écho aux tirades de *Hamlet-machine* : « Je suis la femme de ménage, si je ne fais pas le ménage ici, qu'est-ce que je pourrais bien faire d'autre ? Dans mon pays j'étais Ophélie »<sup>151</sup>. Dans les deux cas, le drame de Shakespeare ne subsiste à l'horizon de l'action nouvelle que comme une grille de lecture contrastive pour le spectateur et comme un modèle désormais inatteignable pour des personnages réduits à interpréter des « rôles » fantasmagoriques.

---

<sup>149</sup> „Was ich schon in Bulgarien gemerkt hatte, war die Unmöglichkeit, mit dem Stoff zu Dialogen zu kommen, den Stoff in die Welt des sogenannten real existierenden Sozialismus-Stalinismus zu transportieren. Es gab da keine Dialoge mehr. Ich habe immer wieder zu Dialogen angesetzt, es ging nicht, es gab keinen Dialog, nur noch monologische Blöcke.“ Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1992, p. 294.

<sup>150</sup> „Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, Hamletmaschine, mit dem ich versucht habe, Hamlet zu zerstören.“ Heiner Müller, „Walls/Mauern. Interview mit Sylvère Lothringer“, in: H.M., *Rotwelsch*, Berlin, Merve, 1982, p. 81.

<sup>151</sup> „Ich bin die Putzfrau, wenn ich hier nicht putze, was soll ich denn sonst tun? In meinem Land war ich Ophelia [...]“ KP, p. 110. On notera au passage que l'énoncé liminal débouche sur une question rhétorique qui, déjà, ne correspond pas tout à fait aux attentes du lecteur. En effet, on s'attendrait plutôt ici à une question du type : „wenn ich hier nicht putze, wer soll es denn sonst tun?“. En remplaçant un lieu commun du discours sur les immigrés (auxquels la société délègue le « sale boulot » tout en se donnant bonne conscience) par une question centrée sur l'émettrice du message, Özdamar place d'emblée la focale sur la situation sociale de la femme de ménage, plutôt que sur les intérêts du collectif national.

### 3.2.2.3 Ophélie-machine : parole aux subalternes

Si la pièce *Hamlet/Ahmet* était une actualisation de la tragédie de Shakespeare relue à travers le prisme brechtien, le récit *Carrière d'une femme de ménage* peut donc se lire comme une *réponse* à la réécriture de la même pièce par Heiner Müller. Le point de vue qui y est défendu est d'abord celui d'une femme (et non une projection masculine sur une position féminine supposée), et qui plus est d'une femme venant d'un pays doublement inférieur car exploité économiquement par l'Europe et abandonné à la dictature militaire par une communauté internationale indifférente et cynique.

L'évacuation d'Hamlet est cette fois complète : une fois la séparation accomplie, on n'entend plus parler de lui jusqu'à sa réapparition dans la séquence onirique sous les traits d'un fantôme qui tient des discours absurdes en se soûlant à l'eau de vie et en simulant des orgasmes<sup>152</sup>. La structure régressive qui était développée chez Müller, non sans pathos, comme une attitude de repli écœuré allant jusqu'à l'anéantissement de soi (« Je me retire dans mes intestins [...] ») prend ici la forme autrement banale d'un infantilisme de « fils à maman » : aux yeux de la femme qu'il a répudiée par opportunisme, « Hamlet » n'est qu'un homme veule obnubilé par son confort personnel qui, voulant « penser à son lendemain, au jour où il se représente son propre enterrement », se laisse distraire par des préoccupations prosaïques de petit-bourgeois gavé par la société de consommation<sup>153</sup>.

La personne qui occupe le devant de la scène tout au long du récit, cette femme qui « était Ophélie » dans son pays, n'est pas une révolutionnaire non plus. Mais elle n'est ni suicidaire ni terroriste, et n'est en aucun cas « l'avenir de l'homme », que ce soit en bien ou en mal. C'est juste une femme qui a les mains littéralement plongées dans les ordures, l'urine et la matière fécale. Réduite elle-même au statut de rebut par son pseudo-intellectuel de mari, elle est renvoyée à l'emploi le plus subalterne qui soit, celui de nettoyer la « merde » des autres. Surface de projection pour les fantasmes de domination masculine et impérialiste, elle s'efforce de survivre à toutes les violences subies et de s'en sortir dans ce monde d'abjection par l'intelligence pratique et la dérision.

---

<sup>152</sup> „Hamlet ist besoffen und kriegt seine gespielten Orgasmen.“ KA, p. 124.

<sup>153</sup> „Ophelia sagt zu ihm: ‚Hamlet, tue nicht so – gib dir nicht Mühe, ich weiß, du willst gerade an dein [sic] Morgen, wo du dir dein Begräbnis vorstellst, denken – aber du denkst, daß du bei der Sparkasse vorbeigehen sollst und vom Delikatessenladen den Espresso-Café holen sollst, weil du denkst – warum nicht, wenn ich es mir leisten kann, dann willst du mit deiner Mama telefonieren, weil sie jemand kennt, der die Adresse weiß von einer Dreizimmerwohnung, und du willst deinen Lieblingskäse holen, bevor du mit deiner Mama telefonierst.‘ *Ibid.*

Le point de vue que nous offre l'auteur sur le monde à travers cette « Opheliemachine »<sup>154</sup> endiablée, enchâssée dans un récit-cadre désespérément trivial, ne s'oppose pas à celui que donne Heiner Müller dans *Hamlet-machine*, il le complète plutôt. Özdamar engage ainsi un dialogue intertextuel d'égal à égal avec un écrivain et dramaturge novateur pour lequel elle éprouve estime et admiration<sup>155</sup>, et dont le travail a été pour elle une source d'inspiration, notamment dans la mesure où il l'a incitée à se pencher sur l'histoire (allemande en particulier). Ce qu'elle ajoute à la pièce désillusionnée de l'auteur allemand n'est pas à proprement parler un message d'espoir, mais ce n'est pas non plus une surenchère dans le pessimisme : en plaçant la focale au ras du sol, là où est rivé le regard d'une femme de ménage pour qui le monde se réduit à un interminable défilé de pieds<sup>156</sup>, elle fait barrage non seulement à toute héroïsation – des puissants comme des victimes –, mais aussi à toute grandiloquence mélancolique.

Vue sous cet angle, l'histoire n'est pas tant une affaire de révolution, de sang et de larmes que d'excréments, d'urine et de sperme ; et le « rêve » (ou le « scherzo ») de celle pour qui c'est là le seul horizon prend la forme d'une désorganisation anarchique de l'immense « pissotière pour hommes » à laquelle se réduit pour elle le drame du monde. Toute la gravité, tout le pathos qui subsistaient encore chez Müller, fût-ce sur un mode nostalgique, ont disparu : quand la « merde » dans laquelle on s'embourbe n'est pas que métaphorique, il ne reste plus que le rire pour s'en sortir. L'écoeurement qui vous saisit alors n'est pas un dégoût devant sa propre lâcheté, il n'engendre pas la tentation de retourner au néant et de devenir soi-même « une machine », ni celle de détruire carrément le monde comme l'Ophélie/Électre de Müller, mais seulement le désir de résister vaille que vaille aux humiliations sans sombrer dans la folie ou la mort. La question qui se pose alors n'est pas tant de savoir si un régime inique peut être renversé, que plutôt si ceux (et donc d'abord celles) qui auraient le plus de raisons de se soulever ont seulement les moyens

---

<sup>154</sup> Une pièce portant ce titre a été écrite par une écrivaine américaine originaire de Bulgarie, Magda Romanska. Portée à la scène par la City Garage Theatre Company de Santa Monica (Californie, USA) en 2013, cette *Opheliemachine*, dont le texte est inédit à ce jour, est précisément conçu comme une riposte féministe à l'œuvre de Müller. Voir en ligne [dernière consultation le 23/04/2018] : <<http://www.citygarage.org/opheliemachine/>>.

<sup>155</sup> Voir à ce sujet les observations qu'elle fait dans *Seltsame Sterne* sur le personnage de Müller et son travail, p. ex. ici dans une note datée du 20 mai 1976 : „Er zeigt die Realität hinter der Realität“ (SSE, p. 118). Ou encore à propos de la générale des *Paysans* (24 mai 1976) : „Der erste Durchlauf hat fünfeinhalb Stunden gedauert. Man sieht, daß eine intensive Arbeit gemacht worden ist, aber was werden die Zuschauer denken? Ich kann darauf keine Antwort geben. Können sie diese Länge aushalten? Wollen sie etwas über die Geschichte der DDR sehen? Ich kenne die deutschen Zuschauer nicht. Der Text von Müller ist hinreißend [...]“ (SSE, p. 126).

<sup>156</sup> „[...] da habe ich einen Eimer gekriegt. Die Treppen. Lange, lange Treppen. Viele Füße. Füße rauf, Füße runter. Eine Nacht habe ich geträumt, im Zimmer liefen zwei Füße nur bis zum Knie [...]“ KP, p. 117.

d'articuler leur amertume et leur révolte. Ou plus précisément encore : à quelles conditions elles pourraient articuler leur révolte *de manière à être entendues*.

En somme, la question que pose Özdamar dans ce récit à la candeur corrosive rejoint peu ou prou celle qu'a soulevée Gayatri C. Spivak dans un texte devenu célèbre : *Can the subaltern speak?*<sup>157</sup> Sachant que, comme la théoricienne indo-américaine l'a précisé par la suite sur un mode moins métaphorique, les subalternes, c'est-à-dire ceux qui sont exclus de la sphère publique, « parlent pour eux-mêmes » en réalité, car ils ont « autant de vie intérieure que n'importe qui »<sup>158</sup>. Seulement, ils n'ont pas les moyens de faire reconnaître leur résistance comme telle car « il n'y a pas d'infrastructure qui en produise la reconnaissance »<sup>159</sup>. La réponse est donc non : les subalternes étant par définition ceux que leur absence d'accès à la sphère publique empêche d'être entendus, ils ne peuvent pas « parler » *de façon à être entendus*.

En ce qui concerne Özdamar, la réponse n'est pas livrée dans le texte, mais elle est laissée, en toute logique brechtienne, à l'appréciation du lecteur. Libre à celui-ci de déduire que la réponse, si réponse il y a, réside partiellement dans l'écriture même de cette nouvelle, dont l'autrice a pu échapper ainsi pour son propre compte, dans la vie comme au théâtre, aux emplois de femme de ménage et à donner de la sorte une « voix » aux immigrées prolétarisées, reléguées en marge de la société allemande, par son travail de dramaturge et d'écrivaine sur la scène littéraire allemande. Mais surtout, et peut-être plus sérieusement – car encore une fois, Özdamar ne parle pas d'elle-même dans ce texte, elle n'a jamais été une subalterne au sens spivakien du terme et il y aurait une forme de coquetterie cynique de sa part à vouloir parler au nom de ces derniers –, la réponse à cette question est renvoyée au public parce que c'est avant tout de lui qu'elle dépend : la parole de femmes comme cette Ophélie turque n'aura de chances d'être entendue que le jour où la société sera prête à l'entendre. C'est précisément vers cet objectif, éminemment brechtien en effet, que tend le récit.

La référence à *Hamlet-machine* est donc constitutive de ce récit, dont seule la prise en compte du jeu intertextuel avec la pièce de Müller permet de prendre la mesure du questionnement central. Une telle lecture rend assurément impossible de souscrire à un

---

<sup>157</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in: Cary Nelson et Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, October 1, 1988, p. 271-313. Éd. fr. : *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. de Jérôme Vidal, Paris, éd. Amsterdam, 2009.

<sup>158</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, « Une résistance qui ne peut pas être entendue comme telle », *Nationalisme et imagination*, Payot, 2011 (2010 pour l'original en anglais : *Nationalism and Imagination*), p. 71-102, ici p. 88. Le texte cité est la transcription d'une interview enregistrée le 8 juillet 2003 à Skopje, en Macédoine.

<sup>159</sup> *Ibid.*

jugement comme celui de Norbert Mecklenburg, qui, manifestement gêné par les outrances scatologiques du texte, a cru devoir mettre « l’agressivité désespérée » (*sic*) de l’héroïne-narratrice sur le compte d’une blessure d’amour-propre de la *comédienne* Özdamar suite à l’interruption momentanée de sa carrière après son émigration volontaire de Turquie. Estimant que l’auteur n’a pas suffisamment insisté dans ce texte sur l’effet émancipateur de l’immigration, dont elle a pourtant bénéficié pour son propre compte, il fait valoir que « toutes les femmes de ménage turques d’Allemagne n’étaient pas Ophélie dans leur pays d’origine » et met en garde contre le mépris social qu’il y a selon lui à représenter les conditions de travail des immigrés de façon aussi caricaturale<sup>160</sup>. Cette interprétation biographiste et moralisatrice nous semble révélatrice de l’aveuglement auquel conduit, même chez les critiques les plus avertis, la surexposition de la composante « ethnique » dans les œuvres d’écrivains issus de l’immigration, au détriment de la réflexion poétologique et de références contemporaines occidentales.

### 3.2.3 Constellations intertextuelles dans *D’étranges étoiles fixent la Terre*

#### 3.2.3.1 Contexte, forme et fonction du récit : à la recherche de phares dans la nuit

Troisième volume du cycle réputé « autobiographique » – on dira peut-être plus prudemment autofictionnel<sup>161</sup> – ouvert par *La vie est un caravansérail* et poursuivi avec *Le Pont de la Corne d’Or*, *D’étranges étoiles fixent la Terre* (*Seltsame Sterne starren zur*

<sup>160</sup> „Sinnig passend zur Arbeit der Ich-Erzählerin, ist ‚Scheiße‘ geradezu das Leitmotiv des ganzen Textes. Und wieder stellt sich die bange Frage, ob nicht die Impulse von Kränkung, Zorn und Bitterkeit stellenweise ins Denunziatorische umzuschlagen drohen. Aus Schmach wird Schmähung. [...] In den bisher besprochenen beiden Texten aus ‚Mutterzunge‘ steht der Migrationsaspekt menschlicher Erniedrigung durch Verhältnisse der Arbeitswelt im Vordergrund. Der Aspekt der Beleidigung, des politischen Exils, klingt am Rande mit (93, 104f.). Der Aspekt der Befreiung durch Migration, den die Autorin selbst auch erfahren hat, spielt keine Rolle. [...] Nicht jede türkische Putzfrau in Deutschland war in ihrer Heimat Ophelia. In diesem Motiv schwingt also vielleicht auch selbsterfahrene Kränkung mit, sei es durch den Karrierebruch infolge politisch motivierter Emigration, sei es durch eine ganz gewöhnliche Lehrlingerfahrung am Theater, erst einmal als Mädchen für alles dienen zu müssen, und sei es als Putzfrau.“ Norbert Mecklenburg, „Leben und Erzählen als Migration“, *op. cit.*, p. 92-93.

<sup>161</sup> Nous emploierons avec prudence ce concept aux contours assez flous, forgé par Serge Doubrovsky à la fin des années 1970 pour désigner un type d’écriture de soi qui se démarquerait de l’autobiographie telle que l’avait définie Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*. Nous nous appuyons pour ce faire sur la redéfinition proposée par Martina Wagner-Egelhaaf : „Autofiktion ist dann nicht mehr zu verstehen im Sinne defizitärer ‚nur‘-Sprachlichkeit, ‚bloßer‘ Konstruiertheit, als Ausstellen von Differenz, sondern im produktiven Sinne einer möglichen Selbstsetzung, die es einem Subjekt erst erlaubt, sich mittels der und im Spiegel der Sprache zu positionieren. Dies bedeutet aber auch, dass es autofiktionalem Schreiben heute nicht mehr um die Alternative ‚Wirklichkeit‘ oder ‚Fiktion‘ geht. [...] Das heißt aber auch, dass die autobiographische Lesart eine Option ist, eine Option neben anderen. Wir können den autobiographischen Pakt schließen, müssen es aber nicht.“ Martina Wagner Egelhaaf, „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar“, in: Ulrich Breuer et Beatrice Sandberg (Hrsg.), *Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 1, München, Iudicium, 2006, p. 353-368 (p. 361).



*Erde*, 2003) se présente comme la reconstitution d'un parcours initiatique qui conduit la narratrice, jeune comédienne rescapée de la dictature militaire turque, dans le Berlin divisé des années 1976-1977. L'effervescence culturelle qui règne dans cette ville et les modes de vie alternatifs qui s'y expérimentent lui permettent de sortir de sa crise existentielle. L'Allemagne de ces années-là n'est plus le pays qu'elle a découvert dix ans auparavant comme ouvrière immigrée sous contrat dans l'industrie florissante de la RFA : c'est l'épicentre de la guerre froide, avec à l'Ouest une société superficiellement pacifiée, partagée au lendemain de 1968 entre résignation fataliste, utopies libertaires et dérives terroristes, et à l'Est une société dont la stabilisation économique a été obtenue au prix de l'enclavement international et du durcissement idéologique, et qui voit se creuser chaque jour un peu plus le fossé entre les intellectuels et une majorité de la population d'une part, et de l'autre un appareil d'État de plus en plus répressif, faisant fi des aspirations à la démocratie et à l'instauration d'un « socialisme à visage humain ». Ce divorce, accentué par le soutien du SED à la répression du printemps de Prague, culmine dans l'affaire Biermann qui commence en novembre 1976.

La narratrice, de son côté, n'est plus la jeune fille intrépide en quête d'autonomie et d'expériences nouvelles que dépeint *Le Pont de la Corne d'Or* : mûrie par sa formation théâtrale et le combat politique, elle a connu entre-temps les planches, l'initiation au marxisme-léninisme, l'engagement militant aux côtés des paysans pauvres de la Turquie orientale, des relations amoureuses fortes, le coup d'État militaire du 12 mars 1971 et la vague de répression qui s'ensuivit. Elle arrive à Berlin meurtrie par l'expérience de la prison et une séparation amoureuse d'autant plus douloureuse qu'elle résulte de l'isolement forcé et de la terreur politique. Le motif de son départ n'est plus le besoin d'argent ou la soif d'aventures, mais la volonté de sortir de la prostration où l'a plongée un immobilisme délétère : quittant Istanbul où elle est condamnée à la clandestinité et à l'isolement, elle laisse derrière elle un homme qu'elle aime (et qui est lui-même en détresse), sa famille, et des amis pour la plupart incarcérés. Et si elle vise Berlin, c'est cette fois avec le projet arrêté d'« apprendre le théâtre de Brecht »<sup>162</sup> auprès du metteur en scène Benno Besson, disciple de celui-ci et alors directeur de la Volksbühne de Berlin-Est ; non pas seulement pour reprendre une activité et redonner du sens à sa vie, mais aussi dans l'idée de

---

<sup>162</sup> „Herr Besson’, sagte ich, ‚ich bin gekommen, um von Ihnen das Brechttheater zu lernen.’ [...] ‚Könnte ich ab morgen hier im Archiv Ihre alten Probenotizen zum Brechtstück *Der gute Mensch von Sezuan* studieren und für meine Freunde in Istanbul ins Türkische übersetzen?“ SSE, p. 34.

contribuer à la résistance au régime militaire en Turquie en faisant profiter ses amis comédiens, à leur sortie de prison, des inspirations qu'elle espère y puiser.

C'est donc à la fois une planche de salut et, paradoxalement, un souffle de liberté que la narratrice va chercher à Berlin-Est, au cœur d'un État en pleine glaciation politique : la liberté d'artistes et d'intellectuels qui, de leur côté, sont en conflit avec les autorités de leur pays, mais qui perpétuent les idéaux révolutionnaires sur lesquels la RDA a été fondée et au nom desquels elle-même et ses amis luttent en Turquie. Özdamar dépeint de façon toute subjective, mais sans idéalisation aucune, l'atmosphère – très stimulante pour elle – qui résulte de cette configuration singulière pour les milieux intellectuels d'avant-garde de Berlin-Est. Le regard qu'elle porte sur leur situation, et sur la ville en général, est déterminé par la liberté exceptionnelle que lui confère son propre statut d'étrangère dans le Berlin de l'époque. Fuyant une dictature militaire, elle vient pour travailler à Berlin-Est mais doit trouver un point de chute à Berlin-Ouest, le temps d'obtenir l'engagement officiel auquel est conditionnée l'autorisation de séjour en RDA. Pendant plusieurs mois, elle réside donc dans une communauté étudiante de l'arrondissement de Wedding, à Berlin-Ouest, d'où elle se rend tous les matins à Berlin-Est pour travailler à la Volksbühne. La facilité avec laquelle la jeune femme traverse quotidiennement dans les deux sens le Rideau de fer confère à cette frontière qui divise alors l'Allemagne et le monde un caractère irréel et presque dérisoire au regard des enjeux mis en avant par ailleurs : la résistance contre le régime militaire en Turquie, l'apprentissage du « théâtre de Brecht », la sortie de la crise personnelle. Cela ne veut pas dire que le regard porté sur les préoccupations des Allemands (de l'Est comme de l'Ouest) soit indifférent, voire condescendant ou dédaigneux. La subjectivité du point de vue n'entraîne aucun égocentrisme, l'attention aux autres, qu'ils soient anonymes ou célèbres, est sans cesse présente. Tout l'intérêt du parcours retracé dans ce troisième volet de la trilogie réside dans ces multiples paradoxes, que l'on pourrait ramener à une asymétrie féconde entre la valorisation positive d'une expérience personnelle de l'Allemagne à un moment donné (c'est la réalisation d'un « rêve »<sup>163</sup> pour la narratrice) et l'absence totale de complaisance dans le regard qui est porté sur la situation politique et sociale du pays.

---

<sup>163</sup> Voir cet échange rapporté dans le 2<sup>e</sup> chapitre entre la narratrice et l'ami suisse qui l'aidera à rejoindre Berlin : „Josef saß auf meinem Bett und fragte mich: ‚Und dein Traum, in Berlin das Brechttheater zu lernen?‘ – ‚Nur dieser Traum kann mir helfen. Wenn die Zeit in einem Land in die Nacht eintritt, suchen sogar die Steine eine neue Sprache.‘“ (SSE 28) Ce « rêve » se réalise à la fin de la première partie, lorsque débute les répétitions de la pièce dans laquelle Özdamar va pour la première fois prendre une part active à la mise en scène : „Auf dem Korridor sah ich Benno Besson. Er gab mir die Hand, in der Hand hielt er eine Schachtel Gauloises. Als er ging, sah ich ihm nach, als ob ich in einem Traum wäre, der Traum, den ich in

Si elle s'est fait des illusions avant son arrivée au sujet de l'Allemagne, et en particulier du régime est-allemand, Özdamar n'en laisse rien paraître dans ce livre, pas plus que de la déception qui aurait résulté de sa confrontation avec le réel. Fidèle au mode narratif caractéristique de ses textes précédents, elle se borne à rapporter des « faits », bruts mais nullement objectifs (rencontres, dialogues, lectures, impressions, visions, rêves...), dont elle se garde de livrer après-coup des commentaires ou des analyses rationnelles. Elle prolonge ainsi l'illusion d'une écriture « naïve » que le texte dément par ailleurs à plusieurs niveaux. L'impression de candeur qui se dégage de ce compte-rendu tout à la fois bavard et laconique est en effet contredite non seulement par la teneur même du récit – l'état d'esprit, le niveau de réflexion et les préoccupations qu'il reflète –, mais aussi par la sophistication d'une technique narrative qui appelle différents niveaux de lecture. Cette complexité tient pour l'essentiel à l'intrication du récit de premier degré avec des références intertextuelles multiples et de statuts différents : si l'évocation d'œuvres littéraires et de personnalités d'artistes a toujours constitué une part importante des récits d'Özdamar, la dimension inter- et métatextuelle occupe ici une place si centrale qu'elle en vient par moments à prendre le pas sur le récit proprement dit. La narration est entrecoupée de renvois si nombreux à des œuvres littéraires en tous genres qu'elle finirait par être littéralement écrasée sous la masse des citations, commentaires, résumés, croquis et portraits d'artistes – si cette composante métatextuelle ne faisait pas justement, plus que jamais, partie intégrante de l'histoire racontée. Car c'est plus que jamais d'un « devenir artiste » qu'il est question ici, c'est-à-dire de la genèse d'une personnalité créatrice qui se construit sur la réception productive d'impulsions littéraires diverses. Et c'est dans la mesure où il est une autobiographie – ou une autofiction – d'artiste que ce livre se démarque au plan générique de ses deux prédécesseurs, *La vie est un caravansérail* et *Le Pont de la Corne d'Or*. Cette spécificité est signalée dès le titre puisque l'énoncé, énigmatique et poétique, « d'étranges étoiles fixent la Terre » est tiré d'un poème d'Else Lasker-Schüler (1869-1945). Ce titre littéralement « planétaire » (Ottmar Ette<sup>164</sup>), emprunté à une poétesse allemande du début du XX<sup>e</sup> siècle, fonctionne ainsi à plusieurs égards comme contrat de lecture. Il indique en effet : 1) qu'on a affaire à une autobiographie d'écrivaine, 2) que la dimension inter- ou métatextuelle y est déterminante, 3) que la quête de repères qui y est retracée s'ancre cette fois dans l'histoire littéraire

---

der Türkei gehabt hatte. Diesen Traum wollte ich aufschreiben und begann in den Nächten, ein Tagebuch zu führen.“ SSE, p. 84.

<sup>164</sup> Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben*, op. cit., p. 191-192.

allemande<sup>165</sup>, 4) que le projet éthico-poétologique qui s'y affirme s'inscrit plus particulièrement dans le prolongement d'une œuvre individuelle, celle d'une écrivaine et dessinatrice juive allemande éminemment atypique, qui passe pour avoir été une précurseuse de l'expressionnisme. Nous reviendrons sur le sens que prend cette référence dans le contexte de ce récit.

Signalons au préalable que la manière dont les références inter- et métatextuelles sont incorporées au récit d'allure autobiographique induit un flottement générique entre le mode narratif de l'autobiographie « classique »<sup>166</sup> et, d'une part, l'écriture mémorialiste (qui met l'accent sur le contexte historique et intellectuel plutôt que sur « l'histoire de la personnalité » de l'auteur), d'autre part l'écriture diaristique. Le livre se compose en effet de deux parties dont seule la première, divisée en trois chapitres, est constituée d'un récit rétrospectif à la première personne conforme au modèle traditionnel de l'autobiographie ; la seconde se présente quant à elle comme un journal tenu par l'autrice à la suite de la période couverte par la première partie. À la fois journal intime et « carnet de bord » de sa participation à la mise en scène des *Paysans* de Heiner Müller par Fritz Marquardt, sa première expérience de collaboration directe avec la troupe de la Volksbühne, ce second volet diaristique, qui prend le relais tandis que la narratrice s'efface pour faire place au compte-rendu « authentique » de ses expériences de l'époque, ne peut être considéré comme annexe puisqu'il occupe plus des deux tiers du volume. Mais l'hétérogénéité formelle ne s'arrête pas là : au sein même de cette seconde partie pour ainsi dire documentaire<sup>167</sup>, l'écriture est accompagnée et complétée par la reproduction de nombreux croquis au crayon, dont la plupart restituent des configurations scéniques et furent réalisés par l'assistante-stagiaire dans le cadre de son travail à la Volksbühne, tandis que d'autres sont des portraits d'artistes pris sur le vif en marge des répétitions. Le « journal » ou « carnet de bord » livré en seconde partie de l'ouvrage est donc en réalité un mixte de textes et d'images, ce qui l'inscrit dans la continuité d'un type d'autobiographie inauguré

---

<sup>165</sup> Cette localisation s'oppose à la tonalité orientalisante des deux titres précédents, dont on peut remarquer au passage qu'elle n'était, dans le deuxième cas au moins, que partiellement justifiée par le contenu : *Le Pont de la Corne d'Or* ne se déroule que pour une part en Turquie, l'essentiel de l'action se passe à Berlin.

<sup>166</sup> Selon la définition posée par Philippe Lejeune, l'autobiographie est « le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » P.L., *Le Pacte autobiographique*, op. cit., 1975, p. 14.

<sup>167</sup> Signalons que la transition entre récit et journal est déjà amorcée à la fin de la première partie par l'insertion à l'avant-dernière page du 3<sup>e</sup> chapitre (p. 83) d'une notation datée du 9 mars 1976 qui comporte aussi un premier croquis, représentant une scène des *Paysans* de Heiner Müller mis en scène par Fritz Marquardt.

en France par Stendhal avec la *Vie de Henry Brûlard* – et illustré notamment, dans le domaine allemand, par l'œuvre mi-poétique mi-graphique d'Else Lasker-Schüler.

La composante inter- et métatextuelle de *D'étranges étoiles fixent la Terre* s'inscrit donc dans le contexte d'une hétérogénéité formelle généralisée qu'il faut bien considérer comme programmatique. À l'hybridité linguistico-culturelle qui prévalait, du moins en apparence, dans les ouvrages précédents d'Özdamar (ne serait-ce que par le choix des titres : *Karagöz in Alamania*, *Keloglan in Alamania*, *Mutterzunge*, *Das Leben ist eine Karawanserei*, *Die Brücke vom Goldenen Horn*), s'ajoute ici l'affirmation d'une hybridité bien plus extensive, qui concerne tant les genres littéraires convoqués (poésie, théâtre, roman, autobiographie, mémoires, journal intime) que les formes d'expression pratiquées (écriture, dessin) et jusqu'au statut même du discours (littéraire ou documentaire, propre ou étranger, individuel ou collectif). La technique de montage employée ici va de fait jusqu'à remettre en question le statut individuel de l'œuvre, dans la mesure où la frontière entre l'expression autonome de l'auteurice et ce qui relève de près ou de loin du discours rapporté est brouillée par l'omniprésence de références intertextuelles de toutes sortes : notes de mise en scène, comptes rendus de lectures, citations directes d'énoncés oraux ou de textes d'auteurs, renvois allusifs ou explicites à des œuvres littéraires, etc. Ce « brouillage » a en soi valeur de programme : l'ouvrage, qui retrace une aventure personnelle à la fois très solitaire et éminemment collective, celle d'une femme qui travaille depuis Berlin pour ses camarades de lutte en Turquie et qui s'insère sur place dans de nouveaux collectifs, est dans sa forme même une profession de foi en faveur de l'émulation intellectuelle, de la solidarité politique et des « affinités électives » en tous genres.

Conformément à ce programme, les références au patrimoine littéraire n'ont cette fois rien d'acérbe. Le propos n'est pas de démystifier la culture officielle en dénonçant la violence de certains contenus latents, mais de retracer une aventure humaine qui peut se décrire comme une renaissance, plus exactement comme la reconstruction d'un sujet dévasté à travers un processus d'apprentissage culturel et plus particulièrement littéraire. L'état de dévastation dans lequel se trouvait la narratrice à la veille de son départ en Allemagne est décrit très directement, dans le retour en arrière qui fait l'objet du deuxième chapitre, comme une perte du discours, de la capacité à s'exprimer par la parole. L'expérience quotidienne des violences policières, des arrestations, des exécutions et des « disparitions » brutales plonge les individus dans une détresse existentielle bien plus profonde que le désespoir car elle les anéantit en tant que sujets. La banalisation du meurtre et de la torture s'insinue en effet jusque dans l'inconscient :

Ich bin unglücklich in meiner Sprache. Wir sagen seit Jahren nur solche Sätze wie: Sie werden sie aufhängen. Wo waren die Köpfe? Man weiß nicht, wo ihr Grab ist. Die Polizei hat die Leiche nicht freigegeben! Die Wörter sind krank. Meine Wörter brauchen ein Sanatorium, wie kranke Muscheln. [...] Wie lange braucht ein Wort, um wieder gesund zu werden? Man sagt, in fremden Ländern verliert man die Muttersprache. Kann man nicht auch in seinem eigenen Land die Muttersprache verlieren? (SSE, p. 23)

[Je suis malheureuse dans ma langue. Nous ne disons depuis des années que des phrases comme : Ils vont les pendre. Où étaient les têtes ? On ne sait pas où est leur tombe. La police n'a pas rendu le cadavre ! Les mots sont malades. Mes mots ont besoin d'un sanatorium, comme des moules malades. [...] Combien de temps faut-il à un mot pour guérir ? On dit qu'on perd sa langue maternelle dans les pays étrangers. Ne peut-on pas aussi perdre sa langue maternelle dans son propre pays ?]

Privés de la possibilité de s'exprimer, les êtres sont coupés de leur vie intérieure et littéralement frappés de stupeur, au point de perdre tous leurs repères.

Das Obst auf den Ständen in den Straßen kam mir komisch vor. Was suchten dort ein Granatapfel, die Weintrauben? Wem sollten sie schmecken? Wie die Menschen, die auf den Straßen durch Kugeln umfielen, fiel auch das Obst aus den Tüten eines Mannes, der vor Angst davonrannte. (SSE, p. 26)

[Les fruits sur les étals dans les rues me paraissaient bizarres. Que venaient faire là une grenade, les raisins ? Qui était censé goûter leur saveur ? Comme les êtres humains qui tombaient dans la rue, frappés par des balles, les fruits tombaient eux aussi des sacs portés par un homme qui partait en courant, la peur aux trousses.]

Les individus déshumanisés perdent jusqu'à la capacité d'aimer : « tout s'arrête pendant un putsch militaire. Même l'amour »<sup>168</sup>. Mais c'est d'abord à une perte de ses repères cognitifs et surtout langagiers (dont la possession conditionne l'aptitude à l'amour) que la narratrice impute le besoin vital qu'elle éprouva alors de quitter la Turquie : « Quand dans un pays le temps entre dans la nuit, même les pierres cherchent une nouvelle langue »<sup>169</sup>.

C'est donc un sujet littéralement « déboussolé » et « pétrifié » qui entame le parcours retracé dans ce livre. Si la forme que prendra ce parcours n'est pas encore connue, son objectif est fixé d'avance : il s'agit d'acquérir une « nouvelle langue », non au sens étroitement linguistique du terme, mais en tant que système d'expression et de communication permettant de sortir de la sidération et de retrouver prise sur le réel. Autrement dit, la « nouvelle langue » recherchée n'est pas une quelconque langue étrangère, c'est plus spécifiquement – et à ce stade encore, seulement – « le théâtre de Brecht ». Le processus d'apprentissage ainsi engagé ne s'arrêtera pas à Brecht, mais ce

---

<sup>168</sup> „Josef, während eines Militärputsches steht alles still. Auch die Liebe.“ SSE, p. 26-27.

<sup>169</sup> „Wenn die Zeit in einem Land in die Nacht eintritt, suchen sogar die Steine eine neue Sprache.“ SSE, p. 28.

dernier peut fonctionner comme repère, comme phare dans la nuit, parce que la narratrice connaît déjà bien son œuvre et de sa théorie théâtrale, qui bénéficiait alors d'une grande popularité dans les milieux intellectuels de gauche en Turquie. Il peut surtout fonctionner comme modèle parce qu'il a élaboré une conception du théâtre fondée sur un idéal révolutionnaire d'émancipation de l'individu par la prise de conscience de son aliénation ; et enfin, parce que le parcours biographique de Brecht dans l'Europe des années 1930-1940 (lutte contre le nazisme, exil, engagement pour une reconstruction de l'Allemagne selon des principes démocratiques et socialistes avec son installation en RDA et la fondation du Berliner Ensemble) n'est pas sans présenter quelques similitudes avec celui de la narratrice. Le statut de « maître » qui revient à Brecht est réaffirmé au cours du récit, notamment à travers l'évocation d'un rêve où la narratrice se voit rendre visite au grand homme, qu'elle trouve décédé sur son lit de mort et veillé par sa femme, Helene Weigel. Dans cette nouvelle variante d'un rêve déjà rapporté en des termes très similaires dans *Mein Berlin*<sup>170</sup>, Brecht se « réveille » alors et la narratrice peut s'adresser à lui directement (en le tutoyant) pour lui demander de lui donner « quelque chose de [lui] », sa cravate ou son oreiller. La force symbolique de ce don qui scelle le lien de transmission entre l'auteur dramatique allemand et la jeune comédienne est encore accentuée au plan formel par le fait que le récit même de ce rêve est cette fois adressé à Brecht en personne<sup>171</sup>.

À ce premier repère, qui reste capital, s'en ajouteront par la suite un certain nombre d'autres, de statuts fort divers. Nous examinerons principalement deux d'entre eux, qui constituent après Brecht les références majeures du roman de formation özdamarien et dont l'élaboration nous semble emblématique des modalités d'approche du canon adoptées dans ce livre : Else Lasker-Schüler et Heinrich Heine. Nous nous pencherons d'abord sur le cas de Lasker-Schüler, dont nous avons déjà évoqué plus haut la fonction de signal, mise en exergue par le titre-citation. Nous explorerons ensuite la piste d'une réaffirmation des liens avec Heine, tissés de façon plus souterraine dans la trame du récit, en un mode mineur plein d'ironie. Et nous verrons que cette deuxième référence plus ou moins cryptée, qui s'inscrit dans le prolongement des allusions complices dont était déjà parsemée la pièce *Keloglan in Alamania*, en appelle (et inclut) une troisième, de statut intertextuel et axiologique fort différent : les contes de Grimm.

---

<sup>170</sup> „Mein Berlin“, *op. cit.*, p. 60-61. Sur cet épisode, voir notre commentaire dans le premier chapitre de cette étude, 1.3.3.3 : « Rencontres fantasmées ou rêvées ».

<sup>171</sup> „Brecht, als du starbst, war ich zehn Jahre alt. Ich von Dir geträumt, vor ein paar Wochen. [...] » SSE, p. 115.

### 3.2.3.2 Dans l'orbite d'Else Lasker-Schüler, « poétesse d'Arabie »

Les termes mêmes du vers cité en titre, « d'étranges étoiles fixent la Terre », placent le récit sous le signe d'une quête d'orientation ou de sens qui s'annonce d'emblée « planétaire », comme cela a déjà été souligné. Ils suscitent plus précisément la vision troublante d'un monde renversé où ce ne sont pas les hommes qui scrutent le ciel à la recherche de corps lumineux et de constellations, mais l'inverse. Cette image vaguement inquiétante d'un monde déshumanisé et désaxé prendra tout son sens par rapport à la situation de terreur et de chaos évoquée dans le deuxième chapitre : c'est bien dans ce contexte de sidération que s'ancre, dans le récit, la lecture de Lasker-Schüler, dont la narratrice découvre l'œuvre peu après son départ de Turquie, dans « sa » communauté de Wedding, grâce à un colocataire, Peter, qui deviendra son premier amour berlinois (SSE 58). La poésie ardente et mélancolique de Lasker-Schüler fonctionne ainsi comme un deuxième « phare » dans la nuit, la promesse d'un autre monde possible où le désir reprendrait ses droits.

Si le contexte dans lequel la narratrice a été initiée à l'œuvre de cette poétesse n'est explicité que dans le troisième chapitre (dont l'action est chronologiquement antérieure), l'image suscitée par le titre trouve une précision dès les premières lignes du récit, qui replacent l'énoncé « d'étranges étoiles fixent la Terre » dans le contexte du poème *Sterne des Fatums* (1902), dont nous rappelons ici le contenu intégral :

Deine Augen harren vor meinem Leben  
Wie Nächte, die sich nach Tagen sehnen,  
Und der schwüle Traum liegt auf ihnen unergründet.  
Seltsame Sterne starren zur Erde,  
Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweiften,  
Mit brennenden Armen die Liebe suchen  
Und in die Kühle der Lüfte greifen.  
Sterne in denen das Schicksal mündet.<sup>172</sup>

[Tes yeux sont à l'affût de ma vie  
Comme des nuits languissant après des jours,  
Et le rêve lourd les recouvre, impénétré.  
D'étranges étoiles fixent la Terre,  
Couleur de fer avec des traînées de désirs,  
Cherchant l'amour les bras brûlants  
Saisissant la froideur des airs.  
Des étoiles dans lesquelles débouche le destin.]

---

<sup>172</sup> Else Lasker-Schüler, *Styx. Gedichte*, Berlin, Axel Juncker, 1902, p. 45. Lors de sa réédition dans le recueil *Gesammelte Gedichte* (Berlin, Verlag der Weißen Bücher, 1917), le poème fut publié sous le titre *Liebessterne*.



Les trois premiers vers de la deuxième strophe – « *Seltsame Sterne starren zur Erde, / Eisenfarbene mit Sehnsuchtsschweiften, / Mit brennenden Armen die Liebe suchen* » – sont explicitement cités par Özdamar au début du premier chapitre, qui s’ouvre sur une scène d’insomnie. Blottie dans son lit par une nuit d’hiver glaciale à Berlin-Ouest, dans un grand appartement non chauffé, la narratrice est tenue éveillée par les aboiements lugubres d’un chien dans la cour<sup>173</sup>. « Le livre d’Else Lasker-Schüler » (SSE 9) se trouve sur son oreiller : elle en avait appris par cœur quelques vers avant de s’endormir et se met à les réciter maintenant, de plus en plus fort, pour couvrir les cris de l’animal. L’appartement est celui de « sa » communauté étudiante, qui a succédé dans ces murs à une communauté affiliée au mouvement actionniste<sup>174</sup>. Il est présentement délaissé par ses habitants, partis passer les fêtes de fin d’année dans leurs familles en Allemagne de l’Ouest.

Comme un rituel magique destiné à conjurer le danger, le fait de prononcer à voix haute « les mots d’Else » (« *Elses Wörter* », SSE 9) a un effet apaisant, sinon sur le chien, du moins sur la jeune femme. Celle-ci renouvelle alors l’opération avec d’autres poèmes, encore plus explicitement associés à l’expérience du sacré, comme *Sterne des Tartaros*, qui fait également l’objet d’une citation partielle, détachée du texte courant<sup>175</sup>. La fonction assignée à l’œuvre de la poétesse expressionniste est ainsi située dans la sphère de l’affect, sa puissance lyrique invoquée comme recours contre l’angoisse, le désespoir, l’abandon, la solitude. Son pouvoir passe par l’identification de la jeune narratrice, qui se retrouve seule à Berlin, loin de sa famille et de ses proches, avec la personne physique qui a écrit ces vers.

Nièce de rabbin et fille d’un banquier juif assimilé de Wuppertal, Else Lasker-Schüler s’était affranchie après un premier mariage de son milieu bourgeois d’origine pour mener à Berlin une vie de bohème, vagabonde et tapageuse, parmi les écrivains et les peintres d’avant-garde. Elle s’était construit un personnage exotique et androgyne, qu’elle appelait tantôt « Tino, princesse de Bagdad » (« poétesse d’Arabie »), tantôt « Youssouf, prince de Thèbes », d’après le Joseph de la Bible hébraïque, connu pour son don d’interprétation des rêves et son aptitude à survivre en exil comme juif. Elle croquait ces

---

<sup>173</sup> Incipit : „Der Hund bellte und hörte nicht auf.“ SSE, p. 9.

<sup>174</sup> „Vor diesen sieben Leuten hatten hier andere Menschen gewohnt, die AA-Kommune.“ SSE, p. 10. Il s’agit de l’organisation fondée en 1972 par un groupe d’actionnistes viennois sous le nom de Aktionsanalytische Organisation (AAO). Le groupe, inspiré notamment par les idées de Wilhelm Reich, prônait entre autres l’abolition de la propriété privée, l’amour libre et la dissolution de la cellule familiale. Connu pour sa dérive sectaire, il essaima dans différentes villes d’Europe et notamment à Berlin-Ouest, avant d’être dissout au début des années 1990 suite à la condamnation de son fondateur et membre le plus célèbre, Otto Mühl.

<sup>175</sup> „Warum suchst du mich in unseren Nächten, / In Wolken des Hasses auf bösen Sternen! / Laß mich allein mit den Geistern fechten.“ SSE, p. 15.

deux *alter ego* en marge de ses textes et les incarnait à la ville en arborant dans les cafés de Berlin pantalons bouffants et bijoux extravagants. Autour de cette figure hybride, pivot de tout un monde imaginaire qu'elle s'était fabriqué à partir des images d'Epinal d'un Orient mythique véhiculées par la culture populaire de l'époque<sup>176</sup>, gravitaient ses amis et amants, dotés eux aussi de surnoms et ou de titres honorifiques de fantaisie. Son premier recueil de poèmes, *Styx* (1902), est hanté par le deuil, la douleur des ruptures amoureuses et une nostalgie métaphysique concrétisée dans le motif de l'errance – bien avant que l'arrivée au pouvoir d'Hitler en 1933 ne frappe son œuvre d'interdit et ne la condamne à l'exil. Morte en 1945 à Jérusalem dans un dénuement total, elle laisse une œuvre aux accents prophétiques et visionnaires, inextricablement liée à sa trajectoire personnelle douloureuse, dans laquelle l'anéantissement du judaïsme européen (d'abord par la stigmatisation et l'exclusion, puis par une acculturation forcée et enfin par l'extermination) est vécu comme une catastrophe intime<sup>177</sup>.

Si « Else », comme Özdamar la désigne familièrement, peut être la présence amie et rassurante que convoquent les premières pages de son récit initiatique, c'est à l'évidence d'abord parce qu'elle incarne un modèle de femme émancipée, rebelle et passionnée, mais cela tient aussi à la nature de son projet artistique. La narratrice souligne cet aspect en citant les propos élogieux de Gottfried Benn (non nommé) à propos de celle qui fut un temps son amante :

„Dies war die größte Lyrikerin, die Deutschland je hatte. Ihre Themen waren vielfach jüdisch, ihre Phantasie orientalisches, aber ihre Sprache war deutsch, ein üppiges, prunkvolles, zartes Deutsch...“ (SSE, p. 15)

[« Ce fut la plus grande poétesse lyrique que l'Allemagne ait jamais eue. Ses thèmes étaient très souvent juifs, son imagination orientale, mais sa langue était allemande, un allemand luxuriant, somptueux, tendre... ]

Au-delà du contexte biographique invoqué à ce stade du récit (la situation de la narratrice en 1976), cet hommage d'un poète renommé à l'œuvre de Lasker-Schüler, reproduit sur la quatrième de couverture de son édition des poèmes, contient nombre de points qui font écho aux sujets qui préoccupent l'écrivaine turco-allemande au moment où elle écrit ce récit : le parti pris de la poétesse expressionniste d'assumer sa judéité par ses choix thématiques, la dominante « orientale » de ses sources d'inspiration et, *last but not least*, son maniement particulier de la langue allemande, caractérisé par l'intensité affective

---

<sup>176</sup> Sur les rapports entre l'Orient imaginaire d'Else Lasker-Schüler et les clichés de la culture populaire de l'Allemagne wilhelminienne, voir Sylke Kirschnick, *Tausend und ein Zeichen: Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.

<sup>177</sup> Voir notamment le recueil *Hebräische Balladen* (Berlin, Cassirer, 1920), qui rassemble des poèmes écrits entre 1905 et 1913.

(pathos/extase), la puissance suggestive des métaphores et un engagement total du sujet dans le projet d'écriture. C'est en partie dans le sillage de ce modèle qu'Özdamar inscrit son propre projet scriptural, construit livre après livre, avec des variations plus ou moins romancées, dans l'affirmation d'une subjectivité transfigurée.

L'insertion stratégique de cet épisode dans l'incipit du récit autobiographique donne à penser que l'hommage s'adresse autant à l'esthétique et à l'imaginaire expressionniste, dont Lasker-Schüler était une pionnière et avec laquelle Özdamar revendique son affinité dans son écriture comme dans son mode de pensée, qu'à la position singulière qu'occupait la poétesse dans le paysage littéraire et social allemand du début du XX<sup>e</sup> siècle, cette « extériorité » spécifique dont elle fit l'expérience à la fois en tant que poétesse, femme, juive et nomade. Comme le dit Ottmar Ette,

Steht Brecht für die Theatralität des Özdamarschen Schreibens, insbesondere für die Aufmerksamkeit gegenüber der Materialität und Stofflichkeit der Bühnenrequisiten, für die epische Distanz der Darstellungsverfahren, die Verschränkungen von ästhetischem und politischem Handeln und nicht zuletzt für jene Verfremdungseffekte, welche die Friktionalität des Özdamarschen Schreibens betonen und stattfindende Identifikationsprozesse immer wieder unterbinden, so steht Else Lasker-Schüler als Dichterin, als Migrantin, als Jüdin und als Frau für jene intensive Außerhalb befindlichkeit, von welcher der gewählte ‚planetarische‘ Romantitel kündigt: *Seltsame Sterne starren zur Erde*.<sup>178</sup>

[Si Bertolt Brecht renvoie à la théâtralité de l'écriture özdamarienne, notamment pour ce qui est du soin porté à la matérialité et à la plasticité des accessoires scéniques, de la distance épique qui caractérise les procédés narratifs, de l'intrication de l'action esthétique et de l'action politique ainsi que, surtout, de ces effets de distanciation qui renforcent le potentiel d'irritation de l'écriture özdamarienne et viennent régulièrement perturber les processus d'identification instaurés, Else Lasker-Schüler renvoie pour sa part, en tant que poétesse, migrante, juive et femme, à cette expérience puissante de l'extériorité dont témoigne le choix du titre « planétaire » du roman : *D'étranges étoiles fixent la Terre*].

Pour une jeune femme passionnée de théâtre et de littérature dans les années 1970, aimer Lasker-Schüler, c'était aussi (et indissociablement) être fascinée par le personnage « chatoyant, exotique et extravagant »<sup>179</sup> qu'elle avait inventé, cette figure de femme

---

<sup>178</sup> Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben*, op. cit., p. 191.

<sup>179</sup> Ces qualificatifs ont été employés par Elfriede Jelinek dans sa « déclaration d'amour » à Else Lasker-Schüler, prononcée à l'occasion de la remise du prix éponyme de Rhénanie-Palatinat: „Als Schülerin habe ich eine bunte exotische extravagante Gestalt geliebt: Else Lasker-Schüler. Ich wollte solche Gedichte schreiben wie sie, und ich habe sie, als ich noch Gedichte geschrieben habe, sicher oft nachgeahmt. Ich wollte interessant angezogen sein und wunderbare Sachen schreiben. Aber so herumzulaufen wie sie, mit Glöckchen an den Knöcheln, im Gewahrsam einer Prinzentracht, gleichzeitig vor der Öffentlichkeit geschützt und ihr bis zum Parodiertwerden ausgeliefert, das habe ich mich nicht getraut. [...]“ Rede aus Anlass der Verleihung des ELS-Dramatikerpreises des Landes Rheinland-Pfalz am 20. November 2003 in

écrivain à la coupe de page, mi-amazone mi-lutin, costumée en prince des *Mille et une nuits* et parée de clochettes aux chevilles, dont l'exhibition narcissique mêlait la crânerie provocante à une fragilité assumée. Venant elle-même d'un pays de culture « orientale », Özdamar est moins que personne susceptible de se laisser prendre à la part de mystification que comporte cette mise en scène folkloriste. Elle n'en est en revanche que plus réceptive aux enjeux profonds d'une telle autostylisation : la posture que Lasker-Schüler s'est construite en son temps en « s'auto-orientalisant » en tant que juive dans une société allemande de plus en plus violemment antisémite, transgressant les codes culturels, sociaux et sexués en multipliant les masques et les travestissements comme autant de tactiques de survie en réaction aux injonctions contradictoires de son environnement, entre en résonance avec ses propres stratégies pour exister face aux stéréotypes culturels auxquels elle est confrontée en Allemagne – stratégies pour la plupart offensives qui visent à mettre en abyme et à subvertir les clichés sur la « femme orientale ».

Renvoyer à ce précédent littéraire dans le troisième volet de son cycle autofictionnel, c'est dès lors aussi, jusqu'à un certain point, établir un positionnement sur la question épineuse de l'exotisme. La romancière d'origine turque, que les deux premiers volets de sa trilogie ont exposée au soupçon de spéculer sur les attentes du public en matière d'orientalisme (au sens saïdien du terme), plaide ainsi la compatibilité d'une écriture aux accents littéralement « étranges », c'est-à-dire « dépaysants » pour le lecteur allemand moyen, avec l'élaboration consciente, en langue allemande, d'une esthétique du jeu et de la subversion qui s'enracine dans la modernité allemande même. Elle affirme ainsi sa légitimité avec un brin de provocation, comme pour dire : « Vous pensez que j'exploite les clichés orientalistes ? Eh bien relisez donc votre littérature nationale : ces écrivains allemands dont vous êtes si fiers n'ont-ils pas souvent puisé aux mêmes sources ? Leur créativité, leur génie n'ont-ils pas consisté à tirer parti de ces 'malentendus productifs' entre les cultures, voire à se forger une identité et une écriture qui résultait de l'appropriation de l'Autre et de l'exotisation de soi ? »

Il n'est pas anodin dans ce contexte de noter que la découverte de Lasker-Schüler par Özdamar, telle qu'elle est relatée dans *D'étranges étoiles fixent la Terre*, intervient à une période qui marque un tournant dans la réception de la poétesse expressionniste. Jusqu'au début des années 1970, l'image de Lasker-Schüler qui prévalait dans la critique,

---

Mainz an Elfriede Jelinek, en ligne [dernière consultation le 24/04/2018] : <[http://www.exil-archiv.de/grafik/biografien/lasker-schueler/Elfriede\\_Jelinek.pdf](http://www.exil-archiv.de/grafik/biografien/lasker-schueler/Elfriede_Jelinek.pdf)>.

notamment allemande, était celle d'une poétesse « inspirée » et « naïve » puisant sans réflexion dans l'héritage culturel juif (dont elle était en réalité fort éloignée) l'inspiration d'une œuvre visionnaire, irrationnelle, instinctivement « orientale » et nourrie d'images poétiques et d'enfance<sup>180</sup>. Ignorant la part d'ironie et de défi que comportaient les jeux de rôle transgressifs de l'écrivaine, cette lecture ethnicisante et machiste confondait la biographie de Lasker-Schüler avec l'image (ou les images) qu'elle se plaisait à projeter d'elle-même, dans son œuvre comme dans la vie. Son éloignement des débats politiques dans l'Allemagne de Weimar favorisait une telle interprétation, apolitique et sublimée, de son œuvre, bien commode dans le contexte de l'après-guerre pour mettre à distance le souvenir de la Shoah au profit d'une image idyllisante de la littérature judéo-allemande issue du Jugendstil.

L'invocation de ce précédent dans le récit d'Özdamar attire l'attention sur le fait que la romancière turco-allemande a été (et est toujours en partie) victime d'un malentendu du même ordre. De même que Lasker-Schüler a longtemps été desservie par sa réputation de poétesse « naïve », Özdamar s'est vu confrontée dans un premier temps à une lecture de ses textes au premier degré méconnaissant avec une certaine mauvaise foi la dimension auto-parodique de son écriture. Les accents ingénus, insoucians et joyeusement bohèmes de son œuvre ont souvent été mis en avant au détriment du travail de construction littéraire et de déconstruction idéologique dont celle-ci est le produit. Cette erreur est vraisemblablement à mettre sur le compte du même préjugé selon lequel une femme écrivain, a fortiori si elle se distingue culturellement de son entourage, ne peut tirer son potentiel créateur que d'un « don » naturel, inconscient et inné, tenant à une heureuse combinaison de sensibilité féminine et d'altérité culturelle. Toutes deux, Lasker-Schüler comme Özdamar, jouent précisément avec ce double préjugé sexiste et ethnocentriste, dans une permanente mise à distance ironique des rôles sexués et de la différence culturelle. Comme le souligne Anke Gilleir, la théâtralité est une qualité distinctive et transgénérique qui occupe une place centrale dans leurs œuvres à toutes deux :

The mise en scène that is so present in the work of both women, and so disturbingly out of context, can be read as an instance of teatrocracy that

---

<sup>180</sup> Voir Dieter Bänsch, *Else Lasker-Schüler: Zur Kritik eines etablierten Bildes*, Stuttgart, Metzler, 1971. Bänsch appuie sa critique sur une lecture précise, notamment, des études consacrées à la poétesse par Heinz Politzer ("A Hebrew Poetess in the German Tongue", 1950), Karl Josef Höltgen (1955), Clemens Heselhaus (1961), Meir Wiener (1922).

disrupts concepts of community time and again. As such, it equally appears as a refusal to undergo the melancholia inherent to community belonging.<sup>181</sup>

[La mise en scène, si présente dans l'œuvre des deux femmes et si perturbante si on l'extrait de son contexte, peut être vue comme un élément de théâtrocratie qui brouille en permanence les concepts liés à la communauté. En tant que telle, elle apparaît dans les deux cas comme un refus de se soumettre à la mélancolie inhérente au sentiment d'appartenance à une communauté.]

Dans les deux cas, il s'agit de stratégies délibérées pour se soustraire à l'emprise des discours identitaires<sup>182</sup>. Cette résistance par la théâtralité implique la quête d'une écriture ancrée dans la matérialité, charnelle et spatiale, du corps ; d'où entre autres aussi l'importance de ces croquis qui accompagnent le texte, sans en être aucunement des illustrations<sup>183</sup>.

La référence à Else Lasker-Schüler est donc construite dans ce récit de manière à soutenir un projet poétologique et à délimiter un territoire. En inscrivant sa trajectoire d'artiste dans le sillage de cette poétesse judéo-allemande à la marginalité assumée, Özdamar affirme sa singularité tout en revendiquant un héritage qui légitime sa propre position dans le champ littéraire allemand. Deuxième figure tutélaire après celle du « maître » Bertolt Brecht, Lasker-Schüler incarne dans sa galaxie intertextuelle un modèle de féminité combattive, de résistance poétique aux stigmatisations et d'affranchissement par l'imagination et la puissance du désir : c'est à ce titre que lui revient dans son panthéon personnel la place privilégiée que met en exergue le titre de l'ouvrage.

### 3.2.3.3 Osmose avec Heine : Allemagne 1975, un nouveau conte d'hiver ?

À ces deux premières balises s'en ajoute une troisième, dont le rôle à la fois fondateur et « intégratif » n'est pas moindre : Heinrich Heine. Historiquement antérieur, cet autre poète juif ayant subi l'exclusion, la persécution et l'exil n'intervient comme modèle que plus tard dans la chronologie du récit de formation özdamarien. Contrairement à Brecht qui incarnait déjà pour la narratrice une référence – collective et supranationale –

---

<sup>181</sup> Anke Gilleir, "Melancholia, Migration, and Mise en Scène. Comparing Else Lasker-Schüler and Emine Sevgi Özdamar", *European Review*, 19/2011, p. 385-403, ici p. 394.

<sup>182</sup> "Like Özdamar's use of Brechtian theatre principles outside of their proper sphere and institution, the Artaudian mise en scène in Lasker-Schüler can be read as literature's resistance to being mobilized in the service of identity discourse, by whichever part." *Ibid.*, p. 399. Il semble toutefois peu probable que Lasker-Schüler se soit inspirée des écrits d'Antonin Artaud.

<sup>183</sup> Chez Özdamar, les dessins reproduits en marge du journal dans la deuxième partie de l'ouvrage sont d'authentiques « mises en espace ». Contemporaines du texte et possédant le même statut documentaire que celui-ci, elles ont pour effet de détourner l'attention de la personnalité de l'autrice et de décentrer ainsi le récit autofictionnel tel qu'il a été engagé dans la première partie, déconstruisant le principe même de l'autobiographie comme écriture du moi.

avant son départ de Turquie, et à Lasker-Schüler dont elle découvre la poésie dans un contexte d'intimité amoureuse peu après son arrivée à Berlin(-Ouest), Heine, dont le nom n'est pas mentionné une seule fois dans la première partie du volume, fait quant à lui l'objet d'une découverte solitaire et relativement tardive. C'est dans le cadre de sa seconde mission à la Volksbühne, alors que le « rêve » qu'elle a fait en Turquie d'intégrer la troupe dirigée par Besson pour « apprendre le théâtre de Brecht » est en train de se réaliser (séquence rapportée dans le volume sous forme diaristique) que la jeune stagiaire étrangère s'engage de sa propre initiative dans la lecture de cet auteur, approfondissant ainsi de façon ciblée, et cette fois directement en allemand, sa connaissance de la littérature allemande. Cet événement est consigné sans commentaire dans une note de journal datée du 5 mai 1976 qui décrit sur le mode énumératif les progrès de son intégration tant au sein de la troupe que dans son nouvel environnement socioculturel :

Alle haben sich an mich gewöhnt. Ich habe mich an sie gewöhnt. Die Züge haben mich zum Theater getragen, ich bin ein- und ausgestiegen, die Theaterkantine hat mir Tee gegeben, für fünfzig Pfennige, ich liebe jetzt Mozart, von neun bis fünfzehn Uhr Probe, Fritz lacht mich an, ich zeichne jeden Tag die Proben, ich verstehe mehr und mehr Deutsch, ich lese Heine. (SSE, p. 102)

[Tous se sont habitués à moi. Je me suis habituée à eux. Les trains m'ont portée jusqu'au théâtre, je suis montée puis descendue, la cantine m'a donné du thé, pour cinquante pfennig, maintenant j'aime Mozart, de neuf à quinze heures répétition, Fritz me regarde en riant, je fais tous les jours des croquis des répétitions, je comprends de mieux en mieux l'allemand, je lis Heine.]

À peine une page plus loin cependant, toujours dans la même entrée de journal, l'impact de cette lecture se fait déjà sentir lorsque tombe incidemment, au détour d'une phrase évoquant la beauté des nuits enneigées à Berlin, la métaphore du froid qui, au lieu d'être mordant, serait « un conte d'hiver » pour les enfants berlinois<sup>184</sup>. Dans ces pages empreintes d'une sérénité nouvelle, presque exaltée, l'allusion au cycle poétique *L'Allemagne, un conte d'hiver* surgit de façon inattendue, et si discrète qu'elle pourrait fort bien passer inaperçue – si le texte ne contenait pas par ailleurs nombre d'indices permettant d'étayer le soupçon d'un investissement plus général du modèle heinéen dans le projet d'écriture d'Özdamar.

Inversement, il se trouve que cette citation d'un titre de Heine, camouflée dans un passage descriptif sur l'ambiance hivernale à Berlin, constitue la seule évocation concrète d'un texte de cet auteur dans tout le volume : la diariste lit « Heine », sans plus de

---

<sup>184</sup> „Wie schön sind die Nächte in Berlin, wenn es schneit. Es hat ein weiches Herz, Berlin, die Kinder frieren nicht, die Kälte ist für sie ein Wintermärchen.“ SSE, p. 104.

précision quant à la nature des écrits concernés. L'importance que revêt cette lecture dans son parcours initiatique est pourtant attestée à différents niveaux : d'abord, par son inscription stratégique à ce moment-charnière où la jeune femme, touchant au but qu'elle s'était fixé en Turquie, se retourne sur le chemin parcouru et prend la décision de « devenir adulte » en acceptant la solitude et en étayant son engagement politique par l'étude de l'histoire<sup>185</sup>. C'est dans cet état d'esprit à la fois grave et optimiste, sous l'effet d'une disposition nouvelle à accepter le jeu de la vie avec ses bonheurs et ses risques, que s'inscrit sa lecture de Heine. Cet auteur a sur elle un effet si stimulant qu'elle décide six mois plus tard, comme consigné dans l'entrée datée du 29 novembre 1976, d'acheter pas moins de sept exemplaires de ses œuvres complètes pour en offrir un à chacun des colocataires de « sa WG » de Wedding. À peine arrivée, elle leur fait partager son enthousiasme en organisant dans la baignoire commune des séances improvisées de lecture à haute voix de « Heinrich Heine » (toujours sans plus de précision)<sup>186</sup>. Inversant le rapport de médiation culturelle, c'est cette fois elle, l'étrangère, qui se charge d'initier ses amis allemands à la lecture d'un des plus grands auteurs de leur littérature nationale. Cette inversion des rôles rend compte du statut ambivalent de Heine, particulièrement dans ce contexte de guerre froide : porté aux nues par les autorités de RDA qui l'instrumentalisaient comme penseur révolutionnaire, le légendaire « salisseur de nid » ne jouissait toujours pas d'une grande estime dans le monde académique ouest-allemand, qui persistait à lui reprocher, dans le meilleur des cas, sa « frivolité » et un manque de cohérence politique et esthétique. À tel point que les tentatives de donner son nom à l'université de Düsseldorf, sa ville d'origine, se heurtèrent pendant un quart de siècle à la résistance acharnée des dirigeants de l'institution et ne purent aboutir qu'en 1988.

Malgré sa discrétion, le clin d'œil à Heine glissé dans la description de l'hiver berlinois a pour effet de fissurer l'idylle qui y est esquissée. La réminiscence du poème violemment satirique de Heine introduit dans ce tableau une note grinçante qui lui enlève

---

<sup>185</sup> „Ich bin nicht rückwärts gegangen, ich bin nach vorne gegangen, alles in Ordnung. Die Einsamkeit ist nützlich, wenn es auch manchmal am Nachmittag schwer ist, wenn ich nach Hause komme. Dann höre ich Mozart, und es geht mir gut. Ich möchte alleine bleiben. Wie schön sind die Nächte in Berlin, wenn es schneit [...]. In den Kneipen dreht sich mein Kopf mit heißem Wodka, die Zeit wird dich küssen. Du bist ein wildes Mädchen, die Zeit wirst du schlagen, das Alleinsein ist mein Pferd, Haut gegen die Zeit. [...] Ich zerreiße das idealistische Denken, sie gehören auch zum Leben, die Geschichten, die mich so traurig gemacht haben, in der Türkei. Die Türen der Fehler sollen sich schließen. Jetzt ist es Zeit, durch Wissen weicher zu werden, reicher zu werden. In der Türkei konnte ich meine Hand und meinen Arm nicht bewegen. [...] Jetzt muß ich erwachsen werden. Die Kraft der Menschen wird reichen gegen Unrecht, gegen Armut. Die Zeit dreht sich. Keine Angst vor der Härte der Tage. Die Sprache der Straßen. Schau auf die Geschichte, schau genau hin.“ SSE, p. 104-105.

<sup>186</sup> „Wir setzten uns wieder zu viert in die dreibeinige Badewanne und lasen uns laut Heinrich Heine vor.“ SSE, p. 179.



toute complaisance – et qui n'est pas sans rappeler la « contrebande » que l'auteur de *L'Allemagne, un conte d'hiver* se flattait de porter dans sa tête en passant la douane où il était fouillé<sup>187</sup>. Heine, rappelons-le, écrivit ce « tableau de voyage » à l'occasion de son avant-dernier retour en Allemagne à l'automne 1843, après une absence de douze ans. Mêlant le récit de première personne et l'épopée satirique, l'œuvre brosse un tableau féroce de l'Allemagne du *Vormärz*, asphyxiée par la monarchie absolue, le cléricisme d'État et l'opportunisme des classes moyennes. Dans la même veine parodique qu'*Atta Troll*, dont nous avons déjà constaté l'importance pour Özdamar à propos de *Keloglan in Alamania*, mais dans un registre plus sombre, *L'Allemagne, un conte d'hiver* dresse un état des lieux critique de l'Allemagne réactionnaire, vue par un esprit libre respirant l'air plus revigorant et plus « estival » de France. Alors que dans *Atta Troll*, par référence aux métamorphoses oniriques du *Songe d'une nuit d'été*, la satire s'appuyait sur une reprise joyeusement fantasque et caricaturale de la tradition des légendes médiévales et des fables animalières, c'est ici principalement le conte, genre romantique par excellence, qui sert de point d'ancrage générique pour persiffler l'« hiver » allemand, métaphore de la léthargie politique et sociale et de la régression intellectuelle dans lesquelles avait sombré le pays depuis le congrès de Vienne. Les éléments du registre merveilleux abondent en effet dans les 27 chants dont se compose le poème, qui constitue l'un des écrits les plus caustiques et désabusés que Heine a produits sur l'Allemagne.

Özdamar ne reproduit dans ce texte ni le style de Heine, ni son ironie cinglante. Au demeurant, elle n'a pas – ou du moins, *plus* – les mêmes cibles. « Exilée » en Allemagne un peu comme Heine l'était en France, c'est-à-dire sans avoir été formellement expulsée de son pays d'origine, et ayant librement choisi son pays d'accueil, elle n'a aucune raison dans ce livre d'attaquer l'Allemagne ou les Allemands. La virulence et le pessimisme de *Keloglan in Alamania*, qui s'inscrivaient dans le contexte d'une inquiétante réhabilitation des rhétoriques nationalistes et xénophobes au moment de la réunification, semblent dépassés. En outre, il s'agit cette fois de retracer un itinéraire personnel et de poser les balises d'un positionnement qui est tout à la fois intellectuel, social, politique, culturel et artistique. Si la société allemande des années 1970 n'était pas, dans son ensemble (que ce soit à l'Est ou à l'Ouest), un modèle d'ouverture, elle offrait assurément un cadre bien plus

---

<sup>187</sup> „Ihr Toren, die ihr im Koffer sucht! / Hier werdet ihr nichts entdecken! / Die Contrebande, die mit mir reist, / Die hab ich im Kopfe stecken.“ H.H., *Deutschland, ein Wintermärchen*, Caput II, v. 9-12, in: *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, op. cit., Bd. 7, p. 579. À propos de la correspondance avec Heine sur ce point précis, voir B. Venkat Mani, „Weltliteratur als *bibliomigrancy*. Auf Emine Sevgi Özdamars „Sprachzügen““, op. cit., p. 59-70.

propice à l'épanouissement personnel que la société turque étouffée par la répression, et les milieux qui ont accueilli la jeune comédienne des deux côtés du Mur étaient particulièrement stimulants.

Özdamar n'a pas davantage de raison de s'appesantir vis-à-vis du public allemand sur ses griefs contre le régime militaire qui sévissait alors en Turquie, ni de gloser sur la maturité politique du peuple turc hier ou aujourd'hui. Pour autant, ses préoccupations rencontrent celles de Heine sur plusieurs points : le combat contre un régime de non-droit qui impose censure et brutalités, l'émancipation du peuple, le cosmopolitisme, sont des causes qu'elle défend avec autant d'acharnement que lui. Et si l'on relit la première partie de *D'étranges étoiles* à la lumière de ses évocations ultérieures, ponctuelles mais sans équivoque, de l'estime qu'elle porte au poète satirique allemand, on s'aperçoit que les deux éléments qui composent la métaphore du « conte d'hiver » y sont partout présentes : l'hiver (renvoyant à la stagnation, à la torpeur et à la paralysie politique) et le conte (représentant l'infantilisme, l'immaturité, la propension à fuir la réalité et à se réfugier dans le rêve) sont des éléments structurels récurrents que l'autrice décline à différents niveaux, filant longuement la métaphore dont Heine, s'appuyant sur Shakespeare, a fait le titre de sa féroce épopée. Le conte, surtout, lui fournit la référence générique majeure de son récit, le procédé même de sa démarche narrative.

Rappelons à cette occasion que la référence au conte merveilleux parcourt toute l'œuvre d'Özdamar. Le récit d'enfance *La vie est un caravansérail* tirait déjà son originalité d'une technique narrative imprégnée de l'imaginaire et du style des contes traditionnels turcs racontés à la narratrice par sa grand-mère. Le jeu avec les symboles, les procédés narratifs (répétitions, digressions, récits enchâssés) et discursifs (gommage des liens de causalité), les formules magiques et les proverbes puisés dans la tradition populaire arabo-musulmane est au fondement de la forme particulière de « réalisme magique » qui l'a rendue célèbre<sup>188</sup>. La mixité générique qui en résulte se double d'une mixité culturelle lorsque, comme dans *Keloglan in Alamania*, l'autrice fait se rencontrer des personnages et motifs traditionnels turcs et des figures emblématiques du conte européen comme le Petit Chaperon rouge. Cette fois-ci cependant, dans le troisième volet de son cycle autofictionnel (le plus directement « autobiographique »), le répertoire européen prend le pas sur l'univers des *Mille et une nuits*. La facture « réaliste » du récit

---

<sup>188</sup> Voir par exemple Meral Oraliş, „Der Spiegel als Wunschraum oder Das literarische Schreiben als ‚Provinz des Fremden‘ bei E. Sevgi Özdamar“, in: Manfred Durzak et Nilüfer Kuruyazıcı (Hrsg.), *Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayın*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 49-60.

autofictionnel est contrecarrée par un procédé récurrent de transfiguration fantasmatique étayé, cette fois, par des motifs puisés principalement dans les contes de Grimm. Mais, comme nous allons le voir, cette référence est maniée de façon beaucoup plus ambivalente et polysémique que dans *Keloglan in Alamania*.

#### 3.2.3.4 Réfraction de la mythologie populaire : comme dans un conte de Grimm

Parmi les contes qui sous-tendent la trame narrative dans *D'étranges étoiles*, le plus visible est *Blanche-Neige et les sept nains*, qui fournit la grille de lecture de toute la séquence située dans la communauté de Wedding. Özdamar relate son arrivée dans cette communauté comme l'arrivée de Blanche-Neige chez les nains : comment après avoir trouvé son chemin jusqu'à cet asile de fortune qu'on lui a indiqué le temps d'obtenir son visa pour la RDA, un loft niché au dernier étage d'un immeuble abritant un atelier de couture et un bordel, dans un ancien quartier ouvrier de Berlin-Ouest, elle y est accueillie avec une chaleur spontanée par sept jeunes gens des deux sexes qui l'invitent sans façon à partager leur petit-déjeuner. Tout en avalant goulûment des tartines beurrées à la confiture, des œufs, du müsli et du lait, ses hôtes la dévisagent « comme les enfants d'une école maternelle dévisagent un nouvel enfant »<sup>189</sup>.

D'abord discrète, l'allusion au conte se fait plus insistante à mesure que la description de ce foyer gentiment non-conformiste s'enrichit de nouveaux détails tant sur sa convivialité que sur la mécanique malgré tout bien réglée de son train-train quotidien. Elle devient tout à fait explicite lorsque l'un des sept colocataires, découvrant que leur nouvelle amie a fait la vaisselle durant leur absence, s'exclame : « [c]'est clair, nous sommes les sept nains et elle, c'est Blanche-Neige ». Et d'ajouter : « [p]ersonnellement je veux bien que tu t'installés ici dès maintenant, mais pas parce que tu as fait la vaisselle : parce que tu fumes des Gauloises sans filtre »<sup>190</sup>. Bien que formulée maintenant sur un mode auto-ironique par un membre de la communauté, la métaphore est manifestement à mettre d'abord sur le compte du regard mi-ébloui, mi-amusé de l'héroïne elle-même, dont l'extériorité culturelle et les épreuves passées induisent cette perception légèrement décalée de son nouvel environnement. Rescapée des geôles militaires et de la terreur qui sévit en Turquie, la jeune femme fait dans ce foyer aussi accueillant qu'insolite, qui vit au rythme des bains collectifs et du sautiller joyeux des toasts éjectés par trois grille-pain

---

<sup>189</sup> „[...] alle schauten mich an, wie die Kinder im Kindergarten ein neues Kind anschauen.“ SSE, p. 49.

<sup>190</sup> „Es ist klar, wir sind die sieben Zwerge, und sie ist Schneewittchen. Von mir aus kannst du sofort hier wohnen, aber nicht, weil du abgewaschen hast, sondern weil du Gauloises ohne Filter rauchst.“ SSE, p. 53.

fonctionnant en continu, l'expérience d'une immersion dans le paradis d'enfance nostalgique et sucré des contes de Grimm :

In der WG gab es immer Kaffee auf dem Tisch, Käse, Brot, Makkaroni, Marmelade, Orangensaft, die Tür war immer offen, man konnte wie unten im Puff rein- und rausgehen, nackt herumlaufen, wir frühstückten nackt, unsere Brüste waren schön, die Brotmaschine arbeitete im Takt, immer badete jemand.“ (SSE, p. 59-60)

[Dans la coloc, il y avait toujours du café sur la table, du fromage, du pain, des macaroni, de la confiture, du jus d'orange, la porte était toujours ouverte, on pouvait entrer et sortir librement comme dans le bordel du rez-de-chaussée, se promener tout nu, nous prenions le petit-déjeuner nus, nos seins étaient beaux, la machine à pain travaillait en cadence, il y avait toujours quelqu'un qui prenait son bain.]

Pour limpide qu'elle soit en apparence, la référence à *Blanche-Neige* est plus difficile à apprécier qu'il n'y paraît. Car si l'on saisit sans peine l'allusion qu'elle comporte à la situation de détresse de l'héroïne au moment de son arrivée et aux circonstances douloureuses qui l'ont forcée à quitter son pays (comme *Blanche-Neige* fuyant le château paternel pour échapper à la haine meurtrière de sa marâtre), on a plus de mal à décrypter le parallèle entre les sept colocataires et les nains du conte. Difficile en effet de ne pas percevoir, derrière l'hommage à l'accueil chaleureux que la jeune réfugiée a trouvé dans les milieux alternatifs de Berlin-Ouest, une allusion malicieuse à l'impensé de la contre-culture issue de 1968, cette nostalgie du vert paradis de l'enfance qui sous-tendait (surtout en Allemagne ?) les utopies libertaires et anarchistes de ces années-là. Or il y a plus qu'une légère ironie à comparer cette jeunesse rebelle, anti-bourgeoise et révolutionnaire, avec le peuple travailleur des nains de *Blanche-Neige*, ces bons génies asexués s'escrimant dans des mines souterraines, dont le zèle et l'attachement au foyer ont fait des représentants paradigmatiques du conservatisme petit-bourgeois.

Faut-il alors voir dans cette référence une forme de critique sérieuse, et donc en l'occurrence assez corrosive, à l'égard des formes spécifiquement allemandes de la contre-culture internationale des années post-68 ? Une telle interprétation serait peu compatible avec l'appréciation globalement positive de ce groupe dans le récit. Pour autant, l'ironie de la métaphore laisse percer un regard lucide sur le milieu en question. Palimpseste feutré mais insistant, le conte fonctionne au moins en partie comme un révélateur des paradoxes de la contre-culture ouest-allemande, dont il met en relief certains aspects « enfantins », voire régressifs : l'esprit de famille (transposé à la famille « alternative » que représente la communauté), l'attachement à la sécurité et au rituel, une certaine valorisation de l'innocence et de la naïveté (occultée par le prétexte du rejet de la pruderie et de l'exploitation sexuelle). On peut voir là une façon pour l'écrivaine de montrer que malgré

toute sa sympathie, elle n'est pas dupe de la posture transgressive qui caractérise le mouvement alternatif des années 1970 : le tableau qu'elle en brosse témoigne à la fois de sa solidarité foncière et de sa réticence à céder à la tentation d'une idéalisation naïve. Du reste, la pointe de malice que contient cette surimpression du palimpseste grimmien à la geste héroïque du mouvement contestataire s'adresse tout autant à la majorité conservatrice et bien-pensante (d'aujourd'hui comme d'hier), dont elle bat en brèche la diabolisation du courant en question : non, cette jeunesse scandaleusement émancipée et amoralisée n'était décidément pas faite d'inadaptés, de provocateurs et de terroristes en puissance, elle se composait avant tout de grands enfants débonnaires, avatars des nains de *Blanche-Neige*...

Chez Heine, la métaphore du conte renvoyait d'une part à l'hypocrisie doucereuse du monarchisme, d'autre part à l'infantilisme du peuple allemand incapable de se libérer de son joug. Le signifié de l'immaturation est conservé, mais pour le reste, la perspective est inversée : le paradis de l'enfance est situé dans une démocratie, la RFA, sur laquelle la narratrice, qui y arrive en étrangère réfugiée d'une dictature militaire, porte un regard distancié mais bien moins critique que Heine sur l'Allemagne, qu'il redécouvrait après douze ans d'exil. Cependant la métaphore du conte ne s'arrête pas dans le récit à la communauté de Wedding, ni à l'hypotexte individuel de *Blanche-Neige*, mais s'étend sous d'autres formes à tous les milieux que parcourt l'héroïne. Ainsi la plongée de la Turquie dans le cauchemar du coup d'État militaire est-elle décrite comme une subjugation, un envoûtement qui provoque la léthargie et la déréalisation : comme si on leur avait jeté un sort, les fruits et les légumes se mettent à ressembler à des êtres humains (les grenades tombent des étals comme des hommes fauchés par des balles, les courgettes du jardin émettent des sons en poussant la nuit, les aubergines ressemblent à des bébés emmaillottés<sup>191</sup>). Les humains, de leur côté, se transforment en pierres, quand ils ne s'évanouissent pas purement et simplement dans la nature pour « devenir des photos »<sup>192</sup>. Ici l'image du « conte d'hiver » s'impose à nouveau, et cette fois au sens politique que lui donnait Heine dans sa peinture de l'Allemagne du *Vormärz* : la Turquie a sombré dans l'hiver du régime militaire, tout comme l'Allemagne, après le congrès de Vienne, dans celui de l'État policier instauré sous l'égide de Metternich dans la Confédération germanique.

---

<sup>191</sup> „Dort im Garten hörte ich die Zucchini wachsen. Sie machten Tschtscht in der Nacht. Die Auberginen sahen aus wie Babies, denen man lilafarbene Windeln aus Samt angezogen hatte.“ SSE, p. 24.

<sup>192</sup> „Menschen verschwanden ganz plötzlich und wurden zu Fotos. Die Eltern liefen mit Fotos in den Händen herum und fragten: ‚Wo sind unsere Kinder?‘“ SSE, p. 26.

Mais la guerre froide, elle aussi, produit des situations d'une irréalité qui évoque l'univers fantasmagorique et ritualisé des contes. Appréhendée par Özdamar sur un mode plus détaché que la terreur qui sévit en Turquie, le totalitarisme bureaucratique de RDA a généré, notamment autour de la frontière qui la sépare du monde occidental, une infinité d'entraves matérielles et immatérielles, de formalités, de prescriptions, de tabous et de cérémoniaux qui sont décrits dans le récit comme autant d'éléments caractéristiques du conte : défense d'introduire à l'Est des journaux ou des jeans, défense d'en faire sortir de la monnaie locale ou des produits d'alimentation, obligation d'avoir rallié le check-point avant minuit tapant pour pouvoir rentrer à l'Ouest... Certains lieux semblent plongés dans un long sommeil tel le château de la Belle au Bois dormant, comme ces « gares-fantômes » (SSE 155, 158) du métro de Berlin-Est, fermées à la circulation parce que traversées par le réseau du secteur Ouest.

Quant à la narratrice, fraîchement débarquée d'un pays frappé par le maléfice de la répression militaire, elle aborde les lois opaques et saugrenues qui règnent dans cette ville avec la souplesse désarmante d'un authentique héros de conte de fées, manifestant peu d'étonnement face à ces bizarreries. Elle en a vu d'autres et ne se laisse pas intimider, s'adapte, observant avec intérêt ces gares-fantômes dans lesquelles le métro ne s'arrête jamais, s'amusant à contourner les interdits (par exemple en avalant le *pfennig* resté dans sa poche pour le récupérer plus tard dans les toilettes) ou à déjouer l'impératif du retour à l'Ouest dans les 24 heures en se présentant au check-point quelques minutes avant minuit pour le franchir aussitôt en sens inverse. La métaphore de Cendrillon, qui perce entre les lignes dans la série d'anecdotes tournant autour de cette fameuse permission de minuit, est filée avec une certaine constance, jusqu'à la divulgation par la narratrice elle-même de sa parenté avec le personnage de Grimm – cette fois dans un tout autre contexte puisque la scène se situe à Berlin-Est où elle réside maintenant, et que la permission de minuit n'a donc plus cours pour elle :

Ich kam nach Hause und reparierte bis Mitternacht meinen Rock. Ich habe noch nie soviel Geduld mit Nähen gehabt. Vielleicht hat mir die Theaterarbeit die Geduld beigebracht. Ich saß im Pyjama, nähte, kochte Blumenkohl, Katrin kam aus ihrem Zimmer, vom vielen Lesen hatte sie ganz dicke Augen. ‚Ich fühle mich wie Aschenputtel‘, sagte ich. Katrin sagte: ‚Ja, gleich wird jemand an der Tür klingeln und fragen: ‚Ist das Ihr Schuh?‘ Katrin zeigte mit ihren Händen einen Schuh von achtzig Zentimeter, ich lachte. (SSE, p. 118)

[Je rentrai à la maison et réparai ma jupe jusqu'à minuit. Jamais je ne m'étais consacrée avec autant de patience à la couture. Peut-être le travail au théâtre m'a-t-il appris la patience. J'étais assise en pyjama, je cousais, je faisais cuire un chou-fleur, Katrin sortit de sa chambre, elle avait les yeux tout enflés à force de lire. « Je me sens comme Cendrillon », dis-je. Katrin dit : « Oui, d'un moment à l'autre quelqu'un va sonner à la porte et demander : 'Ce soulier est-il

le vôtre ?' » Katrin dessinait en l'air avec ses mains une chaussure de quatre-vingt centimètres, je ris.]

La référence relève ici de l'autodérision : c'est en prenant conscience avec un étonnement amusé de sa « patience » nouvelle, et plus généralement de sa docilité et de l'application qu'elle met à exécuter des tâches ménagères, que la narratrice se découvre une ressemblance – inattendue et incongrue pour elle – avec Cendrillon. Si cette « révélation » la fait rire, c'est bien parce qu'elle n'est pas, elle, un modèle de douceur et de soumission, ni le souffre-douleur d'une méchante belle-mère, ni ne passe sa vie à attendre qu'un prince charmant vienne la délivrer. Son astreinte présente est librement consentie, c'est volontairement qu'elle se consacre – très ponctuellement – à des tâches domestiques. Après s'être rebellée contre le joug du mariage et avoir célébré son émancipation de toutes les façons possibles, elle découvre enfin la vraie liberté, qui consiste à pouvoir faire de son plein gré ce qu'on ne pouvait faire tant que c'était imposé. Le renvoi dans ce contexte au conte allemand, plutôt qu'à un conte traditionnel de son enfance, donne incidemment, et avec non moins d'auto-ironie, la mesure de son acculturation : elle s'est si bien acclimatée en Allemagne que ses références culturelles sont aujourd'hui celles de son entourage – entre autres justement parce qu'elles permettent d'instaurer une connivence avec ce dernier, comme l'illustre le passage cité.

Si elle se découvre à l'occasion des points communs avec Blanche-Neige ou Cendrillon, la narratrice se reconnaît aussi, et de façon assurément plus pertinente, dans le malicieux lutin Rumpelstilzchen, qui jubile à l'idée de garder son identité secrète : « Comme c'est bien que personne ne sache que je m'appelle Rumpelstilzchen » (« *Wie schön, daß keiner weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß* », SSE 173). Cette citation, approximative, de la célèbre ritournelle (« *Ach, wie gut ist, daß niemand weiß, daß ich Rumpelstilzchen heiß* ») d'un nain du folklore germanique qui, lui, est malfaisant<sup>193</sup>, ne s'inscrit pas dans un contexte de renvoi au conte de Grimm, mais sert simplement à commenter sur le mode de l'autodérision la situation d'errance rocambolesque dans laquelle se trouve la jeune femme pendant quelque temps à Berlin-Est : malgré son contrat

---

<sup>193</sup> Rumpelstilzchen (traduit en français, selon les versions, par Tracassin, Gargouilligouilla ou Outroupistache), nain boiteux et « très ridicule », joue un tour cruel à une jeune fille de meunier en lui soutirant la promesse inconsidérée de lui donner le moment venu son premier-né en échange de services rendus. Une fois l'enfant né, il consent à se laisser attendrir par les larmes de la mère et à renoncer à sa récompense à la seule condition qu'elle devine comment il s'appelle. Puis il rejoint sa cachette au fond des bois et allume un feu autour duquel il danse en chantant : „Heute back ich, morgen brau ich, / übermorgen hol ich der Frau Königin ihr Kind; / ach, wie gut ist daß niemand weiß / daß ich Rumpelstilzchen heiß!“ Jakob & Wilhelm Grimm, *Rumpelstilzchen*, in: *Kinder- und Hausmärchen Band 1*, 7. Auflage (Ausgabe letzter Hand), 1857, Göttingen, Dieterich, p. 281-284 (p. 283).

de travail et le renouvellement de son visa pour la RDA, elle n'est pas en règle car elle n'a plus d'hébergement officiel sur place et se voit donc contrainte de passer la nuit chez les uns ou les autres en fonction des disponibilités, quand ce n'est pas cachée dans le sauna du théâtre. Isolée du contexte littéraire de référence et présentée sous forme de monologue intérieur, l'évocation de *Rumpelstilzchen* n'en est que plus révélatrice, tant du degré d'acquisition de la culture allemande par l'héroïne-narratrice (aucun personnage extérieur n'est pris à témoin ici, et *Rumpelstilzchen* est un conte du folklore germanique peu connu en dehors de l'Allemagne) que de la posture paradigmatique, faite de provocation, d'ingéniosité et de désinvolture, qu'elle adopte tout au long du récit face aux obstacles qui se dressent devant elle. Dans le même temps, la formule renvoie de façon emblématique aux jeux de rôle de l'écrivaine Özdamar. Pied-de-nez à tous ceux qui voudraient lui assigner une identité stable et homogène (de préférence chevillée à une « communauté » culturelle bien identifiée), la devise de *Rumpelstilzchen* est en quelque sorte la formule codée de son jeu de cache-cache permanent avec le lecteur.

En dépit de sa présence récurrente et appuyée dans ce récit, la référence aux contes de Grimm n'a donc, cette fois encore, rien d'un hommage sérieux. Même si les hypotextes évoqués ne sont pas explicitement tournés en dérision, l'identification des personnages, en particulier de l'héroïne-narratrice elle-même, à tel ou tel personnage des contes de Grimm relève d'un jeu délibéré, et ironique, avec le folklore germanique. Pour l'autrice, le recours au matériau mythologique du conte est un moyen d'introduire dans la trame narrative le recul nécessaire pour faire barrage au sentimentalisme. En donnant un tour simultanément poétique et parodique à ses aventures, elle accomplit une pirouette rhétorique qui participe de sa stratégie de distanciation et d'autodérision.

Il n'en reste pas moins que le regard porté ici sur les contes de Grimm est indéniablement moins corrosif que dans *Keloglan in Alamania*. En tissant un réseau de circulation entre le récit autofictionnel et le répertoire des contes merveilleux, Özdamar déjoue les attentes et invalide, pour une part, les déductions hâtives. Ce système d'échos brouille les significations et ambiguïse le récit : les discours mis en jeu de part et d'autre sont réfractés, laissant planer un flottement autour du sens à leur donner. De qui se moque-t-on ? Özdamar persifle-t-elle la contestation étudiante et le mouvement alternatif ouest-allemand en décrivant les colocataires de Wedding comme des nains de Blanche-Neige ? Ou insinue-t-elle, à rebours de la grille de lecture imposée par les frères Grimm (et entérinée par la postérité), que ces braves nains avaient un côté révolutionnaire ? Une fois posé qu'on peut déceler des similitudes entre les idéaux libertaires portés par le mouvement étudiant et les qualités prêtées aux nains – générosité désintéressée à l'égard



d'une étrangère en fuite, organisation sociale communautaire et autarcique, proximité avec la nature, indifférence au pouvoir à la richesse, ignorance du « genre » comme système binaire de domination –, quelle conclusion faut-il en tirer ? En attirant les nains (ainsi que tous les autres personnages de conte évoqués au fil du récit, Blanche-Neige, Cendrillon, Rumpelstilzchen) dans un système de valeurs aux connotations strictement opposées à leur cadre de référence canonique, l'autrice fait porter sur eux un soupçon d'anarchie dont tout l'intérêt, nous semble-t-il, est de faire vaciller les certitudes. Car c'est en définitive le regard même que l'on porte sur les êtres et les choses qui est remis en question dans ce jeu de miroirs et de contre-miroirs.

*D'étranges étoiles fixent la Terre* porte donc bien son titre : l'inversion de perspective est décidément programmatique dans ce texte travaillé en profondeur par un mouvement de contestation interne, qui n'a de cesse de mettre en avant sa propre relativité. Tous les discours et tous les hypotextes dont se nourrit le récit initiatique sont affectés par ce jeu de la subjectivité.

### 3.2.3.5 Conclusion – et retour à Heine

Au prisme des contes de Grimm, auxquels renvoie en permanence le texte d'Özdamar, l'aboiement nocturne qui ouvre le récit, et que la narratrice tente de conjurer en « aboyant » en retour les poèmes de Lasker-Schüler, ne peut manquer d'évoquer rétrospectivement le loup mythique du folklore européen – ce loup que l'autrice, s'inspirant de la figure du poète souabe « carlinisé » par Heine dans *Atta Troll*, avait malicieusement changé en chien domestique dans *Keloglan in Alamania*. Mais la scène rappelle aussi d'assez près un épisode central de *L'Allemagne, un conte d'hiver* : le narrateur-voyageur, tombé en panne dans une forêt allemande en pleine nuit, se trouve soudain encerclé par une meute de loups ; il déjoue l'attaque des bêtes sauvages, dont il ne perçoit la présence que par un « chœur » de hurlements, en opposant crânement à leur clameur une harangue improvisée au cours de laquelle il se déclare lui-même « resté un loup », qui « toujours [hurlera] avec les loups »<sup>194</sup>. D'où émane dans *D'étranges étoiles* la menace de terreur matérialisée par la figure du chien hurlant dans la nuit, comme en écho au prédateur mythique des contes, créant chez la narratrice un sentiment d'impuissance et de désarroi ? On pense bien sûr aux traumatismes subis en Turquie, plus qu'à l'Allemagne où elle s'est

---

<sup>194</sup> *Deutschland, ein Wintermärchen*, Caput XII, in: H.H., *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, op. cit., Bd. 7, p. 603-604.

réfugiée. Mais dans la configuration intertextuelle que dessine le récit, ces images de violence et de persécution se télescopent immanquablement avec la satire heinéenne de l'Allemagne du *Vormärz*.

Dans l'analyse qu'elle fait de cet incipit, l'écrivaine Katja Lange-Müller souligne le lien qui existe entre le scénario inaugural qui campe la narratrice entrant dans une invraisemblable compétition d'aboiements avec un chien tapi dans la nuit hivernale et, d'une part, l'état de glaciation intérieure dans lequel elle arrive de Turquie, et d'autre part la quête d'une « nouvelle langue » qu'elle va chercher précisément dans le Berlin de la guerre froide<sup>195</sup>. La mise en relation de ces différents espaces et niveaux d'expérience s'effectue dans une configuration intertextuelle dont la référence principale – englobante –, est fournie par le *Conte d'hiver* heinéen, à travers notamment la métaphore titulaire qui en condense les différents signifiés : l'Allemagne est – en ces années 1970, pour la narratrice qui s'y réfugie – un conte de Grimm ; de son côté, la Turquie est (désormais) un « conte d'hiver » au sens heinéen, c'est-à-dire aussi un reflet déformé de l'Allemagne du *Vormärz*. Mais la « guerre froide » dans laquelle est alors plongée l'Europe dessine aussi la toile de fond sur laquelle se détache, comme une parenthèse enchantée, l'expérience berlinoise de la narratrice – contexte politique passablement pesant qui donne à cette initiation, en contrepoint, l'apparence irréaliste d'un conte de Grimm.

Tout se passe donc comme si Özdamar avait puisé chez Heine, et plus particulièrement dans *L'Allemagne, un conte d'hiver*, la métaphore fondatrice qui lui a permis de trouver le ton spécifique de ce récit initiatique, le « chiffre » poétique et rhétorique de son projet scriptural. Comme si en somme elle avait pris Heine au mot, s'appuyant sur sa métaphore intertextuelle pour raconter le voyage qu'elle a fait, quant à elle, en sens inverse : du despotisme vers la liberté. Dans la subjectivité affichée – mais à double fond – de ce récit de formation où elle se livre tout en se cachant, se reflète une attitude narrative très proche de celle du poète-satiriste, dont le sujet lyrique se confond *presque* avec la personne de l'auteur, sans jamais fusionner avec elle. À travers la grille de référence commune du conte, c'est aussi la quête heinéenne d'une synthèse (toujours précaire) entre poésie et politique, ainsi que la flexibilité de la pensée et du syle, la capacité à passer sans transition de la gravité à l'euphorie, du pathos à l'ironie enjouée, qui sont convoquées. Toutes ces correspondances thématiques et discursives font de Heine un

---

<sup>195</sup> Katja Lange-Müller, „Der Hund und die Kälte – Das ist doch mal ein Anfang!“, *Text + Kritik* VII/16, Heft 211, *op. cit.*, p. 3-7.

« miroir »<sup>196</sup> de prédilection pour Özdamar – et peut-être même, en dépit des renvois très discrets à son œuvre, l’astre le plus irradiant de la constellation décrite ici des auteurs qui ont jalonné sa recherche d’une « nouvelle langue » permettant au sujet de se reconstruire.

---

<sup>196</sup> Nous empruntons cette image à Ottmar Ette, qui a employé le motif du miroir, par ailleurs omniprésent chez Özdamar, pour décrire la fonction de la littérature allemande, et plus particulièrement de celle « de l’exil, de la diaspora et de la proximité dans l’éloignement » comme surface de projection du désir chez Özdamar : „Die deutschsprachige Literatur ist zu jener Projektionsfläche des Begehrens geworden, in der sich das Ich in seiner Liebe translingual, im Durchgang durch verschiedene Sprachwelten, spiegelt. Die Liebe, das weiß die abgeklärte Erzählerin im Folgeroman [*Seltsame Sterne...*] sehr gut, ist auf’s Engste mit dem Schreiben, mit der literarischen Arbeit verbunden [...]. Die deutschsprachige Literatur bietet in der Tat viele Spiegel.“ Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben*, *op. cit.*, p. 192.



## 4. Feridun Zaimoglu

---

### 4.1 Itinéraire et combats d'un « enfant terrible »

Pour s'imposer sur le devant de la scène littéraire allemande, Feridun Zaimoglu a dû surmonter un double handicap : non seulement son origine ethnoculturelle le prédestinait à être rangé parmi les auteur·rice·s de littérature « de la migration » ou « interculturelle », mais il venait en outre de ce sous-prolétariat de l'immigration économique dont ses aînés Schami et Özdamar, quant à eux, n'ont jamais fait partie qu'accidentellement. Ces derniers sont issus, rappelons-le – de même d'ailleurs que Navid Kermani, Zafer Şenocak ou encore Yoko Tawada, plus jeunes qu'eux – de familles bourgeoises cultivées, et ce n'est que temporairement qu'ils se sont retrouvés dans le milieu ouvrier, au seuil de la vie adulte, alors qu'ils arrivaient dans un pays où ils s'étaient rendus pour des raisons diverses (politiques et artistiques) et dont ils ne connaissaient pas suffisamment la langue pour y exercer, dans un premier temps, d'activité autre que manuelle.

Zaimoglu, en revanche, est bien un enfant de ce « ghetto » dans lequel a grandi la deuxième génération issue de l'immigration économique des années 1960. Né en 1964 à Bolu, en Anatolie, et arrivé en République fédérale, enfant, dans les bagages de ses parents, il n'a jamais eu, comme il se plaît à le répéter, d'autre « patrie » que l'Allemagne<sup>1</sup>. Après une enfance passée entre Bonn, Berlin et Munich, il passe brillamment son *Abitur* et commence des études d'arts plastiques et de médecine à Kiel avant de se lancer dans le journalisme, puis la littérature. Il se fixe à Kiel, dont la municipalité s'enorgueillit aujourd'hui de compter parmi ses habitants un écrivain de renommée internationale, d'autant que ce dernier revendique haut et fort son enracinement dans cette ville du nord de l'Allemagne. Lauréat de nombreuses distinctions littéraires (il a obtenu, entre autres, les prix Chamisso, Grimmshausen, Jakob Wassermann, la bourse de la Villa Massimo de Rome...), Zaimoglu est sollicité pour donner des conférences de poétique et animer des

---

<sup>1</sup> „Ich hatte immer nur eine Heimat. Es kann für mich nur eine Heimat geben, und das ist Deutschland. [...] Für mich war die Türkei immer das Land meiner geliebten Eltern, das schöne Land. Ich bin da hingefahren [...] als gut unterrichteter Tourist. Aber sobald ich den Mund aufmachte und Türkisch sprach, lachten dann die zehnjährigen Kinder auf, denn mit meinem Türkisch ist es nicht sehr weit.“ Anja Reinhardt, „Feridun Zaimoglu über die Muttersprache: ‚Ich kann nicht anders, als es auf Deutsch zu machen‘“, *Deutschlandfunk*, 21/02/2017, en ligne [dernière consultation le 10/06/2018] : <[http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglu-ueber-die-muttersprache-ich-kann-nicht.691.de.html?dram:article\\_id=379539](http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglu-ueber-die-muttersprache-ich-kann-nicht.691.de.html?dram:article_id=379539)>.

ateliers d'écriture. Il écrit avec succès pour le théâtre en collaboration avec son ami Günter Senkel, revisitant le répertoire<sup>2</sup> et livrant des pièces originales montées sur des scènes prestigieuses, et publie régulièrement des tribunes dans les journaux et les revues culturelles (*Freitext*). Bien introduit dans les réseaux littéraires, il fit partie des écrivain·e·s convié·e·s aux rencontres annuelles organisées par Günter Grass à Lübeck (*Lübecker Literaturtreffen*) à partir de 2005.

Cette brillante carrière n'a pas été sans heurts ni conflits. Fils de paysans kurdes devenus *Gastarbeiter*<sup>3</sup>, Zaimoglu ne pouvait pas compter sur le « bonus exotique » (certes ambivalent) que vaut aux auteur·rice·s allochtones leur double appartenance culturelle. Pour sa génération, le discours du déracinement et du clivage identitaire est dépassé ; il continue pourtant de prospérer dans l'espace public, contribuant à alimenter l'idéal né dans les années 1980 d'une société « multiculturelle », pluraliste et tolérante, où chacun aurait le droit de s'épanouir selon sa propre « culture ». Les enfants d'immigrés qui grandissent ou atteignent l'âge adulte à cette période, qu'ils/elles soient écrivain·e·s comme Zaimoglu, Yadé Kara, Zehra Çırak ou Selim Özdoğan, réalisateurs comme Fatih Akin, metteurs en scène comme Neco Çelik, hommes et femmes politiques comme Cem Özdemir (Alliance 90/Les Verts), Mehmet Daimagüler (FDP), Aygül Özkan (CDU) ou Aydan Özoğuz (SPD), ou encore journalistes comme Özlem Topcu, ne se reconnaissent pas dans ce discours qui les cantonne à une minorité ethnoculturelle. Beaucoup d'entre eux/elles n'auront de cesse, comme Zaimoglu, de clamer leur refus de toute assignation identitaire, fût-ce au nom d'un « multiculturalisme » qui, sous couvert de valoriser la diversité, n'est bien souvent qu'un alibi pour perpétuer la discrimination.

C'est dans le contexte de cette lutte pour la reconnaissance, non de la différence, mais bien de la pleine légitimité des enfants d'immigrés à occuper le champ social, que Zaimoglu fait en 1995 son entrée sur la scène littéraire : avec *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* (Rotbuch, 1995), il donne pour la première fois une visibilité littéraire à cette jeunesse de la « marge » que la société majoritaire stigmatise ethniquement et socialement tout en lui déniait le droit d'avoir des revendications politiques. Composé de vingt-quatre monologues présentés en avant-propos comme des

---

<sup>2</sup> Il adapte entre autres des pièces de Shakespeare (*Roméo et Juliette*, *Othello*, *Hamlet*), Molière (*Le Misanthrope*, *Dom Juan*, *Tartuffe*, *L'Avare*), Lessing (*Nathan*), Wedekind (*Lulu*).

<sup>3</sup> Zaimoglu mentionne des emplois de femme de ménage pour sa mère et de manœuvre chez BASF puis dans la métallurgie pour son père. Henryk M. Broder, „Interview mit Feridun Zaimoglu: Infiltration durch Penetration“, *Der Spiegel*, 18.03.2006, en ligne [dernière consultation le 10/06/2018] : <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-feridun-zaimoglu-infiltration-durch-penetration-a-406549.html>>.

procès-verbaux authentiques, le livre célèbre avec fracas la puissance d'une langue, le sociolecte hybride d'une génération auto-désignée comme *kanak*, dans laquelle s'expriment une créativité, une intelligence critique et aussi 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* (ou *kanaksta*), telle qu'elle est (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 et ignorée, non seulement des responsables politiques de tous bords, mais aussi des intellectuels bien intentionnés.

« *Kanak* » : le concept par lequel s'auto-désigne le mouvement subculturel popularisé par Zaimoglu a été forgé sur le modèle de « l'inversion du stigmate »<sup>4</sup>, par appropriation d'un terme utilisé à l'origine dans le contexte colonial français pour déprécier, par un mot de leur propre langue, les indigènes de Nouvelle-Calédonie. L'usage de cette insulte raciste s'étant répandu depuis les années 1970 dans les milieux d'extrême-droite allemands pour qualifier de façon indifférenciée les allochtones de toutes origines, les immigrés de deuxième génération se l'approprièrent en signe de ralliement, dans un contexte de violence xénophobe croissante. Le dérivé « *Kanaksta* » serait formé quant à lui, selon Zaimoglu, par contraction de « *Kanak* » et de « *Youngster* » mais aussi de « *Kanak* » et de « *Gangster* »<sup>5</sup>. C'est donc dans un esprit de combat que se forge l'identité *kanak*, comprise comme une contre-culture lancée à la face d'une société bien-pensante s'aveuglant sur la violence qu'elle abrite en son sein. Ainsi que l'explique Zaimoglu lors de ses apparitions publiques à la sortie du livre, le mouvement *kanak* est né en réaction à l'abandon par l'État de cette jeunesse exposée dans la rue à des agressions répétées de la part de bandes de skinheads proches des milieux néonazis : c'est parce qu'ils ne trouvent aucun soutien auprès des institutions – police et justice – que les jeunes du « ghetto » s'organisent en réseaux d'auto-défense<sup>6</sup>. Le choix du terme de « *kanak* » reflète, par son flou même (et son impropriété dans le contexte allemand), on ne peut plus clairement la

---

<sup>4</sup> Voir Erving Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, London, Penguin, 1963, éd. fr. : *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, trad. Alain Kihm, Paris, Minuit, 1975, ainsi que Judith Butler, *Excitable speech: A politics of the performative*, Routledge, New York, 1996 ; éd. fr. : *Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, éd. Amsterdam, 2004.

<sup>5</sup> „Feridun Zaimoglu über das Verhältnis von Kanaksta und Dschörmans“, *Die Zeit*, 12.12.1997, en ligne [dernière consultation le 25/01/2018] : <<https://www.zeit.de/1997/51/kanaksta.txt.19971212.xml>>.

<sup>6</sup> Voir par exemple l'entretien de Zaimoglu avec Alfred Biölek dans le cadre de l'émission *Boulevard Bio* diffusée le 20 janvier 1998, Westdeutscher Rundfunk (ARD). Document disponible aux archives du WDR, Historisches Archiv des Westdeutschen Rundfunks : <<https://www.koelnerarchive.de/index.php?id=36>>.

nature des solidarités qui se tissent alors. Il indique en effet que le mouvement ainsi désigné s'ancre, non dans une revendication identitaire, mais dans une lutte pour la reconnaissance d'une stigmatisation sociale – selon le raisonnement suivant : eh bien soit, puisqu'on les perçoit de façon indifférenciée comme des « kanaks », c'est-à-dire comme des « Autres » ethniques, indépendamment de leurs origines culturelles individuelles et de leur lieu de socialisation, c'est cet anathème totalisant qui les définit en effet le mieux, par-delà et bien plus puissamment que les références culturelles transmis aux uns et aux autres par leurs parents.

Le sens de cette appropriation sémantique d'un terme excluant comme acte pragmatique d'autolégitimation a largement échappé au champ médiatique, où « *Kanake* » fut simplement reçu (et abondamment relayé) comme un synonyme plus « tendance » de « *Deutsch-Türke* » – quand ce n'était pas, au début, de « *Türke* » tout court. En méconnaissant que le terme désignait non une « identité » (ethnoculturelle), mais un (non-) lieu social, les journalistes entretenaient précisément le malentendu et les stéréotypes contre lesquels s'élevaient les membres du groupe en question – ainsi que leur figure de proue littéraire, ce jeune homme venu lui-même de « la marge », que ce livre-manifeste propulsa du jour au lendemain sur les plateaux de télévision des chaînes publiques aux heures de grande écoute. Reçu comme un coup de tonnerre par une opinion publique encore bercée, malgré la vague d'attentats racistes du début des années 1990, par l'euphorie de la réunification et l'espoir de voir émerger une société pluraliste apaisée, enrichie de sa diversité, *Kanak Sprak* valut à son jeune auteur une notoriété pimentée de scandale. Les réactions furent d'autant plus violentes que Zaimoglu manifestait par ce coup d'essai un talent indéniable. Une lecture d'extraits de son livre, présentée par de jeunes comédiens sur le plateau d'un *talk-show* où il était invité aux côtés de personnalités du monde politique (Norbert Blüm, Heide Simonis) et culturel (Wolf Biermann, Harald Juhnke), suscita ainsi des attaques *ad hominem* d'une rare agressivité, non seulement dans les rangs du public et des politiques mais aussi, de façon plus surprenante, parmi ses propres collègues<sup>7</sup>. Le poète et chanteur Wolf Biermann, notamment, alla dans sa perplexité jusqu'à sommer le débutant, qui tentait de défendre posément dans ce cadre une œuvre qu'aucun.e des présent.e.s n'envisageait comme telle, de « se démasquer ». Pointant l'écart entre la composition que Zaimoglu affichait selon lui dans le débat (« *pfäffische Art* ») et l'agressivité brute exprimée dans son livre, il lui lança : « mais enfin,

---

<sup>7</sup> „III nach 9“, Norddeutscher Rundfunk (NDR), émission diffusée le 08.05.1998.



qui êtes-vous en réalité ? Qu'est-ce qui est authentique chez vous ? »<sup>8</sup>. Malgré ce scandale et en partie grâce à lui, ce premier livre de Zaimoglu contribua de façon essentielle à installer dans la sphère publique la génération issue de l'immigration, à valoriser sa culture et son (ses) mode(s) de vie – et ainsi, à moyen terme, à reconfigurer l'imaginaire collectif de la nation allemande après les attentats de Hoyerswerda, Rostock, Mölln et Solingen.

Dans la foulée de cette entrée en scène tapageuse dans la posture de l'écrivain militant, Zaimoglu publia en 1997 *Abschaum: Die wahre Geschichte des Ertan Ongun* (*Racaille : La véritable histoire d'Ertan Ongun*)<sup>9</sup>, adapté au cinéma en 2000 par Lars Becker sous le titre *Kanak Attack*. Puis, en 1999, *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft* (*Matière grise : kanaka sprak depuis la marge de la société*), qui reprend la formule déjà éprouvée de monologues au croisement du documentaire social et de la provocation politico-culturelle, pour l'appliquer cette fois à des femmes (les locuteurs de *Kanak Sprak* étaient tous des hommes). Lus comme des documents authentiques, ces trois premiers livres firent à l'auteur une solide réputation de porte-parole des immigrés de deuxième génération, voire de porte-drapeau de la subculture *kanak* – largement (mé-) comprise, nous l'avons dit, comme un mouvement de revendication identitaire. Peu à peu, la critique universitaire met au jour la part d'élaboration littéraire et de fictionnalisation qui entre dans la composition de la « tchatche » inimitable de ses locuteur·rice·s, et conclut à la construction d'identités « performatives » visant à déconstruire les dichotomies érigées par l'institution pour situer dans le champ cette littérature « germanophone, mais 'pas tout à fait allemande' » que sont censés représenter les auteur·rice·s issus de l'immigration<sup>10</sup>.

Ce premier cycle s'achève en point d'orgue avec deux romans, *Liebesmale, scharlachrot* (*Marques d'amour, écarlates*, 2000) et *German Amok* (2002), qui marquent de différentes façon l'évolution de la performativité langagière de Zaimoglu vers d'autres postures discursives. C'est à la première de ces œuvres charnières, un roman épistolaire, que sera consacrée l'unique analyse de ce chapitre. Si le virage amorcé dans *German Amok* se situe en effet au niveau du milieu social décrit et des cibles du discours de rébellion mis

---

<sup>8</sup> „Sagen Sie mal, wer sind Sie eigentlich? Was ist an Ihnen echt?“ *Ibid.*

<sup>9</sup> Traduction de Florence Tenenbaum, Paris, Stock, 2004. C'est à ce jour le seul livre de Zaimoglu publié en France.

<sup>10</sup> Julia Bodenburg, „Kanaken und andere Schauspieler. Performative Identitäten bei Feridun Zaimoğlu und Yadé Kara“, *Germanica*, 38/2006, p. 129-140. Voir aussi : Julia Abel, „Konstruktionen ‚authentischer Stimmen‘. Zum Verhältnis von ‚Stimme‘ und Identität in Feridun Zaimoglus ‚Kanak Sprak‘“, in: Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Steffel (Hrsg.), *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin/New York, De Gruyter, 2006, p. 297-320 ; Gary Schmidt, „Feridun Zaimoglu's performance of gender and authorship“, in: Katharina Gerstenberger et Patricia Herminhouse, *German Literature in a New Century: Trends, Traditions, Transitions, Transformations*, New York, Berghan Books, 2008, p. 196-213.

en scène (le héros-narrateur est un peintre sans succès en rupture de ban avec l'*establishment* culturel), c'est essentiellement au niveau du travail sur le canon que s'effectue un repositionnement dans *Marques d'amour, écarlates*. Zaimoglu y reconfigure son projet d'écriture initial par rapport à une référence centrale de l'histoire littéraire nationale : le *Sturm und Drang*. Si cette référence préromantique est maniée ici sur un mode qu'on peut encore comprendre comme largement ironique, l'évolution ultérieure du travail de cet écrivain confirme l'hypothèse qu'on est en présence ici d'un véritable tournant de son œuvre. Nous creuserons cette piste en examinant comment s'effectue dans le roman l'appropriation du canon préromantique, notamment à travers la reprise d'éléments narratifs, thématiques et stylistiques des *Souffrances du jeune Werther* de Goethe. Cette appropriation, qui peut être lue comme une forme de riposte – ou de proposition alternative – à la réécriture du même hypotexte par l'écrivain est-allemand Ulrich Plenzdorf en 1973, marque l'entrée en scène d'un « nouveau » Zaimoglu, qui postule à l'admission dans le centre du champ littéraire en publiant désormais de la littérature « sérieuse ».

Ce repositionnement littéraire et culturel va de pair avec l'évolution de sa situation sociale. La notoriété de ses trois premiers livres et la reconnaissance institutionnelle qu'ils finissent par lui rapporter permettent à Zaimoglu de s'émanciper de la pression financière. Le prix Ingeborg Bachmann, remporté en 2003 pour une nouvelle du recueil alors encore inédit *Zwölf Gramm Glück* (*Douze Grammes de bonheur*, 2004), marque le début de sa carrière d'auteur indépendant. Désormais, ses livres ne sont plus édités par la petite maison Rotbuch, marquée à gauche, mais par le grand éditeur généraliste de Cologne Kiepenheuer & Witsch, où Zaimoglu est introduit grâce au soutien d'Emine Sevgi Özdamar. De facture plus classique que ses premiers ouvrages, *Douze Grammes de bonheur* ouvre la série des fictions déroulant des histoires intimes. Avec *Leyla* (2006), qui s'inscrit dans la lignée des récits biographiques de l'immigration, Zaimoglu remporte son premier succès de librairie et conforte sa position d'auteur de littérature immigrée « respectable ». La polémique déclenchée autour du soupçon de plagiat et de « matricide » envers Özdamar<sup>11</sup> n'entame pas sa nouvelle popularité auprès du grand public ; mais ce premier roman centré autour de l'immigration sera aussi le dernier – à ce jour – que Zaimoglu consacre à ce sujet. Ses romans suivants, *Liebesbrand* (*Brasier d'amour*, 2008) et *Hinterland* (*Arrière-pays*, 2009) relatent des histoires dans lesquelles l'origine ethnoculturelle des protagonistes principaux,

---

<sup>11</sup> Voir plus haut : 3.3.1.1. « Éthos et posture d'une "Orientale libertaire de gauche" ».

même si ceux-ci sont toujours dotés d'un « arrière-plan migratoire » turc ou kurde, ne joue plus guère de rôle dans le déroulement de l'intrigue : bien insérés socialement, dépourvus de difficultés financières, ils évoluent naturellement dans des milieux qui ne sont majoritairement ni « turcs », ni (encore moins) « kanaks ».

Avec *Ruß* (Suie, 2011), Zaimoglu semble avoir achevé son parcours d'« assimilation » littéraire. Situé dans un environnement social, le prolétariat du bassin industriel de la Ruhr, « qui ne pourrait pas être plus allemand » selon l'éditeur (4<sup>e</sup> de couverture), le roman campe des personnages dont aucun n'a plus de trajectoire migratoire. En revanche, Zaimoglu choisit cette fois de placer la focale tout en bas de l'échelle sociale, ce qui représente à certains égards un retour à son ancienne posture de porte-parole des défavorisés. Qui plus est, la façon dont il décrit ce milieu de laissés-pour-compte, son empathie pour des personnages taciturnes à la limite de l'indigence (alcooliques, chômeurs, zonards) et la nature brute des liens qui soudent leur communauté de « camarades » (« *Kumpel* »), tout cela n'est pas sans rappeler sa solidarité des débuts avec le mouvement *kanak* : on est là aussi en présence de personnages relégués à la « marge », qui ne peuvent pas compter sur le soutien des institutions et en sont réduits, le cas échéant, à se faire justice eux-mêmes. Ainsi le héros, dont la femme a été sauvagement assassinée, entreprend-il – avec l'aide de ses amis – de retrouver l'auteur du crime pour le tuer. Selon la germaniste Julia Abel, il y a dans cette peinture d'un microcosme « archaïque » (et elle ajoute : « on est presque tenté de dire : oriental »)<sup>12</sup> une résurgence de motifs – la perte de repères, les réseaux de solidarité virile, la loi du talion, les « crimes d'honneur » – qui cristallisent de façon quasi-obsessionnelle les angoisses de l'opinion publique autour de l'islam et des « sociétés parallèles » créées sur le sol allemand par les immigrés. Que signifie, se demande Julia Abel, la transposition de ces *topoi* du discours culturaliste sur l'immigration dans un milieu « qui ne pourrait pas être plus allemand » ? « Zaimoglu inverse-t-il ici la perspective et raconte-t-il l'histoire d'immigration qui est attendue de lui, mais cette fois avec des personnages allemands ? »<sup>13</sup> L'hypothèse mériterait assurément d'être creusée. Pour l'heure, retenons simplement que si Zaimoglu a pris ses distances avec l'écriture ouvertement militante de ses débuts et qu'il a évolué, par ses choix thématiques

---

<sup>12</sup> „Die am Kiosk versammelten ‚Kumpel‘ erweisen sich als eine tief archaische (fast wäre man versucht zu sagen: orientalische) Männergesellschaft.“ Julia Abel, „'Ansichten vom Nicht-Bürgerlichen': Modelle von Autorschaft und Schreiben bei Feridun Zaimoglu“, in: Rüdiger Schütt (Hrsg.), *Feridun Zaimoglu in Schrift und Bild*, Kiel, Edition Fliehkraft, 2011, p. 47-56 (p. 53).

<sup>13</sup> „Dreht Zaimoglu also hier einmal den Spieß um und erzählt die von ihm erwartete Migrationsgeschichte, nun aber mit deutschem Personal?“ *Ibid.*

comme dans sa posture, vers le centre du champ littéraire, il continue cependant d'adopter, jusqu'à *Ruß* et au-delà<sup>14</sup>, des positions transgressives.

Il y a peut-être dans ce constat un début de réponse à la question de savoir si l'évolution littéraire de Zaimoglu, qui va de pair avec une modification de sa posture d'auteur, reflète également une transformation de son éthos. La critique journalistique a trouvé un moyen commode d'esquiver le problème en collant à cet auteur qui ne cesse de se réinventer l'étiquette d'« enfant terrible » (en français dans le texte) de la scène littéraire allemande. C'est tenir pour acquis que la seule constante de sa trajectoire résiderait dans l'amour du paradoxe et de la provocation. Ainsi l'activiste antiraciste des débuts, ce « Malcolm X des Turcs allemands »<sup>15</sup>, en serait-il venu à interpréter la partition misanthrope d'un « Houellebecq allemand », persifflueur impitoyable de l'*intelligentsia* de gauche et du « politiquement correct », avant d'endosser le rôle du « grand écrivain »<sup>16</sup> à l'ancienne, bourgeois et humaniste. La comparaison avec Houellebecq, devenue un leitmotiv des portraits de l'auteur, semble reposer sur une déclaration faite un jour par Zaimoglu lui-même, au cours d'une interview réalisée à la sortie de *German Amok* – roman pour lequel elle a en effet une certaine pertinence, tant le narrateur y affiche de dédain et de ressentiment envers les idées humanistes, progressistes, écologistes et « alternatives » défendues par le milieu des intellectuels bourgeois de gauche. Pour autant, cette autodéfinition ne saurait être prise pour argent comptant, d'autant moins que l'intervieweur semble avoir quelque peu extrapolé les propos de l'auteur en la lui attribuant<sup>17</sup>. En d'autres circonstances, Zaimoglu s'est au contraire clairement démarqué du

---

<sup>14</sup> Voir notamment *Evangelio. Ein Luther-Roman*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2017, adapté au théâtre la même année sous le titre *Luther* et donné à Kiel dans une mise en scène d'Annette Pullen), une adaptation farcesque de la légende des Nibelungen (*Siegfried*, Münchner Volkstheater, 2015) et la dernière œuvre en date du duo Zaimoglu/Senkel, *Siegfrieds Erben*, créée 14 juillet 2018 sous la direction de Roger Vontobel dans le cadre des Nibelungen-Festspiele de Worms.

<sup>15</sup> Voir Joachim Lottmann, „Ein Wochenende in Kiel mit Feridun Zaimoglu, dem Malcolm X der deutschen Türken“, *Die Zeit*, 14.11.1997, en ligne [dernière consultation le 25/01/2018] : <<http://www.zeit.de/1997/47/zaimogl.txt.19971114.xml>>.

<sup>16</sup> „Es hätte nicht unbedingt ferngelegen, zu diesem Anlass die ‚Kanak Sprak‘ wieder auszumotten, die Zaimoglu einst erfand, bevor er deutscher Großschriftsteller wurde.“ Katharina Granzin, „Da reimt sich Flittchen auf Igittchen: Kapitalismuskritik, jetzt auch gesungen: Feridun Zaimoglu und Günter Senkel machen erstmals Musiktheater“, *taz*, 21.03.2011, en ligne [dernière consultation le 09/06/2018] : <<http://www.taz.de/1312100/>>.

<sup>17</sup> „Halten Sie es wie der französische Schriftsteller Michel Houellebecq, der sich in seinem Land mit Gott und der Welt auf Kriegsfuß befindet?“ – [Zaimoglu]: „Ich liebe diesen Autor. Aber ich habe keine Lust, den verbrauchten Konsumenten oder den mürben Angestellten im Drama seiner Verunsicherung zu zeigen. Ich verspüre auch keine Lust, den Kleinbürger auf dem Weg in den Swingerclub zu beschreiben. Ich finde eine andere Erfahrung viel entscheidender, nämlich selber als Sexsklave auf Kreta oder an der Ägäis auf europäische Frauen zu warten und als Mietrüde in Anspruch genommen zu werden. Darüber werde ich demnächst einmal schreiben.“ Olaf Neumann, „Niemand wird geschont. Interview mit Feridun Zaimoglu

cynisme du célèbre auteur français, en rangeant les admirateurs de Houellebecq dans la catégorie de ces « modernistes » au snobisme petit-bourgeois qu'il abhorre<sup>18</sup>. Dans le même entretien, mené par les germanistes Tom Cheesman et Karin Yeşilada, Zaimoglu se décrit à l'inverse comme un « social-démocrate à l'ancienne » ou encore un « humaniste socialiste », quelqu'un qui « ne supporte pas le mensonge »<sup>19</sup>. Mais comme les très nombreuses déclarations publiques de Zaimoglu regorgent d'autodéfinitions permettant de prouver tout et son contraire, on fera bien de s'en remettre plutôt à ses prises de position effectives (comprises comme des manifestations tangibles de son éthos discursif dans le champ politique) qu'à ces formules à l'emporte-pièce, généreusement dispensées à une presse qui en est friande.

Dès le début de sa carrière, en raison même de sa réputation sulfureuse de représentant de la génération *kanak*, Zaimoglu a été sollicité à de nombreuses reprises pour participer au débat public. Il s'est souvent prêté à l'exercice, saisissant l'occasion de faire entendre des positions qui, pour ne pas être consensuelles, ne peuvent pas être réduites au rang de simples provocations. Invité à rejoindre en tant que représentant de la société civile la deuxième Conférence allemande sur l'islam, organisée par le ministre de l'Intérieur Thomas de Maizière en 2006, il provoqua un esclandre en dénonçant la surreprésentation de femmes violemment hostiles à l'islam (comme Necla Kelek) ou du moins à sa pratique traditionnelle (comme Seyran Ateş), tandis que les défenseurs de positions orthodoxes étaient tous des hommes. Réclamant une composition de l'assemblée plus apte à refléter la diversité de points de vue existant au sein même de la partie féminine de la population musulmane d'Allemagne, il proposa de céder sa place à une femme revendiquant le port du foulard<sup>20</sup>. Ce retrait fut interprété dans un sens communautariste, et l'accusation d'hystérie

---

über *German Amok* auf den deutschen Kulturbetrieb“, *Jungle World*, 2002/41, en ligne [dernière consultation le 09/05/2018] : <<https://jungle.world/artikel/2002/41/niemand-wird-geschont>>.

<sup>18</sup> „Im Grunde genommen schwebt ihnen [den Modernisten, diesen Profilneurotikern] das vor, was den Kleinbürgern in Frankreich vorschwebt, nämlich: ‘Hey, ich geh in’n Swinger-Club, ich kann am Strand nackt herum gehen!’ Und das ist die Freiheit, genauso wie Houellebecq, diesem Säufer, nichts anderes eingefallen ist als über Afghanistan Reizwäsche, Damendessous streuen zu lassen, ja das hat er vorgeschlagen.“ Tom Cheesman et Karin E. Yeşilada, “‘Ich bin nicht modern’ / ‘I’m not modern’: Interviews with Feridun Zaimoglu”, *Feridun Zaimoglu, op. cit.*, p. 39-70 (p. 58).

<sup>19</sup> „Ich bin ein altmodischer Sozialdemokrat, ein sozialistischer Humanist, aber als so einer kann ich Lügen nicht ab.“ *Ibid.*

<sup>20</sup> „In der Runde sitzen Politiker, Islamwissenschaftler, Autoren, da sitzen auch Frauen, die dem Wunsch des Gastgebers entsprechen, einen kritischen Bezug zum Objekt zu schaffen, und Strenggläubige, die den Kontakt zur Basis haben. In dieser Runde sitzen also orthodoxe Männer und islamkritische Frauen und reden über Frauen mit Kopftuch. Es scheint mir verkehrt zu sein, wenn man eine solche Konferenz einberuft, aber es ist keine dieser gläubigen Frauen mit Kopftuch aus der ersten oder zweiten Einwanderergeneration der Türken und Kurden anwesend.“ Vito Avantario/Feridun Zaimoglu, „Interview: ‚Ich bin ein Skeptiker der Aufklärung‘“, *Zeitschrift der Kultur*, Bd. 68, 2007/2008. Voir aussi Patrick Bahners, „Kritiker der Islamkritikerinnen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 97, 26.04.2007, p. 40.

portée à cette occasion par Zaimoglu à l'encontre des « esprits soi-disant éclairés »<sup>21</sup> provoqua incompréhension et indignation.

L'émotion ne fut pas moindre lorsque, dix ans plus tard, l'écrivain réagit aux agressions sexuelles massives du Nouvel An à Cologne en constatant : « nous avons affaire à une crise de l'homme musulman »<sup>22</sup>. Il étaya ce constat par une analyse de l'islam populaire traditionnel comme « culture de la violence » qui rejoint sur le fond celle qui conduisit le journaliste et écrivain algérien Kamel Daoud à incriminer publiquement, dans les mêmes circonstances, le sexisme du monde musulman en des termes qui lui attirèrent les plus vives critiques de la part de nombre d'intellectuel·le·s français·e·s – pour certains de culture musulmane – acquis aux idées postcoloniales<sup>23</sup>. Comme Daoud, Zaimoglu se refusait à prendre la défense des agresseurs pour la seule raison qu'une grande partie d'entre eux étaient des réfugiés. Concluant à la nécessité pour les hommes musulmans de remettre en question leur système de valeurs et leur rapport aux femmes, il réclamait une évolution des mentalités au sein même de l'islam. À nouveau, sa position est comprise par beaucoup comme une provocation, cette fois envers la politique d'accueil mise en œuvre par Angela Merkel à l'égard des réfugiés syriens – démarche que Zaimoglu avait pourtant explicitement saluée peu de temps auparavant.

Ces différentes prises de position ne sont contradictoires qu'en apparence, et par rapport aux dichotomies qui structurent le débat public en Allemagne. Pour Zaimoglu, il n'y a aucune contradiction à se revendiquer Allemand<sup>24</sup> (et écrivain allemand) à part entière – ce qui revient à refuser d'être affecté à un sous-champ de littérature minoritaire, quel que soit le nom qu'on lui donne –, et en même temps musulman. Pas plus qu'il n'y a de contradiction à assumer son attachement à l'islam tout en appelant à une révision des rapports de genre au sein du monde musulman – et à réclamer d'autre part le même respect

---

<sup>21</sup> „Feridun Zaimoglu über seinen Ausstieg aus der Islamkonferenz“, Interview, *Islamische Zeitung*, 24.04.2007, en ligne [dernière consultation le 08/06/2018] : <<https://www.islamische-zeitung.de/interview-autor-feridun-zaimoglu-ueber-seinen-ausstieg-aus-der-islam-konferenz/>>.

<sup>22</sup> Feridun Zaimoglu, „Wir haben eine Krise des muslimischen Mannes“, *Die Welt*, 29.01.2016, en ligne [dernière consultation le 08/06/2018] : <<https://www.welt.de/politik/deutschland/article151620452/Wir-haben-eine-Krise-des-muslimischen-Mannes.html>>.

<sup>23</sup> Voir Kamel Daoud, « Cologne, lieu de fantasmes », *Le Monde*, 31/01/2016. La réaction à cette tribune où Daoud problématisait le sexisme régnant dans le monde musulman s'exprima entre autres dans une tribune collective publiée dans le même journal : « Nuit de Cologne : Kamel Daoud recycle les clichés orientalistes les plus éculés », *Le Monde*, 11/02/2016.

<sup>24</sup> Voir par exemple Christoph Schwarz, „Ich bin ein begeisterter Deutscher? Feridun Zaimoglu im Interview“, *op. cit.*

pour les musulmanes pratiquantes que pour les féministes laïques<sup>25</sup>. Nombre des mythes (forcément contradictoires) qui se sont développés autour de cet auteur viennent ainsi, nous semble-t-il, d'une lecture un peu trop littérale, superficielle et schématique tant de ses textes littéraires que de ses interventions dans le débat public. Sur la question du genre, notamment, la position de Zaimoglu est bien plus nuancée qu'elle n'est habituellement perçue, lorsqu'on réduit sa conception de la masculinité à la virilité belliqueuse de certains de ses protagonistes, notamment ceux du cycle *kanak*. Notre analyse du roman *Marques d'amour, écarlates* permettra de montrer, entre autres, que même ces personnages masculins apparemment caricaturaux véhiculent une image de la masculinité et des rapports hommes/femmes plus complexe qu'on ne pourrait le penser.

En définitive, la dominante idéologique de l'éthos zaimoglien, le ressort discursif qui traverse son œuvre de bout en bout et qui détermine également ses interventions dans le champ politique, nous semble résider dans un parti pris de résistance contre toute forme de pouvoir installé, sûr de lui-même et de sa légitimité. Ce combat trouve son origine dans le propre positionnement de Zaimoglu dans le « bas » de l'échelle sociale et sa révolte contre la domination du « haut ». Cet engagement socio-politique a pu (et pourra sans doute encore) revêtir des formes très diverses et parfois inattendues, en fonction du rapport de force entre les partis en présence plutôt qu'en fonction de la nature des enjeux. Mais au-delà de la diversité apparente des rôles que ce positionnement conduit Zaimoglu à endosser au fil du temps, se dessine une constante : le refus de se plier à l'autorité, que ce soit celle des classes dirigeantes, celle de groupes de pression dominants dans un champ (notamment intellectuel), ou, plus généralement, celle des discours qui façonnent l'opinion par le biais d'une rhétorique d'autovalidation procédant par effets d'évidence pour imposer des certitudes apodictiques. Nombre de prises de position polémiques de Zaimoglu peuvent ainsi se lire comme des réactions épidermiques de défense contre une *doxa* figée dans la bonne conscience et les stéréotypes. S'il fallait résumer d'un mot l'hydre aux mille têtes contre lequel cet écrivain ne cesse de s'élever – fût-ce parfois dans une posture quichottesque –, on pourrait dire avec Julia Abel que c'est la « bourgeoisie » comme institution sociale et comme idéologie (« *das Bürgerliche* »)<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Zaimoglu se dit croyant, et il participe à différents forums et groupes de discussion qui abordent les questions liées à l'islam d'Allemagne d'un point de vue critique « de l'intérieur », comme *Das muslimische Quartett* (format créé à l'initiative de la Société Alhambra).

<sup>26</sup> Julia Abel, „'Ansichten vom Nicht-Bürgerlichen': Modelle von Autorschaft und Schreiben bei Feridun Zaimoglu“, *op. cit.*

Malgré les incohérences auxquelles conduit parfois cette posture d'insubordination systématique, il nous semble difficile de mettre en doute sa sincérité. Certes, Zaimoglu assume avec un certain goût de la provocation de heurter de front ceux et celles-là mêmes dont il partage sur le fond les combats politiques, souvent jusqu'à se délecter de passer pour « réactionnaire ». Ainsi peut-il vitupérer le modernisme, le rationalisme, l'*Aufklärung*, la pensée postcoloniale, le discours de tolérance mobilisé dans le contexte du « dialogue des cultures »<sup>27</sup>, et brandir de son côté le flambeau de l'assimilation culturelle et de l'amour du terroir (allemand), se déclarer un « humaniste à l'ancienne » et revendiquer son « conservatisme culturel »<sup>28</sup>. Au-delà du jeu déconstructif avec les automatismes du « politiquement correct » et les diktats du bon goût<sup>29</sup>, il y a dans cette façon de se profiler comme « anti-moderne » une volonté tenace de démasquer l'hypocrisie et de se soustraire à l'instrumentalisation. La question de l'authenticité, sur laquelle n'en finit pas de butter toute réflexion critique sur Zaimoglu (on se rappelle l'incompréhension irritée de Wolf Biermann devant l'écart entre la rudesse de *Kanak Sprach* et l'argumentation pondérée de son jeune auteur), trouve peut-être ici une réponse : ce que Zaimoglu ne cesse de mettre en avant à travers la permanente réinvention de son identité d'auteur, c'est un profond scepticisme à l'égard de toutes les certitudes<sup>30</sup>. Même « arrivé » (au centre du champ littéraire et au sommet des listes de vente en librairie), Zaimoglu reste un écrivain qui pense depuis la « marge ».

Pour clore ce tour d'horizon sur l'éthos et les postures zaimogliennes, citons un extrait d'interview dans lequel l'auteur définit lui-même très explicitement sa position. À la question de savoir quel effet il vise avec ses livres, Zaimoglu répond :

---

<sup>27</sup> „Diese Gutmenschen lieben das Fremde, sie wollen es als Reservat in seinem natürlichen Zustand bewahren. Das Fremde ist gut, die Fremden aber sind es nicht. Da kapitulieren die Guten. Sie schicken ihre Kinder nicht auf Schulen mit einem hohen Ausländeranteil, sie werden nervös, wenn die Fremden ihnen die Arbeitsplätze wegnehmen. Sie reden davon, dass man die religiösen Gefühle der Moslems nicht verletzen darf, aber sie würden Amok laufen, wenn eine Moschee direkt neben ihrem Haus gebaut würde.“ Henryk M. Broder, „Interview mit Feridun Zaimoglu: Infiltration durch Penetration“, *op. cit.*

<sup>28</sup> Voir Ijoma Mangold, „Vom ‚Kümmel-Outlow‘ zum Kulturkonservativen: Eine Begegnung mit Feridun Zaimoglu“, 14.05.2010, *Die Zeit*, en ligne [dernière consultation le 10/06/2018] : <<https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2010-04/bp-feridun-zaimoglu>>.

<sup>29</sup> On notera ainsi au passage que Zaimoglu a orné les murs de sa maison de près de 200 figurines en terracotta représentant ces personnages emblématiques du folklore allemand qu'il préfère appeler des « lutins » (« *Wichtel* ») plutôt que des « nains de jardins » (« *Gartenzwerge* »).

<sup>30</sup> „Mein Glaube an die Aufklärung ist nicht so groß. Jede aufklärerische Pose ist mir suspekt. Ich bin mit der Aufklärung, wenn es darum geht, den religiösen Wahnsinn einzudämmen. Aber ich weiß, dass die Aufklärung die Konzentrationslager nicht verhindert hat. Wie kann ich da ein Freund der Aufklärung sein? [...] Andererseits kann ich auch nicht Partei ergreifen für den Irrationalismus. Sie sehen, ich habe keine klare Haltung. Ich bin da hin- und hergerissen.“ Henryk M. Broder, „Interview mit Feridun Zaimoglu: Infiltration durch Penetration“, *op. cit.*



Ich habe über meine Rolle als Schreiber nicht eine pessimistische, eher eine realistische Ansicht. Der engagierte Schriftsteller, der sozusagen große Fänge macht, ist eine Legende. Aber es bedeutet nicht, dass ich mich heraushalte. Ich habe im „wirklichen Leben“ das Rattenrennen um Jobs und Ausbildungsplätze gesehen. Und als ich dann eingestiegen bin in die bürgerliche Disziplin der Literatur und Kultur, habe ich entdeckt, dass es sich dort nicht anders verhält. Es ist ein Kampf um Meinungsherrschaft, ein Kampf darum, wer den Leitartikel in der *Zeit* schreibt, ein Kampf um Mikrofone und Diktafone, ein Kampf um Schlüsselpositionen. Es geht [mir] nicht um Macht, aber um die Möglichkeit, manche Dinge vielleicht richtig zu stellen. Wenn es mir gelingt, mit den Geschichten, die ich erzähle, die Menschen zu berühren und nicht zu ideologisieren, dann finde ich das schön. Aber ich hebe ganz sicher nicht ab und denke, dass ich bloß, weil ich am Mikrofon bin, für große Veränderungen Sorge. Ich bin einer von vielen, aber ich glaube, man sollte nie vergessen, woher man kommt – und ich vergesse das nicht. Aber man sollte sich auch die gute Laune nicht verderben lassen und so tun, als ginge es nur um Kultur. Denn Kultur ist manchmal das Schondeckchen für Gesinnungen.<sup>31</sup>

[J'ai de mon rôle en tant qu'auteur une conception qui n'est pas pessimiste, mais plutôt réaliste. L'écrivain engagé, celui qui fait pour ainsi dire de grosses prises, est une légende. Mais cela ne veut pas dire que je me place en retrait. J'ai vu dans la « vraie vie » ce que c'était que la course aux emplois et aux places d'apprentissage. Et lorsque je suis entré ensuite dans le monde bourgeois de la littérature et de la culture, j'ai découvert que les choses ne s'y passent pas autrement. C'est un combat pour imposer son opinion, un combat pour savoir qui va écrire l'éditorial dans le *Zeit*, un combat pour les micros et les dictaphones, un combat pour les positions clés. Ce que je recherche, ce n'est pas le pouvoir, mais la possibilité de rétablir peut-être quelques vérités. Si je parviens à toucher les gens avec mes histoires et à ne pas les endoctriner, alors je suis content. Mais je ne perds pas le sens des réalités en allant m'imaginer que, simplement parce que je tiens le micro, je serais en mesure de provoquer de grands changements. Je ne suis qu'un publiciste parmi d'autres, mais je crois qu'on ne devrait jamais oublier d'où l'on vient – et moi, je ne l'oublie pas. Mais on ne devrait pas non plus se laisser gâcher sa bonne humeur et dire qu'il ne s'agit que de culture. Car la culture sert parfois d'écran de fumée pour faire passer des convictions politiques.]

#### **4.2. *Marques d'amour, écarlates* : reconfiguration de l'héritage préromantique dans la littérature « kanak »**

##### **4.2.1 La trame du roman et ses références canoniques**

Après les trois livres-manifestes *Kanak Sprak* (1995), *Abschaum* (1997) et *Koppstoff* (1999) – qui lui valurent, comme nous l'avons déjà évoqué, la réputation de

---

<sup>31</sup> Stefan Gmünder, „Guter Bimbo, böser Bimbo: STANDARD-Interview mit Feridun Zaimoglu“, *Der Standard*, 22.04.2006, en ligne [dernière consultation le 10/06/2018] : <<https://derstandard.at/2421757/Guter-Bimbo-boeser-Bimbo-STANDARD-Interview-mit-Feridun-Zaimoglu>>.

« Malcolm X des Turcs allemands » –, Zaimoglu publie en 2000 un roman qui, tout en s’inscrivant dans la continuité linguistique et thématique de la veine *kanak*, affiche pour la première fois sa volonté d’entrer de plain-pied dans la « grande » littérature. Les protagonistes, deux jeunes immigrés turcs de deuxième génération, s’apparentent aux (anti-) héros marginaux de ses débuts, dont ils incarnent à première vue les rôles prototypiques : celui du « *hardboiled Kanaksta* »<sup>32</sup> vivant sans perspective d’avenir aux marges de la société (Hakan) et celui de l’« *Abi-Türke* » (ou « *Assimil-Ali* »<sup>33</sup>) nourrissant des ambitions intellectuelles et cherchant à s’intégrer dans la classe moyenne cultivée (Serdar).

L’argument narratif est toutefois plus développé et l’action située dans un espace élargi : le roman commence par l’arrivée de Serdar en Turquie, dans une localité balnéaire de la côte égéenne où il passe l’été chez ses parents retraités, tandis que son ami Hakan est resté à Kiel, où ils ont tous deux grandi et commencé (mais non achevé) des études supérieures. Serdar a saisi ce prétexte pour s’éloigner de deux femmes avec lesquelles il entretenait des relations amoureuses parallèles, son ex-petite amie Anke et sa maîtresse Dina, une intellectuelle juive plus âgée que lui et enseignante à l’université. En mettant entre parenthèses les turbulences de son quotidien, il espère trouver son équilibre intérieur et s’adonner à l’écriture de poèmes. Les effets bénéfiques du repos et de l’oisiveté ne se font pas attendre : à peine arrivé, « sauf et sans chagrin »<sup>34</sup>, il savoure la détente que lui procurent le dépaysement et l’absence de soucis matériels, notant même la disparition quasi miraculeuse d’une douleur dorsale chronique<sup>35</sup>. Son bien-être physique et mental s’accompagne cependant d’une léthargie nouvelle qui se manifeste notamment par une panne d’inspiration et, surtout, la perte de ses fonctions érectiles<sup>36</sup>. Si cette infirmité temporaire l’inquiète peu dans un premier temps, elle devient un sujet de préoccupation croissante à mesure que le temps passe sans que rien, ni les mixtures vendues par les

---

<sup>32</sup> „[...] als ob ich, hardboiled Kanaksta, Angst hätt vorm Kümmeleklabautermann.“ Feridun Zaimoglu, *Liebesmale, scharlachrot* [Hamburg, Rotbuch, 2000], Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2002, p. 110 sq. Les références ultérieures renvoient à cette édition, dorénavant indiquée par LS suivi du numéro de la page.

<sup>33</sup> „[...] und das, du Arsch, is n Problem mit euch Assimil-Alis. Ihr seid so scheißvornehm, dass ihr vergessen habt, wie man mit Karacho fickt oder, damit du’s raffst, Liebe macht. Ihr seid Dudenschwätzer, also geht ihr nach Definitionen [...]“ LS, p. 24.

<sup>34</sup> „Ich bin gesund und verspüre allerlei Munterkeiten, und ich bin heil und ohne Gram [...]“ LS, p. 9.

<sup>35</sup> „Nach drei Tagen Aufenthalt darf ich inzwischen aber doch vermerken, dass ich mit vollem Gewicht auftrete, eine Seltsamkeit, die mich sogar vergessen ließ, dass ich vielleicht aufgrund einer erblichen Rückgratsverkrümmung in der rechten Hüfte einzuknicken pflegte.“ LS, p. 10.

<sup>36</sup> „[...] ich jedenfalls wundere mich nicht schlecht über meinen geraden Rücken, muss jedoch über ein anderes, mir teures Organ Beschwerde einlegen [...] Ich habe nämlich, Trauer über mein Haupt, eine tatsächliche Vollgliedlähmung, ich fühle meinen Penis nicht mehr, wie soll ich sagen, er hat sich, Gott sei’s geklagt, vom Rest des Körpers verabschiedet.“ LS, p. 10-11.

marchands du bazar, ni ses tentatives de nouer sur la plage des liaisons érotiques sans lendemain ni, encore moins, son coup de foudre pour une jeune et jolie autochtone, n'en vienne à bout. Ce n'est qu'au terme de son séjour, dans l'avion qui le ramène en Allemagne, qu'il recouvre enfin la capacité à avoir une érection satisfaisante.<sup>37</sup>

Dans l'intervalle, il aura vécu les joies et les tourments d'un amour contrarié, car son attirance pour la belle Rena, à laquelle il succombe « corps et âme »<sup>38</sup> et qui est toute disposée à y répondre, éveille la jalousie d'un caïd local avec lequel il s'est plus ou moins lié d'amitié et qui se mue en dangereux rival. L'affaire se termine par une attaque au rasoir dont Serdar ne ressort vivant que grâce à l'intervention d'Hakan, qu'il a fait venir de Kiel pour le protéger des assiduités de son ex-compagne Anke, arrivée à l'improviste après qu'il a inconsidérément alimenté, à distance, le désir qu'a celle-ci de renouer avec lui. C'est donc avec soulagement que Serdar s'embarque à sa sortie d'hôpital pour sa « froide patrie »<sup>39</sup> du nord de l'Allemagne. Même s'il se sépare à regret de sa « lumière de l'Orient »<sup>40</sup>, à laquelle il laisse entendre dans une lettre enflammée qu'il l'attendra en Allemagne, il a surmonté la crise qui était à l'origine de son expédition. Libéré de ses interrogations existentielles, reconnaissant et acceptant enfin ses limites, il renonce à ses projets d'écriture et retourne sans illusion mais régénéré (« wie neugeboren »<sup>41</sup>) à une existence dont les perspectives d'avenir restent néanmoins incertaines.

L'éloignement du cadre de vie familial, motivé par une crise qui suscite chez le héros un besoin de prendre du recul et de faire le point sur ce qu'il « veut vraiment au fond »<sup>42</sup>, fonctionne donc comme un élément déclencheur à la fois au plan pragmatique (Serdar fait dans sa retraite volontaire de nouvelles expériences et de nouvelles rencontres) et au plan réflexif et discursif (ce qu'il vit lui inspire des observations et des analyses dont il fait part à son ami resté en Allemagne). Car, et c'est là tout l'intérêt de cette histoire

---

<sup>37</sup> „Ich darf übrigens mit Freuden feststellen, dass der bis zu meinem Eintreffen auf türkischem Boden untadelige Zustand meines Zeugungsorgans in der Zwischenzeit wieder hergestellt ist, ohne dass ich für die Veränderung einen klaren Grund angeben könnte. Im Lufthansa-Jumbo hatte ich einen Fensterplatz ergattern können [...] da fiel mein Blick auf die Stewardess. Ein wahres Sexmonster, ihr Kostüm-Oberteil spannte sich frivol über ihre sagenhaft großen Brüste, ihr Mund signalisierte den Männern nichts als Verderben. Prompt ließ ich mich wieder auf meinen Sitz fallen, und da geschah das Wunder, und das Wunder hielt während der ganzen Flugdauer an.“ LS, p. 292-293.

<sup>38</sup> „Abgesehen davon bin ich Rena mit Haut und Haaren verfallen [...]“ LS, p. 244.

<sup>39</sup> „Ich habe beschlossen, wieder in die kalte Heimat zurückzukehren, mein lieber Kumpel [...]“ LS, p. 290.

<sup>40</sup> „Rena ist mein Licht aus dem Osten, sie hat sich mir versprochen unter der Palme und angesichts des mondgeleckten Wassers.“ LS, p. 253.

<sup>41</sup> Ce sentiment de réconciliation avec l'existence est suscité par le « miracle » du retour de la puissance sexuelle : „Trotz des drückenden Harndrangs und der mit der Dauererektion verbundenen Leistenschmerzen fühlte ich mich wie neugeboren und dankte dem himmlischen Vater für diesen mir zuteil gewordenen Segen.“ LS, p. 293.

<sup>42</sup> „[...] ich bin [...] zu meinen Eltern an die Ägäis geflogen, um mir mal darüber klar zu werden, was ich nun eigentlich will.“ LS, p. 9.

triviale et burlesque de jeunes gens en mal de repères culturels, sociaux, affectifs et sexuels, Zaimoglu a choisi pour ce roman le dispositif narratif du roman épistolaire : Serdar, le poète en herbe, raconte par le menu à Hakan, dans un style pittoresque mêlant l'obscénité des contenus à la sophistication du style (et inversement), tout ce qu'il lui arrive dans cette *Heimat* singulièrement étrangère ; et ce dernier répond à ses confidences par des lettres non moins savoureuses et prolixes qui commentent, le plus souvent sur le mode sarcastique, les aventures de l'ami lointain et lui offrent en contrepartie le récit de ses propres tribulations dans le « ghetto » kielois.

En recourant à ce procédé codifié, traditionnellement dédié à l'expression de la subjectivité et des sentiments, Zaimoglu convoque un parallèle intempestif, ouvertement parodique, avec le roman sentimental du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont le récit par lettres fut une forme de prédilection. Une fois posée cette référence générique, deux hypotextes se détachent plus particulièrement à l'horizon de *Liebesmale, scharlachrot* : d'abord *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe et, de façon moins appuyée, *Hypérion ou l'Hermite en Grèce* de Friedrich Hölderlin. La configuration initiale et le portrait psychologique du héros évoquent d'assez près le célèbre roman du jeune Goethe, œuvre paradigmatique du *Sturm und Drang* à laquelle il est de surcroît expressément fait allusion dès les premières pages du texte, lorsque Hakan intime à son ami l'ordre de quitter sa posture et de cesser son « numéro » stylistique, qu'il identifie comme un pastiche de Goethe : « Arrête ton numéro goethéen, laisse pisser et regarde filer les nuages ». <sup>43</sup> Cette allusion explicite rend difficile d'accorder du crédit aux protestations de l'auteur selon lesquelles il n'aurait pas eu l'intention de parodier le célèbre opuscule – qu'il va jusqu'à soutenir n'avoir pas lu à l'époque de la rédaction <sup>44</sup>.

De fait, les éléments qui incitent à lire *Liebesmale, scharlachrot* comme une réécriture parodique au moins partielle de *Werther* ne manquent pas : la parole

---

<sup>43</sup> „Hör auf mit der Goethe-Nummer, pfeif drauf und lass einfach die Wolken ziehn.“ LS, p. 18. L'image des nuages qui passent dans le ciel est en soi un clin d'œil à *Werther*, où cette métaphore est récurrente. On songe notamment à la toute fin du roman, lorsque les « aimables nuages » de la 1<sup>re</sup> partie (W, p. 393) ont pris une noirceur funeste annonçant le suicide imminent du héros : „Ich trete an das Fenster, meine Beste, und sehe, und sehe noch durch die stürmenden, vorbeiziehenden Wolken einzelne Sterne des ewigen Himmels! Nein, ihr werdet nicht fallen! Das Ewige trägt euch an seinem Herzen, und mich.“ J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, 2. Fassung, in: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), 2. Abt., Bd. 2: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775-1786, hrsg. von Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller und John Neubauer, Hanser, 2006, 2. Teil, 20. Dez., p. 349-465 (p. 463). Les citations données du texte de Goethe dans ce chapitre renvoient à cette édition, dorénavant indiquée par W. L'élément atmosphérique est central dans le texte de Goethe, comme dans le *Sturm und Drang* de manière générale.

<sup>44</sup> Olga Olivia Kasaty, „Ein Gespräch mit Feridun Zaimoglu“, in: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, München, Ed. Text + Kritik, 2007, p. 431-464.

introspective, l'éloignement du milieu familial envisagé comme une retraite loin des contraintes de la vie urbaine, le moment déclencheur de la fuite devant l'engagement amoureux et de la quête de l'épanouissement personnel dans un environnement plus « naturel », la plongée dans un état de béatitude aux effets paralysants, enfin l'éclosion de la passion et son emprise sur l'esprit de l'amant malheureux. Un faisceau de motifs communs se dessine également avec cet autre texte d'un écrivain mythique qu'est *Hypérion* : l'organisation de l'espace autour d'une dichotomie Orient/Occident doublée d'une opposition Sud/Nord, l'amitié entre un exalté rêveur à tendance mélancolique et un aventurier porté aux prouesses héroïques, la quête de pureté et d'idéal, l'hymne à la jeunesse et à l'amour, la nostalgie rousseauiste d'un état de nature non corrompu par la civilisation... Certains motifs empruntent en outre, plus ou moins à parts égales, à ces deux hypotextes, comme l'exaltation des affects, l'idéalisation de la femme aimée, le rejet des contraintes économiques et sociales, le refus d'une existence dédiée au travail (par opposition à la vie d'artiste et/ou d'aventurier), un élitisme intellectuel et émotionnel portant au dédain pour les gens « ordinaires » qui n'ont pas accès à l'élévation de l'âme.

Certes, nous l'avons dit, la perspective, sur tous ces points, est parodique : les thèmes et motifs caractéristiques de la pensée préromantique sont le plus souvent convoqués sur le mode de la dérision. Toute la virtuosité stylistique déployée dans les lettres échangées entre Serdar et Hakan vise à montrer encore et encore que ces deux protagonistes-là ne sont justement pas des héros tragiques, qu'il ne sont pas capables d'éprouver un amour exclusif, infini et sacré, et que l'objet de leur quête et la raison de leurs tourments ne sont pas métaphysiques. Quel est alors l'intérêt du travail intertextuel fourni, au-delà du simple exercice de style ? Il réside assurément pour une bonne part dans le fait que ce soient les personnages eux-mêmes (et précisément ceux-là : des *kanaks* de la deuxième génération de l'immigration turque en Allemagne) qui font, explicitement ou non, référence à ces textes « classiques », s'appropriant pour se moquer *d'eux-mêmes* le style et les poncifs des chefs-d'œuvre du panthéon littéraire allemand. En cela, et en cela seulement, ils peuvent bel et bien soutenir la comparaison avec les héros de Goethe et Hölderlin : leur capacité magistrale à manier la langue (allemande) dans tous ses registres, qui implique à la fois la maîtrise des codes sociaux de groupes multiples et celle de la langue littéraire la plus noble, perçue aujourd'hui comme archaïque et grandiloquente, est un facteur de distinction bien réel qui les élève au-dessus de leur condition médiocre et leur attire, malgré toute la vulgarité dont ils font complaisamment étalage, la sympathie amusée et souvent admirative du lecteur. Au-delà de la maîtrise purement technique des styles, des codes et des discours, dont la démonstration a en soi valeur de provocation dans une

société qui dévalorise les individus affligés d'un « arrière-plan migratoire », c'est le rapport même qu'ils entretiennent avec la langue qui fait de ces jeunes anti-héros de dignes descendants de Werther et d'Hypérion : rapport ludique, intime, sensuel, pour ne pas dire « libidineux »<sup>45</sup>, et fortement narcissique, qui les pousse à décrire sur le mode de l'hyperbole et de l'emphase auto-ironique, avec une verve jubilatoire, les moindres déboires et tracasseries de leur existence. Et c'est dans l'écart entre l'insignifiance des contenus et les prouesses rhétoriques déployées tout au long de cet épanchement autoréflexif que réside le ressort comique le plus puissant du livre – par référence implicite constante aux précédents canoniques que constituent des textes comme *Werther* ou *Hypérion*.

Il convient pourtant de s'interroger sur la finalité de ce double intertexte dans le roman de Zaimoglu : quel est au fond le sens du détournement discursif opéré sur ces œuvres, quels en sont, au-delà de la provocation et de l'exercice de style, les enjeux littéraires et idéologiques ? À la parution du roman, la critique s'est emparée avec prédilection de la référence goethéenne, le plus souvent pour saluer le « braconnage<sup>46</sup> » plutôt réussi auquel se livre Zaimoglu dans ce morceau de « rap arabe<sup>47</sup> » dont l'hybridité narrative, reflet de l'hybridité culturelle des protagonistes, « donne une voix à la 'tempête et passion' [*Sturm und Drang*] des enfants d'immigrants<sup>48</sup> ». Ces auteurs s'accordent à dire que l'œuvre montre à tout le moins que Zaimoglu « connaît son Goethe »<sup>49</sup> et qu'il est parvenu à insuffler une nouvelle vie au genre épistolaire en transposant le roman sentimental dans le milieu « *kanak* » contemporain<sup>50</sup>. D'autres se sont appuyés sur la référence à Goethe pour dénoncer, au contraire, l'indigence du texte de Zaimoglu par rapport à la richesse sémantique de son illustre modèle – telle Katharina

<sup>45</sup> „Das eigentliche Thema des Romans – womit nicht zuletzt alle anderen Fragen um Liebe, Identität und Heimat berührt wären – ist nämlich das libidinöse Verhältnis der Figuren zur Sprache“. Ulrich Rüdener, „Etwas weniger zerebralminimal vor sich hin dämmern: Feridun Zaimoglus Romane 'Liebesmal [*sic*], scharlachrot' und 'German Amok'“, *literaturkritik.de*, en ligne [dernière consultation le 01/03/2018] : <[http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=5584](http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5584)>.

<sup>46</sup> Christoph Bartmann, „In Liebesdingen ging der Platzhirsch nicht auf Sendung: Der Meister aller hybriden Formate: Feridun Zaimoglu wildert“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12/12/2000 [en ligne, consulté le 12/08/2016] : <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-in-liebesdingen-ging-der-platzhirsch-nicht-auf-sendung-112912.html>>.

<sup>47</sup> „Der Zorn der frühen Jahre ist bei Zaimoglu der Rap-Arabisches gewichen.“ *Ibid.*

<sup>48</sup> „Er greift Goethes Strategie, in der diskreten Form privater Briefe gesellschaftliche Tabus zu brechen, ironisch auf, um dem 'Sturm und Drang' der Immigrantenkinder eine Stimme zu geben.“ Detlef Grumbach, „Wieder schwelgt Feridun Zaimoglu in der Schönheit der Kanaksprache, vermischt mit Goethe: 'Ohne Geld gibts keine Schickness'“, *Berliner Zeitung*, 16/09/2000, en ligne [dernière consultation le 12/08/2016] : <<http://www.berliner-zeitung.de/16163100>> ©2016.

<sup>49</sup> Agnes Hüfner, „Werthers Ächter. Orient ne va plus: Feridun Zaimoglus wilder Briefroman ‚Liebesmale, scharlachrot‘“, *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 265, 17.11.2000, p. 16.

<sup>50</sup> Gabriele Killert, „Spätbarock und präpotent. Feridun Zaimoglu im Zeichen des Unterleibs“, *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 88, 17. 4.2001, p. 35, et Hauke Hüskstädt, „Liebeswut in den Pulspumpen“, *Frankfurter Rundschau*, 4. November 2000, p. 22.

Döbler qui, dans *Die Zeit*, critique le manque d'« authenticité » tant du style que des personnages, notant que la posture du rebelle subculturel attribuée par l'auteur à son anti-héros Serdar échoue à convaincre<sup>51</sup>.

Par la suite, alors que Zaimoglu avait publié entre-temps de nouveaux romans creusant le sillon intertextuel de la *Empfindsamkeit* jusqu'au romantisme tardif, des chercheurs se sont intéressés au statut de cette référence insistante dans son œuvre, décelant dans *Liebesmale, scharlachrot* les premiers indices d'une réhabilitation sérieuse de la pensée romantique. Pour Michael Hofmann, le roman est un texte-charnière entre la rébellion sociale articulée dans les premiers écrits militants de Zaimoglu, et la « rébellion romantique » qui s'affirme de façon croissante dans ses livres suivants, *Liebesbrand* et *Hinterland*. « *Liebesmale, scharlachrot* sublime, conclut-il, la rébellion romantique articulée dans *Kanak Sprak*, allant presque jusqu'à transformer la rébellion en une expérience purement privée, intérieure ». <sup>52</sup> Nous nous rallions globalement à cette lecture, mais tenterons de pousser un peu plus loin l'analyse du travail intertextuel dont ce roman est le fruit.

La référence à Hölderlin n'a quant à elle été relevée que ponctuellement, pour désigner le pastiche ironique du ton et du style caractéristiques de la prose poétique hölderlinienne<sup>53</sup>. Il est vrai que les parallèles avec *Hypérion* ressortissent plutôt à ce que Genette désigne de façon assez floue comme « architextualité », à savoir « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres

---

<sup>51</sup> „Authentisch soll es klingen. Aber hier klingt es künstlich. Als wollte jemand sein deutschbürgerliches Bildungsgut an der Frittenbude unter die Leute bringen: die *street credibility* des Oberprimaners vom humanistischen Gymnasium. 'Die neuen Leiden des jungen Ali' hat Zaimoglu sein Buch apostrophiert, bezugnehmend weniger auf Goethe denn auf Ulrich Plenzdorf und seinen Roman *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973). Aber was bei dem jungen Wibeau für die DDR der siebziger Jahre bestens funktionierte – die Pose der subkulturellen Gegenfigur kaufte ihm jeder ab -, bleibt bei Zaimoglus Serdar wie eine ungelöste Aufgabe.“ Katharina Döbler, „Kunst oder Liebe, Dunst oder Triebe: Feridun Zaimoglu schickt seinen Jüngling an den Strand. Dort wird er ein Mann“, *Die Zeit*, 10/05/2001, en ligne [dernière consultation le 12/08/2016] : <[http://www.zeit.de/2001/20/Kunst\\_oder\\_Liebe\\_Dunst\\_oder\\_Triebe](http://www.zeit.de/2001/20/Kunst_oder_Liebe_Dunst_oder_Triebe)>.

<sup>52</sup> „*Liebesmale, scharlachrot* sublimates the Romantic rebellion as presented in *Kanak Sprak*, almost substituting rebellion for a purely private, inward experience.” Michael Hofmann, “Romantic Rebellion: Feridun Zaimoglu and Anti-Bourgeois Tradition”, *op. cit.*, p. 249.

<sup>53</sup> Voir par exemple le bref compte rendu paru anonymement dans le magazine de lifestyle *INTRO* : „*Liebesmale, scharlachrot* ist eine fantastische Liebesgeschichte und eine furiose Reanimation der Gattung Briefroman. Wie seine berühmten Vorgänger des 18. Jahrhunderts, so teilt auch Feridun Zaimoglu den Ich-Erzähler auf mehrere Personen auf und verknüpft diese mit den verschiedensten Sprachstilen: Goethe-Style, Kanaksprak, Liebespoem oder Arabesk-Poplyrik. Voller Sprachwitz knetet Zaimoglu die Stimmen mit ihrem jeweiligen Flow zu einem neuen artifiziellen Literatursprech: der Großvater, der anhebt wider die männliche Küchenarbeit; die lyrischen Sprachfights Hakans; Dinas Briefe – Liebesbeichten voller Poesie; Baba, der sich in der Poplyrik seines großen Vorbildes Müslüm Gürses ergeht; oder Serdars Briefe: Sprachspiele a là [sic] Goethe/Hölderlin.“ *INTRO*, 25.10.2000, en ligne [dernière consultation le 12/08/2016] : <<http://www.intro.de/popmusik/feridun-zaimoglu-1>>.

littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier »<sup>54</sup>. Seul Michael Hofmann, encore, a fait de la comparaison avec *Hypérion* l'objet d'une étude thématique « interculturelle » centrée autour du motif orientaliste, dont il ressort que l'écrivain d'origine turque emprunte au « classicisme romantique » de Hölderlin pour décrire le positionnement ambivalent de son héros à l'égard de la terre de ses pères, cette « Asie mineure » qui est pour lui un espace à la fois originel et radicalement étranger<sup>55</sup>. Quoique fondé, ce constat ne permet pas vraiment de répondre, là non plus, à la question des contenus sémantiques mis en jeu dans cette transposition.

En examinant de plus près le travail de transformation opéré par Zaimoglu sur l'hypotexte goethéen, nous allons tenter de montrer en quoi le détournement discursif effectué sur cette œuvre, non seulement ouvre la voie à une appropriation sérieuse des idées, thèmes et motifs développés au XVIII<sup>e</sup> siècle par les écrivains du *Sturm und Drang* puis du romantisme allemand, mais que cette appropriation, qui s'inscrit dans un contexte contemporain de réécriture des classiques, permet à Zaimoglu d'articuler un discours qui le distingue d'autres écrivains germanophones de son temps.

#### **4.2.2 Transformation pragmatique et sémantique : de l'importance du lien social**

Techniquement, la différence la plus patente entre les deux romans est d'ordre quantitatif : pour développer une intrigue quasi indigente, qui n'emprunte que partiellement à la trame de *Werther* (sans rien lui ajouter de fondamental), Zaimoglu s'étend sur presque 300 pages, soit un peu plus du double du roman de Goethe. Cette amplification considérable, alliée à une réduction de l'action – paradoxe qui fonde en partie le reproche récurrent adressé à l'auteur de s'être laissé aller à une logorrhée finalement lassante – va de pair avec une transformation du schéma narratif. Délaissant le modèle inauguré par Goethe d'un épanchement épistolaire à sens unique, Zaimoglu s'est inspiré du roman par lettres « classique » fondé sur la réciprocité. Constitué de 43 pièces au total (42 lettres numérotées + un « épilogue » adressé par Serdar à Hakan et inséré entre les lettres 41 et 42), *Liebesmale, scharlachrot* comprend non seulement les lettres de Serdar à Hakan (12 + l'épilogue en question) mais aussi les réponses de celui-ci (12) ainsi qu'un certain nombre de lettres échangées entre Serdar et ses deux amantes en Allemagne :

---

<sup>54</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 7.

<sup>55</sup> Michael Hofmann, „Hölderlin und Zaimoglu, Hyperion und Serdar: Izmir, die Ägäis und Kleinasien in der deutschen Literatur“, in: *Von Generation zu Generation: Germanistik: Festschrift für Kasım Eğin zum 65. Geburtstag*, Izmir, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2013, p. 155-165.



6 avec Anke (3 dans chaque sens), 11 avec Dina (7 de Dina à Serdar, 4 de Serdar à Dina), auxquelles s'ajoute une seule lettre adressée par Serdar à Rena. Cet élargissement du réseau de communication entraîne une multiplication des points de vue et, partant, une certaine mise à distance de la subjectivité du personnage central.

Ce schéma de composition affecte également la configuration des personnages. Si l'on peut dire en effet que Serdar occupe la position centrale dans la mesure où c'est lui qui, en partant pour la Turquie, donne le coup d'envoi de ces échanges et en reste le pivot, le rôle dévolu à Hakan n'est pas moins substantiel. Contrairement à Wilhelm, dont les réactions aux lettres de Werther, pour l'essentiel des appels à la raison, ne peuvent être qu'indirectement déduites des allusions qu'y fait celui-ci, Hakan est doté non seulement d'une « voix » (et d'un style), mais aussi d'une personnalité et d'une histoire propres ; loin de se borner à commenter les confidences de son ami, il lui livre le « feuilleton » de ses propres aventures à Kiel. En instaurant de la sorte un équilibre entre les deux épistoliers principaux, l'auteur a mis en place deux fils narratifs qui évoluent parallèlement dans deux lieux distincts, Kiel et la côte égéenne, pour se rejoindre à la fin.

Cette structure narrative conduit à un dédoublement spéculaire du rôle principal, que se partagent deux protagonistes présentés au départ comme antagoniques, mais qui apparaissent de plus en plus semblables au cours du roman. Contrairement à l'image qu'ils se plaisent à donner respectivement d'eux-mêmes et de l'autre, Serdar et Hakan ne sont en effet nullement aussi opposés, dans leurs déboires existentiels, qu'on pourrait le croire au premier abord. Au fur et à mesure du récit, on se rend compte que les rôles stéréotypés du *Kanaksta* et de l'*Abi-Türke*, qu'ils incarnent tous deux avec le brio d'acteurs rompus à la comédie de genre, représentent plutôt deux facettes d'une même réalité, les options d'une alternative imposée par la société à des jeunes dans leur situation. Hakan, qui cultive avec une gouaille plébéienne son image de « dur », n'est ni moins habile dans le maniement de la langue, ni moins sentimental que Serdar ; il a d'ailleurs lui aussi fréquenté l'université, même s'il semble y avoir passé encore moins de temps et ne frayer qu'avec de jeunes marginaux issus comme lui de l'immigration et vivant d'expédients hasardeux. Serdar, de son côté, en dépit de ses fréquentations bourgeoises et de son style ironiquement soutenu et fleuri, ne se montre à bien des égards guère plus « délicat » que son ami. À cette paire d'amis intimes vient s'ajouter en contrepoint le personnage de Baba, le prolétaire turc mal dégrossi dont le profil psychologique représente une troisième variante sociologique et culturelle du sujet masculin « en souffrance ». Sans être l'auteur d'aucune lettre, Baba devient en effet lui aussi, ponctuellement, l'émetteur d'un discours propre et éloquent. Sur le plan pragmatique, il endosse une fonction qui évoque le rôle dévolu à Albert dans

*Werther* : celle de rival amoureux et de contradicteur du héros. Mais du point de vue sémantique, il reste dans la même sphère que les deux autres protagonistes masculins, incarnant à sa façon le drame de la virilité malheureuse, caractérisé par la frustration, l'amour-haine de soi et le spectre de l'impuissance.

Si le rôle de Hakan est sensiblement amplifié par rapport à l'inconsistance qui caractérisait Wilhelm comme confident de *Werther*, celui de Rena est à l'inverse bien plus tenu que celui de Charlotte dans le roman de Goethe. N'intervenant que dans la seconde moitié du roman, elle a aussi moins de présence que l'héroïne de *Werther*. Comme Baba, elle n'est à l'origine d'aucune lettre, mais elle n'est pas non plus dotée d'une épaisseur psychologique ou intellectuelle construite par des récits indirects. Réduite à un pur objet du désir pour Serdar – même si c'est elle qui prend l'initiative d'engager la relation amoureuse –, elle occupe une position marginale qui contraste avec la valeur « incommensurable » qu'elle acquiert en un temps record aux yeux de son amoureux. Cette position correspond à son importance relative dans l'économie générale du roman, puisqu'elle se partage le premier rôle féminin, pour ce qui est de Serdar, avec deux personnages autrement plus consistants qu'elle, l'intellectuelle Dina et l'impétueuse Anke.

La variable majeure par rapport au schéma du roman de Goethe réside dans cette multifocalité : on n'est plus dans le soliloque, mais dans une structure qui fait ressortir la prééminence du lien social sur les problèmes existentiels de l'individu. À la multiplication des échanges et à la dissociation du personnage principal en deux (voire trois) héros complémentaires, s'ajoute le rôle décisif que joue la solidarité amicale dans le dénouement : c'est Hakan qui, en volant – littéralement – au secours de son ami, au départ simplement pour le préserver des assiduités d'Anke et lui dégager la voie pour ses amours avec Rena, en vient finalement à lui sauver la vie. Ce *happy end*, qui achève de sceller une amitié tumultueuse, reflète la vision somme toute plutôt optimiste que le texte donne des rapports humains. Zaimoglu montre deux jeunes gens aux prises avec des problèmes liés à l'entrée dans la vie adulte et à la nécessité de s'intégrer socialement, et qui s'en sortent finalement grâce à la solidarité amicale. Cette solidarité qui s'épanouit en marge de la société majoritaire n'est pas fondée sur des liens communautaires : Hakan et Serdar se jettent assez à la figure qu'ils ne font pas (ou plus) partie du même monde. Elle unit deux individus en souffrance, isolés, en conflit avec leurs contemporains, qui n'ont pas les mêmes aspirations personnelles et ne se rejoignent que sur un point : le rejet des valeurs communes et un culte anachronique et inconditionnel de la sensibilité et des affects.

### 4.2.3 La parodie de *Werther* : un intertexte à double-fond

Revenons à présent sur les parallèles manifestes entre *Liebesmale, scharlachrot* et *Les Souffrances du jeune Werther* : les deux héros ont à peu près le même âge (le milieu de la vingtaine), ils sont au seuil de leur vie d'adulte et ont fait des études (de droit pour Werther, de médecine pour Serdar) qui les destinent a priori à occuper une position sociale respectable. Leur famille attend d'eux qu'ils embrassent une profession leur permettant de gagner leur vie et de fonder une famille, mais ils répugnent à s'engager dans cette voie prosaïque et rêvent d'une existence plus libre, à la hauteur de leurs ambitions intellectuelles et artistiques. Si Serdar a laissé tomber ses études tandis que Werther a achevé les siennes, ils sont aussi peu enclins l'un que l'autre à répondre aux attentes placées en eux et à se plier aux conventions sociales. Ennemis du conformisme, ils adoptent une posture provocatrice et rebelle qui exprime leur contestation des normes établies<sup>56</sup> et leur détermination à assumer une forme de « folie » réprouvée par leur entourage<sup>57</sup>.

Les deux romans débutent au moment où sur un prétexte ils s'éloignent de leur cadre de vie urbain et suspendent leurs fréquentations habituelles : Werther, à la faveur d'une mission dont l'a chargé sa mère, celle de régler une affaire de succession ; Serdar, profitant de l'occasion qu'il a de passer l'été chez ses parents au bord de la mer Égée. Dans les deux cas, le mobile premier du départ est le besoin de se soustraire à un imbroglio sentimental. Werther avait encouragé sans le vouloir l'attraction d'une jeune fille dont il avait tout aussi légèrement courtisé la sœur<sup>58</sup>, Serdar a pris la fuite sous la pression de deux

---

<sup>56</sup> Serdar se défend contre l'intolérance mesquine de son environnement petit-bourgeois en arborant les signes distinctifs de la jeunesse révoltée, ici au plan capillaire : „Die Leute reißen sich hier den Arsch auf, um Uniformität zu wahren, und jeden, der irgendwie aus der Reihe tanzt, verdächtigen sie der Perversion, egal ob derjenige eine Rockermatte trägt oder Kinder fickt. Daher der Pferdeschwanz.“ LS, p. 61.

<sup>57</sup> Chez Serdar, il peut s'agir d'une provocation à rebours consistant à revendiquer des choix considérés comme « ringards » par une jeunesse formatée. Ainsi soutient-il dans une lettre à Anke qu'en jetant son dévolu, à la pizzeria du coin, sur la pizza que les serveurs appellent entre eux « la pizza des beaux », il a en réalité fait preuve d'indépendance d'esprit : „[...] daher konntest du mir auch verraten, dass ich aus der Speisekarte ausgerechnet die ‚Spießer-Pizza‘ bestellt hatte: ein Quart gehäufte Champignons, ein Quart Artischocken, ein Quart Salami, ein Quart Schinken. Die adäquate Zusammenstellung für Leute, die bei dem Gedanken an einen einzigen Pizzabelag das große Muffensausen kriegen. [...] ich sah es natürlich ganz anders, als eine Art Mut zum Wahnsinn, der mich wohl beim Anblick des Pogo-Punks am Nebentisch packte.“ LS, p. 151.

<sup>58</sup> „Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. Konnt' ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete? Und doch – bin ich ganz unschuldig? Hab' ich nicht ihre Empfindungen genährt? hab' ich mich nicht an den ganz wahren Ausdrücken der Natur, die uns so oft zu lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergetzt?“ W, p. 350.

amantes envahissantes : « les femmes étaient à mes trousses »<sup>59</sup>, rappelle-t-il à son ami. La retraite dans une localité éloignée où ils peuvent vivre temporairement à leur guise, loin des contraintes du quotidien, leur permet de laisser libre cours à leur penchant pour l'introspection, la méditation solitaire et la recherche d'inspiration artistique. On se souvient des termes dans lesquels Werther, sitôt arrivé, fait part à Wilhelm de son ravissement :

Wie froh bin ich, daß ich weg bin! [...] Übrigens befinde ich mich hier gar wohl, die Einsamkeit ist meinem Herzen köstlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauerndes Herz. Jeder Baum, jede Hecke ist ein Strauß von Blüten, und man möchte zum Maienkäfer werden, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumschweben und alle seine Nahrung darin finden zu können.<sup>60</sup>

[Je suis parti, et j'en suis tout réjoui ! [...] Du reste, je me trouve très bien ici, la solitude est un baume précieux à mon âme dans cette contrée paradisiaque, et cette saison juvénile réchauffe de toute sa plénitude mon cœur souvent pris de frissons. Chaque arbre, chaque haie sont un bouquet en fleur, et l'on voudrait se faire hanneton pour voler dans cette mer de douces senteurs et y trouver toute sa nourriture.]

Puis, le 10 mai : « Une merveilleuse sérénité s'est emparée de mon âme toute entière, pareille à la douceur de ces matins de printemps, dont je jouis de tout mon cœur. »<sup>61</sup> La première lettre de Serdar fait état du même mélange de jubilation et d'apaisement, suscité par une sensation de réchauffement qui n'est pas seulement métaphorique :

Ich bin gesund und verspüre allerlei Munterkeiten, und ich bin heil und ohne Gram, ohne ein Gramm Verlust jener Transzendenz, die mein hoch körperliches Wesen in meiner kalten Heimat ausstrahlte, an der Westküste des türkischen Festlandsockels angekommen. (LS, p. 9)

[Je suis en bonne santé et emplis de toutes sortes d'allégresses, et je suis arrivé sauf et sans affliction, sans avoir perdu un gramme de cette transcendance qui émanait de mon être éminemment charnel dans ma froide patrie, sur la côte occidentale du plateau continental turc.]

Le thème de la régénération tant spirituelle que physique est filé dans les pages suivantes. Serdar se sent « plutôt très bien ici »<sup>62</sup> et décide d'en profiter pour se retirer provisoirement du jeu social et notamment amoureux :

Im Moment bin ich es relativ leid, mir den Kopf zu zerbrechen über die Frauen [...] und mich deucht, ich will in Liebesdingen nicht auf Sendung gehen. Wenn

---

<sup>59</sup> „Du weißt, ich musste fliehen aus Kiel, weil mir die Frauen im Nacken saßen. [...]“ LS, p. 9.

<sup>60</sup> W, 1<sup>re</sup> partie, Lettre du 4 mai, p. 350-351; trad. de Philippe Forget, Paris, Imprimerie nationale, 1994, p. 60. C'est cette traduction, publiée sous le titre *Les passions du jeune Werther*, que nous retiendrons pour toutes les références ultérieures au texte de Goethe.

<sup>61</sup> „Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße.“ W, 1<sup>re</sup> partie, Lettre du 10 mai, p. 351 ; trad. p. 61.

<sup>62</sup> „Mir geht's ziemlich korrekt hier [...]“ LS, p. 11.

ich mir die hiesigen Schatzimausis so angucke, möchte ich stattdessen gleich alle Gefühle einmotten. (LS, p. 11)

[En ce moment j'en ai un peu assez de me casser la tête au sujet des femmes [...] et il appert que je n'ai pas envie de passer à l'action en matière d'amour. À voir les pépètes locales, j'ai plutôt envie de mettre tous mes sentiments sous naphthaline.]

Ainsi comblés, les deux héros tombent dans un état de béatitude analogue, à peine troublé dans un premier temps par le fait que celui-ci entraîne une forme d'ataraxie psychique qui les rend, à différents degrés, incapables de réaliser leurs désirs ou de les sublimer. L'éclosion d'une passion nouvelle sera vécue dans ce contexte comme un cataclysme intérieur, une transformation de tout leur être. L'objet convoité est, dans les deux cas, une femme au charme plutôt discret, mais perçue au premier coup d'œil comme supérieure à toutes les autres par la « pureté » et l'« authenticité » : au ravissement de Werther à la vue de Charlotte distribuant des tartines à ses jeunes frères et sœurs orphelins, répond le transport de Serdar sentant flotter autour de Rena un parfum de crème Nivea qu'il associe à la figure maternelle, par opposition aux artifices de la séduction raffinée<sup>63</sup>. La jeune femme ainsi créditée de qualités qui évoquent la plénitude perdue de l'enfance répond d'abord aux avances de son soupirant, mais lui reste finalement inaccessible.

Là s'arrêtent les parallèles au plan de l'action puisque Werther, incapable de renoncement, va vraiment succomber à son amour pour Charlotte jusqu'à se suicider, tandis que Serdar renonce sans trop d'états d'âme à l'union espérée avec la jeune Rena. Non seulement il ne songe pas à mettre fin à ses jours mais, en dépit du lyrisme emphatique de la lettre qu'il lui écrit depuis l'Allemagne<sup>64</sup> (et sur laquelle se clôt le roman), il ne saurait s'agir dans son cas d'une passion exclusive et éternelle : il a continué depuis leur rencontre d'alimenter par voie épistolaire des liaisons érotico-amoureuses parallèles avec d'autres femmes et ne laisse aucun doute sur le fait qu'il reprendra ce mode de vie libertin à son retour. Il renonce avec un égal pragmatisme, semble-t-il, à ses

---

<sup>63</sup> „Ich kam nicht umhin, in der Luft zu schnupern, und da roch ich den altvertrauten Duft, der mich bei Frauen um den Verstand bringt, Nivea-Handcreme und sonst nichts, die Creme der ersten Stunde, die Creme unserer Mütter und Schwestern, bevor sie auf das teure Zeug umstiegen.“ LS, p. 159.

<sup>64</sup> „Rena, mein Rosenschoß, / deinen kecken Blick, der aufwärts steigt und in meine Augen ein Mal aufdrückt in der Farbe der Färberröte: Ich kann ihn nicht bannen, deinen Anblick, dass man aus Hinterhausbuchten rausdräuen möchte ins Offene, bei Tageslicht, und den Sturm von sieben Teufeln entfachen, bei Nacht, wenn Schorf sich bildet auf den Wunden: Ich kann ihn nicht nennen [...] Meine schöne Frau, deine rechte Wange schmeckt wie türkische Limonade, deine linke ist wie ein Vollmond [...] Meine schöne Frau, mein Rosenschoß: Ich bin bereit, und ich warte auf ein Wort von dir, auf einen Wink von dir, auf deine Zeichen.“ LS, p. 295-297.

ambitions littéraires : tirant un bilan lucide de son expérience artistique peu concluante<sup>65</sup>, il annonce solennellement à Hakan qu'il « quitte le club des poètes de haïkus », même s'il ne semble pas avoir pour l'instant d'autre projet d'avenir<sup>66</sup>.

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 délibérément burlesque pour s'achever dans la farce, à l'opposé de la tragédie goethéenne. 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 n'aurait d'ailleurs guère d'intérêt), pas plus que de ridiculiser ces jeunes issus de l'immigration dont les difficultés subjectives sont bien réelles, même si elles sont à mille lieues des préoccupations d'un ressortissant de la bourgeoisie d'Ancien Régime en rébellion contre la hiérarchie sociale et l'esprit de son temps. L'une des cibles de la parodie semble bien être, en revanche, la société actuelle avec ses dérives qui engendrent de nouvelles formes de malaise civilisationnel. Il en va ainsi par exemple du rapport à la nature : absente du roman de Zaimoglu, l'expérience werthérienne de communion mystique avec une Nature divinisée est évoquée en creux par sa carence même, qui en fait ressentir d'autant plus douloureusement la perte. Si Serdar n'a aucune affinité intime avec la nature<sup>67</sup> et retourne avec soulagement à la fin du roman à son *biotope* urbain, c'est qu'il vit dans un monde où l'ailleurs n'existe plus. Ainsi sa retraite n'a-t-elle pas pour cadre une « contrée paradisiaque » (W, 351) propice à l'élévation de l'âme, mais une station balnéaire bondée, caniculaire et dédiée aux loisirs frivoles, cette forme de « paradis » touristique moderne qui tient plus du cauchemar qu'il ne promet le ressourcement du corps et de l'esprit. L'inversion du schéma goethéen a sur ce point pour effet de mettre en exergue un fléau de la civilisation post-industrielle qui, en anéantissant

---

<sup>65</sup> „Ein kompletter Künstler wollte ich werden, ich verließ meinen vertrauten Hort, ich kam aus der Kälte und wollte heißlaufen. Auf die Gretchenfrage 'Kunst oder Geschlecht' weiß ich keine Antwort. [...] Die praktikabelste Lösung ist nicht immer die richtige, aber man lernt dadurch immerhin, in Augenhöhe mit den Gegenständen zu leben.“ LS, p. 293.

<sup>66</sup> „Hiermit erkläre ich auch meinen Austritt aus dem Club der Haiku-Dichter. Drei-, Vier- und Mehrzeiler liegen mir einfach nicht. Dann beschichte ich lieber Leinwände oder bastle Papieriegel. Ich habe erkannt: Die für die Verskunst erforderlichen Schlaueitsmetaphern gehen mir einfach ab, ein Klarschriftsetzer gibt sich mit Kinkerlitzchen nicht ab.“ LS, p. 293.

<sup>67</sup> Même lorsqu'il fait mine de chercher dans son environnement de carte postale (jeu des vagues, sensation du vent ou du soleil sur sa peau, vue du ciel nocturne...) une source d'inspiration poétique, la description pittoresque tourne court et le lecteur qui s'attendrait à un épanchement romantique en est pour ses frais. Lorsqu'il désigne par exemple comme des « moments-clés » qui lui auraient inspiré l'un de ses rares haïkus une excursion « dans la charmante petite ville d'Edremit » et un bain de mer au soleil, le choc esthétique dont il fait état („Ich war wie vom Donner gerührt!“; „Ich war sofort Feuer und Flamme“) se révèle à chaque fois provenir d'une observation purement culturelle, concernant de plus une production verbale : une inscription déchiffrée sur un autocollant à l'arrière d'un camion, les termes crus d'une mère s'adressant à son enfant sur la plage. LS, p. 33-34.

l'environnement naturel de l'homme, a privé celui-ci de toute possibilité d'évasion. L'urbanisation, l'industrie touristique et l'extension planétaire du capitalisme ont conduit à une uniformisation qui va des tenues vestimentaires et des canons de beauté aux mœurs et aux références culturelles.<sup>68</sup>

À cette perte générale de repères et d'authenticité, dont la dénonciation constitue l'un des motifs récurrents du roman, s'ajoute le déracinement géographique et culturel spécifique 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 librement choisi comme l'était pour Werther le bien nommé village de Wahlheim, mais que son voyage le conduise précisément auprès de ses parents, dans la promiscuité d'un pavillon niché dans un lotissement fermé sur l'extérieur.<sup>69</sup> Confiné dans ce lieu qui est son *foyer* au sens propre même s'il n'y est nullement « chez lui », 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<sup>70</sup>. Son expérience de la Turquie, sa « terre d'origine », se réduit à cette localité anonyme au décor de carte postale<sup>71</sup> auquel il n'est lié ni par des souvenirs ni par l'histoire familiale. Sur ce plan aussi, le roman de Goethe fonctionne comme une matrice contrastive qui permet de prendre la mesure du brouillage des repères auquel sont confrontés les *kanaks* d'aujourd'hui : alors que Werther n'avait qu'à quitter sa ville de W. pour trouver à quelque distance de là, dans la campagne verdoyante, un lieu bucolique où s'établir pour se retrouver lui-même dans la contemplation de la nature et la fréquentation d'une population rurale aux mœurs simples et au cœur droit, Serdar le déraciné ne sort de son « ghetto » que

---

<sup>68</sup> Un exemple parmi d'autres : „Was ist das bloß für eine Welt, das Gegenlicht muss her, in dem die Schönen und Arschbackigen, die Lustpavillon-Flittchen, fünfzehnjährige Slumgewächse und wahre Orient-Weibungetüme an ihrer Pop-Silhouette arbeiten. Das Fleisch ist alles, Silikon die halbe Miete, Anatolya steht auf Superperoxyd, ne gebleichte Matte und das Gesicht in mehreren Schichten aufgeschminkt [...]. Ich staune nur, zum Beispiel rase ich mit dem Auto an einer Werbefläche auf zwei Stelzen vorbei, und mir wird verkündet: 'Big chicken – touch your taste!'“ LS, p. 52.

<sup>69</sup> „Das Haus meiner Eltern also ist ein kleiner Teil in einem etwas größeren Komplex, der eingezäunt und abgeschirmt gegen das lausige Bauernvolk der Umgebung. Denn die Ziegentreiber draußen in der Welt wissen zwar, dass sich diesseits der Schranke jede Menge Bikinihörschen tummeln, dass aber vor Ort visualisieren nicht gilt, denn zwei Schlagbäume am Nadelöhr der Siedlung verhindern ihr Einströmen in diese Gegend. Außerdem patrouillieren Nachtwächter durch das Feriendorf und verständigen sich mit Trillerpfeifen, von deren schrillen Schreien ich bereits mehrmals wach zu werden die Freude hatte.“ LS, p. 13.

<sup>70</sup> „Ich werde hier sowieso gemästet wie eine Mastsau.“ LS, p. 34.

<sup>71</sup> „Du musst dir das mal vorstellen, mein phantasieloser Knecht der niederen Triebe, es ist ein Sommerabend wie aus dem Bilderbuch, das Meer ein ausgespanntes blaues Laken, der Mond hat sich in Schräglage aufgehängt.“ LS, p. 59.

pour se retrouver, à des milliers de kilomètres de là, dans cet autre espace hétérotopique<sup>72</sup> de la globalisation qu'est le village de vacances.

L'ironie de ce retournement paradoxal, induit par un double mouvement de transposition historique et de translation culturelle, n'est pourtant pas tout à fait à sens unique. Werther, déjà, ne trouvait-il pas dans son petit Wahlheim de quoi alimenter des fantasmes de régression nostalgique ? La description qu'il donne au début de son aventure de ce lieu protecteur aux allures de paradis terrestre n'est pas sans évoquer le réconfort d'un retour dans le giron maternel :

Die Lage an einem Hügel ist sehr interessant, und wenn man oben auf dem Fußpfade zum Dorf herausgeht, übersieht man auf einmal das ganze Tal. Eine gute Wirtin, die gefällig und munter in ihrem Alter ist, schenkt Wein, Bier, Kaffee; und was über alles geht, sind zwei Linden, die mit ihren ausgebreiteten Ästen, den kleinen Platz vor der Kirche bedecken, der ringsum mit Bauernhäusern, Scheuern und Höfen eingeschlossen ist. So vertraulich, so heimlich hab' ich nicht leicht ein Plätzchen gefunden, und dahin laß ich mein Tischchen aus dem Wirtshause bringen und meinen Stuhl, trinke meinen Kaffee da, und lese meinen Homer.<sup>73</sup>

[Sa situation à flanc de coteau est très intéressante, et quand on en sort par le sentier qui prend en haut du village, on embrasse soudain la vallée d'un seul regard. Une brave hôtesse, serviable et alerte malgré son âge, débite vin, bière, café ; et le plus beau de tout, ce sont deux tilleuls qui, de leurs branches étendues, recouvrent le petit parvis de l'église, tout enserré de maisons paysannes, de granges et de cours. J'ai rarement trouvé un endroit aussi accueillant et agréable, et de l'auberge j'y fais apporter ma petite table et ma chaise, j'y bois mon café et lis mon Homère.]

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 troublante d'un rapport qui, malgré les apparences, n'est pas seulement antithétique : c'est parce que Serdar, tout compte fait, n'est pas simplement un anti-Werther qu'il est intéressant. Jusqu'à un certain point en effet, et sans que l'objectif soit nécessairement de démonter le modèle (ce n'est manifestement pas le cas ici), toute parodie fonctionne comme un révélateur du texte ancien. Ainsi la situation du fils d'immigrés écartelé entre l'Allemagne et la Turquie, entre le prolétariat multiculturel

---

<sup>72</sup> Selon la définition donnée par Michel Foucault lorsqu'il en fonde le concept en 1967, les hétérotopies sont des lieux qui ont « la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » et qui, quoique en liaison avec ces autres emplacements, « contredisent pourtant tous les autres emplacements ». Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, Paris, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49 (p. 47) ; reproduit dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 1571-1581.

<sup>73</sup> W, 1<sup>re</sup> partie, Lettre du 26 mai, p. 357 ; trad. p. 69.



périurbain et la bourgeoisie allemande cultivée des centres-villes, de ce jeune homme qui n'est selon son ami « ni viande ni poisson<sup>74</sup> » (ce qui le rend suspect de trahison envers le collectif dont Hakan se fait le porte-parole<sup>75</sup>) et ne parvient à se faire accepter nulle part simplement pour ce qu'il est, rappelle-t-elle, toutes proportions gardées, celle du héros goethéen : lui aussi était en son temps un marginal déclassé, incapable de trouver sa place dans sa terne bourgeoisie d'origine mais refoulé de son côté par une aristocratie arrogante qui ne tolère sa compagnie qu'à titre temporaire, sans songer à l'accueillir autrement que comme élément exotique. Humilié par ce rejet, le « vagabond » à la recherche d'un espace et d'un destin à sa mesure comprend qu'il est condamné à rester un « errant » sans attache – et que cette solitude du marginal est en même temps celle du sujet moderne de façon générale<sup>76</sup>. Le parallèle avec Werther suggère que Serdar non plus n'est pas, dans le monde d'aujourd'hui, un cas aussi isolé qu'on pourrait le penser, mais que son expérience de sujet minoritaire est révélatrice d'une condition dont la société dans son ensemble 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 se sont éloignés en quittant leur campagne anatolienne pour l'Allemagne), désireux d'échapper aux conditions de vie peu enviables du « ghetto » des immigrés, il se tient au seuil d'un *Bildungsbürgertum* qui ne le tolère que comme élément étranger. Son positionnement idéologique découle de cette situation. Serdar répond à la menace d'exclusion par la fuite en avant et la provocation, revendiquant fièrement le statut de marginal plutôt que de se voir refuser l'intégration dans la société allemande majoritaire. On peut identifier cette posture dans la présentation qu'il fait de lui-même en poète qui *épate le bourgeois* :

Die Invasion der Barbaren ist so sicher wie das Amen in der Moschee.  
Zumindest wollen sie es uns in Almanyia weismachen. Also bin ich der  
ungestüme Machetenmann, der es ihnen mit Haikus besorgt, der sie mit  
Feigwarzenprosa verhätschelt. In Zeiten feindlicher Übernahmen ist gelehrter  
Müßiggang obligatorisch, und die oberste Forderung sollte lauten: Gebet den  
Empfindsamen Raum und Weg! (LS, p. 32)

---

<sup>74</sup> „Manchmal frag ich mich, Alter, was wir eigentlich in Almanyia suchen, wir sind Anatolier mit schiefem Herzen und haben es zu einigem Ruhm inner Krimibranche gebracht, dann gibt's noch Studierende wie dich, die weder Fisch noch Fleisch sind [...]“ LS, p. 69.

<sup>75</sup> „Alles, was aus der Reihe tanzt, wird von solchen Onkel Toms wie dir angemotzt, weil sie sich ja so schlecht benehmen und wir uns bloß nicht vor den Alemannen blamieren dürfen.“ Hakan à Serdar, LS, p. 225.

<sup>76</sup> „Ja wohl bin ich nur ein Wanderer, ein Waller auf der Erde! Seid ihr denn mehr?“ W, 2<sup>e</sup> partie, Lettre du 16 juin, p. 416.

[L'invasion des barbares est aussi certaine que l'amen à la mosquée. Du moins est-ce là ce qu'ils veulent nous faire croire en Almanya. Je suis donc l'homme à la machette qui leur fait leur affaire à coups de haïkus, qui les dorlote de prose dédiée aux verrues ano-génitales. À l'heure des OPA hostiles, l'oisiveté érudite s'impose, et le mot d'ordre suprême devrait être : « Faites place aux êtres sensibles ! »]

Résultante de sa marginalité sociale, la pose du rebelle sentimental et solitaire adoptée par Serdar fait écho au mépris professé par Werther pour les normes et les conventions, à son refus de la subordination et à son idéalisation des « petites gens », du « peuple ». Comme lui, le héros de Zaimoglu cultive la distance à l'égard de la collectivité en se fondant sur sa supériorité intellectuelle et sa singularité personnelle, cherchant à se soustraire aux impératifs économiques, aux convenances sociales et à la morale commune. Son besoin de distinction le conduit à osciller entre la vantardise<sup>77</sup>, l'auto-apitoiement et la dépréciation de soi. Tirillé 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 individuelle.

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<sup>78</sup>. Misant sur une sensibilité qui le prédestine à la créativité artistique, il se consacre à l'écriture de poèmes après s'être essayé un temps à la peinture<sup>79</sup>, mais 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, qui était déjà central dans le roman de Goethe, se retrouve dans *Liebesmale, scharlachrot* sous une forme doublement aggravée. L'écart entre prétention et réalité se manifeste d'une part dans la nature même des productions poétiques de Serdar, dont l'esthétique minimaliste semble difficilement conciliable avec l'expression d'une subjectivité débordante<sup>80</sup>. D'autre part, la

---

<sup>77</sup> Ainsi écrit-il à son ex-petite amie Anke, la prenant à témoin de leur sentiment partagé d'être des êtres d'exception, ostracisés par leur entourage en raison même de leur supériorité : „Waren wir uns nicht einig darin, dass man uns auf Partys links liegen ließ, weil man nichts mit unserer Art anzufangen wusste, weil wir keine wandelnden Ähnlichkeitsplätze waren?“ LS, p. 140.

<sup>78</sup> Voir par exemple cette variation parodique sur le thème de la *Sehnsucht* : „Ich verzehre mich, wonach, ist mir wahrlich ein Rätsel, wie ein Wiedergänger laufe ich durch die Ruinen meiner Schattenexistenz und habe Hunger nach echtem Fleisch und nach echten Sehnen, obwohl meine Sehnenstränge wie irre Ausfluss in meine sensibelste Extremität pumpen und mein Zammazingo weiterhin eine traurige Gestalt abgibt.“ LS, p. 75.

<sup>79</sup> „Ich hatte mir eine Weile in den Kopf gesetzt, als Kunstmaler mein Glück zu versuchen. Zugegeben, es war eine kurze Karriere, doch das scherte mich damals wenig, weil ich mit Haut und Haaren beteiligt war und mich auf dieser Spur halten wollte.“ Lettre de Serdar à Dina, LS, p. 217.

<sup>80</sup> Serdar écrit principalement des haïkus, une forme dont il livre la définition en ces termes : „Ein Haiku, mein lieber nackter Gummitaucher, ist ein unbrauchbar Ding, etwas, was nicht zu funktionieren hat, eine kleine Musik in den Ohren. Ein Haiku streift dich kurz und scheut die Berührung, es will sich kurz auffalten, es will ein Streifen Leinwand sein, auf dem sich das Tageslicht in seine geheimen Nuancen zerstreut. Nur das

stérilité artistique se double chez lui d'une dysfonction sexuelle qui apparaît clairement comme un autre symptôme de sa crise d'identité. Ce redoublement, qui produit un effet de distorsion désacralisante par rapport à l'hypotexte, ne constitue pas, lui non plus, une inversion radicale du schéma werthérien. En transposant au moins partiellement le motif de l'impuissance créatrice au niveau physiologique, Zaimoglu ne fait que grossir un trait qui était déjà présent dans *Werther* : l'incapacité du héros à devenir « un homme<sup>81</sup> » en surmontant ses déceptions et en sublimant ses désirs. Werther est paralysé dans sa volonté de création artistique comme dans son sentiment amoureux 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 à compter du jour où il serait capable de « populariser ses bobos », il est brutalement rappelé à ses limites « aussi bien dans le domaine de l'*agapê* que dans celui de l'activité artistique<sup>82</sup> ». Son infirmité apparaît donc comme la traduction métaphorique du mal qui frappait Werther. Mais elle est aussi une métaphore du malaise générationnel des jeunes de la post-migration. À en croire Zaimoglu, en effet, le *kanak*, constamment menacé dans l'intégrité de sa personne, souffre d'un sentiment chronique d'infériorité qui lui fait craindre de commettre des impairs et de s'égarer. Plus d'un, note-t-il dans la préface de *Kanak Sprach*, finit ainsi en hôpital psychiatrique, son impuissance (« *Impotenz* ») pouvant prendre des formes diverses comme l'auto-mutilation, la dépression ou la schizophrénie<sup>83</sup>. La dysfonction sexuelle de Serdar est l'expression la plus directe de cette « impuissance à agir », la traduction physiologique littérale d'un problème qui concerne 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 dans le roman. La complaisance narcissique avec laquelle Werther

Auge des Kenners kann erkennen.“ LS, p. 130. Après sa rencontre avec Rena, il mise cependant sur son énamoration pour lui inspirer « un poème d'amour bien senti » : „Ich werde mich nun an die Schreibmaschine setzen, und ich hoffe doch sehr, dass ich nach der obligatorischen halben Stunde, die ich auf das blanke Weiß des Papiers glotze, mir werde ein tüchtiges Liebesgedicht abringen können.“ LS, p. 163. Et plus loin : „Ich werde die blassen Haikus fallen lassen und Lobeshymnen auf sie verfassen.“ LS, p. 253.

<sup>81</sup> 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, 2<sup>e</sup> partie, p. 443 sq.

<sup>82</sup> „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.

<sup>83</sup> „Als selbstbewußtes Individuum aber existiert der Kanake auch nur auf dem Paßfoto. Er lebt in dem Gefühl, minderwertig zu sein, fehlzugehen oder auf Abwege zu geraten. Manch einer wandert als krankes Exotikum in die geschlossene Abteilung: Impotenz als freiwillige Selbstverstümmelung, Depressionen, Schizophrenie.“ Zaimoglu, *Kanak Sprach: 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg, Rotbuch, 1995, p. 11.

s'adonne à l'examen des mouvements de son âme, décrivant dans ses lettres à Wilhelm les échos que suscitent en lui les événements les plus anodins de sa vie quotidienne, est reproduite en partie par Zaimoglu dans le même registre de l'examen introspectif. Ainsi Serdar se pose-t-il des questions existentielles :

Und, Alter, ich mache mir Gedanken über die Haut, in der ich stecke. Bin ich das Blümchen im Topf, oder bin ich die Humuserde, die den Topf füllt und dem zarten Pflänzchen Nahrung zuführt? Bin ich die Stricknadel in der Hand einer alten Schabracke, die in einem Seniorenheim ihrem Exitus entgegendämmert, oder bin ich gar das tote Opossum? Bin ich die kalte Kippe oder der Prinz aus dem Morgenland, oder oben erwähnter Apache? Hat man mich in die Wiege der Verdorbenheiten gelegt, oder bin ich der Erlöser, der den Volksmassen den Subtext der Schriften enthüllt? Bin ich der Hoflakai, den man den Monstermollusken vorwirft, weil er sich des Vergehens schuldig gemacht hat, vergesslich, wie er ist, einem Herzog den Rücken zu kehren?<sup>84</sup> (LS, p. 12)

[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, ou suis-je carrément l'opossum mort ? Suis-je le mégot froid ou le prince du Levant, ou encore l'apache évoqué plus haut ? 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 ? Suis-je le laquais de cour qu'on jette en pâture aux mollusques monstrueux parce qu'il s'est rendu coupable, étourdi qu'il est, d'avoir tourné le dos à un duc ?]

Mais la manie de l'auto-observation s'étend chez Serdar à la consignation quasi clinique de ses maux physiques – à commencer par ce mal de dos dont il se découvre miraculeusement guéri à son arrivée, une affection de la colonne vertébrale dans laquelle on reconnaît sans peine un autre symptôme de sa crise existentielle, non moins révélateur que celui de l'impuissance par lequel il est d'ailleurs aussitôt relayé. Serdar informe également son ami (et par la même occasion le lecteur), avec force détails scabreux, de ses troubles de la digestion et du transit.<sup>84</sup> Il rapporte avec la même fascination morbide les fluctuations de son poids, l'apparition de boutons sur son visage et les réactions de sa peau au soleil et aux piqûres d'insectes.

Voilà donc, pour une bonne part, le genre de « souffrances » qui obsèdent le héros de Zaimoglu : des « bobos » de l'âme et surtout du corps qui paraissent bien dérisoires

---

<sup>84</sup> „Mein lieber Freund, ich habe zwei unangenehme Stuhlgänge hinter mir, ich kann dir nur raten, Kaffee und Milchjoghurt nicht in Folge zu trinken [...] Bei der Hitze nimmt sich der Verdauungsdämmer fatal aus, das Blut sackt in die Waden, die Lider schließen sich zu Schlitzeln, aus denen heraus ich Umrisse und flimmerndes Kleingetier wahrnehme, und mein Verdauungsapparat ist völlig aus dem Häuschen, vornehmlich Dün- und Dickdarm, deren animalische Peristaltik mir die Vorstellung eingibt, ich sei für eine kurze Zeit vor schlichter Unbill geschützt und müsste nur an einer Zuwendung arbeiten, die mich über den halben Nachmittag bringt.“ LS, p. 34.

comparés aux maux dont se plaignait jadis Werther, mais dans lesquels il se plonge avec non moins de délectation. Et c'est évidemment dans le domaine 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 protagonistes de *Liebemale, scharlachrot* sont littéralement obsédés par la sexualité, à laquelle semblent se réduire pour eux les rapports amoureux. Les descriptions 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, plus souvent fantasmées que réelles, auxquelles se substitue parfois le récit de plaisirs solitaires – pas toujours plus faciles à atteindre au demeurant. Ainsi Serdar mobilise-t-il son imagination pour tenter par tous les moyens de restaurer sa virilité défaillante, passant de la masturbation « classique » à différents expédients de type voyeuriste, fétichiste, etc. Amoureux de Rena, il est hanté par la crainte de ne pas pouvoir la satisfaire, mais se console dans l'intervalle avec les petites culottes de son « ex », envoyées par la poste depuis l'Allemagne<sup>85</sup>. Quant à Hakan, qui n'est pas impuissant mais dont les tentatives de séduire sa voisine du dessus restent longtemps sans succès, il renonce à aérer son appartement après un passage de la femme convoitée pour conserver le plus longtemps possible la trace olfactive de sa présence.

En faisant à ce point étalage de leur lubricité, les deux jeunes gens semblent se situer rigoureusement à l'opposé de l'amoureux « idéal » qu'on peut être tenté de voir en Werther. Or le discours amoureux du héros goethéen a beau se fonder sur une idée mystique de communion des âmes, il n'est pas moins alimenté par une sensualité puissante. Goethe insiste tout au long du roman sur la force élémentaire du désir, montrant son protagoniste transporté de volupté au contact d'une main ou d'un pied<sup>86</sup>, ne résistant qu'à grand peine à l'envie subite d'enlacer Charlotte, de se jeter à ses pieds, de la couvrir de baisers, etc. L'impossibilité où se trouve Werther de satisfaire cette pulsion de préhension, qu'il justifie vis-à-vis de lui-même par son caractère primaire et « naturel » (ne se conduit-il pas après tout comme un enfant qui a besoin de toucher tout ce qui

---

<sup>85</sup> „Diese Woche steht im Übrigen im Zeichen des Unterleibs. Ich bekam einen Tag später ein Paket ausgehändigt [...] es war ein Stringtanga, an der Anke ein gelbes Post-it mit einer Sicherheitsnadel angebracht hatte: 'Lecker Slip, drei Tage getragen, viel Spaß dabei!' Ich habe natürlich den knappen Fetzen sofort unter meinen Semitenzinken gehalten, und nach mehreren tiefen Lungenzügen tat sich in mir eine Wonne auf, dass ich schon auf die hintere Veranda stürmen wollte [...] Also roch ich in stillen Freuden, eine linde Vibration durchzog meine Lenden und hörte leider Gottes kurz vor dem Genitalapparat auf zu sein.“ LS, p. 243-244.

<sup>86</sup> „Ach, was mir das durch alle Adern läuft, wenn mein Finger unversehens den ihrigen berührt, wenn unsere Füße sich unter dem Tisch begegnen; Ich ziehe zurück wie vom Feuer, und eine geheime Kraft zieht mich wieder vorwärts – mir wird's so schwindlich vor allen Sinnen [...]“ W, 1<sup>re</sup> partie, Lettre du 16 juillet, p. 380.

l'attire ?<sup>87</sup>), le conduit à se rabattre sur des objets de substitution. Ne pouvant baiser les lèvres de Charlotte, il porte à sa bouche les billets qu'elle lui envoie – et n'hésite pas à le lui dire, allant jusqu'à lui demander de ne plus utiliser de sable pour en sécher l'encre afin de lui épargner le contact désagréable des grains de sable sur ses dents<sup>88</sup>. Une autre fois, apprenant qu'il n'aura pas l'occasion d'aller la voir de la journée, il lui envoie son domestique « juste pour avoir auprès de [lui] un être qui l'aurait approchée aujourd'hui », puis attend sur des charbons ardents le retour de cet émissaire, à qui il doit se retenir de prodiguer caresses et baisers<sup>89</sup>. Et ainsi de suite, depuis le ruban que Charlotte lui offre pour son anniversaire et avec lequel il demandera à être enterré, jusqu'aux pistolets empruntés à Albert pour se tuer, qu'il « couvre de mille baisers » 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, et ses connotations sexuelles sont évidentes<sup>90</sup>.

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. La jeune femme s'émerveille sous les yeux de son amant malheureux de la délicatesse avec laquelle l'oiseau apprivoisé vient picorer des miettes de pain à même sa main et déposer des « baisers » sur ses lèvres. Prenant Werther à témoin de ce manège, elle lui tend l'animal pour qu'il se laisse à son tour « baiser » la bouche par l'oisillon, lequel volette ainsi de l'un à l'autre, pour le plus grand plaisir de Werther – et aussi son plus grand supplice, car il ne manque pas de lire dans le comportement du canari la part d'assouvissement pulsionnel refusée à lui-même, et dans celui de Charlotte une provocation au moins inconsciente.<sup>91</sup> Dans le contexte littéraire allemand de l'époque, de

---

<sup>87</sup> „Wenn ich nicht schon hundertmal auf dem Punkte gestanden bin, ihr um den Hals zu fallen! Weiß der große Gott, wie einem das tut, so viel Liebenswürdigkeiten vor einem herumkreuzen zu sehen und nicht zugreifen zu dürfen; und das Zugreifen ist doch der natürlichste Trieb der Menschheit; Greifen die Kinder nicht nach allem was ihnen in den Sinn fällt? – Und ich?“ W, 2<sup>e</sup> partie, Lettre du 30 octobre, p. 425.

<sup>88</sup> „Um eins bitte ich Sie: Keinen Sand mehr auf die Zettelchen die Sie mir schreiben. Heute führte ich es schnell nach der Lippe und die Zähne knisterten mir.“ W, 1<sup>re</sup> partie, Lettre du 26 juillet, p. 383.

<sup>89</sup> „Was war zu tun? Ich schickte meinen Diener hinaus, nur um einen Menschen um mich zu haben, der ihr heute nahegekommen wäre. Mit welcher Ungeduld ich ihn erwartete, mit welcher Freude ich ihn wieder sah! Ich hätte ihn gern beim Kopfe genommen und geküßt, wenn ich mich nicht geschämt hätte.“ W, 1<sup>re</sup> partie, Lettre du 18 juillet, p. 381.

<sup>90</sup> 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.

<sup>91</sup> „[...] Als sie dem Tierchen den Mund hinhielt, drückte es sich so lieblich in die süßen Lippen als wenn es die Seligkeit hätte fühlen können die es genoß. Er soll sie auch küssen, sagte sie, und reichte den Vogel herüber. Das Schnäbelchen machte den Weg von ihrem Munde zu dem meinigen, und die pickende Berührung war wie ein Hauch, eine Ahnung liebevollen Genusses. Sein Kuß sagte ich, ist nicht ganz ohne

telles scènes allaient aussi loin que possible dans la représentation de l'expérience érotique, surtout compte tenu du caractère illégitime de la relation entre Werther et Charlotte<sup>92</sup>. Le roman de Zaimoglu contient pourtant, on a pu le voir, nombre de scènes qui peuvent se lire comme des variations sur cette même figure, métonymique, du désir reporté sur des objets de substitution. Cette forme de jouissance « déviante », qui n'est pas nécessairement perverse pour autant (les deux jeunes gens ne se satisfont que par défaut d'une sexualité fétichiste), apparaît comme la version grotesquement exacerbée d'une sensualité qui était déjà bien présente dans le texte de Goethe.

Il est vrai que 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 paillardes et de l'imagination polissonne. Mais si cette surenchère dans la vulgarité ne peut manquer de susciter chez le lecteur un sentiment de lassitude, l'effet de saturation ne tient nullement, comme l'ont conclu un peu vite certains critiques, à la part de vantardise que contiennent ces descriptions<sup>93</sup>. À y regarder de près, les deux jeunes gens rivalisent plutôt de complaisance dans l'exhibition de leurs faiblesses : n'hésitant pas à s'avouer mutuellement leurs déconvenues, ils enchaînent des anecdotes

---

Begierde, er sucht Nahrung und kehrt unbefriedigt von der leeren Liebkosung zurück. Er ißt mir auch aus dem Munde, sagte sie. Sie reichte ihm einige Brosamen mit ihren Lippen, aus denen die Freuden unschuldig teilnehmender Liebe in aller Wonne lächelten. Ich kehrte das Gesicht weg. Sie sollte es nicht tun! sollte nicht meine Einbildungskraft mit diesen Bildern himmlischer Unschuld und Seligkeit reizen und mein Herz aus dem Schlafe, in den es manchmal die Gleichgültigkeit des Lebens wiegt, nicht wecken! [...]" W, 2<sup>e</sup> partie, Lettre du 12 septembre, p. 421.

<sup>92</sup> Sur la « crudité trouble » de cet épisode, voir le commentaire de Barthes : « a) L'interdit (les lèvres) est représenté surchargé sous forme d'obscène. / b) Surcharge : nourriture (une physiologie) et sexualité. / c) Haute excitation (elle n'aurait pas dû agir ainsi) → Jouissance. Subversion par transgression. Embrassement par la métonymie : le canari, objet métonymique vivant donc qui bouge, sexuel : 'le petit oiseau' [...] ». Roland Barthes, *Le Discours amoureux : séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976 ; suivi de Fragments d'un discours amoureux : pages inédites*, Paris, Seuil, 2007, p. 139-140. Béatrice Dumeche souligne opportunément le parallèle entre l'érotisme censément innocent de cette scène et celui de la première apparition de Charlotte en mère nourricière dans le cercle de ses frères et sœurs : „So erscheint die ganze Szene mit dem Kanarienvogel wie der verzweifelte Versuch, jene Initialszene der mütterlichen Speisung, welche die ihr innewohnende unterschwellige Erotik nicht dauerhaft binden kann, deren rituelle Wiederholung insofern unerquicklich ist, neu zu begründen und die einstige, wenn auch nur illusionäre Unbefangenheit wiederherzustellen. [...] Der Kontext dieses Schauspiels, das sich im Gegensatz zu dem ihrer ersten Begegnung explizit an Werther richtet, läßt ihre idealisierte Mütterlichkeit als verdrängte weibliche Erotik erkennen, der keine andere Verwirklichung als in der Darstellung einer rührselig kitschigen Männerphantasie. Damit bildet die Szene den symbolischen Höhepunkt einer weiblichen Identifizierung mit dem männlichen Unbewußten des emotionalisierten Patriarchalismus und bezeichnet gleichzeitig dessen solipsistische Sterilität.“ Béatrice Dumeche, *Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes. Die Sprachwerdung der Frau als dichterische Herausforderung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, p. 24.

<sup>93</sup> „Nerviger sind dagegen die in Überdosis verabreichten Sexprotzereien.“ Ulrich Steuten, „Feridun Zaimoglu: *Liebesmale, scharlachrot*“, *parapluie* [Elektronische Zeitschrift für Kulturen – Künste – Literaturen], 11.01.2001, en ligne [consulté le 25/01/2018] : <<https://parapluie.de/archiv/kommunikation/aufgelesen/>>.

dont ils ne ressortent nullement grandis, se montrant au fond – de même, là encore, que Werther – comme des sujets désirants éternellement déçus ou frustrés. Serdar a beau se présenter à certains égards comme un séducteur, et avec quelque crédibilité puisque cette image est corroborée à la fois par les lettres de Hakan (qui l’envie pour son succès auprès des femmes) et par les preuves que lui donnent de leur attachement les trois femmes avec lesquelles il entretient des relations amoureuses (Anke, Dina, Rena); mais son impuissance présente, qui le condamne à l’inactivité sexuelle, est source d’humiliation et de nombreux soucis. Et dans ce portrait même d’un don juan qui devient malheureux le jour où il tombe amoureux d’une femme qu’il ne peut ou ne doit pas aimer, il n’est pas impossible de reconnaître quelque chose du profil de Werther<sup>94</sup>. Hakan offre quant à lui l’image exactement inverse d’un homme en état d’excitation sexuelle permanente mais dont les tentatives de séduction tournent généralement court. Lorsque d’aventure il parvient à ses fins auprès de la femme désirée, il se livre sans retenue, quitte à sombrer dans une tristesse profonde si l’union espérée se révèle n’avoir été pour l’objet de son désir qu’un caprice passager.

Pour l’un comme pour l’autre, en tout cas, l’expérience amoureuse s’achève systématiquement dans la douleur et ils ne cherchent pas à (se) le cacher : comme le formule Serdar, ils sont pareils à des dieux déçus, vivant « en quelque sorte le même trauma d’horreur » qui consiste à « tituber d’une tranchée bombardée dans une autre »<sup>95</sup>. Ni l’un ni l’autre ne plastronne donc vraiment avec ses conquêtes amoureuses. La fanfaronnade se situe bien plus dans le ton des lettres que dans leur contenu – et encore, c’est faire peu de cas de la part d’ironie qu’elles contiennent que de réduire leur paillardise badine à une forme d’esbroufe. Or c’est bien dans cette capacité à rire de soi-même que réside le point de divergence le plus patent entre ces deux personnages et le héros de Goethe. L’aptitude à l’auto-ironie est aussi ce qui place finalement Serdar en position de surmonter la crise qu’il traverse, d’accepter les limites posées à son désir et d’aller de l’avant.

En tout état de cause, si l’amour est indissociable pour eux du désir charnel, les héros de Zaimoglu n’en sont pas moins des amants passionnés. Tout se passe même au

---

<sup>94</sup> Werther est lui-même un « homme à femmes », un mondain repenté qui s’étonne à l’occasion – non sans quelque coquetterie – de l’attraction qu’il exerce sur les autres : „Ich weiß nicht was ich anzüglichen für die Menschen haben muß; es mögen mich ihrer so viele und hängen sich an mich und da tut mir’s weh, wenn unser Weg nur eine kleine Strecke mit einander geht.“ W, 1<sup>re</sup> partie, Lettre du 17 mai, p. 354.

<sup>95</sup> „Ich weiß, du fühlst dich wie ein Kriegsgott, dem die Spangen und Achselstücke abgerupft wurden, und in gewisser Weise durchleben wir beide dasselbe Horrortrauma und taumeln von einem zerbombten Schützengraben zum nächsten.“ LS, p. 268.



contraire comme si leur posture désabusée rendait Serdar et Hakan particulièrement réceptifs à l'appel de l'amour – particulièrement vulnérables aussi aux blessures qu'il peut infliger. Et s'ils passent assez facilement d'une femme à l'autre, ils n'en éprouvent pas moins à chaque nouvelle rencontre le choc à la fois physique et mental de l'amour avec un grand A – ou du moins le décrivent ainsi. Serdar écrit à Hakan après sa rencontre avec Rena :

Mein lieber Schlingel, es ist etwas Wunderbares passiert, und mir fehlen wahrlich die Worte, mein Herz sprengt seinen angestammten Platz zwischen zwei Organhäuten, es hüpfte wie ein Lämmerschwänzchen im Frühlingsregen, mein Herz mein Herz mein Herz! (LS, p. 188)

[Mon cher fripon, il s'est passé quelque chose de merveilleux, et je suis littéralement à court de mots, mon cœur explose entre les deux parois organiques où se trouve sa place habituelle, il sautille comme une petite queue d'agneau sous une pluie de printemps, mon cœur mon cœur mon cœur !]

Et plus loin :

Ich weiß nicht, wie es sich bei dir verhält, aber wenn ich nach allen Regeln der Liebeskunst verschossen bin, gehen Schauer über meinen Brustpelz, jedes einzelne Haar richtet sich auf und wird zum hoch sensiblen Tentakel. Ob diese meine Empfindsamkeit mit einer erhöhten Pigmentproduktion einhergeht, nun ja, das habe ich noch nicht herausbekommen, aber es tut sich etwas in mir, die alte Gemütlichkeit ist dahin, und das alte Asien, das der Wülste und Wollüste, der Virtuosen im 'aschk'-Metier, der Messermeuchler und Hashischordensherren regt sich nun in meinem Leib [...] (LS, p. 252)

[Je ne sais ce qu'il en est pour toi, mais moi, quand je suis mordu pour de bon, selon tous les canons de l'art d'aimer, ma poitrine velue est parcourue de frissons, chacun de mes poils se hérissent et se transforme en une tentacule ultrasensible. Quant à savoir si cette mienne sensibilité s'accompagne d'une production accrue de mélanine, eh bien, je n'ai pas encore réussi à le savoir, mais quelque chose se passe en moi, l'égalité d'humeur d'antan a disparu, et la vieille Asie, celle des bourrelets et des voluptés, celle des virtuoses du métier de l'« achk », des égorgés à couteau et des religieux de la congrégation du haschich s'éveille à présent dans ma chair.]

L'état d'énamoration est présenté comme un ravissement, au sens premier du terme<sup>96</sup>, qui tient de l'indicible et ne peut se décrire que par les effets physiques qu'il produit sur le sujet amoureux, eux-mêmes exprimés sous forme métaphorique. Il en va de même pour Hakan, qui, lorsqu'il reçoit enfin de la voisine qu'il courtise depuis plusieurs semaines une carte postale lui demandant de venir la chercher à la gare, décrit ainsi ses sensations :

Es war mir, als würden Konfettischnipsel niederregnen, als würd ne Polka-Kapelle Whitney Houstons „Best of“ der letzten fünf Jahre einschmeichelnd runterorgeln, als hätt man mir zwei Ampullen Morphium und ne volle

---

<sup>96</sup> 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.

Infusionsflasche Zuckerlikör inne Adern gejagt. Alter, diese gottgesegnete Postkarte war ganz sicher n Popsong, und ich war richtig vonnen Socken, der ganze Scheiß-Verdruss der letzten Tage war wie weggeblasen, und ich war so von 'aschk', der absoluten Liebe à la turca, eingefangen, dass ich die Arme aufwarf und fingerschnackelnd und schuhsohlenknallend n Rundtanz hingelegt hab. (LS, p. 227)

[Je me sentais comme s'il pleuvait des confettis, comme si un orchestre de polka égrenait les notes enjôleuses du « best of » de Whitney Houston de ces cinq dernières années, comme si on m'avait injecté dans les veines deux ampoules de morphine et une pleine poche à perfusion de liqueur sucrée. Mon vieux, cette carte postale bénie de Dieu était à coup sûr une chanson pop, et moi j'étais littéralement sur le cul, tout le putain de cafard de ces derniers jours avait disparu comme par enchantement, et j'étais à ce point envahi par l'« achk », l'amour absolu à la turque, que je lançai mes bras en l'air et me mis à danser en rond en claquant des doigts et des pieds.]

Cet amour fou, superlatif, qui va jusqu'à l'oubli de soi et que l'un et l'autre désignent *alla turca* du nom d'« Aschk » (forme germanisée du turc *aşk*), est un sentiment tout à la fois sensuel et spirituel, une expérience d'ordre mystique qui promet les plus grandes joies, mais aussi la plus profonde affliction. Sans qu'à aucun moment il n'élève les personnages 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. Ainsi le coup de foudre de Serdar pour Rena lui inspire-t-il des réflexions exaltées sur l'harmonie mystérieuse qui relie tous les éléments de l'univers. S'extasiant sur l'« incommensurable bonheur » qui lui arrive, il invoque des correspondances cosmiques et des signaux intergalactiques<sup>97</sup>, et affirme :

Der, der ich bis vor kurzem war, ein mit seinen wenigen Beständen protzender Mime, in einer Blechlarve gefangen, mit den ungnädigen Haikugeistern ringend, nun, dieser jener ist Geschichte, ihn gibt es einfach nicht mehr, er hat sich in Luft aufgelöst. (LS, p. 189)

[Celui que j'étais encore il y a peu, un clown plastronnant avec ses pauvres avantages, prisonnier de son masque de fer-blanc, luttant contre les esprits funestes du haïku, eh bien, celui-là appartient à l'histoire, il n'est tout simplement plus de ce monde, il s'est évanoui dans l'atmosphère.]

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 retenue ni pudeur, se glorifiant d'abdiquer leur liberté au profit de la

---

<sup>97</sup> „Es ist vonnöten, eine minutiöse Beschreibung des Hergangs vorzulegen, denn ich bin mir sicher, dass alles mit allem und jedem verquickt ist. Du kennst bestimmt die göttliche Zen-Logik : In China fällt einem Zitronenfalter ein Regentropfen auf einen Flügel, und auf Trinidad und Tobago stürzt ein Jumbo – als letztes Glied einer Kette unglücklicher Umstände – mit brennenden Tragflächen ins Meer. [...] Ich darf aber gleich darauf hinweisen, dass in meinem Falle alle Zeichen dann doch auf ein unermessliches Glück hinwiesen, es waren geradezu kosmische Winke aus den Galaxien, auch wenn ich nicht übertreiben will.“ LS, p. 188-189.

femme désirée. Le motif de la dépendance à l'être aimé, fondamental chez Werther (« Mon très cher, je suis perdu : Elle fait de moi ce qu'elle veut ! »<sup>98</sup>), est repris de façon insistante par les héros de Zaimoglu, avec toutes les déclinaisons de l'amour courtois, depuis l'adoration de la femme aimée, élevée au rang de divinité<sup>99</sup>, jusqu'à diverses formes d'auto-castration ostentatoire qui ouvrent le champ intertextuel jusqu'à Lenz – comme lorsque Hakan se rase intégralement les sourcils en un acte de mutilation radical<sup>100</sup>. De même que dans *Werther*, mais de façon encore plus explicite, ce n'est pas tant l'individu convoité qui est objet de vénération pour le sujet amoureux (les femmes sont finalement interchangeables<sup>101</sup>) que plutôt l'amour lui-même – ou plus exactement 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, avec de multiples variantes, sous la plume des protagonistes de Zaimoglu que sous celle de Werther<sup>102</sup>. On retrouve bien 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 »<sup>103</sup>. 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 du roman 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 « traces » d'amour, « *Liebesmale* » désignant de façon métaphorique les petits hématomes superficiels qu'on appelle suçons. Zaimoglu indique

---

<sup>98</sup> „Bester, ich bin dahin! Sie kann mit mir machen, was sie will.“ W, 2<sup>e</sup> partie, Lettre du 8 novembre, p. 427 ; trad. Forget, p. 133.

<sup>99</sup> En une sorte de rituel blasphématoire, Hakan va se prosterner tous les matins avant le lever du jour devant la porte de sa belle : „Alter, jeden gottverdammten Tag lass ich mich vonnem Wecker wachklingeln, steig die Treppen hoch, leise wie n Einbrecher, und küss die Schwelle von Jacqueline, immer um fünf Uhr morgens das gleiche Ritual, keine Abweichung, kein Gramm Fett an meiner Tat, die reinste Panther-Ästhetik, ich bin trotz der unmoslemischen Tageszeit inner lockeren Fitness, ich beug mich runter aufn Holzboden, und bevor ich n herben Männerkuss anbringe, sage ich: Das ist für dich, meine Liebe, mögest du auf diesen Kussabdruck treten, und möge er dich infizieren mit Wollust!“ LS, p. 258.

<sup>100</sup> „[...] dann nahm ich den uralten Trockenrasierer und hab mir einfach und schmerzlos die Augenbrauen weggesäbelt. S steckte kein Wille zur Feschheit dahinter, ich wollt nur wissen, wie's is, wenn man mal inner oberen Gesichtshälfte ne Borsten abkratzt.“ LS, p. 207.

<sup>101</sup> Barthes relevait déjà la fadeur de Charlotte : « Charlotte est insignifiante, fade. Elle est écrasée par l'amour de Werther : c'est la mise en scène, en énonciation, d'un amour – d'une structure –, non d'une relation. C'est le sentiment – non l'objet – qui est en quelque sorte fétichisé : 'perversion amoureuse'. Roland Barthes, *Le Discours amoureux*, op. cit., p. 97.

<sup>102</sup> 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.

<sup>103</sup> Barthes, *Le Discours amoureux*, op. cit., p. 237.

ainsi précisément où se situe le point focal de sa transposition : on passe de souffrances engendrées par la passion amoureuse à de banales ecchymoses, simples traces matérielles d'un jeu érotique. Et pourtant : en optant pour ce terme poétique, qui adjoint au mot *Liebe* le désuet *Mal* – de préférence au plus prosaïque et univoque « *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* est potentiellement à double voire à triple sens : il 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 – une lecture qui pourrait renvoyer aux actes d'auto-mutilation de Hakan comme aux cicatrices que laisseront sur le corps de Serdar les coups de rasoir qu'il subit, pour l'amour de Rena, de la part de son rival Baba. En tout état de cause, et même si le sens premier, charnel, reste prépondérant, on a affaire à un titre qui renoue de manière sous-jacente avec la figure werthérienne de la passion synonyme de souffrance. Il est par ailleurs significatif que le mot n'apparaisse qu'à deux reprises dans le corps du roman, au tout début et à la toute fin – et toujours sur le mode de l'irréel<sup>104</sup>.

Ce titre semble bien indiquer que l'écart sémantique par rapport aux *Souffrances du jeune Werther* est voulu, que la trivialisation a valeur de programme : on a affaire chez Zaimoglu à des protagonistes qui non seulement sont inférieurs (éthiquement et intellectuellement) à Werther, mais qui se savent tels, et qui en jouent. Or ce savoir, et ce jeu, sont peut-être 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. C'est du moins ce que pourraient laisser entendre les lettres de Dina, cette femme mûre avec laquelle Serdar entretient une relation tout à la fois érotique et intellectuelle. Indépendante et mature (elle est enseignante et mère d'une petite fille), cultivée et lucide, elle ne semble pas aveuglée par l'amour au point de se tromper sur le compte de son jeune amant, à qui elle donne pourtant dans ses lettres des témoignages sans équivoque non seulement d'attachement amoureux, mais surtout d'estime et même d'admiration : consciente de sa propre marginalité (due à sa judéité) dans la société allemande, elle se sent proche de lui par son expérience du déracinement et le poids de l'histoire, apprécie ses

---

<sup>104</sup> D'abord dans la lettre d'ouverture, envoyée par Serdar à Hakan : „Klar, wenn die Straßenbeleuchtung wieder einmal ausfällt, knallen bei mir die Synapsen durch, und ich werde wehmütig. Ich würde so gerne mit einem Knutschfleck am Hals herumlaufen, ein schönes, großes violettes Liebesmal, dass mich die anderen Hähne um mein erfülltes Liebesleben beneiden und ihre verdammten Kämme abschwellen.“ LS, p. 15-16. Puis, dans la lettre qui clôt le roman, adressée par Serdar à Rena en guise d'adieu et où il lui fait miroiter un bonheur partagé qui reste toutefois hypothétique : „Ich drückte meine Lippen auf die Deinen, ich küsste dein göttliches Plebejerkinn, ich zöge am Haar deinen Kopf in den Nacken und bisse in den entblößten Hals ein Liebesmal, scharlachrot, ein Liebesmal, scharlachrot.“ LS, p. 296.

poèmes et croit en son talent. Seul personnage du roman à forcer véritablement le respect, elle est aussi celle qui formule une idée qui ressemble fort à une profession de foi poétologique de l'auteur :

Was für eine unglaubliche Freiheit steckt darin, dass wir wählen können zwischen Magie und Maggi fix, zwischen komisch und kosmisch! Stell dir vor, es gäbe keine solche Wahl. Natürlich wünsche ich mir die kosmische Magie, anderes wäre bei aller mir gebotenen Arroganz uninteressant, aber ich kann sie gut mit dem komischen Maggi würzen. (LS, p. 197)

[N'y a-t-il pas une liberté incroyable à pouvoir choisir entre la magie et le potage déshydraté Maggi, entre le comique et le cosmique ! Imagine où nous en serions si nous n'avions pas ce choix-là. J'aspire bien sûr à la magie cosmique, toute autre option serait dépourvue d'intérêt vu l'arrogance qui me caractérise, mais je peux tout à fait l'assaisonner à la sauce comique Maggi.]

Il n'est pas anodin que ce soit précisément cette femme qui relativise l'image peu flatteuse donnée de Serdar à travers ses propres lettres et celles de Hakan. Et l'on notera au passage, comme une caution supplémentaire de son témoignage, que les lettres qu'elle lui adresse ne sont pas sans évoquer, par leur sous-texte biblique et l'imaginaire judéo-oriental qu'elles convoquent, les poèmes qu'Else Lasker-Schüler dédia au jeune Gottfried Benn après leur rupture<sup>105</sup> : un intertexte secondaire qui suggère, fût-ce discrètement, la possibilité d'une revalorisation considérable du personnage de Serdar.

Zaimoglu a donc introduit subrepticement quelques failles dans le portrait par ailleurs assez calamiteux qu'il brosse de ses protagonistes. Ces failles nous incitent à remettre en question la radicalité du glissement évoqué plus haut et rappellent que chez Goethe, déjà, les souffrances attribuées à Werther étaient le fruit d'une désacralisation qui représentait en son temps une formidable provocation : la sécularisation du motif biblique de la passion du Christ<sup>106</sup>. Les parallèles que trace Werther entre son propre destin et celui du fils de Dieu, entre le geste sacrilège du jeune 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

---

<sup>105</sup> Voir notamment la lettre du 19 juillet : „Weißt du, ich kann gar nicht anders, als dir zu erlauben, mich zu umarmen, und wenn du mich küsst, Liebster, wirst du alles mitlieben müssen. Was ich zu tragen habe, sind die Geschichten, mit denen ich aufgewachsen bin, die Regeln, die Philosophie, die Verantwortung, die bittere und heitere Selbstironie und die vielen Toten. [...] Das ist die Armut und der Reichtum deiner schwächtigen Kriegerin, von deren Schönheit du noch nichts wissen kannst. Es ist eine ganz andere Art desselben harten Raps, Baby. Willst du ihn hören, soll ich für dich tanzen? Wenn ich für dich sterben müsste, würde eine Welt untergehen. Ich bin von so vielen Dingen auf immer ausgeschlossen, bei vielen will ich es nicht anders. Nur bei dir soll es nicht Exklusion sein.“ LS, p. 87. Le lyrisme particulier de ces lignes, avec la posture énonciative de l'amante en adoration et pourtant souveraine dans sa déclaration d'amour, l'invocation de la mémoire et la sensualité de la danse, évoque de près l'imaginaire dessiné par le cycle de poèmes qu'Else Lasker-Schüler dédia à celui qu'elle appelait „le barbare“ ou „Giselheer“, notamment „Das Lied des Spielprinzen (G.B. in Liebe)“, in: *Gesammelte Gedichte*, Leipzig, Verlag der Weißen Bücher, 1917, p. 209.

<sup>106</sup> Cette référence a été atténuée, voire gommée dans toutes les traductions françaises du titre à l'exception de celle de Philippe Forget, *Les passions du jeune Werther*, *op. cit.*

d'une façon qui ne pouvait que choquer les contemporains. En retenant le mot *Leiden* pour titre de son roman, Goethe non seulement semblait absoudre son héros du crime que représentait son suicide aux yeux des croyants mais reprenait à son compte l'analogie biblique postulée par Werther au lieu d'en rejeter toute la responsabilité sur ce personnage que sa jeunesse et son égarement auraient pu à la limite excuser. Cela revenait bel et bien, comme le souligne Matthias Luserke, à mettre sur le même plan la passion du Christ (*Leidensgeschichte, passio*) et les souffrances coupables d'un jeune bourgeois mondain épris d'une femme mariée, le supplice de la croix et le geste impie du suicide<sup>107</sup>.

En « désacralisant » à son tour les tourments de Werther, 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 des personnages de son roman : ainsi Hakan, après avoir absorbé une dose massive d'un produit aphrodisiaque acheté dans un sex-shop qu'il compte administrer en désespoir de cause à sa Jacqueline, se désigne-t-il de « martyr de l'amour » parce qu'il risque sa vie pour tester sur lui-même la dangerosité éventuelle de la potion. Un peu plus tard, il apprend que Jacqueline, après avoir enfin cédé à ses avances, non seulement ne renoncera pas à avoir des relations avec d'autres hommes, mais pratique aussi le massage tantrique. Lui qui était pourtant prêt à tous les renoncements pour elle<sup>108</sup>, pense alors avoir touché le fond. Déjà ravalé au rang d'objet sexuel par sa nouvelle conquête, le voilà devenu en quelque sorte son « caniche<sup>109</sup> », et il confie à son ami :

ich hab die Schnauze gestrichen voll, Alter, ich bin doch hier keine scheiß-liberale Kuschemuschel, die Sache mit den Nebenbuhlern hab ich noch geschluckt, aber jetzt auch noch Schöner Rubbeln mit ner Keimsilbe, da hört der Spaß auf, als nächstes verpasst die mir ne Dornenkrone und rote Pumps und nimmt mich als Masomaniac mit zu ner SM-Party. Ich bin am Ende

---

<sup>107</sup> „Bereits der Titel von Goethes Roman benennt den Zusammenhang von Leiden und Leidenschaft, er dient als absichtsvolle Provokation. Der Leidensbegriff verweist dabei auf eine christliche Bedeutungsebene, die den Begriff eng an die Passionsgeschichte bindet. Im Titel *Die Leiden des jungen Werthers* stehen die Leiden Christi und die Leiden Werthers gleichwertig nebeneinander. Der Leidensbegriff wird auf diese Weise desakralisiert, dem verweltlichten Vokabular des Sturm und Drang einverleibt, wie dies auch schon bei den Begriffen 'Sturm' und 'Drang' selbst sowie 'Genie' zu beobachten war. Dieses Wechselspiel von christlicher Leidenstopik und bürgerlich-weltlicher Krankheitsgeschichte durchzieht also den Text von Beginn an.“ Matthias Luserke, „Die Leiden des jungen Werthers“, in: M.L., *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 125-157 (p. 130).

<sup>108</sup> „Tja, Alter, so wie's aussieht, bin ich innen lackierten Fängen der Frauenmafia gelandet und ausgezeichnet als ne Art Haremslover. Wenn Jacqueline nach mir ruft, werd ich wie n willenloser Zombie unter ihre Decke kriechen, und ob sich so ne Situation mit meim Kanakenimage verträgt, wird sich im Lauf der Zeit herausstelln.“ LS, p. 235.

<sup>109</sup> „Ihr zuliebe hab ich auch von meinem Leben abgesehen [...] aber kein Sterbenswörtchen kommt über meine Lippen, und ich komm mir langsam vor wie n lockiges Püdelchen, das von Jacqueline anner straffen Leine herumgeführt wird [...]“ LS, p. 259-260.

meiner Kräfte, Scheiße, ich frag mich, was soll ich inner Zukunft, in der ich weniger wert bin als ne kaputte Ampulle. (LS, p. 265 )

[j'en ai soupé, mon vieux, je ne suis quand même pas un putain de câlinours libéral, l'histoire des autres prétendants, je l'ai encore avalée, mais le coup de « faites-vous astiquer au son des mantras », ça dépasse les bornes, la prochaine fois elle va me coller une couronne d'épines et des escarpins rouges et me traîner en maso-maniac à une soirée SM. Je suis au bout de mes forces, merde, je me demande ce que je vais devenir dans un futur où je ne vaux pas mieux qu'un carafon nase.]

Le double intertexte qui s'esquisse par le biais de ces allusions ponctuelles à l'histoire biblique *et* au roman de Goethe (« martyr de l'amour », « couronne d'épines ») s'inscrit certes dans le contexte on ne peut plus profane de scénarios pornographiques et sado-masochistes. Mais on retrouve bien là ce procédé déjà mis au jour qui consiste à s'emparer de thèmes et motifs goethéens pour les soumettre à un grossissement systématique. La référence chrétienne, qu'on peut interpréter ici comme un signal intertextuel, renvoie plus généralement au *mainstream* de la culture occidentale, imprégnée jusque dans ses formes les plus décadentes par le christianisme. À titre personnel, les héros de Zaimoglu se réfèrent plus volontiers à la tradition islamique – qu'ils soumettent cependant à la même sécularisation. Ainsi Hakan raille-t-il les jérémiades de son ami au sujet de son impuissance en lui conseillant de clamer son malheur dans les rues à la manière de ces « tambourineurs de l'aube » (*sahur davulsuhu*) d'autrefois chargés de réveiller les fidèles pour la première prière du jour pendant le ramadan : il pourra ainsi leur révéler à cœur joie (« *nach Herzenslust* »), 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 »<sup>110</sup>.

On retrouve dans ce détournement de la religion, en l'occurrence musulmane, le postulat blasphématoire d'une équivalence entre l'ascèse mystique du croyant et la complaisance masochiste de l'amoureux (ou plus exactement ici de l'érotomane), mêlée à l'idée que le discours religieux, en exaltant la souffrance, fournit un modèle privilégié

---

<sup>110</sup> „Ich empfehle dir folgende Verhaltenstaktik: Schnell dir ne Türkenpauke ummen Leib, greif dir nen handlichen Klöppel und geh rum wie diese Ramadan-Paukenhauer, die mit ihrem elenden Endzeitlärm früher die Gläubigen aus n Betten gejagt haben, auf dass sie vor Tagesanbruch und Fastenbeginn fressen mögen, was das Zeug hält. Stell dich vor die Hauseingänge, schieb dir die Schlappmütze innen Nacken und verkünde : ‚Hört her, o Volk, o schlafendes, hier steht ein wackerer Handwerker der Agape, des ‚aschk‘, und wehklagt über die widrigen Umstände, die Liebeshändel, denn auch wenn ich in Venusdeltasaft ersaufe, auch wenn mir diverse Klitorisse auf die Schulter klopfen, ich bin einfach arm dran und habe nichts zu lachen.‘ Du kannst ihnen dann nach Herzenslust deine beschissenen Leiden offenbaren, das Klagen gehört zum Orient wie mein Sack zum Pint, und ich garantier dir, die Männer werden dich zu Recht lynchen, die Frauen aber sich deiner annehmen wollen.“ LS, p. 65-66.

d'articulation de la plainte et de l'auto-apitoiement. Plutôt qu'à une démolition (ou réfutation) du texte de Goethe, c'est donc à une surenchère dans la provocation que se livre l'auteur contemporain, poussant jusqu'à son ultime conséquence la logique transgressive du *Sturm und Drang*. Façon de relancer la donne comme pour dire : voilà ce que ferait et dirait aujourd'hui un homme qui serait animé de l'esprit irrévérencieux et inspiré du jeune Goethe, un écrivain qui n'hésiterait pas à aller contre l'idéologie dominante des bien-pensants et à réclamer avec force l'émancipation du sujet des chaînes de la raison et de l'orthodoxie.

Afin de mieux saisir tout l'enjeu de la référence au *Sturm und Drang* pour le projet romanesque de Zaimoglu, il convient de s'arrêter un instant sur l'objet et les modalités de l'appel à l'émancipation articulé dans ce texte.

#### **4.2.4 Le *Sturm und Drang* de la génération *kanak* : crise de la masculinité et renarcissisation par le langage**

L'affranchissement réclamé (ou proclamé) avec insolence dans *Marques d'amour, écarlates* concerne à la fois l'individu, considéré comme prisonnier d'un carcan d'injonctions et d'interdits qui entravent son accomplissement personnel, et la langue qui lui permettrait d'articuler ce rapport libéré au réel. La génération dont Zaimoglu peint ici les « souffrances » est prise en tenaille entre plusieurs codes de valeurs : d'une part celui de la société majoritaire dans laquelle ils évoluent en Allemagne (efficacité, rentabilité, profit, réussite sociale, maîtrise de soi, liberté de mœurs mais contrôle des sentiments), d'autre part celui qui leur a été transmis par le cercle familial (respectabilité petite-bourgeoise, ordre patriarcal, contrôle de la sexualité cantonnée au cadre matrimonial, endogamie), mais encore celui qui s'est développé au sein du « ghetto » des jeunes de leur génération par réaction à la pression conjuguée des deux autres et à la marginalisation (culte de la fraternité, de l'autonomie et de l'honneur, rébellion contre toute forme d'embrigadement et de conformisme, revendication d'une identité « orientale » réinventée) – sans oublier enfin, si jamais ils parviennent à s'intégrer dans la classe moyenne cultivée, celui prôné dans les milieux intellectuels progressistes (tolérance, partage, dialogue, respect de l'environnement, des femmes et des minorités...). La collision de ces différents systèmes normatifs, qui rend difficile pour les jeunes gens de construire un projet de vie auquel ils puissent adhérer, se cristallise tout particulièrement dans les rapports hommes/femmes.

Confrontés à des modèles antagonistes, les héros ne peuvent s'épanouir ni dans le rôle traditionnel du mâle dominant (disqualifié par le discours public de la société dans



laquelle ils cherchent à s'intégrer), ni dans celui de l'homme « émancipé » abordant la femme comme une égale – parce qu'en se positionnant comme tels au plan sexuel et sentimental, ils accepteraient en réalité, compte tenu de leur subalternité sociale, de leur être inférieurs. Ils vivent ainsi avec une acuité particulière ce qui doit sans doute être interprété, du point de vue de Zaimoglu, comme une crise générale de la masculinité<sup>111</sup>.

Rappelons à ce propos que, depuis *Kanak Sprak*, les personnages masculins de Zaimoglu sont très largement perçus par la critique, tant journalistique qu'universitaire, comme des machos stéréotypés dont la capacité de subversion s'exercerait uniquement sur le terrain de l'ethnicité, leur aptitude à déconstruire les clivages essentialistes de type racialisé allant de pair avec une propension non moins caractérisée à réhabiliter le sexisme<sup>112</sup>. Voulant dénaturer les catégories ethniques, ils renaturaliseraient en quelque sorte le « sexe », prêtant ainsi le flanc – paradoxalement – à une idéologie qui racialise le sexisme. En examinant le traitement des rapports hommes/femmes dans *Liebesmale* à la lumière du modèle goethéen, notre propos sera d'apporter quelques nuances à cette grille de lecture qui méconnaît les analyses intersectionnelles possibles (domination ethnique / socio-économique / de genre).

---

<sup>111</sup> Le discours de la « crise de la masculinité », promu à l'origine par des intellectuels de droite et relayé par les médias de masse, est devenu un poncif repris jusque dans les milieux féministes. À cette analyse selon laquelle, grosso modo, les hommes souffriraient aujourd'hui en tant qu'hommes « à cause de l'influence indue des femmes en général et des féministes en particulier » (F. Dupuis-Déri), on peut opposer l'approche de Raewyn Connell (*Masculinities*, Sidney, Allen & Unwin, 1995), qui aborde la question de la masculinité au prisme des rapports de pouvoir non seulement entre les sexes, mais aussi entre les groupes sociaux et les différents groupes d'un même sexe. Cette approche intersectionnelle incite à remettre en question la normativité des représentations sexuées et à envisager différentes formes de masculinité. Connell en distingue quatre : hégémonique, subordonnée, complice et marginale. De nombreux chercheurs se sont servis de ces concepts pour creuser l'analyse de la masculinité comme construction sociale et l'envisager dans ses formes plurielles. Voir : Marie Hazan, « Y a-t-il une condition masculine ? Le masculin aujourd'hui : crise ou continuité ? », *Dialogue* 2009/1 (n° 183), p. 81-93 (cit. p. 82) ; Francis Dupuis-Déri, « Le discours de la "crise de la masculinité" comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », *Cahiers du Genre*, 2012/1 (n° 52), p. 119-143, en ligne [dernière consultation le 22/01/2018] : <<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-1-page-119.htm>> ; Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, 3 t., Paris, Seuil, 2011 (voir surtout t. 3 : *La virilité en crise ? XX-XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. dir. par J.-J. Courtine). Pour l'Allemagne, on peut citer notamment Michael Meuser, qui croise les concepts élaborés par Connell avec l'approche bourdieusienne de la domination et de l'habitus masculins. Voir en particulier : M.M., *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Wiesbaden, Springer, 2006 ; „Ernste Spiele: zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer“, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Hrsg.), *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, Teilbd. 1 u. 2., Frankfurt a. M., Campus, 2008, p. 5171-5176 ; „Hegemoniale Männlichkeit – Überlegungen zur Leitkategorie der men's studies“, in: Brigitte Aulenbacher (Hrsg.), *FrauenMännerGeschlechterforschung. State of the Art*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2009, p. 160-171. Voir aussi Nina Baur et Jens Luedtke (Hrsg.), *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*, Leverkusen, Budrich, 2008.

<sup>112</sup> Voir entre autres le chapitre consacré à Zaimoglu dans Thomas Ernst, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld, Transcript, 2013, et surtout sa conclusion, „Dekonstruierte Ethnizität, rekonstruiertes Geschlecht: Zaimoglus ‚Kanak Sprak‘ als minoritäre und dekonstruktive Kunstsprache“, p. 389-393.

Les tribulations de Serdar et Hakan peuvent en effet se lire comme des variations sur leur difficulté à se positionner dans la vie en tant qu'hommes selon les critères traditionnels de la virilité : s'ils font si piètre figure dans les rapports amoureux, ce n'est pas, ou du moins pas seulement, en raison de leur insuffisance personnelle, c'est aussi parce que les femmes auxquelles ils ont affaire ne sont pas des « objets » faciles à conquérir – surtout pour eux, qui en tant qu'immigrés de culture musulmane sont a priori suspects de mœurs rétrogrades. Économiquement et intellectuellement autonomes, elles disposent de leur corps avec une liberté qui interdit de les aborder sur le mode paternaliste du machisme. Pour un jeune *kanak* désireux de les séduire, l'objectif premier est donc de les assurer de son respect en se pliant aux règles fixées par elles. Même si cette stratégie promet à court ou moyen terme des possibilités d'assouvissement du désir, puisque ces femmes ne se refusent plus par respect des conventions sociales, il place les jeunes gens dans l'obligation de lutter sans relâche pour pérenniser la « conquête » qui leur apporterait quelque satisfaction narcissique. Qu'ils parviennent ou non à attirer la femme convoitée dans leur lit, le succès sexuel ne garantit en rien qu'ils soient au bout de leurs peines, car ils devront encore s'évertuer à atteindre puis à conserver une position qui restera en tout état de cause précaire. Ils se trouvent ainsi cantonnés dans une insécurité affective qui ajoute encore à leur vulnérabilité sociale.

Zaimoglu ne cesse de mettre en avant cette problématique en faisant de l'inadéquation de ses personnages féminins à l'image traditionnelle de la femme douce et soumise un ressort récurrent du comique. Lorsque Hakan, transi de désir amoureux pour sa belle voisine, est invité pour la première fois à franchir le seuil de son appartement, son regard est attiré dès l'entrée par une photo pornographique de son hôtesse exposée à la vue de tous. À la fois excité et choqué, il s'interdit de rien manifester de son trouble et feint le détachement, sans parvenir toutefois à afficher la nonchalance qu'il pense être de mise dans cette situation. Même Rena, que sa jeunesse et sa perception par Serdar comme « autochtone » pourraient laisser supposer moins délurée que des Allemandes émancipées comme Jacqueline, Anke ou Dina, se montre dès la première rencontre plus entreprenante que son soupirant : en lui proposant de s'isoler du groupe pour aller se baigner avec elle, elle lui fait comprendre sans ambages qu'elle a remarqué son attirance et qu'elle est disposée à y répondre. Or, au lieu de sauter sur l'occasion, Serdar (embarrassé il est vrai par son problème d'impuissance) bat piteusement en retraite, sous le prétexte aussi fallacieux qu'infantile d'être attendu à la maison par sa mère.

Le décalage entre le malaise ressenti par les protagonistes et la crânerie qu'ils affichent par ailleurs laisse entrevoir l'impasse dans laquelle ils se trouvent : un retour aux

normes patriarcales (c'est-à-dire à un rapport hiérarchique entre les sexes) est exclu, mais la voie qui permettrait de construire une masculinité nouvelle, affranchie de l'obligation de s'imposer par la force et la subordination de la femme, reste à inventer. De sorte que l'exhortation adressée par Charlotte à Werther, « soyez un homme ! », ne se révèle pas moins difficile à suivre pour ces jeunes gens que pour le héros de Goethe. Le désarroi qu'ils éprouvent s'exprime entre autres par la perception d'une absence (réelle ou supposée) de modèles masculins positifs dans la société environnante. Ainsi Hakan incrimine-t-il le discours publicitaire, qui selon lui réduirait l'homme au rôle de faire-valoir pour des femmes invariablement présentées comme épanouies et triomphantes, jouissant d'un pouvoir à la fois économique, social et affectif sans limites<sup>113</sup>. Dans un monde où les médias véhiculent démagogiquement une image dégradée de l'homme, il n'y a plus de place, déplore-t-il, pour les « métèques » (« *Kümmel* »<sup>114</sup>) de son espèce. Le seul moyen pour un fils d'immigrés de se faire « adopter par la communauté féminine » serait de camper, comme son ami, le « doux basané exotique » (« *sanften Exot-Kanaken* ») qui a abdiqué toute virilité et amadoue les femmes par un sentimentalisme de « nounours aux yeux-boutons »<sup>115</sup>.

En dépit de cette critique sévère, Hakan, on l'a vu, se complaît volontiers lui-même dans des comportements d'auto-humiliation amoureuse. Il justifie toutefois cette conduite en se réclamant d'une autre tradition présente dans sa culture d'origine, non patriarcale celle-là : la tradition mystique du délire amoureux à l'orientale (« *açk* ») tel qu'il a été célébré pendant des siècles par les poètes arabo-persans. La référence à ce modèle anté-islamique lui permet d'assumer sans trop de dommages pour son amour-propre une

---

<sup>113</sup> Pour illustrer ce propos, il décrit avec exaspération et force commentaires un spot publicitaire diffusé sur les écrans à partir de 1991 par la société Visa. „Denn wenn ich mir die Werbung im Fernsehen so anucke, seh ich fast nur Männer inner Rolle von depperten Zehenriechern, die vor Wutschatullen inne Knie gehn, da taucht ne Frau wie Venus ausm Schaum innem Laden für Badesachen auf, die is die ganze Strecke vonner Riesenjacht bis zum Strand geschwommen, klar is sie nicht außer Puste, wo unsereiner längst abgessoffen wär oder im Kampf mit nem Schwarm Haifische n Bein gelassen hätte. Sie is also ne Sportskanone, sieht aus, dass man mitm heißen Kopp gegen n Bildschirm krachen möchte, und sie hat nem Maffia-Daddy oder Börsenmakler-Lover mitgeteilt, ihr fehlt noch n Schnorchel zum großen Glück, der hat ihr überm strammen Arsch gestrichen und sie mitm Pumpglockenschmatzer verabschiedet. Aber das darf sich n Zuschauer selber ausdenken, er sieht eben ganz verschwommen ne ankerfeste Jacht draußen im Meer. Wir sehn n voll verstörten Typen anner Kasse, vielleicht gerade mal achtzehn, Brille, Mittelscheitel, n Arsch eben, der inner Freizeit sein Dödel in Fetzen wichst, und der nimmt nun all sein mickrigen Mut zusammen, weil auch arme Schweine mal aufmucken dürfen, und fragt sie, wie sie denn das Teil bezahlen will. Sie schürzt ihrn Mund zu ner Gönnergrinse, packt ne Visakarte von unterm Gummizug ihres knallengen Badeanzugs, und schon strahlt der Arsch, als wär das sein einziges Problem gewesen. Also, Alter, was soll man dabei wohl denken: ne geile Braut, stinkreich, inner Blüte ihres Sexuallebens, superklug, auf der einen Seite. Und der Vertreter der Männer: brunzblöd, kreuzbrav, n McJob-Bimbo. Da geht einem doch die Hutschnur hoch!“ LS, p. 170-171.

<sup>114</sup> „Wir Kümmel haben da ja ausgeschissen.“ LS, p. 171.

<sup>115</sup> „Vielleicht du nicht, denn du wirst inner Frauengemeinde aufgenommen, weil du n sanften Exot-Kanaken mimst und echt alles vermasselst, deshalb lieben sie dich wien Teddybär mitn Knopfaugen.“ LS, p. 171.

position masculine ressentie a priori comme dégradante. En renouant symboliquement avec le schéma archaïque de l'amour courtois, il ne fait pas autre chose en réalité que Serdar pastichant Werther : compenser son sentiment de masculinité déficiente par l'exaltation de l'éternel féminin et de la passion tragique. La situation historique et sociale dans laquelle se trouvent les deux jeunes gens, telle qu'elle est décrite dans le roman, ne leur laisse en somme d'autre issue que de se replier sur des modèles littéraires qui offrent une image alternative de la masculinité. En prenant la pose anachronique du chevalier servant ou de l'amoureux romantique, ils parviennent à surmonter leur sentiment d'insuffisance et à tirer fierté de leur propre abaissement, revendiqué comme un choix. Mettant un point d'honneur à « servir » (sexuellement et socialement) les femmes qu'ils désirent, ils se consolent de revers éventuels en se parant de l'aura de l'homme qui place l'amour au-dessus de tout.

Si le roman de Goethe a sous ce rapport un statut privilégié, c'est dans la mesure où contrairement à d'autres œuvres canoniques citées par les deux épistoliers (qu'elles soient puisées dans le patrimoine occidental comme *Roméo et Juliette* ou oriental comme la légende de *Leïla et Majnûn*<sup>116</sup>), il présente, lui, le modèle paradigmatique d'un héros qui est *déjà* en crise : hystérique et insoumis, en conflit avec la hiérarchie sociale et le code de valeurs de son temps, Werther est un (anti-)héros qui affirme avec un aplomb insolent une « masculinité sensible »<sup>117</sup> déjà fort peu « virile » selon les critères de l'époque<sup>118</sup>. Refusant de se laisser dicter sa conduite et son idéal masculin par quelque autorité extérieure que ce soit, il prétend n'obéir qu'à « son cœur », c'est-à-dire à la loi intérieure de son désir. L'appel à une émancipation des affects (des « passions ») dont il est à la fois l'illustration et le porte-parole, objectif majeur de la génération du *Sturm und Drang* et du jeune Goethe en particulier, fait écho chez les protagonistes de *Zaimoglu* à un besoin d'affranchissement par rapport aux discours répressifs et normatifs auxquels ils sont eux-mêmes confrontés. Si Werther (et à travers lui Goethe) s'élevait en brandissant les forces irrationnelles de

---

<sup>116</sup> Hakan cite ces deux œuvres ensemble à deux reprises dans une seule et même lettre, une première fois pour se moquer de la rhétorique sentimentale de son ami : „Für solche Typen wie dich, für Knülche mitm Himbeerfruchtherzen, gibt's im Sprachschatz aller Völker einen Namen: Romeo in hiesigen Breitengraden, 'madschnun' im Land, wo Palmen und Kakteen wachsen“ (LS, p. 62) – et la deuxième en rapport avec son propre transport amoureux suite à sa rencontre avec Jacqueline : „Jaqueline Jacqueline Jacqueline! So fangen Lieben an, die hernach inne Volksquellen eingehen, es wird vielleicht später heißen: Romeo und Julia, Madschnun und Leyla, Hakan und Jacqueline!“ LS, p. 66.

<sup>117</sup> Deborah Gutermann, « Le désir et l'entrave. L'impuissance dans la construction de l'identité masculine romantique : première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in : Régis Revenin, *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement, « Mémoires/Histoire », 2007, p. 55-73 (p. 71).

<sup>118</sup> Cf. Edgar J. Forster, *Unmännliche Männlichkeit: Melancholie, ‚Geschlecht‘, Verausgabung*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1989, chapitre « Wertherfieber », p. 332-351.

l'affectif contre le discours rationaliste qui s'était imposé dans le sillage de l'*Aufklärung*, les discours dont cherchent à s'affranchir les protagonistes de Zaimoglu (et avec eux leur auteur) sont ceux du rationalisme contemporain, que ce soit sous son versant conservateur (positiviste, pragmatique, libéral) ou sous son versant progressiste (la bien-pensance doctrinaire de gauche, le supposé « politiquement correct »).

Il nous paraît donc impossible de soutenir, comme le font par exemples les auteurs de l'ouvrage *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, que le roman de Zaimoglu serait un « plaidoyer pour la posture *kanak* et contre une position de l'entre-deux, associée ici à une perte de virilité et de pouvoir »<sup>119</sup>. Si l'on entend par « *kanakische Pose* » le mélange d'hypersexualité machiste ostentatoire et de mépris des convenances dont Hakan se fait le héraut paradigmatique dès sa première lettre<sup>120</sup>, il apparaît au contraire de façon éclatante que le roman n'a de cesse de démentir au niveau pragmatique la prétention articulée dans ce discours stéréotypé. Ce que démontre Zaimoglu à travers ce protagoniste, c'est précisément que la rhétorique *kanak*, sous sa forme la plus simpliste, est une machine de guerre qui tourne à vide, une posture intenable creusée de failles et de contradictions. Si Hakan est malgré tout un personnage plus attachant – et aussi plus dynamique – que Serdar, ce n'est pas parce que son identité culturelle et sociale plus affirmée le préserverait des affres de « l'entre-deux », mais bien parce que son machisme prolétarien de façade est en permanence contrecarré (sinon neutralisé) par un discours a priori incompatible avec l'assurance affichée : un discours de douceur et de non-violence, d'ascétisme, de ferveur et d'abnégation dans lequel l'amour tient une place centrale.

Peut-être la revendication de ce discours hérité, d'une part, de la tradition poétique arabo-persane (antérieure à l'islam), d'autre part du soufisme (courant dissident de l'islam orthodoxe), qui place l'amour au premier rang des valeurs spirituelles et en fait le stade ultime de la sagesse, n'est-elle pas du reste aussi contradictoire avec l'orthodoxie

---

<sup>119</sup> „Insofern ließe sich der Text als Plädoyer für die kanakische Pose und gegen eine – hier mit Männlichkeits- und Machtverlust einhergehende – Position des Dazwischen lesen.“ Hendrik Blumentrath, Julia Bodenbug, Roger Hillmann, Martina Wagner-Engelhauf, *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster, Aschendorff, 2007, p. 78.

<sup>120</sup> „War die Figur des Migranten in Homi Bhabhas Konzept des *third space* noch mit einem aus der Position des Dazwischen entspringenden Kreativitätspotenzial gedacht worden, so entwirft Zaimoglu [mit Serdar] eine desolante transkulturelle Figur, der das agierende Moment abhanden gekommen ist, welches die Kanakster aus *Kanak Sprak* und *Abschaum* auszeichnete. Serdars Adressat Hakan dagegen inszeniert sich als proligger Kanake, der keinerlei Erektionsprobleme hat, aber dennoch keine Frau findet. Anhand dieser 'potenten', alle Klischees vom 'Ghettokollega' ausstellenden Figur wird Differenz gesetzt: Hakan will auf keinen Fall so 'scheißzivilisiert wie'n Aleman-Bub' sondern lieber der 'Macho-Stecher' (Ls 118) sein.“ *Ibid.*

« kanak » qu'on a tendance à le penser selon une grille de lecture occidentale. En tant que produit d'influences hétérogènes (ethniques aussi bien que linguistiques, religieuses et nationales), le « kanakisme » est en effet lui-même une position de l'entre-deux ; il n'est donc assurément pas non plus exempt de demi-teintes et de disparités. Toutefois ce n'est pas à une lecture nuancée du phénomène qu'appellent les auteur·rice·s de l'ouvrage en affirmant que Zaimoglu ferait dans son roman l'apologie de la « posture kanak », puisqu'ils/elles se réfèrent explicitement et exclusivement à la version la plus caricaturale de celui-ci.

On notera au passage que la référence au soufisme semble remplir chez Zaimoglu une fonction similaire à celle qui revient à la référence piétiste dans le roman de Goethe. Le piétisme offrait aux jeunes écrivains de la génération de Goethe des arguments pour s'élever à la fois contre l'orthodoxie religieuse et contre les excès du rationalisme. Attiré par le mysticisme des piétistes, leur approche à la fois sensuelle et occulte du divin et l'importance qu'ils accordaient à la dévotion et à l'amour, le jeune Goethe puisa à cette source pour créer le personnage exalté et insoumis de Werther. Dans *Marques d'amour, écarlates*, Zaimoglu transpose jusqu'à un certain point la référence piétiste au monde musulman : en plaçant aux côtés de son pseudo-Werther Serdar (le Turc sur-assimilé), un personnage de macho turc *hard-boiled* mâtiné de soufisme, il complexifie l'intertexte werthérien en lui ajoutant une dimension intra-islamique : de même que Werther est influencé par le piétisme lorsqu'il revendique la soumission à l'amour comme forme suprême d'autonomie, Hakan se réfère au soufisme lorsqu'il prône la dévotion amoureuse comme summum de la virilité. Le paradoxe est de même nature : l'amour de la femme est magnifié par son assimilation à l'amour de Dieu, et l'amant atteint sa plus grande gloire dans l'abdication même de ses prérogatives masculines. La pensée mystique sert de base de légitimité à la revendication d'une émancipation de l'individu (et notamment de l'homme) contre la répression des sentiments.

Cette émancipation des affects que Zaimoglu réclame à la suite de Goethe passe essentiellement par une conquête du langage. La renarcissisation que procure aux protagonistes de *Liebesmale* la posture de l'amoureux éperdu se déploie 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<sup>121</sup>. 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 performatif et 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.

Selon Matthias Luserke, la supériorité de Werther (la « valeur » spécifique qui l'élevait au-dessus d'être à l'esprit rationnel comme Albert) résidait toute entière dans son combat inconditionnel pour l'émancipation des affects<sup>122</sup>. Barthes, quant à lui, voit dans le discours amoureux de Werther « comme la *langue* du narcissisme »<sup>123</sup> : 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 autres langages constitués, réduits à des sociolectes ressentis comme insupportables en raison de leur facticité. 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 dans lequel la posture d'énonciation prime sur le contenu énoncé.

Chez les personnages de Zaimoglu, une production discursive semblable relève pour une bonne part du second degré : d'abord parce qu'elle est tissée d'emprunts, d'allusions et de citations (recyclage, *sampling*), ensuite parce qu'ils en usent d'une manière ostensiblement détachée, auto-ironique 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 partir de leurs récits. Rena, surtout, est d'une inconsistance achevée ; rien ne permet de supposer que sa fraîcheur

---

<sup>121</sup> 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.

<sup>122</sup> Cette analyse se situe dans la continuité de la citation qui précède : „Oder anders formuliert: Der Versuch einer Emanzipation von Leidenschaften durch Werther ist mehr wert als deren Bändigung durch Albert.“ Luserke, *op. cit.*, p. 86.

<sup>123</sup> Roland Barthes, *Le Discours amoureux*, *op. cit.*, p. 103.

d'adolescente fleurant bon la crème Nivea dissimulerait des qualités intellectuelles, spirituelles ou morales particulières. Cette impression de fadeur est confortée par l'indigence de ses interventions au cours des quelques dialogues rapportés par son soupirant. Par rapport à l'hypotexte goethéen, cette tension comique a valeur de démonstration : on a affaire, là encore, à un grossissement du trait quant à la prééminence du sentiment (du désir) 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 amoureuse de Serdar. Son image falote signale sans équivoque que ce qui subjugué le héros de Zaimoglu, c'est moins la femme qu'il a rencontrée que les transports de son propre « cœur » (« *mein Herz mein Herz mein Herz !* »), leitmotiv de la longue lettre dans laquelle il dépeint la révolution intérieure que le coup de foudre a opérée en lui<sup>124</sup>. Il en va de même pour Hakan en ce qui concerne Jacqueline, même si dans ce cas l'idéalisation de la femme aimée, qui justifie et relativise aux yeux du sujet amoureux les échecs essuyés, est mise à mal non par la bêtise mais par une liberté de mœurs difficilement conciliable avec le discours amoureux convoqué. C'est lorsque l'inadéquation entre l'objet du désir et le sentiment qu'il inspire est totale que la nature narcissique du désir éclate au grand jour.

Une telle démonstration pourrait évidemment se retourner contre le sujet amoureux – à condition que celui-ci soit dupe de son propre discours. Or tel n'est pas le cas ici : en dépit de son emballement amoureux, Serdar a suffisamment de jugeote pour se rendre compte que Rena ne « mérite » nullement l'investissement émotionnel placé en elle, et Hakan en sait bientôt assez sur sa voisine pour se douter que la résistance qu'elle lui oppose n'est pas due à un excès de chasteté mais à un intérêt modéré pour sa personne. Leur frénésie amoureuse n'est donc pas exactement de l'aveuglement mais plutôt une affirmation pugnace et obstinée de leur credo romanesque. Cet entêtement à se revendiquer amoureux fou d'une fille banale rencontrée à la plage ou d'une libertine qui ne vous concède qu'un statut de « garçon de harem » participe de la prise de pouvoir du sujet sur le réel : c'est une manière de magnifier son aventure, c'est-à-dire de se grandir à ses propres yeux et d'affirmer l'autonomie de son moi, tout en se laissant aller à l'ivresse du lâcher-prise.

Mais s'il y a une part de mystification dans l'exaltation des héros zaimogliens, le détachement qu'ils affichent par ailleurs n'est pas, lui non plus, absolument crédible. La « posture de vérité » qu'ils adoptent dans les moments d'émotion paroxystique fait pendant

---

<sup>124</sup> Lettre du 24 mars, LS, p. 187-196 (p. 188).



à une « posture de l'imposture » à laquelle elle est inextricablement mêlée. Sous le sarcasme des invectives et des provocations, de la parodie et du pastiche, perce une véhémence réelle des sentiments, une revendication obstinée de sensibilité authentique, un « vrai dans le faux ». Dans ce jeu de masques potentiellement infini, le sur-investissement affectif n'est nullement en contradiction avec le détachement ironique. Car c'est précisément grâce à la forte proportion d'autodérision affichée par les deux épistoliers (une attitude symptomatique de la postmodernité) qu'ils parviennent à retrouver une forme de fraîcheur émotionnelle qui leur permet en définitive d'assumer le discours qu'ils produisent. Werther, lui, ne connaît pas le second degré. Or c'est par le biais d'un rapport ironique aux langages préfabriqués qui les entravent (phraséologie économique, politique, publicitaire, médiatique, « alternative », ésotérique...) que les personnages de Zaimoglu parviennent paradoxalement à s'établir comme sujets de leur propre discours, en se réappropriant envers et contre tout un pathos qui, sans cela, les condamnerait à la grandiloquence, au kitsch, à l'affectation. Car ils évoluent en terrain miné : que pourrait-on bien dire aujourd'hui de neuf et de véridique sur le désir, la souffrance, la solitude, l'abandon, la perte ? Ce qui était déjà un défi pour la génération de Werther, qui entrait à peine dans « l'ère du soupçon »<sup>125</sup> de la modernité, ne peut être à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle qu'une gageure intenable. La distance goguenarde cultivée par Serdar et Hakan les sauve ainsi de l'aliénation en les mettant paradoxalement en position de surmonter l'impossibilité d'articuler un discours « authentique ». L'accès à un pathos « revisité » les préserve, d'un autre côté, de la franche vulgarité – et aussi du cynisme, dans lequel se complairaient par la suite d'autres personnages de Zaimoglu (*German Amok*).

Cette prise de pouvoir sur et par le langage n'est pas sans parenté avec ce qui s'est développé depuis les années 1980 dans les musiques populaires issues du métissage culturel : une forme d'*empowerment*<sup>126</sup>, de résistance aux codes du *mainstream* par la

---

<sup>125</sup> « Époque romantique : début de l'ère du soupçon, début de la suspicion du langage, première censure culturelle de l'expression amoureuse. » Barthes, *Le Discours amoureux, op. cit.*, p. 157.

<sup>126</sup> Le terme d'*empowerment*, qui pourrait se traduire par « élévation de la capacité de pouvoir », a émergé au début du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis dans le contexte des luttes sociales pour la reconnaissance du droit des femmes et des minorités. Repris par les politologues dans les années 1960, le concept se diffuse également en psychologie et en sociologie avant de trouver une application dans le champ des politiques publiques de la ville en Amérique du Nord, en lien avec la prise en compte de la diversité culturelle. Selon la définition de Marie-Hélène Bacqué, il s'agit du « processus par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, de s'émanciper ». Dans la mesure où la notion désigne « un renversement des rapports de domination entre l'État et la société civile, notamment les groupes sociaux les plus défavorisés » (Bernard Jouve), elle se distingue des termes par lesquelles on a parfois tenté de remplacer cet emprunt à l'anglais (autonomisation, responsabilisation, capacitation, potentialisation, habilitation...) en ce qu'elle met en avant le caractère subversif du processus, qui porte en germe la transformation de l'ordre politique. Voir Marie-Hélène Bacqué, « Empowerment et politiques urbaines aux États-Unis », *Géographie, économie,*

revendication provocatrice de modes d'expression dévalorisés ou anachroniques. Le parallèle entre la « tchatche » logorrhéique des personnages de Zaimoglu et le phrasé subversif du rap a déjà été maintes fois relevé à propos de *Kanak Sprak* (insultes rituelles...). Cette référence est toujours valable pour *Liebesmale, scharlachrot*, notamment à travers les lettres de Hakan, mais elle rivalise ici avec une autre référence musicale, celle à un courant également populaire et hybride, mais quant à lui spécifique au contexte turc : l'*arabesk*. Contrairement à des musiques urbaines nées en Occident comme le jazz, le rock ou le hip hop, qui sont à l'origine des produits de la contre-culture *underground*, cette musique est issue (comme le blues) des masses prolétaires. Née dans les bidonvilles au courant des années 1960 dans un contexte d'exode rural massif, elle a été interdite sur les chaînes de radio et télévision publiques turques parce qu'elle contrariait la volonté d'occidentalisation prônée par la République depuis Atatürk. Réputée « musique de l'exode », elle faisait ressurgir un passé ottoman qu'on voulait oublier et s'attira le mépris des élites locales plus encore que le hip hop occidental, en dépit et à cause de son immense succès populaire<sup>127</sup>. Genre sentimental issu de la rencontre entre des formes folkloriques régionales autochtones et des éléments empruntés d'abord aux cultures voisines puis à la pop occidentale, elle devint dans la Turquie des années 1990 la « bande-son des nouvelles dynamiques sociales »<sup>128</sup> avant de se diversifier au contact de la variété, qui à son tour « s'arabeskisa » massivement (jusqu'au triomphe en 2003 de la chanteuse Sertab Erener au concours Eurovision). Selon l'ethno-musicologue Martin Stokes, l'*arabesk*, qui réhabilita aux yeux du grand public les racines « orientales » de la Turquie, est « une véritable anti-culture », « un mode de vie dont l'influence [...] peut être définie comme une aura de chaos et de confusion qui entoure tous les aspects de l'existence urbaine, de la circulation automobile à la langue, de la politique au kitsch ».<sup>129</sup> Pour le

---

*société*, 2006/1 (Vol. 8), p. 107-124, en ligne [dernière consultation le 22/01/2018] : <<https://www.cairn.info/revue-geographie-economie-societe-2006-1-page-107.htm>> ; Bernard Jouve, « L'empowerment : à quelles conditions ? Pour quels objectifs ? », Document de travail, en ligne [dernière consultation le 22/01/2018] : <<http://societude.free.fr/Bibliographie/Syntheses/JOUVE%20-%20L%27empowerment%20a%20quelles%20conditions.pdf>>.

<sup>127</sup> Voir Derya Bengi, « Abécédaire musical, ou comment feuilleter les meilleures pages du grand album sonore d'Istanbul », *La pensée de midi*, 2009/3 (n° 29), p. 102-114, entrée « Arabesk », p. 102.

<sup>128</sup> Ayşe Hür, « L'arabesk, des bidonvilles à l'Eurovision », *Courrier International*, 06/01/2011, en ligne [dernière consultation le 05/02/2018] : <<http://www.courrierinternational.com/article/2011/01/06/l-arabesk-des-bidonvilles-a-a-l-eurovision>>. Voir aussi Meral Özbek, « Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity », in: Sibel Bozdoğan et Reşat Kasaba (eds), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Univ. of Washington Press, 1997.

<sup>129</sup> «As well as a musical form, arabesk is an entire anti-culture, a way of life whose influence, it is often said, can be detected as an aura of chaos and confusion surrounding every aspect of urban existence, from traffic to language, from politics to kitsch.» Martin Stokes, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 1.

psychanalyste Fatih Karaman, l'*arabesk* représente toutefois « une sorte de régression sociale masochiste », car ses ballades plaintives, dédiés à l'expression du désespoir et de la souffrance, mettent en scène, par un jeu de bascule entre deux systèmes de représentation opposés, la métamorphose du « mauvais sujet » en incarnation sublime de la virilité bafouée : « Du mauvais sujet découle le bon. Du sujet expulsé, rejeté, dévalorisé se fait jour, comme un jeu d'illusion et de magie, un sujet digne, noble et sûr de lui-même ! »<sup>130</sup>

Cette musique des laissés-pour-compte est introduite dans le roman par le biais du personnage de Baba. En plus d'être chef de bande, le jeune homme que Serdar décrit comme un spécimen représentatif de l'autochtone turc primitif<sup>131</sup> est également présenté comme un admirateur inconditionnel du chanteur Müslüm Gürses<sup>132</sup>. Le succès de Müslüm Gürses (1953-2013), star aux origines sous-prolétaires et provinciales, est fondé sur des chansons célébrant jusqu'au masochisme l'exclusion, la mélancolie et le mal d'amour. Baba, dont le nom de guerre lui a selon toute probabilité été inspiré par son idole, « Müslüm Baba » (« Papa Müslüm ») pour ses fans, a vécu son expérience initiatique lors d'un des concerts de la star. Une expérience qu'il raconte à Serdar avec une éloquence inattendue :

Der Saal war voll, und eine Stecknadel, die man manchmal unachtsamerweise fallen lässt, hätte den Weg zum Boden nicht gefunden, und er hat unsere kummergewöhnten Herzen bluten lassen, er war Asrael, der Todesengel, der uns die Seelen aus dem Leib riss mit Gesängen, seine Stimme war wie frisch gepresste Zitronenlimonata und Gift in einem, und wir tranken aus diesem Schierlingsbecher, wir leerten ihn bis zum bitteren letzten Tropfen, und da ist es passiert, denn es war um mich geschehen, kaum hatte der Meister die Bühne betreten, und nach dem zweiten Lied, das allen in den Staub Gepurzelten und in Schlick Badenden eine Hymne sei, stieg mir der Dschinn in den Kopf, und da ist es, wie gesagt, um mich geschehen... (LS, p. 105)

[La salle était pleine, et une aiguille qu'on laisse parfois tomber par inadvertance n'aurait pas trouvé son chemin jusqu'au sol, et il a fait saigner nos cœurs accoutumés au chagrin, il était Azraël, l'ange de la mort qui nous arrachait l'âme du corps avec ses chansons, sa voix était comme de la limonade de citron fraîchement pressé et du poison en même temps, et nous bûmes cette coupe de ciguë, nous la vidâmes jusqu'à la dernière goutte amère, et c'est alors que cela se produisit, c'en fut fait de moi à peine le maître avait-il fait un pas sur la scène, et après sa deuxième chanson, puisse-t-elle être un hymne pour

---

<sup>130</sup> Fatih F. Karaman, « La Musique Arabesque Turque : une expression masochiste dans la modernisation turque », *Parole sans frontière – Psychanalyse et exil* [en ligne, publié le 23 août 2010, dernière consultation le 1<sup>er</sup> mars 2018] : <<http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article247>>.

<sup>131</sup> Cette appréciation est à relativiser car Baba n'est pas un élément totalement extérieur dans la configuration transculturelle du roman. S'il est loin de parler un allemand parfait, il est néanmoins capable de communiquer dans cette langue et, ayant lui-même « traîné un trimestre à Heidelberg », il a acquis un vernis de culture qui, de l'avis même de Serdar, le hausse au-dessus de « la populace de la plage ». LS, p. 51.

<sup>132</sup> Voir LS, p. 104 *sq.*

tous ceux qui ont basculé dans la poussière et se sont enlisés dans la vase, un djinn s'éleva dans ma tête, et c'est alors que, je le disais, c'en fut fait de moi...]

Serdar assiste, stupéfait, à la métamorphose du jeune béotien en poète inspiré, puis en martyr mystique :

Ich erkannte Baba nicht wieder, er, der sich sonst in Maulfaulheit übte, er, aus dessen Mund man mit einer Pinzette die Worte picken muss, war geradezu ekstatisch angewandelt, und er sprach wie ein Berserker, der mit dem Feuerstocher im Puppenhäuschen wütet. Ich kam aus dem Staunen nicht heraus, vor allem nicht, als er sich plötzlich das Hemd aufriss und ein, zwei Knöpfe davonflogen. „Siehst du die Schmissee, mein Blut wurde dicker und immer dicker, und da nahm ich eine Rasierklinge und ritzte mich auf...“ (LS, p. 105-106)

[Je ne reconnaissais plus Baba, lui qui s'illustre d'ordinaire par la paresse verbale, à qui il faut arracher les mots un à un à la pincette, était l'objet d'une transfiguration extatique, et il parlait comme un fou furieux qui se déchaîne avec une baguette de feu contre une maison de poupée. J'allai de surprise en surprise, surtout lorsqu'il déchira soudain sa chemise, faisant sauter deux ou trois boutons : « Tu vois les cicatrices, mon sang est devenu de plus en plus épais, alors j'ai pris une lame de rasoir et je me suis ouvert la chair...]

Transgressif et extatique, l'art scénique de « Müslüm Baba » donna lieu à un véritable culte : ses plus fervents admirateurs se rendaient à ses concerts munis de rasoirs à l'aide desquels ils se blessaient les bras et le torse tout en chantant et en dansant à l'unisson de leur idole<sup>133</sup>. Meurtrissant leur propre chair, les « enfants de Müslüm » (*Müslümcüler*), comme ils se désignaient eux-mêmes, intensifiaient leur sentiment de communion avec le chanteur en s'infligeant un substitut des souffrances endurées par celui-ci – ce qui les fit appeler aussi *jiletçi*, les manieurs de lames de rasoir<sup>134</sup>. Le Baba du roman de Zaimoglu s'adonne lui aussi à cette pratique et en exhibe fièrement les stigmates à son antagoniste, ce « *Deutschländer* » qu'il juge efféminé et dégénéré<sup>135</sup>. Ce comportement ostensiblement autodestructeur rejoint dans une certaine mesure les mutilations que s'inflige Hakan par amour pour Jacqueline. Dans les deux cas, il s'agit à la fois d'exprimer des sentiments et d'affirmer une forme de virilité.

L'art sauvagement héroïco-sentimental de Müslüm Gürses occupe ainsi dans l'économie symbolique du roman une position qui peut se comparer à celle de la poésie

---

<sup>133</sup> Voir l'article que consacra au chanteur le magazine en ligne *Terminal* en 2015 : „Müslüm Baba: Der Vater der Einsamen und Armen“, en ligne [dernière consultation le 05/02/2018]: <<http://www.terminal-y.de/muesluem-baba-der-vater-der-einsamen-und-armen/>>.

<sup>134</sup> Par référence aux lames de la marque Gillette. Voir Derya Bengi, « Abécédaire musical », *La pensée de midi* n° 29, *op. cit.*, entrée « *Jiletçi* », p. 107.

<sup>135</sup> „Deutschländer, wir sprechen jetzt nicht wieder über dein welches Tüpfchen, hier geht es um eine hoch männliche Angelegenheit, um Wohl und Wehe, um Kampf und Schicksal. Bevor ich mich aber weiter ausbreite, eine Frage: Kennt man bei euch drüben den Gottvater des Arabesk, Müslüm Gürses? [...] Müslüm ist unser aller preisgekrönter Padischah, das lass dir mal gesagt sein [...]“ LS, p. 104-105.

ossianique dans *Werther*. Les chants publiés en 1760 par l'écrivain écossais James Macpherson (et présentés par lui comme des traductions anglaises de créations originales gaéliques du III<sup>e</sup> siècle) étaient eux aussi « populaires » aux deux sens du terme : ils tiraient leur source d'un fonds culturel ancien retravaillé et suscitèrent en leur temps un engouement massif, entre autres chez Goethe lui-même ; au point que celui-ci en traduisit des extraits et attribua ses traductions à son héros Werther, en accentuant encore le caractère passionné et tragique de sa première traduction<sup>136</sup>. L'imaginaire ténébreux de ces ballades, qui ne parlent que d'amours impossibles et de guerriers morts au combat, est posé comme l'antipode des épopées solaires d'Homère, l'autre poète mythique (et aveugle) du roman. Il a sur l'esprit troublé de Werther une emprise croissante, qui figure sa descente en enfer en même temps qu'elle l'accompagne et la précipite.

Si la musique de Müslüm Gürses est loin d'avoir dans *Liebesmale* un statut comparable du point de vue de la psychologie des personnages (« Baba » étant encore moins que Serdar et Hakan conçu pour susciter l'empathie du lecteur), l'évocation du chanteur prolétaire puisant dans un héritage éclectique l'inspiration de ses ballades déchirantes ne laisse pas de faire signe vers la figure du barde gaélique fictif qui envoûta l'Europe intellectuelle dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. À travers l'évocation de Gürses et de l'hystérie déclenchée par ses apparitions publiques, c'est la culture *arabesk* – culture de grande consommation décriée pour son sentimentalisme et sa facticité, sa popularité et son irrationalisme – qui est mise en abyme en renvoyant par ricochet à la fièvre « gothique » qui contribua à fonder le romantisme européen en réinvestissant un imaginaire médiéval tissé d'éléments mythologiques et bibliques. Le jeu intertextuel, s'il y en a un ici, ne consiste assurément pas à renvoyer dos à dos Orient et Occident, tradition et modernité, culture littéraire et culture de masse, mais plutôt à déconstruire les notions mêmes d'originalité, de valeur et d'authenticité en pointant de part et d'autre des dynamiques fondamentalement dialectiques.

Quant aux conduites autodestructrices qu'affectionnent les personnages de Zaimoglu à l'instar des fans réels de Müslüm Gürses, elles ont un modèle prestigieux dans le contexte islamique : les pratiques de mortification auxquelles se livrent les pénitents de certaines sectes chiites lors des célébrations de l'*Âshûrâ*, qui commémore le martyr de

---

<sup>136</sup> À la toute fin du roman, Lotte demande à Werther de lui lire la traduction qu'il a composée de quelques chants d'Ossian : „ich habe sie noch nicht gelesen, denn ich hoffte immer, sie von Ihnen zu hören“ (W, „Der Herausgeber an den Leser“, p. 449). Cette lecture s'étale sur plus de 5% du texte total du roman.

leur troisième imam, Ḥusayn<sup>137</sup>. Qu'elles visent la défiguration comme chez Hakan ou la scarification comme chez Baba, les automutilations profanes des personnages de Zaimoglu s'apparentent à ces pratiques rituelles en ce qu'elles semblent être, elles aussi, des formes de marquage du corps destinées à manifester (ou à restaurer) l'estime de soi et une unité perdue – tout en convoquant un fantasme d'affirmation ou de contrôle de soi par l'autocastration. Citons à ce propos une hypothèse analytique avancée par Guy Lérès quant au rôle des scarifications dans les sociétés traditionnelles :

Les traces signifiantes de la scarification offrent au sujet une aide symbolique à faire Un de ce corps diffluent tout en se rendant cohérent avec son groupe d'appartenance. C'est alors la société tout entière qui fait office de Nom-du-père et en atteste par le marquage réel du corps pour symboliser l'unité de son image. Elle permet donc au sujet de disjoindre cette image du corps de tout reste de jouissance incivile, et elle l'a fait d'une manière qui n'est pas sans évoquer une castration. Le sujet paie cette séparation de quelque part de sa chair, comme si le symbolique de l'acte, pour marquer, pour compter, devait opérer dans le réel du corps.<sup>138</sup>

Comme le souligne le psychanalyste, il existe une parenté flagrante entre scarification et écriture :

Les marques, traces, incisions, brûlures attestent pour le moins de leur relation à l'écriture, de leur proximité à une lettre. Comme telles, elles participent de la logique du langage accentué de ceci qu'elles y ajoutent une matérialité. Comme la scarification, la lettre croise symbolique et réel, mais elle seule, de ne se référer à aucune signification, peut supporter la dimension du semblant. Elle peut être opérante par rapport à la jouissance sans l'obole de chair et rend plus facultative la relation métonymique au phallus.<sup>139</sup>

Il est difficile de ne pas voir dans le roman épistolaire de Zaimoglu, dont il faut rappeler qu'il porte le mot *Male* dans le titre, une déclinaison à plusieurs niveaux de cette « logique du langage accentué » dont Guy Lérès souligne le rôle initiatique et intégratif. Si ses protagonistes, contrairement à la majorité des jeunes de leur génération dont le psychanalyste étudie les codes dans son article, ne cherchent pas à s'affirmer dans le

---

<sup>137</sup> Voir Sabrina Mervin, « Les larmes et le sang des chiites : corps et pratiques rituelles lors des célébrations de 'Āshūrā' (Liban, Syrie) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], novembre 2006, p. 113-114 [dernière consultation le 1/03/2018] : <<http://journals.openedition.org/remmm/2973>>.

<sup>138</sup> Guy Lérès, « D'un usage singulier de la marque », in : Jean-Pierre Lebrun, *Les désarrois nouveaux du sujet*, Toulouse, Érès, 2005, p. 219-225 (p. 224). Le propos de l'article est de mettre en lumière le lien qui existe entre ces pratiques de marquage du corps dans les sociétés traditionnelles (à fonction initiatique, intégrative) et la fonction ségrégative des « marques » dans la culture capitaliste contemporaine, où les dirigeants des entreprises de confection s'appliquent à imposer le port de vêtements frappés du signe graphique de ces marques déposées (les logos) comme une condition incontournable de l'accès des jeunes au collectif social.

<sup>139</sup> *Ibid.*

groupe en « portant des marques » au sens commercial du terme<sup>140</sup>, ils n'en sont pas moins constamment en train d'imprimer sur le papier ou dans leur propre chair des traces qui ont valeur de signes. Leur goût pour la flétrissure serait ainsi une façon de réaliser physiquement ce qu'ils font par ailleurs au moyen de l'expression verbale : manifester leur individualité, contenir la jouissance dans les limites de leur corps et (re-)trouver prise sur le réel. Il y a dans ces conduites à la fois une reproduction, via l'*arabesk* et les rituels sanglants des concerts de « Müslüm Baba », des scarifications cathartiques des fidèles chiïtes, et un écho du masochisme werthérien, inspiré quant à lui par le martyr chrétien.

La référence à « l'homme des souffrances » de la pop turque (un autre des sobriquets de Müslüm Gürses) redouble ainsi sur un autre plan, et par rapport à un autre contexte culturel, la référence aux *Souffrances du jeune Werther*. Plus encore : elle s'amalgame à elle dans le discours de Serdar, qui s'empare de cette référence notamment dans sa dernière lettre à Rena :

Meine schöne Frau, deine rechte Wange schmeckt wie türkische Limonade, deine Linke ist wie ein Vollmond, wenn in Istanbul-Vorstadt die Kohlenlöschke wie ein schwarzer Staub Gottes in der Luft flirrt. Und wenn der Köhler dich sähe, würde er ein summiges Arabesk-Lied anstimmen: Erblinde, o Schicksal, denn du hast für mich nur unreife Melonen vorgesehen! (LS, p. 295)

[Ma belle dame, ta joue droite a le goût de la limonade turque, ta gauche est comme la pleine lune lorsque dans la banlieue d'Istanbul la poussière de charbon, telle une noire poussière divine, reste en suspension dans l'air. Et si le charbonnier te voyait, il entonnerait une ritournelle d'arabesk : Puisses-tu, ô destin, devenir aveugle, car tu n'as prévu pour moi que des melons trop verts !]

Le rapport que les personnages de Zaimoglu entretiennent avec le(s) langage(s) participe ainsi 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 *Liebesmale, scharlachrot* « n'est pas un métalangage »<sup>141</sup>, c'est un discours performatif.

---

<sup>140</sup> Les personnages de Zaimoglu affichent une désinvolture marquée vis-à-vis des codes du *mainstream*. Bien que préoccupés de leur apparence physique à des fins de séduction, ils cultivent un mépris souverain à l'égard des marques, se distinguant ainsi de leurs contemporains inféodés aux diktats de la mode. Même lorsque Serdar porte une pièce « branchée », propre à lui attirer l'admiration des vacancières aisées, il n'évoque ce succès d'estime que sur le mode de l'ironie désabusée : „Mein taubengraues Tunnelzug-Zupfpantalon aus Fallschirmseide macht hierzulande fett Eindruck [...]. Ein braun gebranntes Girl hier aus diesem Luxus-Ghetto hat mir gestern den Bescheid gestoßen: „Dein Gesicht ist zwar Sonderdeponie, aber mit dieser Hose bist du mega-in“ LS, p. 13-14.

<sup>141</sup> Roland Barthes, *Le Discours amoureux*, op. cit., p. 282.

La performativité du discours dans *Liebesmale, scharlachrot* se distingue toutefois en un point essentiel de celle qui caractérisait le discours werthérien : elle n'est pas autarcique mais se nourrit de la relation interpersonnelle. Même si les personnages sont fortement égocentrés, leur écriture, rappelons-le, déploie son pouvoir dans la dynamique de l'échange. Contrairement à Goethe, qui met en scène une parole solipsiste énoncée sur le mode de l'épanchement, Zaimoglu campe des personnages pris dans un jeu verbal dont la dimension relationnelle est fondamentale. Moins exhibitionniste et confidentielle qu'interjective et déclamatoire, leur parole tire son effet thérapeutique de la confrontation avec l'autre. Nous verrons mieux comment apprécier cette interactivité une fois mis au jour le dialogue qui se noue, à travers la référence commune à *Werther*, entre le roman de Zaimoglu et *Les Nouvelles Souffrances du jeune W.* d'Ulrich Plenzdorf.

#### **4.2.5 Les « nouvelles souffrances du jeune Ali », ou la riposte de Zaimoglu à Plenzdorf**

La référence à *Werther* se double en effet d'une référence historiquement plus proche et quant à elle, semble-t-il, revendiquée : celle à la littérature est-allemande des années 1970, convoquée à travers l'illustre précédent que constitue le texte d'Ulrich Plenzdorf. C'est à cette œuvre, présentée d'abord avec un succès retentissant sous forme de pièce de théâtre (1972) avant d'être publiée comme roman (1973) puis adaptée à l'écran par Eberhard Itzenplitz (1976), que Zaimoglu aurait fait allusion en désignant ironiquement son propre roman comme « les nouvelles souffrances du jeune Ali »<sup>142</sup>. Derrière la référence au canon classique se profile donc, comme chez Özdamar pour *Carrière d'une femme de ménage*, une référence seconde qui situe le texte dans une tradition de réécriture intraculturelle. Zaimoglu marque sa différence avec son prédécesseur est-allemand en inscrivant sa propre réécriture dans le contexte culturel de l'immigration : le prénom générique *Ali* (qui ne désigne aucun personnage du roman) renvoie expressément à la figure stéréotypique de l'immigré – tant il est vrai qu'en Allemagne, selon le titre initial du film de Rainer Werner Fassbinder *Angst essen Seele auf* (1974), « tous les Turcs s'appellent Ali »<sup>143</sup>.

---

<sup>142</sup> Information donnée par Hauke Hückstädt dans sa critique élogieuse du roman de Zaimoglu, „Liebeswut in den Pulspumpen“, *Frankfurter Rundschau*, 4. November 2000, p. 22.

<sup>143</sup> C'est ce titre de travail, *Alle Türken heißen Ali*, qui a été retenu pour la traduction française, laquelle atténue pourtant l'outrance du double raccourci (tous les immigrés sont des Turcs, et ils s'appellent tous Ali) en étendant la sentence aux étrangers de manière générale : *Tous les autres s'appellent Ali*. Le personnage qui porte ce nom dans le film est marocain.



Signalons d'emblée que Zaimoglu s'est peut-être inspiré pour ce projet d'une première tentative faite par un écrivain d'origine turque de s'approprier le matériau werthérien remanié par Plenzdorf : le roman *Cela finit toujours par des larmes* (*Tränen sind immer das Ende*, 1980) d'Akif Pirinçci. L'intérêt que présente cette première variation « interculturelle » du double hypotexte Goethe/Plenzdorf pour l'appréciation de la démarche entreprise trente ans plus tard par l'auteur de *Kanak Sprak* nous amènera à revenir sur l'œuvre de Pirinçci à la suite de l'analyse comparée des romans de Zaimoglu et de Plenzdorf.

*Les Nouvelles Souffrances du jeune W.* sont l'une des deux œuvres majeures d'Ulrich Plenzdorf, avec le scénario du film – contemporain et non moins populaire – *La Légende de Paul et Paula* (1973). Rappelons-en brièvement l'argument et la fortune : Edgar Wibeau, abandonné par son père à l'âge de cinq ans et élevé par sa mère, grandit dans la ville de province (fictive) de Mittenberg. À seize ans, il est en formation professionnelle et a rempli jusqu'ici toutes les attentes de socialisation placées en lui. Bon élève, fils modèle, apprenti exemplaire, il aspire pourtant à un destin plus exaltant que celui de travailleur discipliné et père de famille, et surprend son entourage en rompant brutalement les amarres après une querelle avec son maître. Rêvant d'une carrière de peintre (comme son père), il se rend secrètement à Berlin en compagnie de son ami Willi pour postuler à l'École supérieure des beaux-arts. Recalé, il décide néanmoins de rester dans la capitale (le sens de la fuite est inversé par rapport à Werther, qui quittait la ville pour la campagne) ; mais il s'y s'installe seul, à l'insu de tous, dans le cabanon d'un jardin ouvrier situé sur un terrain promis à la démolition. Exalté par la liberté nouvelle dont il jouit dans cette retraite secrète, il s'adonne à ses occupations favorites – écouter des cassettes de jazz, rêvasser, peindre. Il fait dans ce refuge la rencontre d'une jardinière d'enfants de vingt ans, déjà fiancée, dont il tombe aussitôt amoureux. L'intrigue qui se noue entre Edgar, la jeune éducatrice maternelle qu'il appelle par boutade « Charlie », et Dieter, le fiancé de celle-ci, bientôt rentré de l'armée pour s'engager dans le mariage et la vie civile, prend une tournure qui rappelle en tous points la relation triangulaire entre Werther, Charlotte et Albert. Séduite par ce garçon aux allures de *beatnik* chez qui tout est « confus » et « débrillé »<sup>144</sup>, la jeune femme posée se laisse entraîner dans une escapade passagère avant de revenir à son austère fiancé et à son projet de vie conjugale.

---

<sup>144</sup> „Überhaupt sah es furchtbar konfus bei ihm aus. Ich meine: nicht dreckig, aber konfus und schlampig bis dorthinaus.“ Ulrich Plenzdorf, *Die neuen Leiden des jungen W.* [1973], Frankfurt a. M., Suhrkamp

Anéanti par cet abandon, Edgar se réfugie dans le travail en intégrant une brigade de peinture et trouve la mort à 17 ans, un an après sa fuite, dans un accident dont les causes restent obscures : électrocuté alors qu'il tentait de mettre au point une machine censée révolutionner la peinture en bâtiment, a-t-il commis un acte désespéré ou accompli un sacrifice héroïque ? Le récit commence après cette issue fatale – Edgar Wibeau s'adresse au lecteur d'outre-tombe –, sur un mode rétrospectif et analytique décliné sur deux plans. D'un côté, l'enquête menée par le père d'Edgar pour élucider les causes de la mort de son fils ; de l'autre, les commentaires que fait Edgar lui-même, *post mortem*, des réponses données à celui-ci par tous ceux qui l'ont côtoyé au cours des derniers mois de sa vie : Willi, le fidèle confident à qui il envoyait depuis Berlin des messages enregistrés sur cassettes, « Charlie » elle-même, son maître Fleming, son chef de brigade Addi, le vieil ouvrier Zaremba qui lui transmet le sens de la solidarité et de l'éthique prolétarienne... À partir de ces commentaires posthumes adressés par le héros à un public anonyme et collectif (« *Leute* »), entrecoupés de bribes de dialogues entre son père et les différents protagonistes de sa courte existence, le lecteur reconstitue la trame des événements qui ont conduit à sa mort.

Le profil psychologique d'Edgar Wibeau est celui d'un garçon sensible à la langue bien pendue, doté d'imagination et d'esprit critique, qui échoue malgré de belles qualités intellectuelles et morales à transformer ses rêves en projet de vie positif. Animé d'une aspiration légitime (et au fond banale) à l'épanouissement personnel, il se heurte à la rigidité d'une société dont l'idéologie de façade cache une mentalité petite-bourgeoise oppressive qui ne laisse aucune place à l'individualité. Pour échapper à cette chape de plomb et accéder à une forme de distinction, Edgar – qui idéalise par ailleurs ses origines paternelles huguenotes (nobles, romanesques) –, cultive une posture subversive inspirée de la contre-culture américaine des années 1950-1960 (et toujours réprimée par les autorités de son pays), se fantasme en Robinson moderne et s'adonne à la peinture abstraite. Le texte de Goethe, dont il trouve par hasard un exemplaire de poche usé dans les toilettes de son refuge, joue dans ce contexte le rôle d'un révélateur : d'abord agacé par l'emphase et l'archaïsme de cette langue qu'il est dans l'incapacité de situer (ayant déchiré la page de garde pour s'en servir comme de papier toilette, il ignore tout du titre de l'œuvre et de l'identité de son auteur, donc de sa canonicité), Edgar se laisse bientôt séduire malgré lui par l'éloquence werthérienne, dans laquelle il trouve l'expression la plus adéquate de ses

---

Taschenbuch Verlag, 1981, p. 52. Les références ultérieures au texte de Plenzdorf renvoient à cette édition, dorénavant indiquée par NL suivi du numéro de la page.

propres aspirations – ainsi que, par la suite, de ses tourments intimes. C’est par identification au personnage de Goethe qu’il attribue à la femme dont il s’éprend (la première « femme sérieuse »<sup>145</sup> de sa vie) le surnom de *Charlie*, et c’est par adhésion spontanée au lyrisme werthérien qu’il s’adresse à elle dans les termes mêmes de Werther, comme il se met à envoyer à son ami Willi (*sic*), en guise de confidences, des extraits, enregistrés sur cassettes, de lettres de Werther à Wilhelm.

Si ces citations fragmentaires, sibyllines pour leurs destinataires, arrivent à point nommé dans sa trajectoire et qu’elles en disent, à chaque étape, plus long sur ses états d’âme que tout énoncé « authentique », c’est parce que l’air du temps n’est pas favorable à l’expression des sentiments. Ni la langue de bois du « socialisme réel », ni la froide rhétorique de la bien-pensance petite-bourgeoise (qui impose le choix d’un « métier convenable » et stigmatise ceux qui ont le malheur de sortir du rang), ni la faconde irrévérencieuse et blasée de sa propre génération (qu’Edgar manie pourtant avec brio, pour le plus grand plaisir du public) ne sont à même d’exprimer les états d’âme d’un jeune homme en butte à la froide rationalité et à l’utilitarisme de son temps. Et parce que les tribulations du moi sont à la fois singulières et universelles – ainsi faut-il comprendre la démonstration livrée par Plenzdorf –, le jeune Wibeau, adepte de subculture américaine et contempteur des modèles institutionnels, de la discipline et de toutes « règles » imposées à sa socialisation, en vient paradoxalement à se conduire, pour reprendre les mots de Genette, « à la fois comme un nouveau Werther et comme un anti-Werther »<sup>146</sup>.

L’enthousiasme pimenté de scandale que suscita cette œuvre en RDA montre à quel point le parallèle touchait juste, à une période marquée par le dégel politique et les revendications libertaires – des revendications inspirées par les révoltes de la jeunesse occidentale mais visant une réforme de la société est-allemande par l’intérieur. En relatant une tentative avortée de construction du sujet dans la RDA prétendument « ouverte » et « apaisée » d’Erich Honecker, Plenzdorf dénonçait le caractère oppressif de l’exigence de socialisation portée par les institutions de son pays. Dans le même temps, il s’inscrivait dans la vogue de réappropriations littéraires lancée par le « débat sur l’héritage » (*Erbedebatte*) qui agitait les milieux culturels de RDA depuis la fondation de la jeune République. L’enjeu était de savoir sur quelle(s) tradition(s) devaient s’appuyer les écrivains est-allemands, au-delà de la littérature antifasciste et prolétarienne du XX<sup>e</sup> siècle (République de Weimar, résistance au nazisme). Dans un premier temps, les pères

---

<sup>145</sup> „Charlie war die erste ernsthafte Frau, mit der ich zu tun hatte.“ NL, p. 72.

<sup>146</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes, op. cit.*, p. 435.

fondateurs, Wilhelm Pieck et Anton Ackerman, avaient engagé les écrivains à s'inspirer des modèles classiques pour ancrer la littérature de l'État paysan et ouvrier dans l'héritage culturel « humaniste » de la nation allemande, en choisissant de préférence des auteurs qui, bien que bourgeois eux-mêmes, étaient susceptibles d'être récupérés pour les idéaux « progressistes » de démocratie, d'égalité et de liberté : Lessing, Goethe, Schiller, Heine... Cette position, dont le postulat esthétique réactionnaire n'allait pas sans quelques contorsions idéologiques, s'expliquait par la volonté de contrecarrer les tendances au « modernisme », au « cosmopolitisme » et au « nihilisme » (et donc en particulier au formalisme), toute innovation radicale étant par principe suspecte de manipulation par la propagande impérialiste des États-Unis. Le précepte d'imitation des classiques fut cependant mis à mal par la décision du SED de s'engager dans la « Voie de Bitterfeld » (1959), qui incitait les écrivains à ancrer leurs œuvres dans le monde ouvrier. Le rapprochement souhaité entre les milieux culturels et la classe ouvrière ne tarda pas à montrer ses limites, et cet échec partiel eut pour effet de relancer le « débat sur l'héritage », qui entra alors dans une nouvelle phase : au lieu de se conformer servilement aux modèles classiques, il convenait plutôt de l'aborder de façon sélective à des fins de « réappropriation critique »<sup>147</sup>. Ce que firent avec un certain bonheur plusieurs écrivains qui, tel Peter Hacks, s'emparèrent des grandes œuvres du canon occidental (Shakespeare, Aristophane...) pour les soumettre à une lecture actualisante et parodique, sans s'interdire de pointer par ce biais (dans certaines limites) les travers de la société actuelle.

C'est dans cette vogue, rendue possible par le contexte politique de « détente » et de « normalisation » dans lequel était entrée la RDA au début des années 1970, que s'inscrit Plenzdorf avec les *Nouvelles Souffrances*. En prenant *Werther* comme toile de fond pour décrire le mode de vie de sa génération et la forme que revêtait le conflit entre individu et société au début de l'ère Honecker, il ancrerait l'héritage goethéen au cœur du « socialisme réel ». Il soulignait ainsi tout à la fois le caractère subversif de l'œuvre du jeune Goethe (et sa légitimité à être honoré à ce titre par la République Démocratique Allemande), et l'actualité du combat d'émancipation porté par cette dernière dans la société est-allemande elle-même : le jeune bourgeois d'Ancien Régime en rupture de ban, rejeté par l'aristocratie, trouve son pendant est-allemand non pas dans un fils de famille nourri de culture classique, mais dans un représentant prototypique de la classe moyenne,

---

<sup>147</sup> Kurt Hager, discours prononcé à la 6<sup>e</sup> conférence du Comité Central du SED en juillet 1972, reproduit dans Peter J. Brenner, *Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Materialien, 1982, p. 24-25.

un garçon bien sous tous rapports, marginalisé pour avoir revendiqué le droit de porter des jeans, d'écouter du jazz et de vivre sa vie comme il l'entend. Si Werther vouait un culte à Homère et à Ossian, Wibeau est fan de « Satchmo » (Louis Armstrong), Defoe et surtout Salinger. Rejetant les modèles imposés et n'aspirant qu'à devenir lui-même<sup>148</sup>, il échoue à trouver sa place dans la société socialiste.

La critique était rude, mais elle ne remettait pas en cause les fondements idéologiques de l'État. Au contraire, le roman de Plenzdorf peut se lire comme un appel à renouer avec les objectifs fondamentaux (« humanistes ») du communisme : construire une société non répressive permettant à l'individu de s'épanouir et de faire fructifier ses talents, pour le plus grand bien de tous. À cet égard, les circonstances du décès d'Edgar Wibeau sont significatives : que son initiative malheureuse soit assimilable ou non à une forme de suicide, c'est en mettant au point une machine capable de faciliter le travail des ouvriers et d'augmenter la productivité du collectif qu'il trouve la mort. Contrairement au geste mélodramatique et narcissique de Werther se donnant la mort avec les pistolets offerts par la femme aimée, c'est un acte de « rébellion positive »<sup>149</sup> contre un ordre social rigide et une idéologie imposée, au nom même des idéaux sur lesquels l'État socialiste a été édifié – le point d'orgue tragique d'une trajectoire qui, en d'autres circonstances, aurait pu déboucher sur une existence altruiste au service de la collectivité. Que ce dénouement somme toute optimiste (dans la perspective socialiste) ait pu être interprété comme une simple concession à la censure – alors que le roman devait initialement se terminer par un suicide – ne change rien au fait que la révolte d'Edgar Wibeau est de bout en bout tournée non contre les idéaux socialistes eux-mêmes, mais contre leur dénaturation.

Il n'est donc pas surprenant que le texte ait trouvé un accueil plus mitigé en RFA, où nombre de voix s'élevèrent à l'époque pour déplorer justement le manque de « radicalité » et de « courage » de la dénonciation du régime<sup>150</sup>. Le roman n'en fut pas moins rapidement (et durablement) intégré aux programmes scolaires, les pédagogues et

---

<sup>148</sup> „Alle forzlang kommt doch einer und will hören, ob man ein Vorbild hat und welches, oder man muß in der Woche drei Aufsätze darüber schreiben. Kann schon sein, ich hab eins, aber ich stell mich doch nicht auf den Markt damit. Einmal hab ich geschrieben: Mein größtes Vorbild ist Edgar Wibeau. Ich möchte so werden, wie er mal wird.“ NL, p. 15.

<sup>149</sup> Wolfgang Werth, „Rebell mit positiver Haltung: Plenzdorfs neuer Werther“, *Deutsche Zeitung/Christ und Welt* v. 22.6.1973, in: P.J. Brenner, *Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“*, op. cit., p. 284 sq.

<sup>150</sup> On peut citer à titre d'exemple la recension de Wolfram Schütte, qui compare le courage de Goethe à la timidité de Plenzdorf : „Der Mut, die Kraft, welche Goethe besaß, um einem Widerspruch auf den Grund zu gehen und ihn auszuhalten, fehlen diesem Autor. Er kämpft nicht (auch Edgar kämpft nicht, verteidigt sich nur); Plenzdorf möchte nur ein bescheidenes Plätzchen für seinen bescheidenen Außenseiter und Ausreißer.“ *Frankfurter Rundschau*, 12.5.1973, in: P.J. Brenner, *Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“*, op. cit., p. 274-279 (p. 278).

les didacticiens voyant dans cette actualisation irrévérencieuse et joyeusement parodique du *Werther* un moyen intéressant de renouveler l'étude des classiques, tout en donnant aux jeunes un aperçu de la littérature et de la société est-allemandes. La pièce continue elle aussi d'être régulièrement montée sur les scènes allemandes, avant et après la réunification. Le public auquel Zaimoglu destine son roman est donc largement composé de lecteurs dont on peut penser que, comme lui-même, ils ont lu, étudié ou vu au théâtre l'œuvre de Plenzdorf au cours de leurs études.

En livrant près de trente ans plus tard sa propre *werthériade*, Zaimoglu situe on ne peut plus clairement sa réécriture dans la continuité de l'entreprise de Plenzdorf. Car si la désignation du roman comme « les nouvelles souffrances du jeune Ali » n'est pas directement attestée, le choix de *Serdar* comme prénom du protagoniste a en lui-même la valeur d'un signal hypertextuel : tandis que Plenzdorf avait calqué son titre sur celui de Goethe et lui avait emprunté l'initiale du patronyme de son héros (« W. » : Wibeau/Werther), Zaimoglu occulte le nom de famille du sien mais le dote en revanche d'un prénom dont les deux syllabes résonnent comme une réplique anatolienne du germanique *Edgar* (avec la reprise du E ouvert sur la première et une rime parfaite sur la seconde), comme pour signifier que son personnage est bien une déclinaison turco-allemande du « Werther » est-allemand – aux racines prussiennes et huguenotes – de 1973.

Alors certes, comme le suggère déjà cette inscription plus discrète dans l'intertexte werthérien (défini par le texte fondateur augmenté de sa réécriture récente), Zaimoglu pousse à certains égards plus loin que Plenzdorf l'émancipation par rapport au modèle goethéen : il fait notamment l'impasse sur le triangle amoureux comme élément structurant de l'intrigue, contrairement à son prédécesseur qui avait fidèlement suivi le schéma de l'hypotexte en reproduisant la relation Werther-Charlotte-Albert au niveau du trio Wibeau-Charlie-Dieter, allant jusqu'à pasticher la scène de la rencontre entre Werther et Charlotte avec le tableau attendrissant d'une « Charlie » entourée, elle aussi, d'enfants dont elle s'occupe comme une mère. En renonçant à ce type de palimpseste (entendu comme translation directe de texte à texte sur le plan pragmatique), Zaimoglu supprime toute la dimension romanesque de l'histoire, ce qui le conduit inmanquablement à une issue bien moins mélodramatique. Mais le décalage trivial ainsi créé était déjà, à d'autres niveaux, constitutif des *Nouvelles Souffrances* de Plenzdorf. Il faut se souvenir de la provocation que représentait en son temps la vision du jeune Wibeau arrachant la première page du roman de Goethe pour s'essuyer les fesses aux toilettes, avant de se plonger, incrédule et hilare, dans la lecture du texte sacralisé par l'histoire littéraire – pour trouver ensuite, à son corps défendant, un intérêt d'abord amusé puis de plus en plus sincère aux épanchements

tourmentés et lyriques de « *Old Werther* ». L'écart blasphématoire vis-à-vis du modèle ne se limitait pas à l'anecdote scatologique, laquelle avait ici valeur de signe : plutôt que d'élévation spirituelle, Edgar Wibeau rêve en effet d'émancipation personnelle, ne demandant au fond qu'à « jouir sans entraves », pour reprendre un slogan (français) du mouvement planétaire porté par sa génération. En remplaçant la quête métaphysique de Werther (le « questionnement abyssal » que celui-ci opposait à « la rationalité du XVIII<sup>e</sup> siècle déclinant »<sup>151</sup>) par une revendication beaucoup plus terre-à-terre de liberté individuelle et d'épanouissement personnel, Plenzdorf faisait l'impasse sur la dimension grandiose et sublime qu'on peut attribuer au combat de Werther. Bien des commentateurs, même parmi ceux qui voient d'un œil favorable la parodie du canon et la satire du système, ont interprété cette trivialisation comme une faiblesse du roman – jusqu'à Pierre Vaydat qui, trente ans après la parution des *Nouvelles Souffrances*, porte au discrédit de l'auteur le fait que son héros « confond[e] la liberté authentique avec le loisir à la dérive de l'existence (pauvrement) esthétique » et que la « négation contestataire » se résume chez lui à « un anarchisme boudeur » et à un « narcissisme hédoniste ».

S'il est possible de voir là un contresens sur les intentions de Plenzdorf – qui n'a peut-être jamais voulu suivre Goethe dans la voie de ce « questionnement abyssal » pour la bonne raison qu'il n'en discernait pas d'équivalent dans les préoccupations de la jeunesse de son temps –, tout se passe comme si Zaimoglu avait eu à cœur, lorsqu'il s'attaqua à son tour à ce fleuron de la littérature allemande, de couper court à toute équivoque en entrant de plain-pied dans la vulgarité. Comme nous l'avons montré précédemment, la focalisation sur des questions matérielles et physiques excède ici de beaucoup, thématiquement et quantitativement, le domaine scatologique. Serdar, tout comme Hakan, a constamment l'esprit accaparé par son corps – aussi bien dans une approche subjective et intime (douleurs diverses, soucis alimentaires, perturbation des fonctions de digestion et d'élimination, capacité à se satisfaire sexuellement) que dans une perspective interpersonnelle et sociale (problèmes de poids et de peau, peur de ne pas être suffisamment performant dans la relation sexuelle).

Zaimoglu est également beaucoup plus explicite sur ces sujets que son prédécesseur, et la proximité avec laquelle ses deux héros s'étendent sur leurs « basses » préoccupations corporelles entretient avec le texte-source un rapport qui n'est pas

---

<sup>151</sup> Pierre Vaydat, « *Les nouvelles Souffrances du jeune W.* de Ulrich Plenzdorf : négation contestataire et littérature », *Germanica*, 30/2002, p. 91-99, en ligne [dernière consultation le 07/02/2018] : <<http://journals.openedition.org/germanica/2158#quotation>>.

seulement de contraste, mais aussi d'analogie, leurs mésaventures intimes donnant lieu à des élucubrations qui n'ont rien à envier en extravagance et en intensité aux méditations de Werther. Et c'est dans la combinaison des deux aspects, contraste et analogie, que réside l'effet de miroir déformant qui rend la lecture du roman piquante pour un public familier du texte de Goethe. Autrement dit, le scandale ne tient pas tant au déplacement (ponctuel) du texte iconique dans les latrines et au détournement blasphématoire (tout aussi ponctuel) de son usage – moment fondateur de la parodie plenzdorffienne – que plutôt à la reproduction, systématique et extensive, du discours introspectif de Werther à ce niveau-là de préoccupation. Tout se passe comme si Zaimoglu avait repris l'idée de Plenzdorf d'aborder Goethe par le versant scabreux, mais en prenant au pied de la lettre la concrétisation par celui-ci des « souffrances » werthériennes en symptômes physiques et en l'appliquant de façon systématique à l'ensemble du roman. Entre la formule sommaire de Wibeau « c'était une vraie souffrance chez moi »<sup>152</sup>, qui fonctionne comme un clin d'œil récurrent de Plenzdorf à Goethe, et le luxe de détails, l'intensité et la variété de nuances avec lesquels le même thème est traité dans *Liebesmale, scharlachrot*, il y a une différence qui n'est pas seulement de degré : en optant pour l'hyperbole plutôt que pour l'allusion et l'ellipse, Zaimoglu prend le corps (et sa relation au « cœur » et à l'esprit) pour objet de l'investigation introspective, le plaçant ainsi au centre du tableau qu'il fait de cette génération.

La force parodique du roman tient en grande partie au fait que la translation de la dynamique introspective au niveau somatique soit motivée sur le plan psychologique. Les souffrances de Serdar et Hakan ont beau n'être, pour la plupart, que de vulgaires « bobos » en regard des tourments métaphysiques qui agitent Werther, elles expriment sans conteste un malaise réel. Ce rapport complexe et perturbé du sujet à son corps n'a pas d'équivalent chez Wibeau, dont l'évocation complaisante des « souffrances » tient avant tout de l'exagération caractéristique du langage de la jeunesse. Le recours à ce terme galvaudé renvoie chez lui à des embarras somme toute anecdotiques, qui ne s'amplifieront pas dans le courant de l'histoire mais seront remplacés par une souffrance réelle, la déception amoureuse et le sentiment d'abandon, qui, elle, ne trouvera pas à s'exprimer autrement que par la citation de propos empruntés à Goethe. Malgré ses propres allégations et au vu même des détails scabreux qu'il donne au début du roman sur ses activités dans le lieu

---

<sup>152</sup> „Das war ein echtes Leiden von mir“ (NL, 35); „Das war ein wirkliches Leiden von mir“ (NL, 56); „Ich weiß nicht, ob sich einer vorstellen kann, was das für ein Leiden war“ (NL, 61); „Das war lange Zeit ein echtes Leiden von mir“ (NL, 63).



d'aisances, Edgar Wibeau n'a visiblement pas de problèmes avec son corps. C'est un jeune homme « bien dans sa peau » dont les tracasseries résultent surtout d'un rapport difficile avec le monde extérieur.

Ainsi l'impuissance sexuelle de Serdar, que nous avons interprétée comme une aggravation et une somatisation de l'inaptitude de Werther à l'action et à la création, peut-elle aussi être vue comme une réplique à Plenzdorf, dont le héros se pose avec suffisance comme « quelqu'un qui n'a jamais eu de problèmes sexuels »<sup>153</sup>. Représentant d'une génération qui s'est affranchie de la morale sexuelle répressive des années 1950, Wibeau est conscient de l'avantage que lui donne la libéralisation des mœurs, de ce point de vue, sur ses figures d'identification littéraires favorites. L'incompréhension apitoyée avec laquelle il considère, du haut de ses seize ans, les mésaventures érotiques de Holden Caulfield, l'adolescent fugueur de *L'Attrape-cœurs* de Salinger, ou encore la timidité amoureuse de Werther, trouve un certain écho dans les réactions goguenardes de Hakan aux confidences de Serdar sur ses pannes de libido. La suite prouvera à Wibeau (comme à Hakan) qu'il ne suffit pas d'être audacieux, dépourvu d'inhibitions et en pleine possession de ses moyens physiques pour accéder à l'épanouissement amoureux. Mais pour Wibeau, le problème ne se situe pas sur le plan sexuel (cette question-là semble réglée) : la découverte – douloureuse – qui l'attend concerne essentiellement la distinction entre érotisme et amour. Pour Hakan, en revanche, tout comme pour son ami à la symptomatique opposée, la sexualité reste un problème cuisant, distinct de l'amour et pourtant inséparable de lui, qui affecte profondément l'intégrité de l'individu (masculin), aussi bien dans sa perception de soi que dans son interaction avec les autres (et en particulier l'autre sexe) et dans sa capacité à agir sur le réel. Avec Serdar, Zaimoglu reprend et amplifie le motif de l'impuissance, dont le germe était déjà posé chez Goethe en rapport avec la problématique de l'artiste, en creusant ce sillon sur les deux plans, celui du sexe et celui de l'acte esthétique.

Le thème artistique est en effet, lui aussi, un élément de l'hypotexte sur lequel les lignes suivies par Plenzdorf et Zaimoglu divergent sensiblement. Serdar et Wibeau sont l'un et l'autre – de même que Werther, mais de façon plus radicale encore – des artistes ratés, peintres et poètes velléitaires dont les rêves de création tournent court. Mais l'ambition de Wibeau semble tenir en grande partie de la posture : il se complaît dans le rôle du « génie méconnu » pour asseoir et magnifier sa marginalité alors que presque tout

---

<sup>153</sup> „Das sagt sich vielleicht leicht für einen, der nie sexuelle Probleme hatte.“ NL, p. 34.

le monde – lui-même compris – s’accorde à dire qu’il « ne sait pas dessiner » et n’a pas une once de talent ni d’inspiration. Qu’il ait ou non des dispositions pour la peinture (l’organisation polyphonique du récit ne permet pas de trancher), son désir de création reste en tout état de cause extérieur à ses préoccupations intimes et se cristallise autour du statut social et de l’aura de liberté affectés à la position particulière (à la fois surexposée et extrêmement précaire) de l’artiste en RDA<sup>154</sup>.

Là encore, la situation semble plus complexe chez Zaimoglu : même s’il est difficile de déterminer au juste (compte tenu du jeu qui s’instaure entre les deux épistoliers) la part de sincérité qu’il faut attribuer à ses confidences, il y a lieu de penser qu’en dépit de son aveu d’inaptitude à la peinture, de sa panne d’inspiration poétique et de l’indigence indéniable des quelques haïkus qu’il livre à son ami, Serdar n’est pas seulement un beau parleur, qu’il n’a pas seulement « de la tchatche » mais aussi un besoin d’expression qui cherche à se réaliser par des moyens artistiques. La preuve la plus patente de sa crédibilité sur ce point, au-delà de la corrélation entre sa panne de créativité et son impuissance sexuelle (qui impose l’interprétation de ses problèmes de libido comme une manifestation somatique de sa difficulté à réaliser ses désirs et participe à ce titre de la parodie de l’hypotexte werthérien), réside dans son impressionnante maîtrise du langage. Cette compétence discursive, dont le lecteur peut se convaincre à chaque page et qui dénote une véritable créativité et un rapport proprement voluptueux à la langue, le situe dans la continuité de Werther bien plus que dans celle de Wibeau. Chez ce dernier, en effet, la propension à l’introspection, pour être appuyée, n’en est pas moins discursivement réduite à sa plus simple expression : la formule récurrente « je m’analysai rapidement » (« *ich analysierte mich kurz* »), en renvoyant par un raccourci lapidaire aux introspections poético-analytiques de Werther, laisse à deviner sur le mode de l’allusion et de l’ellipse ce qui chez Goethe s’étalait au grand jour : l’abandon à une volupté de l’expression. C’est dans cette brèche que s’engouffre Zaimoglu en créant des personnages qui s’enivrent de mots et créent leur propre langue, redécouvrant ce qui s’était perdu dans le passage de l’éloquence pré-romantique au style *hard boiled* d’une génération jouant la carte du laconisme blasé.

---

<sup>154</sup> „Aber daß jeder gleich gesehen hat, daß ich nicht malen konnte, ist trotzdem nicht ganz korrekt. Ich meine, er hat es vielleicht gesehen, aber ich hatte es hervorragend drauf, so zu tun, als wenn ich könnte. Das ist überhaupt eine der schärfsten Sachen, Leute. Es kommt nicht so drauf an, daß man etwas kann, man muß es nur draufhaben, so zu tun. Dann läuft es. Jedenfalls bei Malerei und Kunst und diesem Zeug. Eine Zange ist gut, wenn sie kneift. Aber ein Bild oder was? Kein Aas weiß doch wirklich, ob eins gut ist oder nicht.“ NL, p. 45.

Non que la forme soit secondaire chez Plenzdorf, bien au contraire : les *Nouvelles Souffrances* sont le portrait d'une génération par sa langue, de même que l'avait été *L'Attrape-cœurs* vingt ans plus tôt. Si la langue de Wibeau, élément majeur du succès du roman comme de la pièce, nous paraît néanmoins bien pauvre par rapport à celle qu'imagine Zaimoglu pour ses deux héros (sans parler de celle de Werther), cela tient pour beaucoup à la situation et au mode d'énonciation : là où Plenzdorf, s'écartant résolument du modèle goethéen, avait opté pour la forme orale (monologue, dialogues, citations enregistrées sur cassettes) comme élément le plus flagrant d'actualisation, Zaimoglu ne craint pas de revenir au récit épistolaire, forme datée qui lui permet d'accréditer le recours par ses personnages aux registres les plus soutenus du code écrit (épique, lyrique, ironique, pathétique). En renonçant à l'oralisation qui fondait la « modernité » de la langue de Wibeau (caractérisée notamment, sur le modèle de Salinger, par l'hyperbole, les digressions, les tics de langage et les américanimes), il revient aussi à un dispositif qui combine l'aspect accompli du récit différé et l'aspect processuel de la narration « à chaud ». La différence écrit/oral coïncide donc avec une différence de point de vue, de perspective temporelle – ou, pour parler en catégories linguistiques, d'aspect-phase : si Wibeau ne développe ni ses analyses introspectives ni l'étalage de ses « souffrances » mais se contente d'y renvoyer sur le mode de l'allusion, c'est entre autres parce qu'il se situe dans une perspective de bilan par rapport aux événements rapportés. Aussi spontanée et pittoresque que soit sa parole du point de vue formel, elle porte sur un passé révolu et se situe littéralement dans un « au-delà » de l'action qui est celui de la mort. En optant pour le dispositif narratif du récit posthume, qui instaure une situation de monologue théâtral, Plenzdorf a retenu et amplifié l'aspect monologique qui caractérisait déjà le discours épistolaire à sens unique de Werther. Les échanges de Serdar et Hakan portent au contraire sur des événements tout récents et des processus en cours ; faisant état de réflexions et d'affects d'une actualité pour eux brûlante, ils permettent à Zaimoglu de développer cette « langue du cœur » (écrite) pleine de fougue et d'ardeur dont la tradition remonte au mysticisme chrétien et qui est au fondement du *Sturm und Drang*<sup>155</sup>.

Pour simplifier à l'extrême, on pourrait donc rapporter la différence de stratégie qui existe entre les deux réécritures à l'opposition formelle entre parodie et pastiche : Plenzdorf raconterait ainsi, pour le dire dans les termes de Genette, « la même histoire

---

<sup>155</sup> Sur le déclin de cette tradition d'un langage des sentiments « à haute température » dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle, voir Manfred Schneider, *Die erkaltete Herzesschrift: Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München, Hanser, 1986.

autrement » (parodie), tandis que Zaimoglu raconterait « une autre histoire de la même façon » (pastiche). Cette distinction est évidemment trop schématique, car le roman de Zaimoglu n'est que partiellement caractérisé par la reproduction de la « manière » de Goethe, tout comme les *Nouvelles souffrances* ne peuvent être réduites à la seule dimension parodique. Mais le recours à ces catégories permet d'entrevoir où se situe l'enjeu de l'actualisation proposée par Zaimoglu : s'il s'agit pour lui comme pour Plenzdorf de donner à ses jeunes personnages d'aujourd'hui un peu de la dignité et de la consistance romanesque de Werther, ce n'est pas au niveau de leur trajectoire que se fait la démonstration, mais bien au niveau de la forme, ou pour être plus précis : du statut et de la qualité de leur parole.

Plenzdorf entendait créer, à la suite de Goethe, un roman sur les difficultés d'une génération à s'épanouir dans une société répressive, mettant l'accent sur les points de friction de son personnage avec les autorités établies et les institutions – démonstration pour laquelle *Werther* lui sert de révélateur (et *L'Attrape-cœurs* de modèle stylistique). Le propos de Zaimoglu est tout autre : bien qu'il montre également des jeunes en butte à des difficultés d'insertion massives, il renonce à incriminer les structures sociales (alors qu'on ne s'attendrait pas à moins de la part de la figure de proue du mouvement *Kanak Attack*) pour faire porter l'accent, d'une part, sur la critique plus générale de la « civilisation », d'autre part sur l'intériorité de ses personnages, à laquelle il donne une forme (une *voix*) assez puissante pour transcender l'indigence de leurs préoccupations. C'est par l'invention de cette langue dont il dote ses héros, ou plutôt par la capacité même dont il les dote de se forger une langue à eux dans un monde où tous les discours sont piégés, que Zaimoglu sollicite la comparaison avec l'auteur de *Werther*. Le texte canonique a 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 de la peinture d'une génération par sa langue et par son aptitude à se construire dans la langue.

Le fait que l'actualisation de ce modèle s'effectue sur le mode du pastiche mi-ironique mi-ludique n'enlève rien ni à la grandeur de l'hommage ainsi rendu au « prince des poètes », ni à l'audace de celui qui en revendique l'héritage. En pastichant la *manière* du jeune Goethe exposant les « souffrances » de la jeunesse bourgeoise de son temps, le porte-voix de la génération post-migratoire, dont la réputation d'écrivain ne se fonde alors que sur le succès (ambivalent) de *Kanak Sprak*, sollicite on ne peut plus clairement sa propre admission dans le centre du champ littéraire national. Et ce entre autres par sa prétention à reproduire, voire à surpasser, ce faisant, l'exploit de son prédécesseur est-allemand dont la werthériade moderne fait désormais partie du canon scolaire et

universitaire. À la « parodie sérieuse » de Plenzdorf, qui se bornait à reproduire des éléments de l'intrigue en les coulant dans un moule générique et stylistique ostensiblement « moderne », laissant de côté tout hommage à la langue (dans son registre soutenu) et à l'intériorité, il riposte par une transposition dans laquelle au contraire la forme prévaut sur le fond et où le ridicule du propos, oscillant entre pathétique trivial et auto-dérision, est, pour reprendre les mots utilisés par Paul Aron dans un autre contexte, « aspiré par un verbe qui évolue en une spirale parfaitement maîtrisée »<sup>156</sup>. Il exploite ainsi tout l'éventail des potentialités du pastiche : celui-ci est en effet en soi, comme le fait remarquer Aron, « une technique neutre » qui « se combine donc parfaitement avec les registres parodique, satirique ou ludique, comme il peut aussi s'en différencier lorsqu'il vise le plagiat ou la falsification »<sup>157</sup>. Prenant l'exact contre-pied de Plenzdorf, dont l'intrigue convoque aussi impérieusement le modèle que son style le met à distance (notamment au moyen de citations dûment encadrées qui contrastent avec la langue négligée du héros-narrateur), Zaimoglu livre un morceau de bravoure d'autant plus remarquable que son propos tenait de la gageure : faire parler, ou plutôt écrire, *de façon crédible* des jeunes *kanaks* marginalisés avec autant de verve, d'impétuosité et de fulgurance que Werther. Pour que cela fonctionne, il était non seulement possible mais sans doute nécessaire que les sujets à propos desquels ses héros s'enflamment n'en vailent objectivement pas la peine, de sorte à motiver la distanciation ironique seule capable, dans le contexte historique des années 2000, de justifier pareil investissement discursif.

Par contraste, Plenzdorf semblerait presque n'avoir utilisé l'œuvre iconique que comme prétexte (astucieux mais à la limite du tape-à-l'œil<sup>158</sup>) à la dénonciation d'un système politique sclérosé. Si cette vision est probablement réductrice – ne serait-ce que parce qu'elle fait bon marché de la dimension politique déjà bien présente chez Goethe –, on ne peut écarter l'hypothèse selon laquelle pour Zaimoglu, la minoration du politique

---

<sup>156</sup> Paul Aron, « Le pastiche et la parodie, instruments de mesure des échanges littéraires internationaux », in : Lise Gauvin *et al.* (dir.), *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon : ENS Éditions, 2013 [en ligne, dernière consultation le 28/02/2018] : <<http://books.openedition.org/enseditions/2437?lang=fr>>.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Voir p. ex. la critique de Marcel Reich-Ranicki, pour qui l'intertexte werthérien se réduit dans ce roman « néanmoins important » (comprendre : politiquement) à une heureuse trouvaille, une accroche, un gag ingénieux : „Welch Einfall, aber, ein Einfall nur! [...] Plenzdorfs Rückgriff auf den Werther erweist sich als amüsanter Trick, als frappierender Gag. Nicht mehr und nicht weniger. Der klassische Stoff, als Folie und Rahmen verwendet, ist letztlich doch nur, was die Journalisten einen Aufhänger nennen. Die Parallelen, die vielen Verweise und Anspielungen haben häufig etwas (im fragwürdigen Sinne) Kabarettistisches, etwas Operettenhaftes. Sie sind und bleiben vordergründig und bisweilen billig und auch, kurz gesagt, einfach läppisch.“ Marcel Reich-Ranicki, „Der Fänger im Roggen: Ulrich Plenzdorfs jedenfalls wichtiger Werther-Roman“, *Die Zeit* v. 4.5.1973, in: P.J. Brenner, *Plenzdorfs ‚Neue Leiden des jungen W.‘*, *op. cit.*, p. 262-269 (p. 264).

faisait conséquemment partie du cahier des charges de sa riposte à Plenzdorf. Ce dernier dénonçait-il dans son roman les travers du « socialisme réel », et plaidait-il en creux pour qu'on renoue avec l'idéal socialiste véritable ? Zaimoglu s'abstiendra de délivrer tout message de cette nature. Il ne se livre ni à une critique des institutions, ni à la défense d'un modèle de société alternatif. La fin des *Nouvelles Souffrances* laissait entendre (même s'il faut faire ici la part de l'auto-censure) que si Wibeau n'avait pas été victime d'un tragique et stupide accident, il aurait peut-être pu s'en sortir, en retrouvant le sens du collectif et en œuvrant pour le bien commun : façon de dire que la révolte individuelle n'a une chance d'aboutir que si elle débouche sur une réinsertion dans le corps social, et que la société de son côté ne peut changer que si les individus s'impliquent activement dans sa (re-) construction. Le dénouement de *Liebesmale* ne permet de son côté d'inférer pour tout credo, au mieux, que les valeurs de compassion et d'entraide amicale qui peuvent s'épanouir à la faveur des liens tissés entre des individus autonomes hors des structures établies tant dans la société majoritaire qu'au sein du « ghetto »: s'il y a bien « salut » (provisoire) pour Serdar, ce n'est pas à son insertion dans le collectif qu'il le doit, mais à une intervention personnelle fondée sur l'amitié. Il ne fait ainsi que recueillir les fruits d'une relation intime qui s'est approfondie et renforcée tout au long du roman, à travers précisément les lettres échangées entre les deux marginaux. Là encore, la force motrice est le verbe, c'est à travers lui que le sujet se construit et qu'il construit sa relation à l'autre.

Pour autant, on aurait tort de taxer une telle démonstration d'apolitisme : s'il s'agit moins chez Zaimoglu de critique sociale que d'*empowerment* par la langue et les passions individuelles, et que cette prise de pouvoir concerne aussi bien les personnages que, à un autre niveau, l'auteur lui-même (l'idée du génie n'est pas loin), cela revient à dire que son roman a un enjeu symbolique éminemment politique. Il est hautement politique en effet, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, de prêter un tel pouvoir au verbe, tout comme il est subversif pour un auteur issu de la frange la plus défavorisée et marginalisée de la société allemande de prétendre se hisser au niveau du jeune Goethe.

Lire *Marques d'amour, écarlates* comme une réplique à Plenzdorf permet aussi de mieux apprécier le rôle qui échoit dans ce texte aux éléments intermédiaires et interculturels. En remplaçant le jazz, référence musicale de Wibeau, par l'*arabesk* (de préférence au hip hop), « Satchmo » par « Müslüm Baba », Zaimoglu fait valoir que l'Allemagne n'est plus désormais sous l'emprise exclusive de l'hégémonie culturelle américaine, mais qu'elle est travaillée par de nouveaux métissages, notamment celui avec la culture (populaire, religieuse et littéraire) turque. De même qu'il déplace le centre de gravité de l'imaginaire romanesque national de l'Occident chrétien vers l'Orient musulman

en opposant au jeune provincial descendant de réfugiés huguenots (nobles), des *kanaks* issus de la paysannerie turque immigrée et prolétarisée, et en faisant fusionner piétisme et soufisme dans une même spiritualité hétérodoxe « revisitée ». Vu sous cet angle, le roman sert peut-être une ambition plus grande encore qu'il n'y paraît de prime abord : celle d'être non seulement le *Werther* de la première génération turco-allemande, c'est-à-dire d'une minorité fût-elle importante de la jeunesse (ouest-) allemande des années 2000, mais le roman de jeunesse de l'Allemagne post-réunification tout court.

On aurait bien affaire alors à un texte clé, presque à un manifeste de ce « tournant turc » de la littérature allemande que Leslie Adelson a mis en évidence dans son importante étude : un texte qui ne se contente pas de montrer ce que les populations immigrées ont apporté à la culture allemande (en l'enrichissant d'éléments « étrangers »), mais qui contribue en lui-même à reconfigurer l'imaginaire national, notamment en tissant une relation dialectique entre l'ancien et le nouveau, le propre et l'étranger, le local et le global. Le roman de Zaimoglu, en plaidant avec autant d'ardeur que d'irrévérence pour une réconciliation de l'Allemagne avec ses propres racines culturelles et spirituelles – et avec un héritage littéraire dont elle avait fini par se couper alors qu'il est à l'origine de son rayonnement mondial –, offre une illustration emblématique de ce qu'Adelson entend dans le contexte du « tournant turc » par *touching tales*, à savoir des récits littéraires qui décentrent le regard porté sur la culture nationale en entremêlant « des phénomènes culturels et des références historiques généralement perçues comme dissociés et incompatibles »<sup>159</sup>. Loin du pathos culturaliste de « l'entre-deux » et du déracinement, Zaimoglu fait le portrait d'une génération qui, en bousculant les idées reçues sur les rapports de la jeunesse (notamment issue de l'immigration) à la culture (notamment nationale), porte en elle les germes d'une refondation de la société allemande. En ce sens, c'est bien un roman du « Tournant », entendu cette fois au sens de *Wende* : un roman qui à l'heure de la « réunification » politique entre l'Allemagne de l'Est et l'Allemagne de l'Ouest, plaide pour une réconciliation culturelle de l'Allemagne avec elle-même et avec son histoire à travers le regard de ses « autres ».

Dans la trajectoire de Zaimoglu, ce livre ouvre donc une nouvelle étape : d'une part, il déplace le curseur du « ghetto » subculturel aux « zones grises » de la mixité socio-ethnique, d'autre part il renouvelle son approche des codes et des références littéraires –

---

<sup>159</sup> “Most important, touching tales denotes literary narratives that commingle cultural developments and historical references generally not thought to belong together in any proper sense.” Leslie A. Adelson, *The Turkish Turn in Contemporary German Literatur*, op. cit., p. 20.

tout en restant iconoclaste. Si le potentiel subversif de *Kanak Sprak* résidait dans un jeu ambigu sur l'authenticité des discours mis en scène et sur leur « discordance » propre à déconstruire les assignations ethniques (sinon genrées), la subversivité de *Liebesmale* consiste à revendiquer pleinement le caractère d'artefact du texte et sa dimension intertextuelle, ouvrant la voie à une réappropriation sérieuse du patrimoine littéraire. Zaimoglu explore de la sorte, dans un même mouvement, de nouvelles manières d'inscrire la présence turque dans la société allemande, un nouveau rapport à la tradition et de nouveaux moyens de s'imposer dans le champ littéraire.

Afin de prendre toute la mesure du défi à relever, il convient de revenir à présent sur ce chaînon manquant de la généalogie intertextuelle de son roman que constitue le début littéraire d'Akif Pirinçci, *Cela finit toujours par des larmes (Tränen sind immer das Ende)*.

#### **4.2.6 Le précédent Pirinçci : avancées et limites d'une variation post-ethnique sur le thème werthérien**

Akif Pirinçci est né à Istanbul en 1959 et a été, tout comme Zaimoglu, élevé en Allemagne par des parents *Gastarbeiter* repartis entre-temps passer leur retraite sur les bords de la mer Égée. Écrivain prolifique, il fait une carrière fulgurante dans le genre policier en créant en 1989 le personnage du chat détective Francis, héros d'une série qui compte à ce jour huit romans, traduits en 17 langues et dont le premier a été adapté au cinéma puis à la bande dessinée<sup>160</sup>. En dépit de ce succès qui le classe parmi les auteurs allemands vivants les plus lus dans le monde, Pirinçci est totalement isolé dans le champ littéraire national. Cette position singulière tient en partie à la stigmatisation qu'entraîne de manière générale l'appartenance à une littérature de genre, mais il s'explique aussi par l'acharnement avec lequel l'auteur s'est employé à éradiquer de son œuvre toute trace d'ethnicité<sup>161</sup>. Il y est si bien parvenu en effet que ses textes ne sont pas classés par la critique dans la littérature d'immigration mais ne sont pas reçus pour autant dans le corpus de la littérature allemande majoritaire. Ainsi, comme le pointait déjà Petra Fachinger en

---

<sup>160</sup> *Felidae* (1994), film d'animation réalisé par Michael Schaack et produit par les studios Trickcompany d'après un scénario de Martin Kluger, Stefaan Schieder et Akif Pirinçci à partir du roman éponyme de 1989. La même année paraît chez Goldmann la BD dérivée du film, *Felidae – Katzencomic*, avec des dessins de Rob Koo.

<sup>161</sup> Nous employons ici le mot « ethnicité » dans son acception la plus large, en tant que « construit culturel » propre à une collectivité et non, comme c'est souvent le cas en France, comme substitut du mot « race ». Sur la notion d'ethnicité et la difficulté de penser ce concept notamment dans le contexte français, voir Anne-Sophie Lamine, « L'ethnicité comme question sociologique », *Archives de sciences sociales des religions*, 131-132/2005, p. 189-197.



2001, sa volonté tenace d'être reconnu comme un auteur allemand à part entière a-t-elle paradoxalement valu à Pirinçci de tomber dans le *no man's land* des écrivains ignorés<sup>162</sup>. Comme pour mettre le comble à son statut de paria, l'auteur de *Felidae* s'est lancé ces dernières années dans un activisme politique débridé, défendant sur les réseaux sociaux d'extrême-droite et dans des ouvrages polémiques à gros tirage des positions islamophobes, racistes, misogynes et homophobes d'une violence inédite<sup>163</sup>. Avec le recul, il semblerait que cette dérive nationale-populiste, loin d'être un épiphénomène de sa trajectoire, trouve son origine dans un positionnement qui est au fondement de son projet esthétique et discursif.

Avant de trouver son créneau en inventant la formule du « polar félin », Pirinçci avait tenté une première percée en proposant, âgé d'à peine vingt-et-un ans, une variante interculturelle de la réécriture plenzdorffienne. Pour ce premier « roman » (selon la désignation générique en première de couverture), publié à compte d'auteur avant d'être tiré à 20 000 exemplaires par Goldmann suite à une opération efficace d'autopromotion télévisée<sup>164</sup>, il avait adapté le canevas des *Nouvelles Souffrances* à la société ouest-allemande en racontant, à la première personne, une histoire d'amour impossible entre un immigré turc de dix-huit ans et une Allemande de bonne famille répondant au nom évocateur de Christa Born<sup>165</sup>. Ouvertement autobiographique (le héros s'appelle Akif Pirinçci), le récit exploite la veine du roman générationnel goethéen façon Plenzdorf en campant un couple d'amants mal assortis dont les malheurs viendront toutefois uniquement d'eux-mêmes (le personnage du rival a disparu), de leurs situations sociales respectives et surtout de leurs conceptions opposées de la vie.

Armé seulement d'un certificat d'études primaires (*Volksschulabschluss*), Akif a quitté la petite ville proche de Koblenz où il a grandi avec ses parents, travailleurs

---

<sup>162</sup> Petra Fachinger, *Rewriting Germany from the Margins: 'Other' German Literature from the 1980s and 1990s*, op. cit., p. 10.

<sup>163</sup> Il semble s'être posé ainsi le défi de dépasser sur sa droite le banquier et politicien Thilo Sarrazin. Voir notamment les brûlots *Deutschland von Sinnen: Der irre Kult um Frauen, Homosexuelle und Zuwanderer*, Waltrop, Manuscriptum, 2014, *Die große Verschwulung: Wenn aus Männern Frauen werden und aus Frauen keine Männer*, Waltrop, Manuscriptum, 2015, et *Umvolkung: Wie die Deutschen still und leise ausgetauscht werden*, Steigra, Antaios, 2016. Mais c'est surtout à travers ses interventions sur le Web (dans la blogosphère d'extrême-droite et sur son propre site) qu'il a affûté un discours de haine capable de polariser jusque dans les rangs des représentants de PEGIDA, comme à la suite de son discours aux accents néo-nazis tenu lors d'un rassemblement à Dresde le 20 octobre 2015.

<sup>164</sup> Voir Klaus Pokatsky, „Ich bin ein Priesstürke: Akif Pirinçci und der deutsche Literaturbetrieb“, *Die Zeit*, Nr. 22, 28.05.1982 [en ligne, dernière consultation le 17/03/2018] : <<http://www.zeit.de/1982/22/ich-bin-ein-priesstuerke>>.

<sup>165</sup> Le nom parlant de Christa Born peut se décrypter au double sens de « la chrétienne native » ou encore « bien née », si l'on entend *born* comme un anglicisme – sans toutefois exclure une référence à l'ancien terme allemand désignant la fontaine, ni par ricochet une allusion au programme *Lebensborn*, créé en 1935 dans le cadre de la politique d'eugénisme nationale-socialiste.

immigrés, pour devenir écrivain et cinéaste à Cologne. Il n'a aucune expérience de la vie en général ni des femmes en particulier et vivote de petits boulots en attendant de pouvoir réaliser ses ambitions. Sa dulcinée, rencontrée lors d'une sortie en boîte de nuit, a quelques années de plus que lui et vient d'une famille aisée. Étudiante, qui plus est en droit – summum de la respectabilité –, elle a déjà une petite expérience sexuelle et sentimentale, ce qui fera d'elle l'initiatrice d'Akif sur le plan amoureux, même si elle reste en retrait par rapport à la spontanéité brute (entre domination et imploration) du jeune garçon. Quoique arrivée depuis peu de sa province elle aussi, Christa est en outre bien intégrée socialement : elle habite en colocation et fréquente, au désespoir de son amant, un milieu d'intellectuels affichant des idées et un mode de vie inspirés des mouvements contestataires des années 1970.

Le héros-narrateur, alter ego de l'auteur, apparaît à travers son récit comme un garçon pétri d'anxiété et d'inhibitions, mais aussi d'un ressentiment diffus – mais d'autant plus affirmé – qui se cristallise sur ce milieu spécifique, une nébuleuse qu'il perçoit comme monolithique et dominante : l'*establishment* culturel, un *mainstream* dont les valeurs proclamées (tolérance, émancipation, esprit critique, pacifisme, respect de l'autre) ne recouvrent selon lui qu'hypocrisie, arrogance et agressivité larvée. Refusant tout compromis avec cette idéologie insidieuse, Akif cultive un éthos solitaire et asocial fait d'hypertrophie sentimentale, de possessivité amoureuse et de mégalomanie. Cet anticonformisme farouchement apolitique se manifeste par un penchant pour la provocation et les excès en tous genres. Au fur et à mesure que ses rapports avec Christa se dégradent, il se laisse glisser dans l'alcool, précipitant ainsi l'issue redoutée. En un mot, le rebelle mélancolique version Pirinçci est un écorché vif, un anarchiste instinctif dans la veine rageuse et déglinguée de Charles Bukowski, modèle dont il se réclame d'ailleurs explicitement.

Parmi les innombrables références intertextuelles du roman, celle-ci est stratégiquement placée en tête du récit, dans le cadre du premier dialogue entre les deux jeunes gens. L'autodidacte Akif s'y déclare un lecteur passionné de Bukowski, qui est « évidemment » son « auteur préféré »<sup>166</sup>, tandis que Christa, qui a reçu une éducation classique, lui confie son goût pour « les ballades allemandes », et tout particulièrement *Lénore* (1774) de Gottfried August Bürger. Arrivant en contrepoint de la référence à la

---

<sup>166</sup> „Danach fragte sie, was ich denn so lese. Bukowski! Natürlich Charles Bukowski. Er ist wirklich mein Lieblingsautor.“ Akif Pirinçci, *Tränen sind immer das Ende*, München, Goldmann, 1980, p. 12. Les références ultérieures renvoient à cette édition, dorénavant indiquée par T suivi du numéro de la page.

littérature américaine *underground*, l'évocation de ce chef-d'œuvre du *Sturm und Drang* (qui inspira entre autres Walter Scott et Edgar Allan Poe) ouvre un espace qui permet temporairement d'abolir l'abîme socioculturel entre les deux protagonistes. En résumant brièvement à Akif, qui ne connaît pas le texte, la trame de cette ballade fantastique, la jeune fille suscite en effet immédiatement chez lui une surprise mêlée de ravissement :

Das hatte ich von ihr wirklich nicht erwartet. Ich meine damit, die Mädchen, die sich für derart vergreistes Zeug begeistern, waren nach meinen Erfahrungen entweder abnormal oder verklemmt oder zum Aufgeben häßlich. Allerdings muß ich noch hinzufügen, daß ich bei solchen alten Balladen, Sagen, Gedichten oder Volksliedern gleichfalls überschnappe. [...] Ich kann tatsächlich einen Orgasmus kriegen, wenn ich von auferstandenen Toten, schmachtenden Jungfrauen, schmerzlichen Liebeleien, von Kriegen, die die Menschen auseinanderreißen, Familienuntergängen, dramatischen Begegnungen nach tausend Jahren und so fort etwas höre. Deswegen bin ich auch genau neunmal in „Dr. Schiwago“ hineingegangen. Ich erzählte ihr total überspannt, wie überrascht ich von ihr sei, und den übrigen alten Käse.

[Je ne m'attendais vraiment pas à ça. Je veux dire par là que d'après mon expérience, les filles qui se passionnent pour des vieilleries pareilles sont soit anormales, soit coincées ou laides à faire fuir. Cela dit, j'avoue que moi aussi, ce genre de vieilles ballades, légendes, poèmes ou encore chants populaires, ça me fait délirer. [...] Je suis capable d'avoir un orgasme rien qu'à entendre des histoires de revenants, de vierges languissantes, de couples déchirés par des guerres, de familles qui s'effondrent, de retrouvailles dramatiques au bout de mille ans, etc. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle je suis allé voir « Le Docteur Schiwago » pas moins de neuf fois. Au comble de l'exaltation, je lui dis combien elle me surprenait, et tous les autres bobards qu'on raconte dans ces cas-là.]

Au cours de la relation amoureuse qui se construit sur la base de cette réceptivité commune au registre mélodramatique, la ballade de Bürger acquiert peu à peu aux yeux d'Akif le statut d'un texte fondateur et fétiche de leur histoire. Christa, qui se passionne également pour *Les Elixirs du Diable* et *L'Homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann, aura beau s'éloigner de lui, Akif s'approprie la référence à Bürger et verra par la suite dans ce long poème macabre la préfiguration de leur naufrage. Dès sa première lecture de *Lénore*, qui a lieu dans l'appartement de Christa juste avant leur première nuit d'amour, les mots « inhabituellement cruels et en même temps tristes » qu'adresse le revenant à sa fiancée en l'emportant dans la mort (« A-t-elle peur, ma mie ? La lune est claire... Hourra ! Les morts vont vite. A-t-elle peur des morts ? ») suscitent en lui une mélancolie prémonitoire<sup>167</sup>. En

---

<sup>167</sup> „Christas Vorliebe für das Gedicht war gerechtfertigt, denn diese Worte, die Lenores toter Wilhelm ständig ausrief, klangen tatsächlich außergewöhnlich grausam und zugleich traurig: ‚Graut Liebchen auch?... Der Mond scheint hell! / Hurra! Die Toten reiten schnell! / Graut Liebchen auch vor Toten?‘ Unerwartet erfaßte mich ein seltsames Gefühl. Das Ganze hörte sich zwar wie ein lustiger Dracula-Film an, doch wenn

inscrivant d'emblée la relation qui se noue entre les jeunes gens dans un univers de fiction poétique connoté comme « gothique » et enraciné dans le canon allemand, Pirinçci confère à *Lénore* un rôle comparable à celui que joue pour Werther et Charlotte *L'Ode au printemps* de Klopstock (associée à la poésie d'Ossian dont celui-ci était nourri) : ancrer la relation amoureuse dans une sensibilité poétique partagée, au moyen d'un hypotexte déclencheur qui scelle le pacte sentimental sur le mode de la communion des âmes sœurs.

La référence au préromantisme entre ainsi, sur son versant « gothique », dans la composition de l'imaginaire dont va se nourrir la créativité du héros. Car s'il y a une chose dont Akif ne doute à aucun moment, c'est de son talent : il *est* écrivain, il n'a aucun état d'âme à ce sujet ni aucune difficulté à produire. Son seul souci est de s'assurer les moyens de subsistance nécessaires pour écrire les œuvres – des romans policiers – qui le feront connaître. Cette ambition le contraint à un train de vie très resserré, difficilement compatible avec ses projets amoureux. C'est pourquoi il se résout provisoirement à postuler à un emploi de manœuvre, qu'il trouve comme par hasard dans le saint des saints de la culture institutionnelle, l'opéra : détail qui permet d'accréditer l'image d'une société dans laquelle les prolétaires – qu'Akif côtoie dans ce contexte – sont exploités non par le capital mais par la culture subventionnée. Après l'inévitable rupture et une tentative de suicide ratée (par une nuit de tempête<sup>168</sup>), le jeune homme se remet enfin au travail et rédige en 21 jours... le livre de 256 pages que le lecteur tient entre ses mains. Un record en soi puisque c'est moins de temps qu'il n'en fallut à Goethe pour écrire la première version de *Werther*.

En même temps qu'au triangle amoureux, Pirinçci renonce donc à mettre au point, pour sa werthériade, un dispositif d'énonciation visant – comme l'avait fait Plenzdorf en faisant enregistrer à son héros des cassettes audio qu'il envoyait à son ami – à adapter le modèle épistolaire au stade actuel des technologies de communication : son récit s'affiche ouvertement comme une création littéraire. En revanche, il s'inscrit, contrairement au texte de Plenzdorf et à celui qu'écrira plus tard Zaimoglu, dans la continuité du roman gothéen

---

ich es leise vor mich hin murmelte, machte es mich richtig traurig. Ich schmiß das Buch in irgendeine Ecke, schloß die Augen, versuchte darüber nicht nachzudenken [...]. Aber diese Sätze kamen mir immer wieder in den Sinn. Graut Liebchen auch?... Graut Liebchen auch?... Graut Liebchen auch?... Unvermittelt tauchten dann auch noch Bilder auf. Vorstellungen, Visionen – oder Vorahnungen?“ T, p. 77-78.

<sup>168</sup> Clin d'œil appuyé à Werther, dont le nom est tombé, pour la première et unique fois, juste avant cette nuit-là, pendant la scène de rupture où Akif tente une dernière fois, sinon de sauver leur relation, du moins de conférer à la séparation une dimension pathétique. Lors de cet ultime tête-à-tête qui a lieu dans une pizzeria, comme elle reste distante et ne prend qu'une limonade : „Herr im Himmel, Limo ist so ein undramatisches Getränk! Wie soll man da tragische Sätze aufsagen! Immer wenn ich dieses Scheißglas mit der Pißgelben Flüssigkeit drin vor mir sah, verging mir die Lust am ‚Werther‘-spielen.“ T, p. 232.

par son caractère d'œuvre de jeunesse fortement autobiographique et écrite « à chaud ». On a bien affaire au début impétueux d'un écrivain surdoué qui exploite sans filtre, ou presque, le matériau que lui fournit sa mince expérience de la vie.

Il est d'autant plus remarquable de voir à quel point le produit de cette création résiste à la grille d'interprétation socio-ethnique. En effet, l'antagonisme des positions respectives des protagonistes à cet égard ne fait l'objet d'aucune élaboration narrative ou discursive, alors même que le héros est un immigré turc et que l'histoire dont il relate l'échec est celle d'un amour présenté d'emblée comme interculturel. Akif endosse stoïquement vis-à-vis des autres son identité de « Turc » (aucune naturalisation en vue à l'époque), et si ce titre lui vaut quelques réactions stéréotypées qu'il trouve lassantes<sup>169</sup>, la position ainsi désignée n'a aucune incidence ni sur sa perception de la société allemande (et vice-versa) ni sur le déroulement de son histoire avec Christa, l'Allemande bien née. Si cette relation prend rapidement un tour catastrophique, le récit est mené de telle sorte qu'il ne puisse jamais venir à l'esprit du lecteur que leurs difficultés soient dues à des préjugés, à une incompréhension mutuelle ou, encore moins, à un rapport de force inégal de ces deux groupes au sein de la société allemande. Non, les jeunes gens ne peuvent s'en prendre qu'à eux-mêmes : elle – de son propre aveu – parce qu'elle est « indépendante », voire « égoïste » (= émancipée, moderne), lui parce qu'il est affligé d'une sensibilité exacerbée et d'un orgueil indomptable, alliés à une possessivité malade et à un appétit sexuel excessif – des caractéristiques qu'il assume comme étant en décalage complet avec l'esprit de l'époque, conformément au modèle du loup solitaire dans les films mythiques d'Hollywood.

Tom Cheesman a finement analysé le paradoxe de l'imaginaire « cosmopolite et post-ethnique »<sup>170</sup> qu'inaugure ainsi d'une plume alerte un futur maître du suspense, plusieurs décennies avant que d'autres écrivains de même origine, comme Zaimoglu, ne s'attellent à la difficile tâche d'extraire leur écriture du ghetto de la littérature « migrante » ou « interculturelle ». La réussite – du moins intratextuelle – de cette gageure tient au fait que cette création marque l'adhésion sans faille à un collectif national perçu comme un bloc monolithique arrimé dans les frontières du monde occidental. Une telle allégeance

---

<sup>169</sup> „Ich heiÙe Akif. Bin Trke, weiÙt du“, antwortete ich ungeheuer natürlich. Ich wartete nur auf das ‚Du kannst aber sehr gut Deutsch‘. Und es kam prompt. Ja, ich bin Türke. Ich kam mit meinen Eltern und meiner Schwester vor zehn Jahren nach Deutschland. Und es ist wirklich nicht mehr originell, wenn man nach so langer Zeit andauernd das ‚Kannst gut Deutsch‘ vorgesetzt bekommt.“ T, p. 8-9.

<sup>170</sup> “Pirinçci composes a postethnic, cosmopolitan narrative that resists ethnicization or radicalization through declarations and demonstrations of belonging to the culture where one is settled and denials of all interest in the culture of origin.” Tom Cheesman, *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*, Rochester, New York, Camden House, 2007, p. 85.

exige de l'aspirant d'abjurer totalement ses attaches et repères antérieurs : l'acculturation est à ce prix. Selon toute apparence, les éléments d'ethnicité parsemés dans le roman sont en effet donnés pour la seule raison qu'ils sont authentiques et que, pour ce récit qui se veut écrit d'un seul jet, avec toute la franchise brute d'un *Stürmer und Dränger* de la génération *beatnik*, l'auteur ne s'est pas soucié d'effacer les traces de sa subjectivité. Or tout le paradoxe (et l'intérêt) de cette explication est qu'elle ne fait ressortir que plus clairement la parfaite insignifiance de ces mêmes éléments, en regard de la maîtrise remarquable des codes linguistiques et culturels nationaux, et plus largement occidentaux, dont l'auteur livre la preuve par ailleurs. Le roman démontre de la sorte, et opère en même temps, la transformation du jeune Akif, fils d'immigrés turcs, en un membre à part entière du collectif national.

Ainsi, les rares fois où Akif entre, plus ou moins malgré lui, en contact avec le milieu des immigrés turcs à Cologne, est-ce l'occasion pour le narrateur – et pour Pirinçci – de démontrer toute la distance qui le sépare de ce monde. Son emploi à l'opéra l'amène-t-il à croiser le chemin d'un vieil ouvrier turc, Hassan, qui le prend sous son aile ? Ce personnage paternel, plutôt sympathique au demeurant (variation du Zaremba de Plenzdorf), ne trouve pas mieux pour le consoler de son chagrin que de lui offrir ses trois chèvres et la main de sa fille de quinze ans restée au pays, s'il consent à retourner s'installer en Turquie<sup>171</sup>. Ce projet est tellement éloigné de l'univers mental d'Akif, de ses rêves de gloire et d'amour, que sa seule évocation suffit à démontrer toute l'incongruité qu'il y aurait à faire un quelconque rapprochement entre ce jeune homme maudit et solitaire, et des « compatriotes » qui, fussent-ils de braves gens, n'ont à lui apporter au mieux qu'une vision du monde primitive et des mœurs dégénérées. Lui, c'est clair, n'a plus rien de commun avec l'arriération de la Turquie profonde. Son détachement vis-à-vis de ce monde est tel qu'il n'a même pas besoin de s'en détourner : lorsqu'au hasard de ses errances nocturnes, il tombe sur une gargote tenue par des Turcs (« *Türkenlokal* »), l'idée que cet établissement « s'efforçait de dégager une atmosphère exotique et cuisinait tout le temps ces plats turcs que même les Turcs ne voulaient pas bouffer » pourrait le rebuter ; mais, se souvenant in extremis (*sic*) de sa propre « origine turque », il décide finalement de rester – parce qu'il comprend qu'il y sera encore plus tranquille qu'ailleurs « puisque ce

---

<sup>171</sup> „Hör mal, Sohn, ich habe auch eine Tochter – in der Türkei. [...] Weißt du, die deutschen Frauen sind alle nichts. Die lieben so viele Männer und sind alle so falsch. [...] Meine Tochter dagegen lebt auf dem Land, in unserem Dorf. Sie ist fünfzehn! Ich mache dir einen guten Vorschlag: Du heiratest meine Tochter, kehrst also in die Türkei zurück, und ich vermache dir ein Drittel meines Besitzes. Mein einziger Sohn ist so doof im Kopf, dem kann man gar nichts vermachen – nicht einmal drei Ziegen. Das Landleben wird dir gefallen – und meine Tochter erst!“ T, p. 184.

milieu ne montre pas grand intérêt pour les histoires d'amour malades »<sup>172</sup>. Akif peut rester parmi ces immigrés turcs *parce* qu'il ne fait pas partie de leur monde, parce que cette taverne n'est pas pour lui un port d'attache ou un lieu de nostalgie, mais un endroit où il se sentira aussi étranger, sinon plus, que dans n'importe quel bar anonyme de la ville.

Le roman accomplit de la sorte une subtile opération de neutralisation ethnique. Au terme d'un récit d'apprentissage construit en abyme<sup>173</sup>, le Turc déraciné, affranchi de ses attaches, sera devenu allemand à part entière : le lecteur en a la preuve sous les yeux. Lui qui au début ne se considérait « au fond pas du tout comme un Turc, mais pas comme un Allemand non plus », sans même pouvoir dire qu'il oscillait vaguement « entre les deux »<sup>174</sup>, le voilà sorti des limbes de l'inexistence et transformé en *mieux* qu'un Allemand moyen : un écrivain allemand. À y regarder de près, cette neutralisation (ou dénaturalisation) ne va pas sans quelques incohérences. L'une des rares lettres insérées dans le récit, adressée par Akif à sa mère, soulève par exemple un certain nombre de questions : pourquoi Akif écrit-il à sa mère en allemand ? Celle-ci sait-elle seulement lire cette langue, à supposer qu'elle la comprenne suffisamment bien pour suivre la syntaxe élaborée de son fils ? Pourquoi la lettre ne contient-elle pas la moindre référence à ce qu'on pourrait imaginer comme étant l'univers culturel d'une femme de son origine et de son milieu socioculturel ? Mais ces incohérences sont pondérées par le panache avec lequel Pirinçci accomplit sa prouesse linguistique et stylistique : si son écriture vive et hardie, d'une négligence étudiée, charrie de nombreux clichés (notamment dans le domaine sexuel et la description du corps féminin, où les termes orduriers côtoient les euphémismes les plus rebattus), elle n'en reste pas moins étonnamment puissante pour un premier roman. Écrivain autodidacte, Pirinçci ne fait pas seulement étalage dans ce texte d'une culture impressionnante (qu'il attribue comme le reste à son héros, lecteur passionné à l'instar de Werther, et cinéphile) ; il démontre aussi sa capacité à rivaliser avec ses modèles sur le plan technique, et ce dans une langue à la fois authentiquement allemande dans ses

---

<sup>172</sup> „Zu dieser Zeit lag nahe der Bahnunterführung, also da, wo die Moselstraße und die Dasselstraße aufeinanderstoßen, ein winziges Türkenlokal. Es bemühte sich unentwegt, ein exotisches Flair auszustrahlen und kochte andauernd türkische Gerichte, die nicht einmal die Türken selbst fraßen. Im Grunde war es eine Saufhöhle wie jede andere auf der Zülpicher Straße, nur mit dem Unterschied, daß dort nur Türken sofften. Und als ich an dem Laden vorbeikam, fiel mir ein, daß ich ja ebenfalls ein gebürtiger Türke war. Ja, hier konnte ich meine Ruhe finden, obwohl Türken sehr gesellige Menschen sind. Hier würde ich auch niemals auf die schwachsinnige Idee kommen, jemanden anzusprechen, da dieses Milieu kein großes Interesse für kranke Liebesgeschichten aufbringt.“ T, p. 181.

<sup>173</sup> On a affaire ici à un cas de mise en abyme aporétique (le livre que le narrateur rêve d'écrire est celui que le lecteur est en train de lire), ce qui est moins le modèle de *Werther* que celui de la *Recherche*. Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 51.

<sup>174</sup> „Im Grunde fühle ich mich gar nicht als Türke, aber auch nicht als Deutscher. Ich schwanke nicht einmal so in der Mitte. Wahrscheinlich bin ich gar nichts.“ T, p. 9.

résonances culturelles et ses idiomatismes<sup>175</sup>, et en phase avec un monde en mouvement (américanismes, références à une culture mondialisée).

À sa façon, l'écriture de Pirinçci est donc elle aussi performative : son récit accomplit dans les faits exactement ce qu'il décrit chez son héros-narrateur, à savoir le ralliement à une « germanité » dans laquelle il n'y a pas de place pour d'autres voix que celle d'un cosmopolitisme fermement ancré dans le terreau culturel national. Le signe le plus manifeste du caractère totalitaire (à tous les sens du terme) de cette conception est la récurrence, dans le discours du héros-narrateur, d'allusions au passé nazi et plus particulièrement à l'extermination des juifs. Ces évocations, peu nombreuses mais placées en position stratégique, sont d'autant plus incongrues (et de ce fait glaçantes) qu'elles surviennent hors de toute référence contextuelle à cette page de l'histoire, apparaissant ainsi comme parfaitement gratuites. Lorsqu'on lit par exemple, dès les premières lignes du premier chapitre, que la boîte de nuit où Akif et Christa se sont rencontrés était ce soir-là « bondée comme Dachau »<sup>176</sup>, rien ne permet de comprendre, ni à ce moment ni plus tard, ce qui a bien pu motiver le recours à une image aussi littéralement obscène – rien si ce n'est précisément le besoin qu'avait Pirinçci d'établir sans le moindre doute possible, dès l'incipit, à quel point son héros s'est acculturé au contexte allemand : il faut avoir intériorisé la façon de penser des Allemands jusque dans ses replis les plus sombres pour reprendre à son compte avec autant de naturel des formules provocatrices qui, ces années-là, étaient affectionnées par une certaine frange de la jeunesse en réaction à une *Vergangenheitsbewältigung* ressentie comme oppressive et doctrinaire.

Même lorsqu'elles surviennent dans un contexte plus pathétique et plus sombre, comme celui du glissement d'Akif dans une asocialité agressive et autodestructrice à laquelle Christa ne peut réagir que par une colère impuissante, les métaphores concentrationnaires mobilisées pour décrire la réprobation que lit le narrateur dans les yeux de sa petite amie (« *auschwitzähnlicher Blick* », « *meine Gauleiterin* »<sup>177</sup>) ne renvoient pas à une analyse de leur crise relationnelle en termes de polarisation ethnique. Purement circonstancielle, elles ne manifestent ni n'annoncent aucune dégradation des sentiments d'Akif pour sa « gentille, douce, belle Christa », mais dénotent tout au plus une autodépréciation proportionnelle à l'aggravation de son découragement et à sa démission

---

<sup>175</sup> Un exemple parmi beaucoup d'autres : „Man wollte mich einfach sterben sehen, das war klar wie Kloßbrühe!“ T, p. 239.

<sup>176</sup> „Der Kasten hieß (und heißt immer noch) ‚Treff‘ und war überfüllt wie Dachau.“ T, p. 5.

<sup>177</sup> „Daraufhin erschien Christa mit einer Cognacflasche an der Tür und warf mir einen auschwitzähnlichen Blick zu. (Christa, meine unbarmherzige Gauleiterin!)“ T, p. 164-165.



sentimentale. De la même façon, Akif peut employer le terme de « solution finale » pour désigner l'ultime démarche qu'il fera auprès de Christa avant de se résoudre au suicide<sup>178</sup>. Toutes ces évocations de l'univers national-socialiste ne dessinent pas un sous-texte politique. Lancées comme de simples abus de langage, elles apparaissent si disproportionnées qu'il est impossible d'y lire autre chose qu'une forme extrême de cette exagération caractéristique du « parler jeune » qui, chez Plenzdorf, pouvait se manifester, par exemple, par l'emploi inflationnaire du mot « souffrance ». Appliquée au champ sémantique de l'extermination, cette inflation rhétorique – qui induit mécaniquement une dévaluation du sens – revient à banaliser les crimes dont elle convoque la réminiscence.

L'hypothèse bienveillante de Petra Fachinger selon laquelle l'emploi de ces expressions relèverait chez le héros d'un rapport ingénu à la langue allemande, et indiquerait donc de la part de l'auteur une volonté de dénoncer la perversion de celle-ci<sup>179</sup>, nous apparaît par conséquent infondée. Nous nous rallions sur ce point à l'interprétation de Tom Cheesman, qui réfute le postulat d'une visée émancipatrice et critique de Pirinçci :

Pirinçci's Akif is deliberately not positioning himself in ethnic terms as a minority, or marginal, or different. Nor is he allying himself with Jews as a victim of German racism. Instead, he speaks as a rebellious, postnational, postethnic German of his generation. [...] Both Akif and the author are surely fully conscious of the origins, and of the effect. They are not mimicking, in postcolonial fashion, but straightforwardly *using* German slang expressions to linguistically assert unquestionable membership in a bohemian, antiestablishment, cosmopolitan subculture within the nations.<sup>180</sup>

[L'Akif de Pirinçci choisit délibérément de ne pas se positionner en termes ethniques comme membre d'une minorité, ou comme marginal, ou comme différent. Il ne s'allie pas non plus aux juifs en tant que victime du racisme des Allemands. Il parle plutôt comme un Allemand rebelle, post-national, post-ethnique de sa génération. [...] Aussi bien Akif que l'auteur sont à coup sûr pleinement conscients de l'origine [de ces expressions], et de leur effet. Ils n'imitent pas [*mimicking*], à la manière postcoloniale, mais *utilisent* ostensiblement ces expressions argotiques pour affirmer leur affiliation incontestable à une subculture bohème, anti-establishment et cosmopolite à l'intérieur des nations.]

---

<sup>178</sup> „Da ging mir ein Licht auf! Urplötzlich sah ich die ‚Endlösung‘: Also ich war ganz schön kaputt, hatte den tiefsten Punkt meines Lebens erreicht; schlimmer konnte es nur noch kommen, wenn ich auf einmal eine Schwangerschaftspsychose gekriegt hätte oder so. Christa hatte mich aufgegeben – fast aufgegeben! [...] Kurzum, ich war sozusagen fast tot. Der einzige Mensch, der mich wieder zum Leben erwecken konnte, der mir neuen Lebensmut zu spenden vermochte, dieser Mensch war einzig und allein meine liebe, süße, schöne Christa.“ T, p. 188.

<sup>179</sup> “By repeatedly, apparently innocently, alluding to concentration camp atrocities in his text, Pirinçci demonstrates how language can be abused and to what extent the German past is still haunting its language.” Petra Fachinger, *Rewriting Germany from the Margins: ‘Other’ German Literature of the 1980s and 1990s*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>180</sup> Tom Cheesman, *Novels of Turkish German Settlement*, *op. cit.*, p. 87.

En somme, loin de l'apparence spontanée qu'il a voulu donner à ce premier jet, Pirinçi semble avoir calculé ses effets de façon à s'assurer – en cas de succès – une reconnaissance directe sur la scène littéraire nationale, sans passer par la case « littérature des étrangers ». Le *bestseller* mondial de Goethe, dont la transposition dans un contexte contemporain a été expérimentée avec succès par Plenzdorf quelques années auparavant, lui fournit le canevas idéal pour son projet : l'accueil enthousiaste fait aux *Nouvelles Souffrances* prouve que le concept est toujours fécond, alors même que l'air du temps et ses penchants personnels lui dictent plutôt d'autres références – celles précisément qu'il attribue à son héros, comme Bukowski ou Ginsberg<sup>181</sup>. En outre, *Werther* recèle des ressources que Plenzdorf n'a pas exploitées, comme l'exaltation préromantique de la sensibilité. Il réinvestira ce gisement peu revendiqué en injectant une dose de *Sturm und Drang* dans l'écriture néoromantique à l'américaine issue de la contre-culture : l'amour est total et tyrannique, le chagrin (presque) mortel, la mélancolie éloquente – et les larmes (comme l'annonce le titre) coulent à flot.

Pourquoi Pirinçi n'a-t-il pas atteint son objectif ? Car le roman qui devait lui permettre d'accéder au champ littéraire par la grande porte, et non par l'une de ces « arrière-cours »<sup>182</sup> qu'on commençait alors tout juste à concéder aux auteurs étrangers, lui a certes apporté un succès tant commercial<sup>183</sup> que critique<sup>184</sup>, mais il ne l'a pas durablement propulsé aux sommets visés. Réédité à plusieurs reprises entre 1980 et 1997, il n'est plus disponible aujourd'hui que sur le marché du livre d'occasion. On peut avancer plusieurs explications, à commencer par l'immaturité du récit et son caractère inabouti : malgré l'indéniable talent dont il témoigne, *Tränen sind immer das Ende* reste englué dans une certaine platitude. L'investissement narratif est disproportionné par rapport à la maigreur de l'intrigue, ce qui rend la lecture souvent fastidieuse ; de plus, la crédibilité émotionnelle du héros-narrateur est plombée par un érotisme de pacotille, hésitant sans cesse entre l'obscénité *trash* et la métaphore douceâtre aux relents sexistes. Au bout du compte,

---

<sup>181</sup> L'hommage à Allen Ginsberg s'exprime notamment dans le titre, qui serait la traduction littérale d'un vers du fondateur de la *beat generation*, "It always ends in tears". Voir T, p. 228.

<sup>182</sup> Cf. Lutz Tantow, „In den Hinterhöfen der deutschen Sprache: Ein Streifzug durch die deutsche Literatur von Ausländern“, *Die Zeit*, Nr. 15, 06.04.1984, en ligne [dernière consultation le 07/03/2018] : <<http://www.zeit.de/1984/15/in-den-hinterhoefen-der-deutschen-sprache>>.

<sup>183</sup> Selon Klaus Pokatsky („Ich bin ein Priesstürke: Akif Pirinçi und der deutsche Literaturbetrieb“, *op. cit.*), le roman aurait atteint un tirage de 24.000 exemplaires dès 1982.

<sup>184</sup> Signalons notamment la critique dithyrambique parue dans le magazine *Sounds* sous la signature d'Inge Berger, qui voit dans l'ouvrage « le roman d'un Grand Solitaire qui mérite d'entrer dans l'histoire au même titre que le *Werther* de Goethe et le *Moi, Christiane F.* de Christiane F. » [„der Roman eines Großen Einsamen, der in die Geschichte einzugehen verdient wie Goethes *Werther* und Christiane F.'s *Christiane F.*“]. Inge Berger, Rezension zu „Tränen sind immer das Ende“, *Sounds*, 51/1981, p. 59. Il est alors question d'adapter le roman au cinéma, projet qui n'a cependant pas abouti.

Pirinçi échoue à bâtir une oralité fictionnelle capable de faire émerger une « voix » cohérente et complexe.

Mais on peut penser aussi que le pari était prématuré et que l'époque n'était pas mûre. Pirinçi eût-il écrit un roman de même qualité que celui de Plenzdorf, lui aurait-on fait le même accueil qu'à l'écrivain est-allemand ? Sans même compter qu'il n'avait que vingt-et-un ans et que c'était son premier roman, comment penser que le monde littéraire ait pu, dans le contexte de l'époque, jauger son livre à la même aune que celui de n'importe quel autre auteur d'expression allemande ? La littérature des allochtones ne bénéficiait alors d'aucune reconnaissance, ce n'était même pas une littérature de niche (le prix Chamisso ne sera créé que cinq ans plus tard), mais une production quasi confidentielle et cantonnée à une approche socio-documentaire du réel. Que, dans ces conditions, ce texte ait ouvert au jeune auteur les portes des maisons d'édition et lui ait attiré des lecteurs en nombre ainsi que l'estime de la critique d'avant-garde, est déjà remarquable.

En tout état de cause, quoiqu'il soit resté isolé dans la production littéraire de son auteur et que, surtout, il n'ait pas eu de postérité directe dans la littérature des écrivains d'origine étrangère, *Tränen sind immer das Ende* fut indéniablement une œuvre devancière. En rompant dès 1980 avec les thèmes de la littérature d'immigration de la première phase (exploitation, exclusion, quête identitaire...) et ses codes narratifs (témoignage social, confession), Pirinçi a vraisemblablement donné à la littérature allemande, comme le soutient Tom Cheesman, sa première œuvre « post-ethnique » : un texte qui, tout en mettant en scène des personnages d'immigrés, se soustrait efficacement à toute assignation socio-ethnique, confessionnelle ou culturelle en inscrivant ces personnages dans un univers mental à la fois plus étroit (national) et plus large (transnational) qui transcende le face-à-face entre Allemands et immigrés.

Lorsque Zaimoglu entreprend trente ans plus tard d'adapter à son tour la formule des *Nouvelles Souffrances* au milieu des jeunes Turco-Allemands, il suit en partie les mêmes pistes que son aîné, mais en les resémantisant par rapport à un cadre de références trans- ou supranational élargi à la culture arabo-islamique et plus particulièrement turque. Il semble ainsi avoir tiré parti de l'expérience de Pirinçi, en partie pour faire mieux que lui (en allant dans le même sens mais sans répéter ses erreurs), en partie pour apporter à son œuvre pionnière une forme de correctif.

Par rapport à la réécriture plenzdorffienne, l'auteur de *Liebesmale, scharlachrot* adopte en effet une position très semblable à celle de Pirinçi en revenant à une revendication des émotions dont il trouve le modèle dans la tradition préromantique.

Récusant la retenue affective et le laconisme stylistique « modernes » dont Plenzdorf, s'écartant du modèle goethéen, s'était fait l'écho en créant le personnage de Wibeau, il dote lui aussi ses personnages d'un penchant assumé pour la dissection des sentiments, l'analyse de la souffrance et la mise à nu du cœur meurtri. Cette réhabilitation des passions – opérée à contre-courant d'une pensée dominante perçue comme normative – va de pair avec une redéfinition de la masculinité rebelle qui n'exclut pas le sentimentalisme mais s'en glorifie. En revanche, Zaimoglu s'écarte spectaculairement de la voie ouverte par Pirinçi en prêtant à cette posture une dimension ethnoculturelle dont ce dernier avait pris soin de la débarrasser : loin de présenter le retour à l'intériorité comme une option individuelle, singulière et solitaire, il le recontextualise en inscrivant ses personnages dans une perspective ethniquement hybride. Serdar et Hakan se définissent expressément – chacun pour soi et mutuellement – à partir de leur positionnement ethnique et social au sein d'un collectif envisagé tantôt comme national (l'Allemagne, plus marginalement la Turquie), tantôt comme local (la ville, le « ghetto », le lieu hétérotopique de villégiature), tantôt comme transnational (la communauté turque, déterritorialisée ou non), et ce sujet visiblement inépuisable leur fournit abondamment matière à gloses, traits d'esprit et mises en boîte. Ces passes d'armes ludiques autour du thème de l'« identité » culturelle fonctionnent selon le principe de l'*antiparastase*, figure de rhétorique sur laquelle repose ce phénomène que les psychologues (et à leur suite les sociologues) appellent « l'appropriation du stigmaté »<sup>185</sup> : lorsque Serdar se demande s'il est « le mégot froid ou le prince du Levant », qu'il désigne son ami de « pitoyable métèque de banlieue » (« *elender Vorstadtkanake* ») ou que Hakan se définit lui-même comme « *Kümmeltürke* » et lui donne en retour du « *Assimil-Ali* », ce sont là des façons de subvertir les assignations à caractère racial ou ethnique qu'ils subissent de la part de l'entourage social.

En creux, ce badinage met en lumière les multiples facettes de la xénophobie qui continue d'imprégner la société au tournant des années 2000, depuis l'hostilité pure et simple jusqu'aux formes plus insidieuses d'exotisation de l'autre (xénophilie, idéalisation). Du côté des personnages (et indirectement de l'auteur), ces joutes verbales reviennent à refuser l'assujettissement qu'implique la rhétorique d'altérisation mobilisée par le groupe dominant à l'égard des dominés. En s'assumant comme « quelqu'un dont on peut dire ceci ou cela [...], qui est l'objet des regards, des discours, et qui est stigmatisé par ces regards et ces discours »<sup>186</sup>, le locuteur-scripteur signale d'une part qu'il est conscient de la

---

<sup>185</sup> Voir note 4 du présent chapitre.

<sup>186</sup> Didier Éribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p. 30.

dissymétrie instaurée par le discours réifiant et d'autre part démontre que celui-ci n'a pas prise sur lui, car d'objet il est redevenu sujet par l'effet même de son acte de parole. En reprenant à son compte l'hétérodéfinition qui vise à l'épingler, il se réapproprie le pouvoir qui lui est dénié et récupère une partie de sa capacité d'agir (*agency*). Cette opération, déjà abondamment illustrée dans les précédents livres de Zaimoglu et répétée ici sous de multiples formes, est étroitement liée dans le roman à la référence à Werther, et plus largement au *Sturm und Drang* : tout comme le héros de Goethe, les protagonistes de *Liebesmale, scharlachrot* sont en guerre contre les valeurs normatives des « gens raisonnables », mais leur combat solitaire contre les philistins – à la différence de celui du narrateur autobiographe de Pirinçi – s'ancre profondément dans leur condition ethnoculturelle.

La resémantisation opérée ainsi par rapport à la réécriture « post-ethnique » de *Werther* par Pirinçi est tout sauf anecdotique. En ramenant la posture rebelle de ses héros, leur rhétorique émancipatrice et leur amour du pathos à leur situation de dominés, Zaimoglu exploite en effet à contre-emploi une trouvaille de Pirinçi dont celui-ci n'avait pas su ou plutôt pas pu (dans la logique de son projet esthétique et personnel) donner toute la mesure : l'idée d'appliquer le profil de Werther dans toute sa dimension psychopathologique, et non pas seulement sur son versant politico-culturel, à des jeunes issus de l'immigration. Car il donne un tout autre sens à l'écart ainsi creusé par rapport à l'interprétation du même archétype par Plenzdorf. Les mêmes traits « néo-werthériens » dont l'auteur de *Tränen sind immer das Ende* avait doté son alter ego ne sont plus imputés au « tempérament » d'individus évoluant tels des électrons libres dans un espace social aseptisé (à leur subjectivité radicale) ; mais ils ne sont pas non plus simplement rapportés, sur un mode ethnographique, à une « mentalité » partagée qui serait désignée de façon crédible comme « turque » ou « orientale ». Cette lecture essentialiste est certes proposée et même soulignée à grands traits dans le roman de Zaimoglu, mais du fait même de sa surexposition, et plus encore du contexte argumentatif dans lequel elle est mobilisée par les personnages, elle devient irrecevable : en avançant eux-mêmes des interprétations culturalistes de leurs idiosyncrasies, les protagonistes coupent l'herbe sous le pied à toute tentative de les réduire à cette grille de lecture. Lorsque Serdar, pour justifier sa désaffection amoureuse vis-à-vis d'Anke, invoque par exemple une inaptitude à l'engagement qui résulterait d'un excès d'investissement émotionnel de sa part, et qu'il n'hésite pas à mettre ce travers sur le compte d'une déformation culturelle, l'évidente mauvaise foi de l'argumentation rend impossible pour le lecteur d'y adhérer :

Wenn du mir an dieser Stelle erlaubst, will ich mich über den „anatolischen Sehfehler“ auslassen, der nämlich vor allem darin besteht, dass man würdige Gegebenheiten aufrüschet und aufplüschet. Eine einfache bloße Liebe kann es dabei nicht geben, sie wird verhoheitlicht, sie wird in einen Käfig der Superlative gesteckt wie ein exotisches Tierchen, das man nicht mal streicheln darf. Auch wenn der Mann dumm wie Schuh ist und die Frau dämlich wie Soße, wenn die beiden zueinander finden, setzt die Anrufung der Übergrößen ein. Vor allem der Mann tut sich darin hervor, und also will er aus einfachen Worten irgendwelche Winde heraushören oder gar nichts. Ich habe dich nicht verstanden, weil wir beide auf unterschiedlichen Frequenzen gesendet haben und ich nur deinen Kopf ansah, anstatt auch mal deine Füße zu besehen. (LS, p. 219-220)

[Si tu me le permets à ce stade, je vais te dire un mot du « défaut de vision anatolien », cette déformation qui consiste en effet pour l'essentiel à parer de fioritures et de froufrous des réalités tout à fait dignes. L'amour tout court, un amour simple, cela n'existe pas dans cette perspective, l'amour est magnifié, il est fourré dans une cage de superlatifs tel un petit animal exotique qu'on n'a même pas le droit de caresser. Même si l'homme est bête comme ses pieds et la femme stupide comme une tasse, il suffit qu'ils tombent amoureux pour que commence le ballet des hyperboles. L'homme surtout y excelle, et il veut donc à tout prix percevoir dans des paroles toutes simples soit je ne sais quels vents, soit rien du tout. Je ne te comprenais pas parce que nous émettions sur des fréquences différentes et que je ne voyais que ta tête au lieu de regarder aussi tes pieds de temps en temps.]

Utilisé comme caution ou parade vis-à-vis des attentes de l'environnement, l'argument d'allure ethnographique n'est pas plus tôt avancé qu'il est remis en cause, sinon réduit à néant, par son utilisation stratégique dans un contexte apologétique. L'imprégnation culturelle n'est donc ni désavouée, comme chez Pirinçci, ni non plus soufflée au lecteur comme une explication plausible des comportements et des valeurs : porté en étendard par les intéressés eux-mêmes, le discours culturaliste est mis à distance, au même titre que les apostrophes xénophobes, par sa récupération au service d'une culture de la riposte.

Pour autant, le traitement de l'ethnicité ne se réduit pas chez Zaimoglu à ce jeu à tiroirs ironique. Si la logique culturaliste, dans sa dimension essentialiste et déterministe, est copieusement moquée tant par les personnages eux-mêmes que par le dispositif textuel qui mine la crédibilité de leur discours, l'importance du facteur ethnique dans la construction de l'identité n'en est pas moins mise en exergue à un autre niveau : celui de l'appropriation – consciente et active – de l'héritage culturel propre à une collectivité. À la mixité ethnique des deux protagonistes correspond, on l'a vu, l'aisance avec laquelle ils évoluent mentalement dans un cadre de références transnational élargi par rapport à l'axe Allemagne/États-Unis revendiqué par Pirinçci. L'imaginaire syncrétique que dessinent

leurs échanges ne s'inscrit pas en faux contre des origines dépréciées (parce que « primitives » et donc de fait a-culturelles), mais englobe le patrimoine littéraire et spirituel du monde arabo-musulman : l'amour éperdu de Werther y voisine naturellement avec l'*aşk* des poètes persans, comme l'histoire de Roméo et Juliette se superpose à celle de Majnûn et Leïla, la tradition piétiste à la mystique soufie et l'exaltation chrétienne de la souffrance aux rituels de pénitence traditionnels de l'islam aussi bien qu'aux expériences cathartiques vécues lors des concerts de musique *arabesk*.

C'est dans ce cadre élargi que s'inscrit la référence à *Werther*, et plus largement à la tradition littéraire allemande dans son ensemble. Contrairement à Pirinçi, Zaimoglu n'oppose pas la culture occidentale – comprise comme la seule digne de ce nom – à une non-culture qui serait celle de la Turquie rurale, frustrée et arriérée. Il proclame au contraire l'avènement d'une génération post-migratoire qui, riche de sa double culture, s'est approprié les références nationales au point de les manier avec autant sinon plus de dextérité que des Allemands « authentiques », sans pour autant rompre avec le patrimoine de sa communauté d'origine. Plus même : il campe des personnages dont le rapport aux traditions allemandes autochtones est d'autant plus libre (et plus créatif) qu'ils ne sont handicapés ni par une rupture violente avec leurs origines, ni par un héritage de défiance à l'égard des émotions comme celui que traînent leurs contemporains marqués par les silences et les tabous de la génération allemande d'après-guerre. Ainsi peuvent-ils reprendre le flambeau du *Sturm und Drang* avec plus de vraisemblance et aussi de légitimité que ne le fait l'immigré impeccablement acculturé de Pirinçi, lequel revendique la postérité lointaine de Werther tout en s'évertuant par ailleurs à aligner son mode de pensée et d'expression sur celui du plus grand nombre. Contrairement à Akif, Hakan et Serdar n'ont intériorisé ni les fétiches ni les tabous qui pèsent sur les Allemands « ethniques » de leur génération ; lorsqu'ils renouent avec les ressorts esthétiques et spirituels du préromantisme allemand, c'est en articulant avec une parfaite désinvolture les ingrédients du *Sturm und Drang* et de l'*Empfindsamkeit* (impétuosité, penchant introspectif, bouillonnement de passions violentes, expressivité stylistique ...) aux références éclectiques à une culture mondialisée (soufisme, rap, haïkus, *arabesk*). L'avantage qu'ils tirent de leur position d'entre-deux est constamment mis en avant dans ces lettres, où le malaise civilisationnel est en partie compensé par un sentiment de supériorité à l'égard de la société majoritaire. Aussi leur posture anticonformiste est-elle aussi moins gratuite et plus corrosive que celle du héros de Pirinçi, qui n'avait pour cible qu'un *establishment* largement fantasmatique confusément connoté comme « hippie » et

« de gauche » – même si l'on note par moments chez son narrateur une distance ironique à l'égard de sa propre condamnation des intellectuels.

Toute la question est de savoir si, en renonçant à la part de déni culturel que comportait l'expérimentation de son prédécesseur, Zaimoglu prend le contre-pied de la démarche post-ethnique de ce dernier ou s'il en donne seulement une version actualisée, moins homogénéisante et plus ludique – et par conséquent plus recevable dans un contexte de diversification ethnique et d'ouverture à une culture mondialisée qui n'est plus désormais seulement occidentale. Assurément, le patriotisme culturel de Pirinçi, façonné dans la RFA de la guerre froide, est devenu obsolète dans une Allemagne qui se « réunifie » au moment même où la nation comme valeur de référence est de plus en plus dépréciée. Pour autant, le projet éthique et esthétique que dessine le roman de Zaimoglu ne saurait être assimilé à une revendication particulariste. À voir l'évolution que connaît son écriture depuis 2000, avec une concentration croissante sur des thèmes universels au détriment de préoccupations socio-ethniques et un intérêt confirmé pour les origines canoniques de la culture nationale (dont il égrène livre après livre le chapelet emblématique, depuis le romantisme tardif jusqu'au moment inaugural luthérien en passant par le néoromantisme prolétarien à dominante régionale), il est même évident que son approche procède elle aussi d'une forme d'universalisme centrée autour d'une Allemagne mythique. Zaimoglu a incontestablement plus d'un point commun avec Pirinçi, depuis l'attachement passionné pour la grande tradition littéraire allemande et le refus de se laisser ranger parmi les représentants d'une littérature minoritaire, jusqu'à l'attirance pour la posture transgressive du briseur de tabous et contempteur du « politiquement correct ». Reste que, si l'on ne tient pas compte de ces données épitextuelles, le roman lui-même – c'est là toute sa force – ne permet pas de trancher dans un sens ou un autre. Œuvre-charnière, il donne corps *à la fois* à une forme inédite d'inscription de l'ethnicité au cœur de la culture nationale – qui revient à redéfinir profondément les contours de celle-ci selon le modèle des *touching tales* qui ont fondé selon Leslie Adelson le tournant turc de la littérature allemande – *et* à une version améliorée et mise à jour de la « germanité » cosmopolite imaginée par Pirinçi.

Cela étant, l'inflexion que donne Zaimoglu à l'approche totalisante (voire à certains égards totalitaire) de son prédécesseur en creusant l'axe occidental-oriental n'est pas seulement un effet de modernisation. En faisant valoir la légitimité des enfants du « ghetto » à s'approprier la culture allemande « classique » contre une culture de masse puisée dans le fonds subculturel américain, Zaimoglu adopte un positionnement bien particulier au sein du champ national : à partir d'une position socialement marginale, il



construit un projet esthétique qui, par ses références intertextuelles comme par la sophistication de son écriture, s'affiche comme central. Se situant à la fois « dehors » et « dedans », Zaimoglu se singularise vis-à-vis d'un courant littéraire contemporain très en vogue auquel on a pu être tenté de l'associer – et dans lequel Pirinçci, quant à lui, s'inscrivait parfaitement : la *Poplitteratur*. Avant de clore ce chapitre, il convient de mettre en perspective ce dernier aspect à la lumière des résultats obtenus.

#### **4.2.7 En guise de conclusion : *Sturm und Drang revisited*, ou Zaimoglu contre la *Poplitteratur***

Par le biais de la double référence au *Sturm und Drang* et à la littérature politisée de RDA, Zaimoglu conforte entre autres, en la dotant de deux cautions littéraires incontestables, son inscription dans un contexte générique précis, qui a pris au XX<sup>e</sup> siècle la forme de la littérature « pop » : celui du récit générationnel. Née dans l'Amérique des années 1940-1950 sous la plume des protagonistes de la *beat generation* (Kerouac, Burroughs, Ginsberg), la pop-littérature prône un anticonformisme tous azimuts qui s'exprime par la célébration d'un mode de vie affranchi de contraintes, souvent caractérisé par des conduites à risque et une consommation excessive de psychotropes, et un éclectisme esthétique englobant des techniques de collage, de montage, d'hybridation des genres et des formes, avec notamment une place centrale accordée à la musique (jazz, rock, pop). Sans pouvoir être lui-même classé dans cette mouvance, J.D. Salinger lui a fourni avec son unique roman, *L'Attrape-cœurs* (1951), l'une de ses œuvres phares.

Le courant pop fut intronisé dans le monde germanophone au cours des années 1960 par de jeunes écrivains qui défiaient l'autorité morale et l'austérité politique de la génération précédente : Rolf Dieter Brinkmann en RFA contre le Groupe 47, Peter Handke en Autriche et Ulrich Plenzdorf en RDA. Une deuxième génération prend la relève dans les années 1980 avec des auteurs issus de la scène underground punk (Rainer Götze, Max Goldt, Wiglaf Droste), avant que l'effondrement du bloc soviétique et la réunification allemande ne donnent un nouveau souffle à cette tendance avec le succès médiatique et commercial de romans bien moins subversifs. Les auteurs de cette troisième génération, qui commencent à écrire dans les années 1990 (Christian Kracht, Thomas Brussig, Benjamin Lebert, Benjamin von Stuckrad-Barre...), reprennent les codes des mouvements

contre-culturels issus des États-Unis mais se distinguent de leurs aînés par un hédonisme blasé sans prétention éthique ni socio-politique, à la limite du snobisme<sup>187</sup>.

C'est avec eux que Zaimoglu est en concurrence directe à la fois sur le marché du livre et sur la scène médiatique, à travers des textes qui célèbrent eux aussi un mode de vie et d'expression présenté comme représentatif de la jeunesse contemporaine, et une mise en scène médiatique non moins soignée. Il ne se sent pourtant rien de commun avec ces dandys postmodernes à l'impertinence calculée et à l'ego surdimensionné, auxquels la critique tend à l'associer depuis *Kanak Sprach*. Tenant à se démarquer de Kracht, Stuckrad-Barre et consorts, il dénonce à plaisir l'immaturation politique et littéraire de leurs bestsellers, qui ne sont à ses yeux que minables « chroniques d'écoliers » (« *Schulbubenreporte* »)<sup>188</sup>. À cette « prose de couches pour bébé » (« *Knabenwindelprosa* »)<sup>189</sup> qui relève de « l'artisanat d'art réactionnaire » (« *reaktionäres Kunsthandwerk* »), il oppose la transgressivité de ses propres livres, au croisement du documentaire social, du manifeste politique, de la provocation satirique et du lyrisme inspiré.

Dans ce contexte, la double référence à Goethe et à Plenzdorf est un moyen pour lui de marquer sa différence et de se réclamer d'une ascendance plus prestigieuse. En plaçant son nouveau roman sous le signe de *Werther*, il rappelle que le récit générationnel moderne a un lointain prédécesseur allemand, à la source duquel il est possible de puiser pour revivifier le genre, lui redonner du nerf et de la substance. Et en invoquant pour ce faire le précédent plenzdorfien, il défie les auteurs de *Popliteratur* – eux aussi grands admirateurs de Salinger – sur leur propre terrain : challenger lucide de l'écrivain est-allemand, il ne perd pas de vue que ce qui était « culte » en RDA, parce que cela perturbait l'idéologie dominante, n'a plus rien de subversif dans l'Allemagne réunifiée du chancelier Helmut Kohl. Il laisse donc tomber les américanimes (vestimentaires, musicaux et langagiers), les nouvelles technologies et surtout Salinger, le deuxième intertexte majeur de Plenzdorf, pour revenir au roman par lettres et à une éloquence *old school* où perce, derrière la faconde à la mode *kanak*, le lyrisme imprégné de piétisme du jeune Goethe.

---

<sup>187</sup> Voir Alfred Strasser, „Snobismus und neue deutsche Popliteratur am Beispiel von Benjamin Stuckrad-Barre“, *Germanica*, 49/2011, p. 135-144.

<sup>188</sup> Cité dans Lisbeth Minaard, *New Germans, new Dutch: Literary Interventions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 277, note 31.

<sup>189</sup> F. Zaimoglu, „Knabenwindelprosa. Überall wird von deutscher Popliteratur geschwärmt. Aber sie ist nur reaktionäres Kunsthandwerk. Eine Abrechnung“, *Die Zeit*, Nr. 47, 18.11.1999 [en ligne, dernière consultation le 27/02/2018] : <[http://www.zeit.de/1999/47/199947.poplit\\_.xml](http://www.zeit.de/1999/47/199947.poplit_.xml)>. On note au passage le clin d'œil au maître du *Sturm und Drang* glissé nonchalamment dans le néologisme « Knabenwindelprosa », qui fait écho au célèbre « Knabenblüenträume » de la ballade *Prometheus*.

Sans doute tire-t-il, sur ce point aussi, les leçons de l'expérience effectuée par Pirinçci avec sa réécriture de *Werther*. Car l'une des raisons pour lesquelles cette première tentative de tracer un parallèle entre la littérature de « l'autre Allemagne » qu'était la RDA et celle des « autres » de l'Allemagne fédérale (et de postuler du même coup, en tant que représentant de ces derniers, à l'entrée dans le canon national en misant sur la carte « Werther ») n'a pas trouvé l'écho qu'en méritait assurément l'idée initiale, est peut-être à chercher du côté de son traitement épigonal des modèles américains. Né de la même matrice que le roman de Pirinçci (Goethe/Plenzdorf), *Liebesmale, scharlachrot* s'en distingue sur un autre point fondamental hormis la question de l'ethnicité : alors que Pirinçci creusait sèchement le sillon du roman générationnel « à l'américaine » sans trouver grand-chose à lui ajouter, se condamnant ainsi à rester dans l'ombre de son modèle direct, Zaimoglu parvient à brouiller les repères (de l'Orient et de l'Occident, de l'identité et de l'altérité, de l'ancien et du nouveau, du vrai et du faux, du masculin et du féminin...) en multipliant les chausse-trapes et les points de fuite. Il se révèle en cela un émule bien plus subtil de Plenzdorf, qu'il réussit même à surpasser à certains égards, notamment lorsqu'il s'inspire directement d'éléments de leur hypotexte commun que Pirinçci avait cru bon de laisser de côté, comme l'articulation entre posture rebelle et marginalité socioculturelle : en faisant de ce thème un axe majeur de son roman, Zaimoglu confère à son texte une représentativité que n'avait pas celui de Pirinçci. C'est au point précis où il dévie de la route tracée par celui-ci, en renonçant à retracer la trajectoire individuelle d'un grand solitaire pour se lancer dans un roman épistolaire qui échappe aux catégories de la pop-littérature, que son œuvre acquiert une pertinence historique. Que cela ait été voulu ne fait aucun doute, si l'on en croit la désignation qu'il aurait faite de son livre comme « Les nouvelles souffrances du jeune Ali » : là où Pirinçci ne prétendait relater que « les souffrances du jeune Akif », *underdog* et écrivain en herbe déconnecté de ses racines et du collectif social, il ne se contente pas, lui, de faire le récit des « souffrances du jeune Feridun », ni même « du jeune Serdar » ou « Hakan », mais s'approprie un schéma qu'il entend bien hausser au niveau de représentativité de ses modèles, Goethe et Plenzdorf.

En plaçant ses *Nouvelles Souffrances* sous le parrainage de Salinger, Plenzdorf avait tracé une ligne allant du *Sturm und Drang* à la jeune littérature de RDA en passant par le courant pop nord-américain. C'est paradoxalement en continuateur de cette lignée que se pose Zaimoglu lorsqu'il abandonne le culte de Salinger et les codes de la contre-culture à ses épigones pour mieux accréditer sa propre parenté (d'esprit et non de style) avec les *angry young men* américains – ces écrivains qui surent, eux, renouveler le genre en osant une refonte radicale de la langue et des motifs. Le retour aux sources s'avère un

ressort d'innovation, et l'artifice un gage d'authenticité. Face à une littérature de l'épuisement, une « littérature de couilles molles » (« *Schlappschwanzliteratur* »), selon le verdict prononcé à l'encontre de la *Popliteratur* par un autre « enfant terrible » de la scène culturelle allemande<sup>190</sup>, Zaimoglu livre non sans malice un roman de l'impuissance qui constitue, dans le même souffle, un manifeste d'*empowerment*, un plaidoyer pour un rapport renouvelé à la tradition et une avancée stratégique dans le centre du champ littéraire national.

Si cette tentative nous semble plutôt réussie sur le plan littéraire, il faut bien dire qu'elle a, elle aussi, connu un succès tout relatif, bien moindre en tout cas que *Kanak Sprak* auparavant. Pas plus que Pirinçi, Zaimoglu n'est parvenu à forcer grâce à sa werthériade les portes du cercle fermé des auteurs allemands de stature internationale. C'est par la suite seulement, et pour d'autres œuvres, qu'il obtiendra ses récompenses littéraires les plus prestigieuses : le prix Grimmelshausen en 2007 pour *Leyla*, roman situé en Turquie et retraçant la trajectoire d'une femme turque qui finit par émigrer en Allemagne, le prix Jakob-Wassermann en 2010 pour son « engagement en faveur des exclus » et son rôle de « médiateur dans le dialogue turco-allemand »<sup>191</sup>, le prix littéraire de Berlin en 2016 pour l'ensemble de son œuvre et en particulier pour sa « maîtrise du répertoire intégral de la littérature allemande »<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> Maxim Biller, „Feige das Land, schlapp die Literatur. Über die Schwierigkeiten beim Sagen der Wahrheit“, *Die Zeit*, Nr. 16, 13.4.2000, p. 47-49 (p. 49).

<sup>191</sup> Voir Thomas Jung, *Ansprache des Oberbürgermeisters von Fürth zur Verleihung des Jakob-Wassermann-Literaturpreises 2010 an Feridun Zaimoglu*, en ligne [dernière consultation le 21/03/2018] : <<http://www.fuerth.de/Portaldata/1/Resources/lebeninfuerth/dokumente/kultur/wassermannreden2010.pdf>>.

<sup>192</sup> „Der Schriftsteller Feridun Zaimoglu erhält den Berliner Literaturpreis 2016 für sein sprachgewaltiges erzählerisches und dramatisches Gesamtwerk. Zaimoglu gebietet über das gesamte Repertoire der deutschen Literatur, erzählt anschaulich und burlesk, originell und anspielungsreich, plastisch und unromantisch zugleich.“ Extrait du commentaire du jury reproduit sur le site des éditions Rowohlt, en ligne [dernière consultation le 21/03/2018] : <[http://www.rowohlt-theaterverlag.de/artikel/Berliner\\_Literaturpreis\\_fuer\\_Feridun\\_Zaimoglu.3301022.html](http://www.rowohlt-theaterverlag.de/artikel/Berliner_Literaturpreis_fuer_Feridun_Zaimoglu.3301022.html)>.

## Conclusion générale

---

L'objet de cette étude était d'interroger les textes du corpus sous l'angle du rapport qu'ils établissent avec le canon littéraire, tant international (et donc occidental) que spécifiquement allemand. En analysant les stratégies mises en œuvre par les auteur·rice·s de littérature immigrée pour inscrire leur projet scriptural dans une mémoire culturelle partagée, nous entendions dégager les grands axes d'un discours sur le canon que nous situons par hypothèse dans un spectre plus ou moins large allant de l'appropriation à l'abrogation, du mimétisme à la résistance, de la greffe au rejet. Nous nous appuyions, ce faisant, sur les nombreuses études menées ces trente dernières années dans le cadre des études postcoloniales, sur des corpus principalement anglophones et francophones, et concluant à l'existence de pratiques de « contre-attaque » textuelle visant à déconstruire les typologies et dichotomies mises en place par le discours colonial, tel qu'il se manifeste dans les textes qui constituent le « canon », c'est-à-dire l'ensemble des œuvres faisant autorité, tant à l'échelle des nations que des anciens empires, et souvent, par voie de conséquence, à l'échelle mondiale. Nous supposons que se joue peut-être, dans ce sous-champ de la littérature allemande contemporaine que la critique académique peine toujours à saisir autrement que selon une grille de lecture fondée sur l'opposition entre identité et altérité, quelque chose d'analogue à cette renégociation du rapport à la culture du colonisateur qui a été identifiée chez les écrivain·e·s des territoires post-coloniaux.

En posant l'hypothèse qu'il existerait dans la littérature allemande contemporaine « de l'immigration » ou de la « post-migration » – que nous avons préféré appeler provisoirement « littérature immigrée »<sup>695</sup> – des formes de contre-écriture comparables au *writing back* postcolonial, nous nous attendions à trouver aussi bien des parallèles que des différences avec ce qui a été constaté dans les littératures postcoloniales francophones et anglophones. Nous pensions que le discours des écrivains germanophones sur le canon se révélerait sans doute globalement plus « approubatif » que déconstructif, contestataire ou critique. Et ce, d'une part, en raison de la nature même du discours véhiculé par les textes qui font autorité en Allemagne : ce discours n'étant pas construit sur le modèle expansionniste et missionnaire de l'impérialisme culturel français et britannique, mais articulé autour d'une conception de la « nation culturelle » fondée sur le seul principe de

---

<sup>695</sup> Sur le choix de cette formule, voir nos explications dans l'introduction.

l'homogénéité linguistique, il y avait lieu de penser qu'il ne susciterait probablement pas de réactions de contestation ou de désaveu aussi véhémentes qu'un discours de domination plus direct et plus intrusif. D'autre part, l'empire colonial allemand, au demeurant plus récent que ceux des autres puissances européennes, ayant été démantelé dès 1918 au profit de ces dernières, son histoire n'est pas inscrite aujourd'hui dans la mémoire des peuples anciennement colonisés au même titre que celle de ces autres empires, qui implantèrent leurs systèmes culturels profondément et durablement dans les territoires autrefois conquis (et qui restent en partie dans leur sphère d'influence économique et politique aujourd'hui, au-delà des processus de décolonisation). Il n'existe donc pas actuellement, du moins pas dans des proportions significatives, de « littérature postcoloniale » de langue allemande au sens où l'on peut parler d'une, ou de plusieurs, littérature(s) postcoloniale(s) francophone(s), anglophone(s), lusophone(s) et hispanophone(s) ou même néerlandophone(s). Enfin, si la société allemande a fini par devenir, bon gré mal gré, une société d'immigration, la grande majorité des allochtones qui se sont implantés sur le sol allemand depuis 1945 ne sont pas d'anciens sujets de l'Empire allemand<sup>696</sup>.

Pour toutes ces raisons, on pouvait supposer que le rapport de ces minorités ethnoculturelles avec la culture dominante de leur pays d'accueil serait chargé de moins de crispations et de ressentiments que ne peut l'être celui d'une population ayant subi le joug colonial, envers la nation même qui exerça ce joug autrefois. Il n'y a certes pas, entre les minorités allemandes issues de l'immigration et la société majoritaire, le même passé de violence ouverte ou larvée, de domination paternaliste et d'assujettissement, qu'entre les minorités maghrébines et africaines de France et la société française majoritaire ou entre les minorités indo-pakistanaïses d'Angleterre et la société britannique – ni non plus, de ce fait, la même histoire équivoque de dépendance, de fascination, d'imitation et d'envie. Une relation comparable à la dialectique coloniale n'a existé à ce jour, en Allemagne, qu'entre la population dominante et les juifs, acculturés et assimilés avant d'être brutalement rejetés et exterminés.

Si tous ces facteurs incitaient à penser que les immigré·e·s allemand·e·s et leurs descendant·e·s ne s'inscriraient pas envers l'Allemagne et sa « culture » spécifique dans une relation de type dominé/dominant, d'autres facteurs laissent pourtant supposer que la configuration particulière de l'espace social allemand pouvait néanmoins donner lieu, de la part des populations issues de l'immigration, à des positionnements adversatifs vis-à-vis de

---

<sup>696</sup> Nous n'avons pas tenu compte dans cette étude de l'immigration des pays de l'Est comme la Pologne, la Russie, la Roumanie, l'ex-Yougoslavie, etc., qui s'inscrit dans d'autres configurations historiques.

la culture dominante. D'une part, en effet, il y a bien eu un colonialisme allemand, et celui-ci n'a nullement été moins agressif que d'autres (au contraire : pensons au génocide des Héréros en Namibie). Il serait illusoire de penser que cette violence coloniale n'ait pas laissé de traces significatives dans les mentalités, chez ceux-là mêmes qui l'ont perpétrée. La mémoire du colonialisme a juste été refoulée en Allemagne, recouverte par le traumatisme plus récent et encore plus violent du nazisme. On commence pourtant – depuis les années 2000 environ – à percevoir la subsistance de ce passé-là aussi dans la mémoire collective, à en repérer les traces dans les mentalités et à en constater la résurgence dans le discours politique à partir des années 1960, quand le personnage de l'étranger a fait sa réapparition dans l'espace public, sous les traits de l'immigré justement (« *Gastarbeiter* », « Turc », « migrant » et aujourd'hui « musulman » ou « réfugié »)<sup>697</sup>.

Car, et c'est l'autre aspect de la question, il n'y a pas non plus aujourd'hui, loin s'en faut, égalité de droit ni de fait entre une majorité autochtone qui se perçoit comme monoculturelle et originelle, et les minorités venues s'installer sur le territoire allemand depuis le milieu des années 1950. Si les oppressions et humiliations infligées à la première génération de travailleurs immigrés<sup>698</sup> furent en partie éclipsées par la réussite sociale patente d'une partie de leur descendance, sa mémoire est toujours vive, sinon dans la société majoritaire, du moins chez celles et ceux issus de cette première génération – qui non seulement ont vu leurs parents s'user dans des emplois dégradants et s'échiner, souvent en vain, à obtenir une reconnaissance sociale, mais sont eux-mêmes confrontés tous les jours à des formes plus insidieuses de discrimination. Il existe incontestablement à ce jour, dans tous les domaines de la société allemande (droit, éducation, travail, culture), un rapport de force nettement défavorable aux minorités ethnoculturelles<sup>699</sup>. En atteste le

---

<sup>697</sup> Voir par exemple : Kien Nghi Ha, *Ethnizität und Migration Reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs*, Berlin, überarb. und erw. Neuauflage, 1999/2004 ; Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai et Sheila Mysorekar (Hrsg.), *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*, Münster, Unrast, 2007 ; Nikita Dhawan, „Can the Subaltern Speak German? And Other Risky Questions. Migrant Hybridism versus Subalternity“ (2007), en ligne [dernière consultation le 11/06/2018] : <<http://translate.eipcp.net/strands/03/dhawan-strands01en#redir>> ; Hito Steyerl, Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hrsg.), *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster, Unrast, 2012.

<sup>698</sup> Pour mémoire, nous renvoyons au célèbre livre d'enquête publié par Günter Wallraff sous le titre *Ganz unten*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985. Éd. française : *Tête de Turc*, trad. Alain Brossat et Klaus Schuffels, Paris, La Découverte, 1986.

<sup>699</sup> Voir à ce sujet, entre autres, le livre-témoignage de Mehmet Daimagüler, *Kein schönes Land in dieser Zeit: Das Märchen von der gescheiterten Integration*, Gütersloher Verlagshaus, 2011. Avocat et homme politique libéral, Daimagüler fut l'un des premiers Turco-Allemands à accéder aux instances dirigeantes fédérales d'un parti politique, le FDP (avant Cem Özdemir des Verts), qu'il quitta toutefois en 2007. Son livre décrit sans ménagements la discrimination des immigrés en Allemagne et dénonce l'hypocrisie du

perpétuel et houleux débat sur « l'intégration » des étrangers en Allemagne, tout comme les réactions de rejet très violentes à leur égard de la part du monde politique et même intellectuel<sup>700</sup>. Rappelons en outre que, si la plupart des allochtones installés en Allemagne aujourd'hui ne sont pas d'anciens sujets de l'Empire allemand, nombre d'entre eux viennent pourtant bien de pays anciennement colonisés – et que ce sont précisément ceux-là (et leurs descendant·e·s) qui sont le plus stigmatisés, car perçus comme « culturellement » différents (le terme de culture étant bien souvent employé dans le même sens que naguère celui de race). Même la population d'origine turque, première minorité ethnoculturelle d'Allemagne, qui n'a jamais subi de domination coloniale, hérite cependant d'une situation de dépendance vis-à-vis de l'Occident, et tout particulièrement de l'Allemagne, qui remonte au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque l'Empire ottoman vit sa puissance décliner, faisant de la Turquie « l'homme malade de l'Europe ».

Même si dans les faits les choses ne se passent pas aussi mal que le suggère un discours alarmiste tant de gauche que, en sens inverse, de droite (le code de la nationalité a été modifié en 2005, et le mélange des populations finit par « prendre » : ascension sociale, accès à l'éducation, aux champs culturel et politique, aux professions libérales), le discours public, institutionnel et médiatique, reste en grande partie hermétique à ces changements. L'appel à « l'intégration » n'est ainsi formulé la plupart du temps que comme une injonction unilatérale de la société majoritaire envers l'« étranger », sommé de s'adapter aux mœurs locales (subsumées sous le terme de *Leitkultur*), nullement comme un engagement de la nation à s'ouvrir et à faciliter le rapprochement réciproque<sup>701</sup>. On a donc indéniablement affaire en Allemagne, entre une majorité qui se perçoit comme homogène, originelle et détentrice d'une autorité culturelle indiscutable, et des minorités qui doivent toujours lutter pour conquérir ou voir reconnaître leur légitimité, à une structure de type, sinon post- ou même néocolonial, du moins fortement hégémonique. La reconnaissance institutionnelle dont jouissent aujourd'hui des écrivain·e·s « arrivé·e·s » comme Schami, Özdamar, Zaimoglu, Kermani, Şenocak, Tawada, entre autres, ne devrait pas faire oublier

---

discours public sur cette question. Les aperçus qu'il donne sont d'autant plus intéressants qu'ils proviennent d'un homme qui ne peut pas être taxé de gauchisme et adhère sans réserve aux fondements libéraux de l'idéologie capitaliste.

<sup>700</sup> Nous renvoyons une fois encore au *bestseller* polémique de Thilo Sarrazin, *Deutschland schafft sich ab*, *op. cit.*, qui contribua grandement à restaurer les thèses racistes aux yeux d'un large public. Sarrazin (toujours membre du SPD) prépara ainsi le terrain à toute une série de publicistes qui creusent avec plus ou moins de doigté le même sillon nationaliste et xénophobe.

<sup>701</sup> Voir sur cette question Kien Nghi Ha, „Deutsche Integrationspolitik als koloniale Praxis“, in: Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai et Sheila Mysorekar (Hrsg.), *re/visionen*, *op. cit.*, p. 113-128, et Mark Terkessidis, „Kritik der Integration“, *Interkultur*, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 39-76.



que, dans les rayons des librairies, ce sont régulièrement d'ardent·e·s défenseur·se·s de la vision la plus eurocentriste, voire nationaliste de la culture qui tiennent le haut du pavé en matière de popularisation culturelle, tels Peter Sloterdijk, Rüdiger Safranski ou encore Thea Dorn. Cette dernière, une écrivaine de théâtre, critique littéraire et animatrice de télévision en vue, tient par exemple pour acquis – ainsi qu'elle l'explique lors d'une interview sur son dernier livre *Allemands, pas obtus. Un guide pour des patriotes éclairés* (*Deutsch, nicht dumpf. Ein Leitfaden für aufgeklärte Patrioten*<sup>702</sup>) – qu'il est « plus approprié de donner au théâtre le *Faust* de Goethe qu'une performance sur des réfugiés »<sup>703</sup>.

Nous avons donc de bonnes raisons de penser que le travail mené par les auteur·rice·s de notre corpus sur le canon littéraire ne serait pas exempt d'ambivalence. Les analyses effectuées dans les pages qui précèdent sur les textes de Schami, Özdamar et Zaimoglu ont en effet permis de mettre au jour une double dynamique. Sur son versant positif, le discours sur le canon se construit selon une logique d'appropriation qui se fonde sur l'adhésion à des valeurs communes et rappelle les processus de dérivation identifiés comme transferts culturels. En posant des références à des œuvres canoniques choisies, qu'ils/elles amalgament à leurs textes selon différents procédés hypertextuels, les auteur·rice·s intègrent ces objets à leur système de références et opèrent par là un positionnement éthique et stratégique, tant face au contexte d'émission que face au contexte de réception. Dans la configuration de la littérature immigrée, cela revient toujours d'une façon ou d'une autre à « dénaturiser » ou à « désethniciser » des textes fétichisés par les instances de canonisation, de sorte à en faire ressortir les aspects qui ne cadrent pas avec l'idéologie de la « nation culturelle ». Sont invoqués ainsi des auteur·rice·s comme Chamisso, Heine, Lasker-Schüler ou même Goethe (pour son ouverture au dialogue des cultures, sa valorisation de l'Orient et son idéal de « littérature mondiale »), qui, relus sur le mode « mineur » et recontextualisés dans un espace

---

<sup>702</sup> Thea Dorn, *Deutsch, nicht dumpf. Ein Leitfaden für aufgeklärte Patrioten*, München, Knaus, 2018. Présenté par son autrice (dont le pseudonyme est dérivé du nom du philosophe Theodor Adorno) comme un plaidoyer nuancé, « ni de droite ni de gauche », pour un « nouveau » patriotisme culturel de bon aloi, propre à contrecarrer les thèses racistes, antisémites et anti-féministes de l'extrême-droite, l'ouvrage défend en réalité une conception étroitement patriarcale et hégémonique de la culture allemande « de référence ».

<sup>703</sup> „Ich halte es beispielsweise für richtiger, wenn im Theater Goethes *Faust* als wenn eine Flüchtlingsperformance gegeben wird.“ Iris Radisch et Adam Soboczynski, „Lieber ‚Faust‘ als Flüchtlingsperformance: Ein Gespräch mit der Autorin Thea Dorn über die Notwendigkeit eines neuen Kulturpatriotismus und die Bereitschaft, für seine Werte zu sterben“, *Die Zeit*, 01.05.2018, en ligne [dernière consultation le 14/06/2018] : <<https://www.zeit.de/2018/18/thea-dorn-kulturpatriotismus-werte>>.

contemporain décentré, deviennent des auxiliaires précieux de la remise en cause des dichotomies érigées par l'historiographie littéraire entre identité et altérité, Orient et Occident, centre et périphérie. Réfutant le mythe de l'homogénéité culturelle intrinsèque à l'idéologie nationale, ils résistent à la récupération nationaliste dont ils font l'objet de la part des institutions et peuvent être convoqués par les auteur·rice·s de littérature immigrée en appui de leur propre éthos, pour imposer l'idée qu'ils/elles ne sont nullement « excentriques » (à tous les sens du terme) dans le paysage intellectuel national.

Au-delà de sa fonction de légitimation pour les auteur·rice·s récepteur·rice·s, cette appropriation a une valeur herméneutique : en faisant apparaître rétrospectivement des auteurs canoniques comme les défricheurs précoces d'un terrain qui, pour ne pas être (encore) pleinement reconnu, peut néanmoins prétendre à une « égale dignité »<sup>704</sup> que le terrain de départ, en les attirant donc dans leur propre système de référence, les auteur·rice·s allochtones imposent un changement de regard sur ces auteurs fétichisés et leurs œuvres. Se profile alors par exemple, derrière la figure singulière de la poétesse Else Lasker-Schüler, l'image d'une « Orientale » qui n'est plus seulement d'opérette, puisque son jeu de masques extravagant et transgressif a préparé le terrain aux écrivain·e·s allemand·e·s qui, comme Özdamar, viennent réellement d'Orient, mais bien une pionnière de l'auto-orientalisation ludique dont les travestissements – à la fois masques et emblèmes de sa marginalité sociale bien réelle –, ouvrirent un vaste champ de potentialités à la création d'une littérature qui puisse légitimement se prétendre à la fois « allemande » (au sens de la nation culturelle) et « hybride » (au sens postcolonial). La recontextualisation n'est pas moins fructueuse lorsqu'elle est appliquée à Goethe, comme le fait Schami en dessinant, derrière la figure hiératique du conseiller secret à la cour de Weimar, auteur de *Faust* et de *Wilhelm Meister*, les contours d'un Goethe lui aussi « oriental » (plutôt qu'orientaliste), ou du moins suffisamment proche par ses idées et son œuvre de la culture originaire (pré-coloniale) du Moyen-Orient pour pouvoir prétendre à bon droit être admis, au terme d'un examen des plus sélectifs, dans le canon transnational composé par un jury arabe imaginaire qui serait libre de toute emprise occidentale.

Plus perturbante encore en regard de l'aura olympienne du représentant par excellence de la nation allemande, est l'image d'un Goethe précurseur de la contre-culture métissée qui a envahi l'espace public dans les années 1990, portée par une jeunesse

---

<sup>704</sup> « Si l'interprétation d'une œuvre ou d'une pratique importée par le contexte d'accueil est d'une égale dignité par rapport à celle du contexte de départ, le transfert culturel n'en pose pas moins un problème d'ordre herméneutique. Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, p. 20.

discriminée qui réclamait son droit de cité en bousculant les codes de l'expression artistique et culturelle. C'est pourtant cette thèse que défend Zaimoglu à travers le roman épistolaire *Marques d'amour, écarlates*, en traçant un parallèle entre les jeunes créateurs de la génération *kanak* (refus des règles et des conventions, exaltation de la subjectivité et des affects, invention d'un nouveau langage poétique et d'une nouvelle forme de masculinité) et le mouvement littéraire auquel Goethe donna avec *Werther* son texte fondateur : le *Sturm und Drang*. Initiateur du premier courant de l'histoire littéraire porté par une jeunesse insolente et iconoclaste, Goethe aurait ainsi ouvert la voie avec deux siècles d'avance aux talents bouillonnants de la mouvance *kanak*, tels Zaimoglu et Fatih Akin (*Gegen die Wand*, 2004)<sup>705</sup>. Si le postulat d'une filiation directe entre le *Sturm und Drang* et la révolution culturelle *kanak* représente une provocation pour les instances de légitimation culturelle, c'est parce qu'il a une évidente dimension politique : dire que des enfants d'immigrés peuvent prétendre à l'héritage du pré-romantisme allemand, c'est poser qu'entre la bande d'étudiants réunis autour de Goethe et Herder à Strasbourg dans les années 1770 et les têtes brûlées du mouvement *Kanak Attak*, il n'y aurait aucune différence de nature, ni peut-être même de niveau, mais une affinité spirituelle transcendant les frontières ethnoculturelles. Et même, plus audacieux encore, que cette parenté spirituelle, qui repose sur des aspirations sociales et politiques similaires motivées par des conditions historiques elles-mêmes comparables, serait dans l'espace social contemporain l'apanage exclusif de cette jeunesse à bon droit révoltée. Car cette filiation que Zaimoglu revendique pour lui-même et ses semblables « de la marge de la société », il la dénie d'un même mouvement aux représentants contemporains de la ligne « dominante ». Tout au moins suggère-t-il, en s'engageant dans une sorte de compétition intertextuelle avec Plenzdorf, auteur d'une réécriture de *Werther* devenue un livre-culte de la littérature de RDA dans les années 1970-1980 (adoubé par les instances de canonisation des deux États allemands),

---

<sup>705</sup> Dans la critique enthousiaste qu'il publie à la sortie de ce film, Zaimoglu conforte sa thèse d'une affinité structurelle entre la pensée préromantique – son incandescence et sa démesure, sa rébellion contre les conventions bourgeoises – et le courant contre-culturel dans lequel s'inscrit la production artistique de la deuxième génération de l'immigration, notamment turque : „Tatsächlich braucht Akins herrlich maßloses Liebesdrama ‚Gegen die Wand‘ die große Leinwand, es ist weniger Anschauungsmaterial als vielmehr ein Schaustück über die Verbrechen einer Liebe, wie sie nur der deutsch-orientalische Kulturextremismus zeichnen kann. Wie kann man maßvoll sein in einer Welt sich messender Tollpatsche? Die Wohlstandsparolen greifen nicht, der Vertröstung auf das spätere kleine Glück begegnet man mit Hohn und Spott. Der Bürger – paarungswillig, aber beziehungsunfähig – ist einem erschöpften Verbraucher anverwandelt, der auf der Suche nach dem ultimativen Rabatt fast all seine Kraftreserven mobilisiert [...]. Fatih Akin hat mit diesem grandiosen Liebesepos die deutsche Romantik wiederbelebt, er hat sie entschlackt, ihr die hohl schwärmerischen Momente entnommen und die orientalische Herzhitze eingebrannt.“ Feridun Zaimoglu, „Lebenswut, Herzhitze“, *Der Tagesspiegel*, 12.03.2004, en ligne [dernière consultation le 15/06/2018] : <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/lebenswut-herzhitze/497810.html>>.

que sa propre lecture du *Sturm und Drang* serait *au moins* aussi légitime que celle de l'écrivain est-allemand. Il suggère également que ce riche héritage serait laissé à l'abandon par les auteurs contemporains du *mainstream*, plus occupés à singer les codes subculturels américains qu'à se délimiter un territoire d'expression propre.

Si nous avons donc bien constaté une forte tendance à l'appropriation « positive » du canon dans le discours des écrivain·e·s issu·e·s de l'immigration, il s'est révélé, ou confirmé, que cette dynamique d'appropriation a toujours *aussi* une dimension contre-discursive. Les auteurs-récepteurs se réclament d'une tradition pour mieux en récuser une (ou plusieurs) autre(s), et/ou pour infirmer le discours académique porté, d'une part, sur cette tradition (par principe, un discours de sacralisation) et, d'autre part, sur leur propre champ de production restreinte (par principe, un discours de bienveillance plus ou moins condescendante). Qu'il s'agisse de présenter *Werther* comme l'archétype des *kanaks* d'aujourd'hui, ou de recontextualiser Hamlet – ce héros shakespearien qui passe depuis Freiligrath pour l'incarnation du caractère national allemand<sup>706</sup> – comme le prototype de l'intellectuel bourgeois turc (comme le suggère Özdamar), l'enjeu pour les auteur·rice·s est de défaire la mythologie nationale construite par l'historiographie littéraire afin de délimiter pour eux/elles-mêmes un territoire où leur expression accède à une pleine légitimité. En cela, la greffe à laquelle ils/elles procèdent a en elle-même un caractère subversif, même lorsque, comme chez Schami (du moins dans ses écrits de la maturité), elle se présente sous des allures révérencieuses et policées.

À côté de cette structure d'appropriation, les textes du corpus font apparaître également, quoique dans une moindre mesure, une structure oppositionnelle semblable à celle qui a fondé le paradigme du *writing back* dans le contexte postcolonial, comme « contre-attaque » par l'écriture des populations infériorisées et marginalisées à l'égard d'un pouvoir hégémonique. Cette dynamique de contre-écriture frontale, qui fonctionne par redistribution des rôles et renversement de perspective, s'exerce principalement à l'encontre de textes et d'auteurs qui ont servi – ou servent encore – à étayer la prétention de la « nation culturelle » à inféoder, disqualifier, voire éliminer purement et simplement tou·te·s ceux/celles qui peuvent être perçu·e·s comme une menace pour l'intégrité du collectif national. Nous avons identifié comme cible principale de ce discours de contestation le corpus folklorique hérité du romantisme, composé principalement du recueil de contes populaires des frères Grimm et du répertoire de *Volkslieder* établi par

---

<sup>706</sup> On se souvient de ce vers, par lequel s'ouvre le poème *Hamlet* de Freiligrath : „Deutschland ist Hamlet!“ Ferdinand Freiligrath, *Ein Glaubensbekenntnis. Zeitgenössische Gedichte*, Mainz, Zabern, 1844, p. 251-257.

Brentano et Arnim dans *Le Cor merveilleux de l'enfant*. Ce fonds culturel auquel puisèrent par la suite d'innombrables poètes, dramaturges et compositeurs, qui contribuèrent ainsi à cimenter le socle mythique de l'identité culturelle allemande, continue de véhiculer jusqu'à nos jours une exaltation romantique du concept (à l'origine polysémique) de « peuple » comme unité organique fondatrice de la nation. Élaboré dans le contexte des guerres de libération contre Napoléon et de la lutte pour l'unification des États allemands, ce corpus fut instrumentalisé, notamment sous le nazisme, sur un mode si agressif qu'il fournit aux auteur·rice·s de littérature immigrée un cas d'école pour la renégociation de leur rapport à la nation allemande, telle qu'elle se définit elle-même à travers ses textes fétiches. Les contes de Grimm se prêtent particulièrement bien à cette réflexion critique en ce qu'ils présentent le cas de figure assez rare d'une œuvre située depuis toujours (c'était même l'un des objets principaux du projet utopique dont elle procède<sup>707</sup>) à l'intersection de plusieurs champs de production a priori éloignés, sinon incompatibles : « culture d'élite » et « culture de masse », littérature pour adultes et littérature pour enfants, littérature érudite et littérature commerciale, littérature populaire « authentique » et recreation poétique. Cette hybridité catégorielle en fait des objets de choix pour le détournement parodique, à la fois en raison de leur représentativité pour l'ensemble du spectre social (l'Allemagne entière « est » un conte de Grimm, comme le supposait déjà Heine, et comme le constatera à sa suite Özdamar), et parce que la parodie fait appel à une bonne connaissance des textes sources chez le public ciblé. Ainsi trouve-t-on, dans l'œuvre de jeunesse de Schami comme dans plusieurs textes d'Özdamar, des transformations hypertextuelles satiriques de ce corpus visant à mettre au jour, derrière les apparences bénignes qu'on a souvent données à ce folklore, un sous-texte idéologique réactionnaire – nationaliste, phalocrate et xénophobe – profondément mortifère.

La relecture polémique de ce patrimoine culturel issu du romantisme politique se fait, chez Schami comme chez Özdamar, selon une approche qui articule la critique du nationalisme à celle du capitalisme et du colonialisme. Des œuvres comme *La Vérité sur les vampires et l'ail* (Schami) ou *Keloglan in Alamania* (Özdamar) dessinent ainsi un espace intertextuel dans lequel le paradigme national est replacé dans le contexte plus vaste de l'exploitation du capital, de la conquête coloniale et de la construction par l'Occident d'un mythe de l'Orient. Le spectre des œuvres reçues dans cette perspective s'étend, dans

---

<sup>707</sup> Voir Frédéric Weinmann, « La réconciliation de la masse et de l'élite autour des Contes de Grimm », in : Fabrice Malkani, Anne-Marie Saint-Gille et Ralf Zschachlitz, *Canon et identité culturelle : élites, masses, manipulation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 161-170.

les textes que nous avons étudiés, des opéras de Mozart (*La Flûte enchantée*), Smetana (*La Fiancée vendue*) et Puccini (*Madame Butterfly*) à la littérature fantastique qui s'est développée depuis Bram Stoker autour du personnage de Dracula. Cette approche conjointement anti-nationaliste et postcoloniale remet en cause l'idée reçue d'une Allemagne qui aurait été en quelque sorte épargnée par l'idéologie coloniale dans sa dimension normative et culturelle<sup>708</sup>. Dans la perspective des textes que nous avons étudiés, le nationalisme spécifiquement allemand apparaît au contraire étroitement imbriqué avec l'orientalisme sous *toutes* ses formes.

Si nous avons donc bien constaté des formes de *writing back* chez les auteur·rice·s du corpus, cette approche contre-discursive a pour cible principale l'idéologie nationaliste sédimentée dans le canon (principalement romantique et post-romantique), comprise comme une structure de pensée prédatrice et totalitaire qui s'articule à la structure de domination coloniale. Cette contre-écriture polémique s'inscrit, notamment chez Özdamar, dans le contexte de la résurgence d'une rhétorique nationaliste favorisée au tournant des années 1990 par le processus de réunification politique de l'Allemagne. Néanmoins, la dynamique de rejet qui s'y exprime est elle-même solidement arrimée à une dynamique d'adhésion. Dans *Keloglan in Alamania*, la démolition du canon populaire patriotique est ainsi placée sous le parrainage explicite de quelques auteurs qui non seulement ne se laissèrent jamais gagner par la pensée nationaliste, mais dont l'œuvre entière peut être considérée comme une forme de résistance à cette idéologie : Shakespeare, Heine et Brecht. Ces auteurs, revendiqués comme des modèles et des phares, sont invoqués comme cautions dans la lutte de l'autrice contre un nationalisme tant culturel que politique. Quant à Schami, s'il attaque les frères Grimm sur le plan idéologique et politique dans ses textes des années 1980 (exclusion des étrangers, des inadaptés et des insoumis), il les réhabilite d'un point de vue philosophique et esthétique dans son œuvre de la maturité, en rapportant leur entreprise pionnière de valorisation d'une culture populaire et orale à la réhabilitation – selon lui plus que jamais nécessaire dans le contexte post-colonial et post-industriel – du patrimoine culturel de tous les peuples, tant à l'échelle locale qu'à l'échelle planétaire. En ce sens, il se considère jusqu'à un certain point lui-même comme un continuateur de

---

<sup>708</sup> Rappelons qu'Edward Said lui-même exempta plus ou moins l'Allemagne (du moins est-ce ainsi qu'il a été souvent compris) de la responsabilité d'avoir participé à l'élaboration de ce cadre normatif qu'il appelle orientalisme, au motif qu'elle n'aurait pas connu « une association étroite entre les orientalistes et un intérêt *national* prolongé, soutenu, en Orient ». Said, *L'Orientalisme, op. cit.*, p. 32.

l'œuvre des deux philologues, dans le droit fil d'une analyse critique de la culture pour laquelle il se réclame d'un (au moins) autre auteur allemand : Walter Benjamin.

Il apparaît donc que les deux versants du discours de nos auteur·rice·s sur le canon sont complémentaires et étroitement mêlés. Greffe et rejet, adhésion et désaveu se conditionnent mutuellement. C'est parce qu'on récuse une partie de l'héritage culturel national (et pour être fondé à le faire) qu'on se réclame d'une autre, et c'est parce qu'on adhère à une tradition qu'on peut s'opposer à une autre, ou au discours dominant dans la société sur n'importe quel sujet. Les écrivain·e·s d'origine étrangère ont d'autant plus besoin, en Allemagne, de s'appuyer sur la parole d'auteurs canonisés qu'ils/elles ne représentent pas a priori – du moins pas dans la même mesure que les « postcoloniaux » ou, d'une autre façon, les Noirs américains issus de la traite d'esclaves – une population longtemps assujettie, niée et aliénée par le « centre » dont ils dépendent aujourd'hui : quels que soient les mobiles premiers de leur implantation sur le sol allemand (précarité économique, persécution politique, choix autonome d'ordre professionnel ou personnel), et quels que soient leurs griefs à l'égard du pays qui, après les avoir accueilli·e·s, leur a peut-être – à eux/elles-mêmes ou à leurs proches – fait subir des humiliations et des discriminations de toutes sortes, ils/elles ne se permettent pas (et n'ont du reste pas de raison) de prendre directement à partie le « centre » hégémonique en construisant un point de vue d'opposition frontale à ses créateur·rice·s emblématiques.

On peut donc avancer que leur approche du canon se définit plutôt – ainsi d'ailleurs que cela a aussi été constaté pour nombre d'auteur·rice·s écrivant dans une configuration post-coloniale proprement dite, mais peut-être plus encore –, comme une démarche de « *writing in* » ou de « *writing with* » que de « *writing back* ». En tout état de cause, même et surtout lorsqu'il s'agit d'instruire le procès de la société majoritaire ou de la classe dominante, ils/elles se placent pour le faire sous l'autorité d'écrivain·e·s canonisé·e·s. Ainsi Özdamar a-t-elle en quelque sorte placé l'ensemble de son œuvre sous le parrainage de Brecht. Dans certains cas, les auteurs du canon national sont même cité·e·s directement comme témoins à charge dans l'instruction du dossier, comme nous l'avons constaté pour certains textes métafictionnels construits sur le modèle du « dialogue avec les morts » : Heine peut ainsi être invité *post mortem* à commenter l'actualité (réunification allemande, renaissance d'un « sentiment national », discrimination des minorités), prenant de la sorte en charge un discours accusateur que l'auteur (Schami) ne veut ou ne peut pas formuler avec la même causticité en son propre nom. Et si Goethe ou Chamisso peuvent faire l'objet d'interpellations parfois virulentes au sujet de positionnements politiques jugés inappropriés (contre-révolutionnaires et/ou nationalistes), comme nous avons pu le voir

chez Schami ou SAID, ils sont rachetés au moins en partie par d'autres prises de position, qui font état d'une hauteur de vue exceptionnelle non seulement pour leur époque, mais aussi par comparaison avec la médiocrité du *mainstream* contemporain. C'est en constatant l'arrogance et la pauvreté intellectuelle des faiseurs d'opinion actuels, icônes médiatiques du système culturel national, que Schami se découvre soudain des sympathies pour Goethe – tout du moins est-ce ainsi qu'il justifie son intervention polémique à ce sujet, plaidant à l'appui de son immixtion dans le débat public l'humilité d'un exilé qui reconnaît en « Monsieur Goethe », tardivement et « malgré tout », un allié dans sa résistance à l'hégémonie de la médiocrité incarnée par « Monsieur Tröte » (M. Tout-le-monde)<sup>709</sup>.

Il faudrait naturellement étendre cette analyse à d'autres textes. Le champ des œuvres qui s'y prêtent est vaste. Ne serait-ce que pour les trois auteur·rice·s de notre corpus principal, il faudrait examiner sous cet angle l'ensemble de l'œuvre de fiction de Zaimoglu ainsi que ses adaptations théâtrales, la réécriture par Özdamar de l'Odyssée dans la pièce *Perikızı*<sup>710</sup>, les romans de Schami... Toutefois l'analyse que nous avons menée sur un corpus plus restreint nous permet déjà d'affirmer avec quelque certitude que, dans les conditions de production de la littérature immigrée, le discours sur le canon, quelle que soit sa tonalité dominante, a toujours une dimension éminemment politique. D'une part, au sens où il implique une stratégie de légitimation des auteur·rice·s eu égard à la position marginale qu'ils occupent dans le champ littéraire en tant que producteur·rice·s d'une littérature minoritaire ; d'autre part, au sens où leur approche subjective du canon s'inscrit dans un contexte social et culturel dans lequel tout positionnement de leur part sur cette question prend de fait une dimension idéologique (provocation ou allégeance), tant vis-à-vis des projections identitaires de la nation allemande que vis-à-vis du discours public sur l'islam, l'intégration, le rapport Orient/Occident, etc. Aux deux niveaux, stratégique et idéologique, rien de ce qu'ils peuvent dire sur le canon littéraire ne peut, qu'ils le veuillent ou non, être exempt d'implications politiques.

---

<sup>709</sup> Voir sa chronique „Ein Vierteljahrhundert Nachbarschaft mit den Herren Goethe und Tröte“, *Die Gazette*, Nr. 15-16, Mai/Juni 1999, en ligne [dernière consultation le 15/06/2018] : <<https://gazette.de/Archiv/Gazette-14-Mai-Juni1999/Gastkolumne.html>>.

<sup>710</sup> Emine Sevgi Özdamar, *Perikızı. Ein Traumspiel*, in: Uwe B. Carstensen & Stefanie von Lieben (Hrsg.), *Odysee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2010, p. 271-336.





## TABLE DE BIBLIOGRAPHIE

<b>A</b>	<b>SOURCES.....</b>	<b>349</b>
1	Corpus primaire.....	349
	1.1 Rafik Schami.....	349
	1.2 Emine Sevgi Özdamar.....	350
	1.3 Feridun Zaimoglu.....	351
2	Corpus secondaire.....	353
3	Autres sources.....	354
<b>B</b>	<b>ÉTUDES.....</b>	<b>356</b>
1	Textes théoriques et critiques.....	356
2	Études et travaux sur les auteurs du corpus.....	371
	2.1 Rafik Schami.....	371
	2.2 Emine Sevgi Özdamar.....	373
	2.3 Feridun Zaimoglu.....	375
	2.4. Autres.....	377

# Bibliographie

---

## A- SOURCES

### 1 Corpus primaire

#### 1.1 Rafik Schami

„Literatur der Betroffenheit. Bemerkungen zur Gastarbeiterliteratur“ [mit Franco Biondi u.a.], in: Christian Schaffernicht (Hrsg.), *Zuhause in der Fremde. Ein bundesdeutsches Ausländer-Lesebuch*, Fischerhude, Verlag Atelier im Bauernhaus, 1981; Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1984, p. 124-136.

„Warum heiratet der Prinz die Pförtner Tochter nicht? Über Illusionäres und Revolutionäres in der Phantasie I“, *Linkskurve*, 1983, H. 2, S. 19-21.

„Warten ist schlechter Rat in einer eilenden Zeit. Über Illusionäres und Revolutionäres in der Phantasie II“, *Linkskurve*, 1983, H. 3, S. 38-41.

„Dankrede zur Preisverleihung“, in: Heinz Friedrich (Hrsg.), *Chamissos Enkel: Literatur von Ausländern in Deutschland*, München, 1986, p. 71-76.

„Eine Literatur zwischen Minderheit und Mehrheit“, in: Irmgard Ackermann & Harald Weinrich (Hrsg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur. Zur Standortbestimmung der ‚Ausländerliteratur‘*, München, Piper, 1986, p. 55-58.

*Die Wahrheit über Vampire und Knoblauch*, in: *Das letzte Wort der Wanderratte* [1987], München, DTV, 2011, p. 48-70

*Warum Momo sich in J.R. verliebte*, in: *Das letzte Wort der Wanderratte* [1987], München, DTV, 2011, p. 94-108.

*Malula: Märchen und Märchenhaftes aus meinem Dorf*, Kiel, Neuer Malik Verlag, 1987. [= *Märchen aus Malula*, München, Hanser (dtv), 1994.

*Eine Hand voller Sterne*, Roman, Weinheim & Basel, Beltz, 1987.

*Die Verteidigungsrede. Akte: Rotkäppchen*, in: *Die Sehnsucht fährt schwarz. Geschichten aus der Fremde* [1988], München, DTV, 2011, p. 90-96.

*Zu Besuch bei Harry Heine. Ein Hörspiel* [1997], in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick* [2006], München, DTV, 2009, p. 211-226.

*Der Geheime Bericht über den Dichter Goethe, der eine Prüfung auf einer arabischen Insel bestand* [1999], München, DTV, 2001 [mit Uwe-Michael Gutzschhahn]. Éd. arabe : *Al-Taqrîr al-sirrî 'an al-Sha'ir Goethe*, trad. Nura Forst, Köln, Al-Kamel Verlag, 2005.

„Ein Vierteljahrhundert Nachbarschaft mit den Herren Goethe und Tröte“, *Die Gazette*, Nr. 15-16, Mai/Juni 1999, en ligne [dernière consultation le 15/06/2018]: <<https://gazette.de/Archiv/Gazette-14-Mai-Juni1999/Gastkolumne.html>>.

„Versuch's doch mal mit Goethe! Ein Interview mit Rafik Schami“, *Bulletin Jugend & Literatur*, 30/1999, 9, p. 10.

*Sieben Doppelgänger*, Roman, [1999], München, DTV, 2001.

- Angst im eigenen Land. Israelische und palästinensische Schriftsteller im Gespräch*, hrsg. von Rafik Schami, Zürich, Nagel & Krimme, 2001.
- Wer zwischen den Stühlen sitzt, verteidigt keinen. Ein Brief an Adelbert von Chamisso*, in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick* [2006], München, DTV, 2009, p. 204-210.
- „Eine Hand allein kann nicht klatschen. Über die Lage der arabischen Literatur“, in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick* [2006], München, DTV, 2009, p. 151-183.
- „Als die Steine flügge wurden. Offener Brief an David Grossman über sein Buch *Der gelbe Wind*“, in: *Damaskus im Herzen und Deutschland im Blick* [2006], München, DTV, 2009, p. 227-240.
- „Eine zauberhafte Brücke nur für Kinder“, in: *Die Frau, die ihren Mann auf dem Flohmarkt verkaufte* [2011], München, Hanser, 2013, p. 47-70.
- „Sprich, damit ich dich sehe: Ein Versuch über die Mündlichkeit in unserer Zeit. Mit den Gästen Ibn Aristo, Don Quijote und Sancho Panza“, in: *Die Frau, die ihren Mann auf dem Flohmarkt verkaufte, Oder wie ich zum Erzähler wurde* [2011], München, DTV, 2012, p. 99-156.
- Die Frau, die ihren Mann auf dem Flohmarkt verkaufte, Oder wie ich zum Erzähler wurde* [2011], München, DTV, 2012.

## 1.2 Emine Sevgi Özdamar

- Karagöz in Alamania: Ein türkisches Stück*, uraufgeführt am 26.04.1986, Schauspielhaus Frankfurt, Regie: Emine Sevgi Özdamar. Bühnenmanuskript: Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1982.
- Karagöz in Alamania: Schwarzauge in Deutschland*, in: E.S.Ö., Mutterzunge [1990], Erzählungen, Berlin, Rotbuch, 1990, p. 52-109.
- Karriere einer Putzfrau: Erinnerungen an Deutschland*, in: E.S.Ö., Mutterzunge, Berlin, Rotbuch, 1990, p. 110-127.
- Keloglan in Alamania oder die Versöhnung von Schwein und Lamm*, uraufgeführt am 4.11.2000, Oldenburgisches Staatstheater, Regie: Murat Yeginer. Bühnenmanuskript: Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1991.
- Das Leben ist eine Karawanserei, hat zwei Türen / aus einer kam ich rein / aus der anderen ging ich raus*, Roman, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 1992.
- Die Brücke vom Goldenen Horn*, Roman, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 1998.
- „Meine deutschen Wörter haben keine Kindheit. Eine Dankrede“ [1999], in: *Der Hof im Spiegel*, Köln, KiWi, 2001, p. 125-132.
- Mein Berlin*, in: *Der Hof im Spiegel*, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2001, p. 55-61.
- Der Hof im Spiegel*, Erzählungen, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2001.
- Seltsame Sterne starren zur Erde. Berlin – Pankow 1976/77*, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2003.
- Perikizi. Ein Traumspiel*, uraufgeführt am 29.02.2010 im Rahmen von Odyssee Europa im Schlosstheater Moers, Regie: Ulrich Greb. In: Uwe B. Carstensen & Stefanie von Lieben (Hrsg.), *Odyssee Europa. Aktuelle Stücke 20/10*, Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2010, p. 271-336.

### 1.3 Feridun Zaimoglu

*Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg, Rotbuch, 1995.

*Abschaum. Die wahre Geschichte von Ertan Ongun*, Hamburg, Rotbuch, 1997. Éd. française : *Racaille. La véritable histoire d'Ertan Ongun*, trad. Florence Tenenbaum, Paris, Stock, 2004.

„Ich kriege den Hunnenzorn‘: Feridun Zaimoglu über das Verhältnis von Kanaksta und Dschörmans“, *Die Zeit*, Nr. 51/1997, en ligne [dernière consultation le 25/01/2018] : <<https://www.zeit.de/1997/51/kanaksta.txt.19971212.xml>>.

*Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg, Rotbuch, 1998.

„Knabenwindelprosa. Überall wird von deutscher Popliteratur geschwärmt. Aber sie ist nur reaktionäres Kunsthandwerk. Eine Abrechnung“, *Die Zeit*, Nr. 47, 18.11.1999.

*Liebesmale, scharlachrot*, Roman [Hamburg, Rotbuch, 2000], Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2002.

*German Amok*, Roman, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2002.

„Niemand wird geschont. Interview mit Feridun Zaimoglu über German Amok auf den deutschen Kulturbetrieb“ (v. Olaf Neumann), *Jungle World*, 2002/41, en ligne [dernière consultation le 09/05/2018] : <<https://jungle.world/artikel/2002/41/niemand-wird-geschont>>.

*Othello*, Theaterstück (nach Shakespeare), bearbeitet von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 29.03.2003, Kammerspiele München, Regie: Luk Perceval. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.

„Lebenswut, Herzhitze: Der Berlinale-Überraschungssieger kommt ins Kino: Fatih Akins herrlich maßloses Liebesdrama ‚Gegen die Wand‘“, *Der Tagesspiegel*, 12.03.2004, en ligne [dernière consultation le 15/06/2018] : <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/lebenswut-herzhitze/497810.html>>.

*Zwölf Gramm Glück*, Erzählungen, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2004.

*Lulu Live*, Theaterstück (nach Wedekind), bearbeitet von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 22.10.2005, Kammerspiele München, Regie: Luk Perceval. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.

*Leyla*, Roman, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2006.

„Infiltration durch Penetration“, Interview mit Feridun Zaimoglu (Henryk M. Broder), *Der Spiegel*, 18.03.2006, en ligne [dernière consultation le 10/06/2018] : <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-feridun-zaimoglu-infiltration-durch-penetration-a-406549.html>>.

„Guter Bimbo, böser Bimbo: STANDARD-Interview mit Feridun Zaimoglu“ (Stefan Gmünder), *Der Standard*, 22.04.2006, en ligne [dernière consultation le 10/06/2018] : <<https://derstandard.at/2421757/Guter-Bimbo-boeser-Bimbo-STANDARD-Interview-mit-Feridun-Zaimoglu>>.

*Romeo und Julia*, Theaterstück (nach Shakespeare), bearbeitet von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 18.02.2006, Schauspielhaus Kiel, Regie: Dedi Baron. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.

- „Ein Gespräch mit Feridun Zaimoglu“, von Olga Olivia Kasaty, in: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*, München, Ed. Text + Kritik, 2007, p. 431-464.
- „Feridun Zaimoglu über seinen Ausstieg aus der Islamkonferenz“, Interview, *Islamische Zeitung*, 24.04.2007, en ligne [dernière consultation le 08/06/2018] : <<https://www.islamische-zeitung.de/interview-autor-feridun-zaimoglu-ueber-seinen-ausstieg-aus-der-islam-konferenz/>>.
- „Interview: ‚Ich bin ein Skeptiker der Aufklärung‘“, Feridun Zaimoglu & Vito Avantario, *Zeitschrift der Kultur*, Bd. 68, 2007/2008, en ligne [dernière consultation le 08/06/2018] : <<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=dkm-003:2007:67::44>>.
- Molière – Eine Passion*, Theaterstück, bearbeitet von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 29.07.2007, Salzburger Festspiele/Schaubühne am Lehniner Platz, Regie: Luk Perceval. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.
- Ferne Nähe. Tübinger Poetik-Dozentur 2007*, hrsg. von Dorothee Kimmich und Philipp Ostrowicz, Künzelsau, Swiridoff, 2008, 3 Vorlesungen („Aus meinem Alltag, Leyla, Liebesbrand“), p. 7-66.
- Liebesbrand*, Roman, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2008.
- „Feridun Zaimoglu im Interview: ‚Ich bin ein begeisterter Deutscher‘“, *Wirtschaftswoche*, 12.10.2008.
- Hinterland*, Roman, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2009.
- „‚Mehr Inbrunst bitte!‘: Der Autor Zaimoglu fordert Mut zum Reaktionären“, Interview von Elmar Krekeler, *Die Welt*, 24.09.2009.
- Nathan Messias*, Theaterstück (nach Lessings Nathan der Weise), bearbeitet von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 17.04.2009, Ballhaus Naunynstraße, Regie: Neco Çelik. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.
- „... Die Flammen der wahren Hölle‘: Marion Tiedtke im Gespräch mit Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, *Online Theaterzeitung Schauspielhaus Graz*, 01/10/2009, p. 3.
- Hamlet*, Theaterstück (nach Shakespeare), bearbeitet von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 18.09.2010, Thalia Theater Hamburg, Regie: Luk Perceval. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.
- Julius Caesar*, Theaterstück (nach Shakespeare), bearbeitet von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 10.04.2011, Theater Kiel, Regie: Anne Sophie Domenz. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.
- „Feridun Zaimoglu im Gespräch“, von Walter Arnold, *Kiel Maritim*, 01.09.2011, en ligne [dernière consultation le 15/06/2018] : <<http://www.kiel-maritim.de/index.php/stadt-kiel/90-feridun-zaimoglu-im-gespraech-walter-arnold>>.
- Ruß*, Roman, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2011.
- “Ich bin nicht modern’/‘I’m not modern’: Interviews with Feridun Zaimoglu”, in: Tom Cheesman et Karin E. Yeşilada (eds), *Feridun Zaimoglu*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 39-70.
- Isabel*, Roman, Köln, Kiepenheuer & Witsch (KiWi), 2014.
- Siegfried*, Bühnenbearbeitung der Nibelungensage von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 19.03.2015, Münchner Volkstheater, Regie: Christian Stückl. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.

„Wir haben eine Krise des muslimischen Mannes“, *Die Welt*, 29.01.2016.

*Evangelio. Ein Luther-Roman*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2017.

„Feridun Zaimoglu über die Muttersprache: ‚Ich kann nicht anders, als es auf Deutsch zu machen‘“, Feridun Zaimoglu im Gespräch mit Anja Reinhardt, *Deutschlandfunk*, 21/02/2017, en ligne [dernière consultation le 10/06/2018] : <[http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglu-ueber-die-muttersprache-ich-kann-nicht.691.de.html?dram:article\\_id=379539](http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglu-ueber-die-muttersprache-ich-kann-nicht.691.de.html?dram:article_id=379539)>.

*Siegfrieds Erben*, Theaterstück von Feridun Zaimoglu und Günter Senkel, uraufgeführt am 14.07.2018, Nibelungen-Festspiele Worms, Regie: Roger Vontobel. Bühnenmanuskript: Reinbek, Rowohlt Theater Verlag.

## 2 Corpus secondaire

Kermani, Navid, *Was ist deutsch an der deutschen Literatur?* Vortrag in der Reihe „Was eint uns?“, 13. Dezember 2006, Berlin, Konrad-Adenauer-Stiftung, *Süddeutsche Zeitung*, 21.12. 2006.

Kermani, Navid, *Vergesst Deutschland! Eine patriotische Rede. Zur Eröffnung der Hamburger Lessingtage 2012*, Berlin, Ullstein, 2012.

Kermani, Navid, *Dein Name*, Roman, München, Hanser, 2011.

Kermani, Navid, *Über den Zufall. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe. Frankfurter Poetikvorlesungen*, München, Hanser, 2012.

Kurt, Kemal, *Ja, sagt Molly*, Berlin, Hitit Verlag, 1998.

Okay, Erman, *Keloğlan und Rotkäppchen/Keloglan ve Kirmizi Sapkali Kiz*, Märchen für Kinder. Hörspiel. Hückelhoven, Schulverlag Anadolu, 2004.

Pirinçci, Akif, *Tränen sind immer das Ende*, München, Goldmann, 1980.

Saalfeld, Lerke von (Hrsg.), *Ich habe eine fremde Sprache gewählt: Ausländische Schriftsteller schreiben deutsch*, mit Beiträgen u.a. von Rafik Schami, Emine Sevgi Özdamar, Ota Filip, Yoko Tawada, Galsan Tschinag, Francesco Micieli, Gerlingen, Bleicher, 1998.

SAID, *Friedrich Hölderlin empfängt niemanden mehr: Ein Hörspiel*, 1 CD, München, C.H. Beck, 2002.

SAID, „‚Sehr geehrter Herr Geheimrat‘. Zwischen Orient und Okzident: Zum Ende des Goethe-Jahres ein Brief an den Dichter“, *Berliner Zeitung*, 30.12.1999.

Şenocak, Zafer, *Atlas des tropischen Deutschland*, Berlin, Babel, 1992.

Şenocak, Zafer, *War Hitler Araber? Irreführungen an den Rand Europas*, Berlin, Babel, 1994.

Şenocak, Zafer, *Das Land hinter den Buchstaben: Deutschland und der Islam im Umbruch*, München, Babel, 2006.

Şenocak, Zafer, *Deutschsein: Eine Aufklärungsschrift*, Hamburg, Editon Körber-Stiftung, 2011.

Şenocak, Zafer, „Gegen die Verortung ins Reservat. Migrationsliteratur 2000 – Eingewanderte Autoren äußern sich zu Deutschland, ihrer Literatur und ihren

Perspektiven. Drei Fragen, zehn unterschiedliche Antworten und Selbstbewertungen“, *Die Tageszeitung*, 17.10.1995, p. 14 sq.

Tawada, Yoko, *Spielzeug und Sprachmagie: Eine ethnopoetische Poetologie*, Konkursbuch, 2000.

Tawada, Yoko, „Kleist auf Japanisch“, in: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*, Kleist-Jahrbuch, Stuttgart, Metzler, 2003, p. 241-244.

Tawada, Yoko, „Uraga – Die schwarzen Schiffe der Moderne: III. Poetikvorlesung“, in: Ortrud Gutjahr (Hrsg.), *Yoko Tawada: Fremde Wasser*. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, Tübingen, Konkursbuch, 2012, p. 101-121.

Trojanow, Ilija, „Döner in Walhalla oder Welche Spuren hinterläßt der Gast, der keiner mehr ist?“, in: Ilija Trojanow (Hrsg.), *Döner in Walhalla. Texte aus der anderen deutschen Literatur*, Köln (Kiepenheuer & Witsch) 2000, p. 9-15.

Trojanow, Ilija „Vorans ins Gwondaland“, in: Feridun Zaimoglu & Ilija Trojanow, *Ferne Nähe. Tübinger Poetik-Dozentur 2007*, hrsg. von Dorothee Kimmich und Philipp Ostrowicz, Künzelsau, Swiridoff, 2008, p. 67-94.

### 3 Autres sources

Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1972-1989.

Brecht, Bertolt, *Brecht-Handbuch in fünf Bänden*, hrsg. von Jan Knopf, Stuttgart & Weimar, Metzler, 2001-2003.

Brentano, Clemens & Achim von Arnim, *Des Knaben Wunderhorn* [1805], Stuttgart, Reclam, 1987.

Büchner, Georg, *Dichtungen, Schriften, Briefe und Dokumente*, 2 Teilbände, hrsg. von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann, Frankfurt a. M., Suhrkamp (Insel), 2002.

Büchner, Georg, *Woyzeck* [1837], Studienausgabe, Stuttgart, Reclam, 2012.

Bürger, Gottfried August, *Lenore* [1773], in: G.A.B., *Gedichte*, Göttingen, Dieterich, 1778, p. 81-96.

Celan, Paul, *Werke. Tübinger Ausgabe*, 9 Bde, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996-2002.

Chamisso, Adelbert von, *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und den Handschriften, Textredaktion Jost Perfahl, Bibliographie und Anmerkungen Volker Hoffmann, München, Winkler-Verlag, 1975.

*Deutsche Armeemärsche, Bd. II: Parademärsche für Fußtruppen*, Berlin, Bote & Bock, 1970.

*Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen. Gesammelt und hrsg. von Ludwig Erk und Wilhelm Irmel*, 1. Heft, Berlin, Plahn'sche Buchhandlung (Louis Ritze), 1838.

Erk, Ludwig & Franz-Magnus Böhme, *Deutscher Liederhort*, Bd. 3, Leipzig 1893.

Freiligrath, Ferdinand, *Ferdinand Freiligraths Werke in neun Bänden*, herausgegeben von Eduard Schmidt-Weißfels, Berlin & Leipzig, Th. Knaur Nachf., 1905.



- Goethe, Johann Wolfgang, *Les Passions du jeune Werther*, trad. Philippe Forget, Paris, Imprimerie nationale, 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, 21 Bde (in 33), hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm, München, Hanser (btb), 2006.
- Grimm, Jakob & Wilhelm, *Kinder- und Hausmärchen Band 1*, 7. Auflage (Ausgabe letzter Hand), 1857, Göttingen, Dieterich; *Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit Originalanmerkungen der Brüder Grimm*, mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen herausgegeben von Heinz Rölleke, 3 Bde, Stuttgart, Reclam [1980], 2014.
- Heine, Heinrich, *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. von Klaus Briegleb, München, Hanser, 1976.
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Friedrich Beissner (große Stuttgarter Ausgabe in 8 Bänden), Bd. 3, Stuttgart, Kohlhammer, 1957.
- Hwang, David Henry, *M. Butterfly*, New York, Penguin, 1988.
- Jacoby, Georg (Regie), *Gasparone*, Spielfilm, Berlin, UFA, 1937.
- Lasker-Schüler, Else, *Gesammelte Gedichte*, Berlin, Verlag der Weißen Bücher, 1917.
- Lasker-Schüler, Else, *Hebräische Balladen*, Berlin, Cassirer, 1920.
- Lasker-Schüler, Else, *Styx. Gedichte*, Berlin, Axel Juncker, 1902.
- Marx, Karl, *Das Kapital, Buch I: Der Produktionsprozess des Kapitals*, Hamburg, Meissner, 1867.
- Millöcker, Carl, *Gasparone*, opérette en trois actes, livret de Friedrich Zell & Richard Genée (Hamburg, A. Cranz, s.d.), créée au Theater an der Wien, Vienne, 25 janvier 1884.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte*, opéra en deux actes, livret d'Emanuel Schikaneder, créé au Theater auf der Wieden, Vienne, 30 septembre 1791.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Die Zauberflöte. Texte, Materialien, Kommentare*, herausgegeben von Attila Csampai, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1985.
- Müller, Heiner, „Walls/Mauern. Interview mit Sylvère Lothringer“, in: H.M., *Rotwelsch*, Berlin, Merve, 1982.
- Müller, Heiner, *Hamletmaschine*, in: H.M., *Mauser*, Berlin, Rotbuch/Verlag der Autoren, 1978, p. 89-97. Éd. Française : *Hamlet-machine*, trad. Jean Jourdheuil & Heinz Schwartzinger Paris, Minuit, 1985.
- Plenzdorf, Ulrich, *Die neuen Leiden des jungen W.* [1973], Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1981.
- Puccini, Giacomo, *Madama Butterfly*, opéra en trois actes, livret de Guisepppe Giacosa & Luigi Illica, créé à La Scala de Milan, 17 février 1904.
- Schlegel, August Wilhelm von (Hrsg.), *Shakspeare's dramatische Werke*, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck *et al.*, 3. Theil, Berlin, G. Reimer, 1830.
- Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, in: *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, éd. Stephen Greenblatt *et al.*, Vol. 1, New York, London, W.W. Norton & Company, 1997, p. 849-896.

- Smetana, Bedřich, *Prodana Nevesta* [*La Fiancée vendue/Die verkaufte Braut*], opéra en trois actes, livret de Karel Sabina, créé au Théâtre National de Prague, 30 mai 1866.
- Stoker, Bram, *Dracula*, Westminster, Constable & Co, 1897. Éd. française : *Dracula*, trad. Jacques Finné, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1979.
- Wallraff, Günter, *Ganz unten*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985. Éd. fr. : *Tête de turc*, trad. Alain Brossat et Klaus Schuffels, Paris, La Découverte, 1986.

## B- ÉTUDES

### 1 Textes théoriques et critiques

- [Anonyme], „Müslüm Baba: Der Vater der Einsamen und Armen“, en ligne [dernière consultation le 05/02/2018]: <<http://www.terminal-y.de/muesluem-baba-der-vater-der-einsamen-und-armen/>>.
- Ackermann, Irmgard & Harald Weinrich (Hrsg.), *Eine nicht nur deutsche Literatur: Zur Standortbestimmung der ‚Ausländerliteratur‘*, München, Piper, 1986.
- Adelson, Leslie A., „Against Between – Ein Manifest gegen das Dazwischen“, *Text + Kritik* IX/06, Sonderband *Literatur und Migration*, München, 2006, p. 36-46.
- Adelson, Leslie A., *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Al-Dabbagh, Abdulla, *Literary Orientalism, Postcolonialism, and Universalism*, New York etc., Peter Lang, 2010.
- Ames, Eric (ed.), *Germany's Colonial Pasts*, Lincoln/Neb., London, University of Nebraska Press, 2005.
- Amodeo, Immacolata, *„Die Heimat heißt Babylon‘. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996.
- Amodeo, Immacolata, „Betroffenheit und Rhizom: Literatur und Literaturwissenschaft“, *Migrationsliteratur. Eine neue deutsche Literatur?*, 6-8, Berlin, Heinrich Böll Stiftung, 2009, en ligne [dernière consultation le 05/02/2018]: <[http://www.migration-boell.de/web/integration/47\\_2014.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_2014.asp)>
- Amossy, Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours: La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux Niestlé, 1999.
- Amossy, Ruth, *La présentation de soi: Ethos et identité verbale*, PUF, 2010.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [1983], revised edition, London and New York, Verso, 1991. Éd. française : *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 1996.
- Andriès, Lise, « Querelles et dialogues des morts au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Littératures classiques* 2/2013, N° 81, p. 131-146.
- Apitzsch, Ursula (Hrsg.), *Migration und Traditionsbildung*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1999.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, London & Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996. Éd. fr. : *Après le colonialisme : Les*

- conséquences culturelles de la globalisation*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2005.
- Arens, Hiltrud, ‚Kulturelle Hybridität‘ in der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre, Tübingen, Stauffenburg, 2000.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), *Literarische Kanonbildung*. Sonderband *Text + Kritik* IX/02, München, 2002.
- Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.), *Literatur und Migration*, Sonderband *Text + Kritik* IX/06, München, 2006.
- Aron, Paul, « Le pastiche et la parodie, instruments de mesure des échanges littéraires internationaux », in : Lise Gauvin *et al.* (dir.), *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 23-42.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (eds), *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London, Routledge, 2001.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths & Helen Tiffin (eds), *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge, 1989. Éd. française : *L'Empire vous répond : théorie et pratique des littératures post-coloniales*, trad. Martine Matthieu-Job & Jean-Yves Serra, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.
- Assmann, Aleida & Jan Assmann (Hrsg.), *Kanon und Zensur: Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, II, München, Fink, 1987.
- Assmann, Aleida, „Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Kanon Macht Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Metzler, 1998, p. 47-59.
- Assoun, Paul-Laurent, *Le fétichisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 103-111.
- Ateş, Seyran, „Religionsfreiheit nicht auf Kosten von Frauen und Mädchen – Durchsetzung der Grundrechte auf Gleichberechtigung und Selbstbestimmung“ (Eingangsstatement zum Forum „Gesetz und Religion“ auf dem Feministischen Juristinnentag, FJT, am 8. Mai 2004 in Frankfurt a. M.), in: Verein Frauen Streiten für Ihr Recht (Hrsg.), *Streit – feministische Rechtszeitschrift*, Vol. 22, No. 3, 2004, p. 99–103.
- Ateş, Seyran, *Der Islam braucht eine sexuelle Revolution. Eine Streitschrift*, Berlin, Ullstein, 2009.
- Auer, Michaela & Ulrich Müller (Hrsg.), *Kanon und Text in interkulturellen Perspektiven: „andere Texte anders lesen“*, Stuttgart, Heinz, 2001.
- Babka, Anna, „‘In-side-out’ the Canon. Zur Verortung und Perspektivierung von postkolonialen Theorien & Gendertheorien in der germanistischen Literaturwissenschaft“, in: Bidwell-Steiner, Marlen & Karin Wozonig (eds), *A Canon of Our Own: Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, Innsbruck, StudienVerlag, 2006, p. 117-132.
- Bach, Bernard (dir.), *La Littérature interculturelle de langue allemande : Un vent nouveau venu de l'Est et du Sud-Est de l'Europe*, *Germanica* 51/2012.
- Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.), *Kultur als Text: Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M., 1996 (Nachdruck 1998) (Fischer Tb 12781), 2. aktualisierte Aufl. mit neuer «Bilanz» : Tübingen, Basel: Francke 2004, UTB 2565.

- Bachmann-Medick, Doris, "Is There a Literary History of World Literature?", in: Herbert Grabes (ed.), *Literary History / Cultural History: Force-Fields and Tensions* (= REAL: Yearbook of Research in English and American Literature, vol. 17), Tübingen, Narr, 2001, p. 359-372.
- Bachmann-Medick, Doris, "Literary Texts Between Cultures. An Excursion into Postcolonial Mappings", in: Nilufer E. Bharucha (ed.), *World Literature: Contemporary Postcolonial and Post-Imperial Literatures*, New Delhi, Prestige Books, 2007, p. 40-51.
- Bachmann-Medick, Doris, *Cultural turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2006.
- Bacqué, Marie-Hélène, « Empowerment et politiques urbaines aux États-Unis », *Géographie, économie, société*, 2006/1 (Vol. 8), p. 107-124.
- Bardolph, Jacqueline, *Études postcoloniales et littérature*, Paris, Champion, 2002.
- Barthes, Roland, *Le Discours amoureux : séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976 ; suivi de Fragments d'un discours amoureux : pages inédites*, Paris, Seuil, 2007.
- Baur, Nina & Jens Luedtke (Hrsg.), *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*, Leverkusen, Budrich, 2008.
- Beck, Laura, *Kolonialgeschichte(n) neu schreiben: Postkoloniales Rewriting in Christof Hamanns 'Usambara'*, Marburg, Tetum, 2011.
- Bein, Alex, *Die Judenfrage. Biographie eines Weltproblems*, 2 Bde, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1980.
- Bein, Alexander, „Der jüdische Parasit: Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage“, *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, Nr. 18, 2/1965, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, p. 121-149.
- Bengi, Derya, « Abécédaire musical, ou comment feuilletter les meilleures pages du grand album sonore d'Istanbul », *La pensée de midi*, 2009/3 (n° 29), p. 102-114.
- Berman, Nina, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Stuttgart u. a., M & P Verl. für Wiss. und Forschung, 1997.
- Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London/New York, Routledge, 1994. Éd. française : *Les Lieux de la Culture : Une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- Bharucha, Nilufer E. (ed.), *World Literature: Contemporary Postcolonial and Post-Imperial Literatures*, New Delhi, Prestige Books, 2007.
- Bhatti, Anil, „Aspekte der Grenzziehung: Postkolonial“, in: *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen, Nationalismus, Regionalismus und Fundamentalismus*, hrsg. v. Horst Turk, Philipp Löser u.a., Göttingen, Wallstein, 1998.
- Bhatti, Anil, „Im Kielwasser des Kolonialismus: Ambivalenzen im deutschen Orientalismus des 19. Jahrhunderts“, in: Hans-Jörg Knobloch, *Das verschlafene 19. Jahrhundert. Die deutsche Literatur zwischen Klassik und Moderne*, Tübingen, Niemeyer, 2004, p. 175-189.
- Bidwell-Steiner, Marlen & Wozonig, Karin (eds), *A Canon of Our Own: Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, Innsbruck, StudienVerlag, 2006.

- Bloom, Harold, *The Western Canon: The Books and School of The Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.
- Blumentrath, Hendrik, Julia Bodenbug u.a. (Hrsg.), *Transkulturalität: Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster, Aschendorff, 2007.
- Bogdal, Klaus-Michael (Hrsg.), *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis, 2007.
- Boratav, Pertev Naili & Wolfram Eberhard, *Typen türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden, Steiner, 1953.
- Borsò, Vittoria, „Europäische Literaturen versus Weltliteratur – zur Zukunft der Weltliteratur“, *Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2003*, Duisburg, p. 233-250.
- Boschetti, Anna (éd.), *L'Espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire* [1992], nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Seuil, 1998.
- Broch, Hermann, *Das Böse im Wertsystem der Kunst* [1933], in: *Gesammelte Werke 6: Dichten und Erkennen*, hrsg. von Hannah Ahrendt, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p. 311-350.
- Broch, Hermann, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. Ein Vortrag* [1950], in: *Gesammelte Werke 6: Dichten und Erkennen*, hrsg. von Hannah Ahrendt, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p. 295-310.
- Butler, Judith, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York, 1996. Trad. fr. : *Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, éd. Amsterdam, 2004.
- Cahen, Michel, « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial », *Revue historique*, vol. 660, n° 4, 2011, p. 899-913.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.
- Castein, Hanne, „Arbeiten mit der Romantik heute: Zur Romantikrezeption der DDR, unter besonderer Berücksichtigung des Märchens“, in: *Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert. Londoner Symposium 1985*, Stuttgart, Heinz, 1986 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 177).
- Cattani, Francesco & Amanda Nadalini (eds), *The Representation and Transformation of Literary Landscapes*, Venezia, Cafoscarina, 2006.
- Cazanave, Claire, *Le dialogue à l'âge classique*, Paris, Champion, 2007.
- Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, 2007. Éd. française : *Provincialiser l'Europe : La pensée postcoloniale et la différence historique*, trad. Olivier Ruchet, Paris, éd. Amsterdam, 2009.
- Cheesman, Tom & Deniz Göktürk, „Türkische Namen, deutsche Texte: Ein Literaturüberblick Ende 1999“, aus dem Englischen von Alexander Schlutz, *parapluie*, Nr. 6 (Sommer 1999), en ligne [dernière consultation le 16/06/2018]: <<http://parapluie.de/archiv/generation/texte/>>.
- Cheesman, Tom, *Novels of Turkish German Settlement: Cosmopolite Fictions*, Rochester, New York, Camden House, 2007.

- Chiellino, Carmine, *Interkulturelle Literatur in Deutschland: Ein Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 2007.
- Connell, Raewyn, *Masculinities*, Sidney, Allen & Unwin, 1995. Éd. française : *Masculinités : Enjeux sociaux de l'hégémonie*, édition établie par Meoïn Hagege et Arthur Vuattoux, trad. Claire Richard, Clémence Garrot, Florian Voros, Marion Duval & Maxime Cervulle, postface d'Éric Fassin, Paris, éd. Amsterdam, 2014.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine & Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité*, 3 t., Paris, Seuil, 2011.
- Daimagüler, Mehmet, *Kein schönes Land in dieser Zeit: Das Märchen von der gescheiterten Integration*, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 2011.
- Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- Daoud, Kamel, « Cologne, lieu de fantasmes », *Le Monde*, 31/01/2016.
- Dayioğlu-Yücel, Yasemin, *Von der Gastarbeit zur Identitätsarbeit: Integritätsverhandlungen in türkisch-deutschen Texten von Şenocak, Özdamar, Ağaoğlu und der Online-Community vaybee!*, Göttingen, Universitätsverlag Göttingen, 2005.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1980.
- Detue, Frédéric, « À l'heure fatale de l'art, la critique du kitsch au XX<sup>e</sup> siècle », *Texto ! Textes et Cultures*, vol. XVII, n° 1/2, 2012, en ligne [dernière consultation le 18/05/2018] : <[http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2992/detue\\_kitsch.pdf](http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2992/detue_kitsch.pdf)>.
- Dhawan, Nikita, "Can the Subaltern Speak German? And Other Risky Questions. Migrant Hybridism versus Subalternity" (2007), en ligne [dernière consultation le 11/06/2018] : <<http://translate.eipcp.net/strands/03/dhawan-strands01en>>.
- Diallo, Moustapha & Dirk Göttsche (Hrsg.), *Interkulturelle Texturen. Afrika und Deutschland im Reflexionsmedium der Literatur*, Bielefeld, Aisthesis, 2003.
- Dorn, Thea [alias Christiane Scherer], *Deutsch, nicht dumpf. Ein Leitfaden für aufgeklärte Patrioten*, München, Knaus, 2018.
- Dorn, Thea, Iris Radisch & Adam Soboczynski, „Lieber ‚Faust‘ als Flüchtlingsperformance: Ein Gespräch mit der Autorin Thea Dorn über die Notwendigkeit eines neuen Kulturpatriotismus und die Bereitschaft, für seine Werte zu sterben“, *Die Zeit*, 01.05.2018, en ligne [dernière consultation le 14/06/2018] : <<https://www.zeit.de/2018/18/thea-dorn-kulturpatriotismus-werte>>.
- Dubiel, Jochen, *Dialektik der postkolonialen Hybridität: Die intrakulturelle Überwindung des postkolonialen Blicks in der Literatur*, Bielefeld, Aisthesis, 2007.
- Dunker, Axel (Hrsg.), *(Post-)Kolonialismus und Deutsche Literatur. Impulse der anglo-amerikanischen Literatur- und Kulturtheorie*, Bielefeld, Aisthesis, 2005.
- Dunker, Axel, Dirk Göttsche & Gabriele Dürbeck (Hrsg.), *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart, Metzler, 2017.
- Dunker, Axel, *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München, Fink, 2008.

- Dupuis-Déri, Francis, « Le discours de la “crise de la masculinité” comme refus de l'égalité entre les sexes : histoire d'une rhétorique antiféministe », *Cahiers du Genre*, 2012/1 (n° 52), p. 119-143.
- Ecker, Gisela, „Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film“, *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Vol. 22, No. 1, 2012, p. 101-114.
- El Hissy, Maha, *Getürkte Türken: Karnavaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, Bielefeld, Transcript, 2012.
- Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 1. Bd : Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes* [1939], Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 15. Aufl., 1990.
- Emmerich, Wolfgang, *Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994.
- Éribon, Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.
- Ernst, Thomas, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld, Transcript, 2013.
- Espagne, Michel & Michael Werner, *Transferts. Les Relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, éd. Recherche sur les civilisations, 1988.
- Espagne, Michel & Michael Werner (dir.), *Philologiques III, Qu'est-ce qu'une littérature nationale ? Approches pour une théorie interculturelle du champ littéraire*, Paris, MSH, 1994.
- Espagne, Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.
- Espagne, Michel et al. (dir.), *L'Horizon anthropologique des transferts culturels / Der anthropologische Horizont von Kulturtransfers / The anthropological Horizon of Cultural Transfers*, *Revue germanique internationale*, 21/2004, Paris, Presses universitaires de France.
- Espagne, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 1/2013, en ligne [dernière consultation le 16/06/2018] : <<http://rsl.revues.org/219>>.
- Esselborn, Karl, „Deutschsprachige Minderheitenliteraturen als Gegenstand einer kulturwissenschaftlich orientierten ‚interkulturellen Literaturwissenschaft‘“, in: Manfred Durzak & Nilüfer Kuruyazıcı (Hrsg.), *Die ‚andere‘ Deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 11-22.
- Ette, Ottmar, *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005.
- Ezli, Özkan, Von der Identitätskrise zu einer ethnographischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur“, *Text + Kritik* IX/06, Sonderband *Literatur und Migration*, München, 2006, p. 61-73.
- Ezli, Özkan, Dorothee Kimmich & Annette Werberger (Hrsg.), *Wider den Kulturrenzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld, Transcript, 2009.
- Fachinger, Petra, *Rewriting Germany from the Margins: 'Other' German Literature of the 1980s and 1990s*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs* [1952], Paris, Seuil, 1995.
- Fanon, Frantz, *Les Damnés de la terre* [1961], Paris, La Découverte, 2002.

- Félix, Brigitte & Marie-Claude Perrin-Chenour (dir.), *Qui a peur des nouveaux canons ?*, *Revue française d'études américaines*, 4/2006 (n° 110), Paris, Belin.
- Finlay, Frank & Stuart Taberner, *Recasting German Identity: Culture, Politics, and Literature in the Berlin Republic*, Rochester, New York u. a., Camden House, 2002.
- Fischer, Sabine & Moray McGowan (Hrsg.), *Denn du tanzt auf einem Seil: Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen, Stauffenburg, 1997.
- Forster, Edgar J., *Unmännliche Männlichkeit: Melancholie, ‚Geschlecht‘, Verausgabung*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1989, chapitre « Wertherfieber », p. 332-351.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, Paris, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49 (p. 47) ; reproduit dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 1571-1581.
- Friedrich, Heinz (Hrsg.), *Chamisso's Enkel: Zur Literatur von Ausländern in Deutschland*, München, DTV, 1986.
- Fuchs-Sumiyoshi, Andrea, *Orientalismus in der deutschen Literatur: Untersuchungen zu Werken des 19. und 20. Jahrhunderts, von Goethes West-östlichen Divan bis Thomas Manns Joseph-Trilogie*, Hildesheim, Olms, 1984.
- Gauvin, Lise, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinus & Ching Selao (dir.), *Littératures francophones : Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 7-19.
- Geiser, Myriam, *Der Ort transkultureller Literatur in Deutschland und in Frankreich: Deutsch-türkische und frankomaghrebische Literatur der Postmigration*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2014.
- Gendolla, Peter & Carsten Zelle (Hrsg.), *Der Siegener Kanon*, Frankfurt a. M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York u.a., Peter Lang, 2000 (= Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 70).
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Girardin, Cécile & Philip Whyte (dir.), *Continuité, classicisme, conservatisme dans les littératures postcoloniales*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2013.
- Goer, Charis & Michael Hofmann (Hrsg.), *Der Deutschen Morgenland: Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850*, München, Fink, 2008.
- Goffman, Erving, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, London, Penguin, 1963. Éd. française : *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, trad. Alain Kihm, Paris, Minuit, 1975.
- Göktürk, Deniz, David Gramling & Anton Kaes (eds), *Germany in Transit. Nation and Migration 1955-2005. A Sourcebook*, Berkeley, University of California Press, 2007. Éd. allemande : D. Göktürk, D. Gramling, A. Kaes & Andreas Langenohl (Hrsg.), *Transit Deutschland: Debatten zu Nation und Migration*, Konstanz, Konstanz University Press, 2010.
- Görling, Reinhold, *Heterotopia: Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*, München, Fink, 1997.
- Guattari, Félix & Olivier Zahm, « Félix Guattari et l'art contemporain », entretien réalisé le 28 avril 1992, *Chimères*, n° 23, 1994.



- Guillory, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- Günter, Petra, « Die Kolonisierung der Migrantenliteratur », in: Christof Hamann et Cornelia Sieber (Hrsg.), *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim u. a., Olms, 2002.
- Gutermann, Deborah, « Le désir et l'entrave. L'impuissance dans la construction de l'identité masculine romantique : première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », in : Régis Revenin, *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Autrement, « Mémoires/Histoire », 2007, p. 55-73.
- Gutjahr, Ortrud, „Alterität und Interkulturalität. Neuere deutsche Literatur“, in: Claudia Benthien & Hans Rudolf Velthen, *Germanistik als Kulturwissenschaft*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2002, p. 345-369.
- Gutjahr, Ortrud & Stefan Hermes (Hrsg.), *Maskeraden des (Post-)Kolonialismus. Verschattete Repräsentationen ‚der Anderen‘ in der deutschsprachigen Literatur und im Film*, Würzburg, 2011.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.), *Transkulturalität und Intermedialität in der Germanistik des globalen Zeitalters*, Panel 2, *Akten des XII. internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, Bd. 2: *Eröffnungsvorträge – Diskussionsforen*, hrsg. v. Franciszek Gruzca, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2012.
- Ha, Kien Nghi, *Ethnizität und Migration Reloaded. Kulturelle Identität, Differenz und Hybridität im postkolonialen Diskurs* [1999], überarb. und erw. Neuauflage, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2004.
- Ha, Kien Nghi, „Deutsche Integrationspolitik als koloniale Praxis“, in: Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai & Sheila Mysorekar (Hrsg.), *re/visionen, Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*, Münster, Unrast, 2007, p. 113-128.
- Ha, Kien Nghi, Nicola Lauré al-Samarai & Sheila Mysorekar (Hrsg.), *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*, Münster, Unrast, 2007.
- Hamann, Christof & Cornelia Sieber (Hrsg.), *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim u. a., Olms, 2002.
- Hamann, Christof & Hofmann, Michael (Hrsg.), *Kanon heute: Literaturwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven*, Baltmannsweiler, Schneider-Verl. Hohengehren, 2009.
- Hamann, Christof & Klaus von Stosch (Hrsg.), *Islam in der deutschen und türkischen Literatur*, Paderborn/München, Schöningh, 2012.
- Hazan, Marie, « Y a-t-il une condition masculine ? Le masculin aujourd'hui : crise ou continuité ? », *Dialogue* 2009/1 (n° 183), p. 81-93.
- Heller, Hartmut, „Flüche und andere unanständige Wörter. Über Sprachtabus“, in: Max Liedtke (Hrsg.), *Zur Evolution von Kommunikation und Sprache – Ausdruck, Mitteilung, Darstellung*, Graz, Austria Medien Service, 1998.
- Hellot, Marie-Christine, « La tradaptation : quand traduire, c'est adapter Shakespeare », *Jeu : Revue de théâtre*, 2009/4 (n° 133), p. 78-82.
- Heydebrand, Renate von (Hrsg.), *Kanon Macht Kultur: theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Metzler, 1998.

- Heydebrand, Renate von & Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn, Schöningh, 1996.
- Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, 1983. Éd. française : *L'invention de la tradition*, trad. Christine Vivier, Éditions Amsterdam, 2006.
- Hobsbawm, Eric J., *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990. Éd. française : *Nations et nationalismes depuis 1780 : Programme, mythe et réalité*, trad. Dominique Peters, Paris, Gallimard, 1992.
- Höfer, Simone, *Interkulturelles Erzählverfahren: ein Vergleich zwischen der deutschsprachigen Migrantenliteratur und der englischsprachigen postkolonialen Literatur*, Saarbrücken, VDM, 2007.
- Hofmann, Michael, *Interkulturelle Literaturwissenschaft: Eine Einführung*, Paderborn, Fink, 2006.
- Hofmann, Michael (Hrsg.), *Deutsch-afrikanische Diskurse in Geschichte und Gegenwart: Literatur- und Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Amsterdam u. a., Rodopi, 2012.
- Hofmann, Michael, *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2013.
- Hofmann, Michael (Hrsg.), *Unbegrenzt: Literatur und interkulturelle Erfahrung*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2013.
- Honold, Alexander, „Ost-westliche Kulturtransfers: Schauplätze und Perspektiven postkolonialer Lektüren“, in: A.H. (Hrsg.), *Ost-westliche Kulturtransfers: Orient-Amerika*, Bielefeld, Aisthesis, 2011, p. 19-29.
- Howard, Mary (Hrsg.), *Interkulturelle Konfigurationen: Zur deutschsprachigen Erzählliteratur von Autoren nichtdeutscher Herkunft*, München, Iudicium, 1997.
- Huggan, Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, London/New York, Routledge, 2001.
- Hür, Ayse, « L'arabesk, des bidonvilles à l'Eurovision », *Courrier International*, 06/01/2011, en ligne [dernière consultation le 05/02/2018] : <<http://www.courrierinternational.com/article/2011/01/06/l-arabesk-des-bidonvilles-a-l-eurovision>>.
- Janota, Johannes (Hrsg.), *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik*, Tübingen, Niemeyer, 1993.
- Jeanneret, André, « Le théâtre d'ombres en Orient », *Asiatische Studien*, 23/1969, p. 155-166.
- Jouve, Bernard, « L'empowerment : à quelles conditions ? Pour quels objectifs ? », Document de travail, Chaire Unesco-ENTRE-CNRS, 2006, PDF en ligne [dernière consultation le 22/06/2018] : <<https://i-cpc.org/document/lempowerment-a-quelles-conditions-pour-quel-objectifs/>>.
- Karaman, Fatih F., « La Musique Arabesque Turque : une expression masochiste dans la modernisation turque », *Parole sans frontière – Psychanalyse et exil*, en ligne [dernière consultation le 01/03/2018] : <<http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article247>>.

- Keil, Thomas, *Die postkoloniale deutsche Literatur in Namibia (1920-2000)*, Dissertation, Stuttgart, 2003, en ligne [dernière consultation le 18/06/2018] : <<http://dx.doi.org/10.18419/opus-5230>>.
- Kelek, Necla, *Die fremde Braut: Ein Bericht aus dem Inneren des türkischen Lebens in Deutschland*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2005. Éd. française : *La Fiancée importée : La vie turque en Allemagne vue de l'intérieur*, trad. Jacqueline Chambon et Johannes Honigmann, Paris, J. Chambon, 2005.
- Kobbé, Gustave, *Tout l'opéra [The New Kobbé's Opera Book]*, traduit de l'anglais par Marie-Caroline Aubert, Denis Collins et Marie-Stella, adaptation française de Martine Kahane, édition établie et révisée par le comte de Harewood, Paris, Robert Laffont, 1976.
- Kontje, Todd Curtis, *German Orientalisms*, Ann Arbor/Mich., University of Michigan Press, 2004.
- Kraft, Helga, „Das Theater als moralische Anstalt? Deutsche Identität und die Migrantenfrage auf der Bühne“, in: Gaby Pailer & Franziska Schöbler (Hrsg.), *GeschlechterSpielRäume: Dramatik, Theater, Performance und Gender*, Amsterdam, Rodopi, 2011, p. 121-140.
- Kreutzer, Eberhard, „Theoretische Grundlagen postkolonialer Literaturkritik“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, p. 199-213.
- Lamine, Anne-Sophie, « L'ethnicité comme question sociologique », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 131-132, 2005, p. 189-197.
- Lamping, Dieter, *Von Kafka bis Celan: Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- Lamping, Dieter, „Deutsche Literatur von nicht-deutschen Autoren: Anmerkungen zum Begriff der ‚Chamisso-Literatur‘“, in: *Chamisso. Viele Kulturen – eine Sprache*, Robert Bosch Stiftung, März 2011/5, p. 18-21.
- Landrin, Xavier, « La sémantique historique de la *Weltliteratur* : Genèse conceptuelle et usages savants », in: Anna Boschetti (dir.), *L'espace culturel transnational*, Paris, Nouveau Monde, 2010, p. 73-134.
- Lawrence, Karen R. (ed.), *Decolonizing Tradition: New Views of Twentieth-Century 'British' Literary Canons*, Urbana, University of Illinois Press, 1992.
- Lecerle, Jean-Jacques, « Leçon du canon », *Revue française d'études américaines*, n° 110, 2006/4, p. 10-22.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999. Éd. française : *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 1999.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Lérès, Guy, « D'un usage singulier de la marque », in : Jean-Pierre Lebrun, *Les désarrois nouveaux du sujet*, Toulouse, Érès, 2005, p. 219-225.
- Lohse, Rolf, *Postkoloniale Traditionsbildung: Der frankokanadische Roman zwischen Autonomie und Bezugnahme auf die Literatur Frankreichs und der USA*, Frankfurt a. M./New York, Peter Lang, 2005.

- Lorenz, Dagmar et Renate Posthofen (eds), *Transforming the Center, Eroding the Margins: Essays on Ethnic and Cultural Boundaries in German-Speaking Countries*, Columbia S.C., Camden House, 1998.
- Lubrich, Oliver, *Das Schwinden der Differenz. Postkoloniale Poetiken: Alexander von Humboldt, Bram Stoker, Ernst Jünger, Jean Genet*, Bielefeld, Aisthesis, 2004.
- Luste Boulbina, Sélua, *Le Singe de Kafka et autres propos sur la colonie*, Lyon, Parangon, 2008.
- Lützeler, Paul Michael, *Der postkoloniale Blick: Deutsche Schriftsteller berichten aus der Dritten Welt*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997.
- Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- Maingueneau, Dominique, « Ethos, scénographie, incorporation », in : Amossy, Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux Niestlé, 1999, p. 75-100.
- Malkani, Fabrice, Anne-Marie Saint-Gille & Ralf Zschachlitz (dir.), *Canon et mémoire culturelle : Œuvres canoniques et postérité, Études germaniques*, n° 243, 2007/3.
- Malkani, Fabrice, Anne-Marie Saint-Gille & Ralf Zschachlitz, *Canon et identité culturelle : Élités, masses, manipulation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.
- Mayer, Hans, *Der Repräsentant und der Märtyrer: Konstellationen der Literatur*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971.
- Mecklenburg, Norbert, „Eingrenzung, Ausgrenzung, Grenzüberschreitung“, in: Manfred Durzak & Nilüfer Kuruyazıcı (Hrsg.), *Die ‚andere‘ Deutsche Literatur. Istanbul Vorträge*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- Mecklenburg, Norbert, *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, München, Iudicium, 2008.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- Meizoz, Jérôme, « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de "posture" », propos recueillis par David Martens, *Interférences littéraires/ Littéraire interferences*, nouvelle série, n° 6, mai 2011, p. 199-212.
- Meizoz, Jérôme, Jean-Claude Mühlethaler & Delphine Burghgraeve (dir.), *Postures d'auteurs : du Moyen Âge à la modernité*, Actes du colloque tenu les 20 et 21 juin 2013 à Lausanne, *Fabula / Les colloques*, en ligne [dernière consultation le 19/06/2018] : <<http://www.fabula.org/colloques/document2412.php>, page consultée le 17 octobre 2014>.
- Mervin, Sabrina, « Les larmes et le sang des chiites : corps et pratiques rituelles lors des célébrations de 'Âshûrâ' (Liban, Syrie) », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [En ligne], novembre 2006, p. 113-114 [dernière consultation le 1/03/2018] : <<http://journals.openedition.org/remmm/2973>>.
- Meuser, Michael, *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Wiesbaden, Springer, 2006.
- Meuser, Michael, „Ernste Spiele: zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer“, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hrsg.), Deutsche Gesellschaft für Soziologie (DGS) (Hrsg.), *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der*

- Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, Teilbd. 1 u. 2., Frankfurt a. M., Campus, 2008, p. 5171-5176.
- Meuser, Michael, „Hegemoniale Männlichkeit – Überlegungen zur Leitkategorie der men’s studies“, in: Brigitte Aulenbacher (Hrsg.), *FrauenMännerGeschlechterforschung. State of the Art*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2009, p. 160-171.
- Meyer, Christine (Hrsg.), *Kosmopolitische ‚Germanophonie‘: Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, „Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft“, Bd. 59, 2012.
- Minnaard, Liesbeth, *New Germans, New Dutch: Literary Interventions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.
- Morrison, Toni, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1992.
- Nethersole, Reingard, „Die deutschsprachige Literatur im südlichen Afrika“, in: Erwin Theodor Rosenthal (Hrsg.), *Deutschsprachige Literatur des Auslandes* (Germanistische Lehrbuchsammlung, Band 84), Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris, 1989, p. 25-46.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden: Eine Einführung*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995.
- Nünning, Ansgar, *Literature and Memory: Theoretical Paradigms, Genres, Functions*, Tübingen, Francke, 2006.
- Osterhammel, Jürgen, *Kolonialismus: Geschichte, Formen, Folgen*, München, Beck, Originalausgabe, 4. Aufl., 2003.
- Özbek, Meral, „Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity“, in: Sibel Bozdoğan et Reşat Kasaba (eds), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Washington D.C., University of Washington Press, 1997.
- Ozil, Şeyda, Michael Hofmann & Yasemin Dayioğlu-Yücel (Hrsg.), *Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse*, Göttingen, V&R unipress, 2011.
- Öztürk, Serdar, „Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theatre of the Early Republic (1923-1945)“, *Asian Theatre Journal*, Vol. 23, No. 2 (Fall, 2006), p. 292-313.
- Piper, Ernst Reinhard (Hrsg.), „*Historikerstreit*“. *Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München & Zürich, Piper, 1987.
- Polaschegg, Andrea, *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, 2005.
- Poschmann, Gerda, *Plädoyer für ein postdramatisches Drama*, Wien, Passagen, 2007.
- Pradeau, Christophe & Tiphaine Samoyault (dir.), *Où est la littérature mondiale ?* Saint-Denis, PUV, 2005.
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, [1928], Paris, Seuil, 1965.
- Pujol, Stéphane, *Le dialogue d’idées au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005.

- Reich-Ranicki, Marcel, *Der Kanon*, 10 Bde, Frankfurt a. M. & Leipzig, Insel, 2005-2006.
- Reif-Hülser, Monika, *Fremde Texte als Spiegel des Eigenen: Postkoloniale Literaturen und ihre Auseinandersetzung mit dem kulturellen Kanon*, München, Fink, 2006.
- Rich, Adrienne, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English*, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching (Oct., 1972), p. 18-30
- Robertson, Roland, "Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity", in: Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (eds), *Global Modernities*, London, Sage, 1995, p. 25-44.
- Rushdie, Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1989-1991*, London, Granta Books, 1991. Éd. française : *Patries imaginaires. Essais et critiques 1989-1990*, trad. Aline Chatelain, Paris, Bourgois, 1993.
- Said, Edward W., *Orientalism* [1978], London, Pinguin, 2003. Éd. française *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.
- Said, Edward W., *Culture and Imperialism* [1993], London, Vintage, 1998. Éd. française : *Culture et impérialisme*, trad. Paul Chemla, Paris, Fayard, 2000.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.
- Saleh, Arig, *Rezeption arabischer Migrationsliteratur in Deutschland: Eine Untersuchung am Beispiel der in Deutschland lebenden syrischen Autoren*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Arabistik am Fachbereich Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin, 2011, en ligne [dernière consultation le 12/06/2018] : [http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS\\_derivate\\_000000008865/Inauguraldissertation\\_\\_Arig\\_Saleh.pdf?hosts](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDISS_derivate_000000008865/Inauguraldissertation__Arig_Saleh.pdf?hosts).
- Sanna, Simonetta (Hrsg.), *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*. Bern u.a., Peter Lang, 2009.
- Sarrazin, Thilo, *Deutschland schafft sich ab: Wie wir unser Land aufs Spiel setzen*, München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2010. Édition fr. : *L'Allemagne disparaît : Quand un pays se laisse mourir*, trad. Jean-Baptiste Offenburg : Paris, Toucan, 2013.
- Schmeling, Manfred (Hrsg.), *Weltliteratur heute – Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.
- Schmeling, Manfred, „Der Schriftsteller als Anthropologe? Zur Dialektik von interkultureller und ästhetischer Vermittlung“, in: Beate Burtscher-Bechter & Martin Sexl (Hrsg.), *Theory Studies? Konturen komparatistischer Theoriebildung zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck, StudienVerlag, 2001, p. 297-315.
- Schmeling, Manfred, „Ist Weltliteratur wünschenswert? Fortschritt und Stillstand im modernen Kulturbewusstsein“, in: M.S., *Weltliteratur heute*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 143-177.
- Schmeling, Manfred, Monika Schmitz-Emans, & Kerst Walstra (Hrsg.), *Literatur im Zeitalter der Globalisierung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, Johann Sonnleitner & Klaus Zeyringer (Hrsg.), *Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur. Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*, Berlin, Erich Schmidt, 1994.

- Schmitz, Helmut (Hrsg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik), Amsterdam u.a., Rodopi, 2009.
- Schneider, Manfred, *Die erkaltete Herzensschrift: Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München, Hanser, 1986.
- Schneider, Manfred, „Die Debatten um den deutschen Literaturkanon: Ein Offenbarungseid“, *Die Zeit*, 13.06.1997, en ligne [dernière consultation le 14/05/2018] : <<https://www.zeit.de/1997/25/kanonsch.txt.19970613.xml>>.
- Schöning, Udo (Hrsg.), *Internationalität nationaler Literaturen: Beiträge zum Ersten Symposium des Göttinger Sonderforschungsbereichs 529*, Göttingen, Wallstein, 2000.
- Schröder, Gerhard, *Regierungserklärung des Bundeskanzlers*, 3. Sitzung des 14. Deutschen Bundestags am 10. November 1998, in: *Das Parlament*, Nr. 48, 20.11.1998, en ligne [dernière consultation le 14/04/2018] : <<http://dip21.bundestag.de/dip21/btp/14/14003.pdf>>.
- Schwanitz, Dietrich, *Bildung: Alles, was man wissen muss*, Frankfurt a. M., Eichborn, 1999.
- Schwik Heimo & Ulrich Schacht (Hrsg.), *Die selbstbewußte Nation*, Frankfurt a. M. & Berlin, Ullstein, 1994.
- Sen, Amartya, *Identity and Violence. The Illusion of Destiny*, New York/London, 2006, W.W. Norton & Co. Éd. allemande : *Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt*, aus dem Englischen von Friedrich Griese, München, Beck, 2007.
- Seyhan, Azade, *Writing Outside the Nation*, Princeton/New York, Princeton University Press, 2001.
- Shchyhlevska, Natalia, „Chamisso-Literatur“: *Einige Anmerkungen zu ihrer Definition, Provenienz und Erforschung*, *literaturkritik.de*, en ligne [dernière consultation le 19/06/2018] : <[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=18242](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=18242)>.
- Siebert, Hans, *Was sind Märchen? Eine kurze Anleitung für Erzieher, Lehrer, Pionierleiter und Eltern*, Berlin, Kinderbuchverlag, 1952.
- Sieg, Katrin, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Michigan, University of Michigan Press, 2002.
- Simo, David, *Die Erfahrungen des Imperiums kehren zurück: Inszenierungen des Fremden in der deutschen Literatur*, Leipzig, Leipziger Universitäts-Verlag, 2002.
- Smith, James, “Karagöz and Hacivat: Projections of subversion and conformance”, *Asian Theatre Journal*, Vol. 21, No. 2 (Autumn, 2004), p. 187-193.
- Spencer, Robert, *Cosmopolitan Criticism and Postcolonial Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- Spivak, Gayatri Chakravorty et Ranajit Guha (eds), *Selected Subaltern Studies*, Oxford University Press, 1988.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?”, in: Cary Nelson et Lawrence Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, October 1, 1988, p. 271-313. Éd. fr. : *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. Jérôme Vidal, Paris, éd. Amsterdam, 2006.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge/Mass., London, Harvard University Press, 1999.

- Spivak, Gayatri Chakravorty et Ranajit Guha (eds), *Nationalism and Imagination*, London, New York, Calcutta, Seagull Books, 2010. Éd. Française: *Nationalisme et imagination*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2011.
- Steyerl, Hito & Encarnación Gutiérrez Rodríguez (Hrsg.), *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster, Unrast, 2012.
- Stieg, Gerald, « 'Grenzfälle' ou à qui appartient à la littérature autrichienne ? », *Études Germaniques*, vol. 258, n° 2, 2010, p. 307-318.
- Stokes, Martin, *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Strasser, Alfred (dir.), *Voix étrangères en langue allemande*, *Germanica* 38/2006.
- Sturm-Trigonakis, Elke, *Global Playing in der Literatur: Ein Versuch über die neue Weltliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1956.
- Tantow, Lutz, „In den Hinterhöfen der deutschen Sprache: Ein Streifzug durch die deutsche Literatur von Ausländern“, *Die Zeit*, Nr. 15, 06.04.1984, en ligne [dernière consultation le 07/03/2018] : <<http://www.zeit.de/1984/15/in-den-hinterhoefen-der-deutschen-sprache>>.
- Tantow, Lutz, „'aber mit ein bißl einem guten Willen tät man sich schon verständigen können': Aspekte des ‚Gastarbeiter‘-Theaters in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin“, *InfoDaF*, 12.3.1985, p. 208-221.
- Terkessidis, Mark, *Interkultur*, Berlin, Suhrkamp, 2010.
- Thieme, John, *Postcolonial Con-texts: Writing back to the Canon*, London, New York, Continuum, 2001.
- Thirouin, Marie-Odile, « Deleuze et Kafka : l'invention de la littérature mineure », in : Bruno Gelas et Hervé Micolet (dir.), *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, pp. 293-310.
- Tibi, Bassam, *Europa ohne Identität? Die Krise der multikulturellen Gesellschaft*, München, Bertelsmann, 1998.
- Tibi, Bassam, „Debatte nirgends, Geschrei überall“, *Cicero*, 17.03.2017, en ligne [dernière consultation le 13/05/2018]: <<https://www.cicero.de/kultur/leitkultur-Debatte-nirgends-Geschrei-ueberall>>.
- Tiffin, Helen, « Post-colonial literatures and counter-discourse », *Kunapipi*, 9 (3), 1987, p. 17-34.
- Turgeon, Laurier, Denys Delâge & Réal Ouellet, *Transferts culturels et métissages Amérique/Europe, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle. Cultural Transfer, America and Europe: 500 Years of Interculturation*, Paris, Presses de l'Université de Laval & L'Harmattan, 1996.
- Turgeon, Laurier, « Les mots pour dire les métissages : jeux et enjeux d'un lexique », *Revue germanique internationale*, 21/2004, en ligne [dernière consultation le 19/06/2018] : <<http://rgi.revues.org/996>>.
- Uerlings, Herbert & Iulia Karin Patrut (Hrsg.), *Postkolonialismus und Kanon: Relektüren, Revisionen und postkoloniale Ästhetik*, Bielefeld, Aisthesis, 2011.
- Uerlings, Herbert, „Ich bin von niedriger Rasse“: (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Köln, Böhlau, 2006.



- Walser, Martin, „Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede“, in: Frank Schirrmacher (Hrsg.), *Die Walser-Bubis-Debatte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, p. 7-17.
- Weigel, Sigrid, *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Literaturwissenschaften*, München, Fink, 2006.
- Weigel, Sigrid, „Phantome der Kulturnation“, *Die Tageszeitung*, 08/04/2008.
- Weissmann, Dirk (dir.), *Littérature et migration: Écrivains germanophones venus d'ailleurs, Allemagne d'aujourd'hui* n° 197, juillet/septembre 2011.
- Williams, Raymond, *Culture & Society 1780-1950*, New York, Columbia University Press, 1958.
- Williams, Raymond, *The Long Revolution*, London, Chatto & Windus, 1961.
- Wrobel, Dieter, „Interkulturelle Literatur und Literaturdidaktik: Kanonbildung und Kanonerweiterung als Problem und Prozess“, *Germanistische Mitteilungen*, 68/2008, p. 23-35.
- Xu, Wenying, *Historical Dictionary of Asian American Literature and Theater*, Lanham, Md., Scarecrow Press, 2012.
- Yeşilada, Karin E., *Poesie der dritten Sprache: Türkisch-deutsche Lyrik der zweiten Generation*, Tübingen, Stauffenburg, 2012.
- Young, Robert J. C., *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, Oxford, OUP, 2003.
- Zantop, Susanne, *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770-1870*, Durham, Duke University Press, 1997.
- Zipes, Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, London, Heinemann, 1983.
- Zschirnt, Christiane, *Bücher: Alles, was man lesen muss*, Frankfurt a. M., Eichborn, 2002.
- Zymner, Rüdiger, „Anspielung und Kanon“, in: Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Kanon Macht Kultur*, Stuttgart, Metzler, 1998, p. 30-46.

## 2 Études et travaux sur les auteurs du corpus

### 2.1 Rafik Schami

- Aifan, Uta, *Araberbilder. Zum Werk deutsch-arabischer Grenzgängerautoren der Gegenwart*, Aachen, Shaker, 2003.
- Alsarras, Nader, *Die Orientbilder im Werk Rafik Schamis. Eine literaturwissenschaftliche Untersuchung am Beispiel seines Romans «Die Dunkle Seite der Liebe»*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2010, en ligne [dernière consultation le 12/06/2018] : <[http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11662/1/Dissertation\\_final.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11662/1/Dissertation_final.pdf)>.
- Arens, Hiltrud, „Rafik Schami: Eine phantastische Erzählkunst für eine andere Gesellschaft“, in: H.A., *„Kulturelle Hybridität“ in der deutschen Minoritätenliteratur der achtziger Jahre*, Tübingen, Stauffenburg, 2000, p. 87-246.

- Arnds, Peter, « Orientalizing Germany in Rafik Schami's *Die Sehnsucht der Schwalbe* and *Sieben Doppelgänger* », *Seminar – A Journal of Germanic Studies*, 41:3, September 2005, p. 275-288.
- Bavar, Amir Mansour, *Aspekte der deutschsprachigen Migrationsliteratur. Die Darstellung der Einheimischen bei Alev Tekinay und Rafik Schami*, München, Iudicium, 2004.
- Deeken, Annette, „Der listige Hakawati: Über den orientalischen Märchenerzähler Rafik Schami“, *Deutschunterricht*, 48. Jg. (1995), H. 7/8, p. 363–370.
- Diner, Dan, „Über Rafik Schami“, in: Heinz Friedrich (Hrsg.), *Chamissos Enkel: Zur Literatur von Ausländern in Deutschland*, München, DTV, 1986, p. 63-67.
- Dunphy, Graeme, “Rafik Schami”, in: Matthias Konzett (ed.), *Encyclopedia of German Literature*, II, Fitzroy-Dearborn, 2000, p. 874-951.
- El Wardy, Haimaa, *Das Märchen und das Märchenhafte in den politisch engagierten Werken von Günter Grass und Rafik Schami*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2007.
- Ellerbach, Benoît, « L'Arabie » contée aux Allemands : Fictions interculturelles chez Rafik Schami », thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne, 13 décembre 2014.
- Ellerbach, Benoît, *L'Arabie contée aux Allemands. Fictions interculturelles chez Rafik Schami*, Würzburg, Königshausen & Neumann, « Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft », Bd. 86 (à paraître).
- Ewers, Hans-Heino, „Ein orientalischer Märchenerzähler, ein moderner Schriftsteller? Überlegungen zur Autorschaft Rafik Schamis“, in: Ulrich Nassen & Gina Weinkauff (Hrsg.), *Konfiguration des Fremden in der Kinder- und Jugendliteratur nach 1945*, München, Iudicium, 2000, p. 155-167.
- Ineichen, Stefan, „Der Gefährte aus Damaskus“, *WOZ*, Nr. 31/2006, 03.08.2006.
- Khalil, Iman Osman, “Narrative Strategies as Cultural Vehicles: On Rafik Schami's Novel *Erzähler der Nacht*”, in: Carol Aisha Blackshire-Belay (ed.), *The German Mosaic. Cultural and Linguistic Diversity in Society*, Westport, CT, Greenwood, 1994, p. 217-224.
- Khalil, Iman Osman, “Rafik Schami's Fantasy and Fairy Tales”, *International Fiction Review*, 17. Jg. (1990), H. 2, p. 121-123.
- Khalil, Iman Osman, „Zum Konzept der Multikulturalität im Werk Rafik Schamis“, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 86. Jg. (1994), H. 2, p. 201–217.
- Khalil, Iman Osman, „Zur Rezeption arabischer Autoren in Deutschland“, in: Sabine Fischer & Moray McGowan (Hrsg.), *Denn Du tanzt auf einem Seil: Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen, Stauffenburg, 1997, p. 115-131.
- Khalil, Iman Osman, “From the Margins to the Center. Arab-German Authors and Issues”, in: Dagmar Lorenz & Renate Posthofen (eds), *Transforming the Center, Eroding the Margins: Essays on Ethnic and Cultural Boundaries in German-Speaking Countries*, Columbia, SC, Camden House, 1998, p. 227-237.
- Meyer, Christine, « Guerres esthétiques et conflits communautaires : le roman d'artiste comme riposte au “choc des civilisations” (Orhan Pamuk, Rafik Schami, Metin Arditi) », in : Philippe Alexandre (dir.), *Orients et orientalisme dans la culture des pays de langue allemande au XX<sup>e</sup> siècle. Perceptions, appropriations, constructions et déconstructions*, Nancy, PUN, 2016, p. 365-383.

Pizer, John, "The Transnationalization of the Double Motif: Rafik Schami's *Sieben Doppelgänger*", *Gegenwartsliteratur* 3 (2004), p. 278-300.

Pizer, John, "Moving the *Divan* Beyond Orientalism: Rafik Schami's Instrumentalization of Goethe", *Seminar – A Journal of Germanic Studies*, 41:3, September 2005, p. 261-274.

Wild, Bettina, *Rafik Schami*, München, DTV, 2006.

## 2.2 Emine Sevgi Özdamar

Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.), *Text + Kritik* VII/16, Heft 211: Emine Sevgi Özdamar, München, 2016.

Bird, Stephanie, *Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar*, New York, Cambridge University Press, 2003.

Calero Valera, Ana R., „Glokalisierungsprozesse auf der Bühne: Emine Sevgi Özdamars *Karagöz, Keloglan* und *Perikizi*“, *Lendemains*, 160/2015 („Transkulturalität *sur scène*: Zum Theater in Frankreich und Deutschland um die Jahrtausendwende“), p. 54-63.

Dufresne, Marion, „Emine Sevgi Özdamar *Mutter(s)zunge*: Der Weg zum eigenen Ich“, *Germanica*, 38/2006, en ligne [dernière consultation le 19/06/2018]: <<http://germanica.revues.org/373>>.

El Hissy, Maha, „Krise der Fiktion, Fiktion der Krise: Emine Sevgi Özdamars *Keloğlan in Alamania* (1991)“, in: *Getürkte Türken: karnavaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*, Bielefeld, Transcript, 2012, p. 88-110.

Federmaier, Leopold, „Der neue Diamant. Verfremdungseffekte bei E.S. Özdamar“, *Arcadia*, Vol. 47, Issue 1, 2012, p. 153-172.

Fischer, Alexander M., „'Brecht hätte gerne eine Mitarbeiterin wie dich gehabt': Zur Inszenierung von transkultureller Autorschaft und auktorialem Traditionsverhalten bei Emine Sevgi Özdamar“, in: Sabine Kyora (Hrsg.), *Subjektform Autor: Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld, Transcript, 2014, p. 247-266.

Gilleir, Anke, „Melancholia, Migration, and Mise en Scène: Comparing Else Lasker-Schüler and Emine Sevgi Özdamar“, *European Review*, 19, 2011, p. 385-403.

Hofmann, Michael, „Der verfremdende Blick des weiblichen Schelms: Emine Sevgi Özdamar als Erzählerin des Überschreitens“, in: M.H., *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn, Fink, 2006, p. 214-225.

Horst, Claire, *Der weibliche Raum in der Migrationsliteratur. Irena Brezna – Emine Sevgi Özdamar – Libuše Moniková*, Berlin, Schiler, 2007.

Konuk, Kader, *Identitäten im Prozess: Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*, Essen, Die blaue Eule, 2001.

Lange-Müller, Katja, „Der Hund und die Kälte – Das ist doch mal ein Anfang!“, *Text + Kritik* VII/16, Heft 211: Emine Sevgi Özdamar, München, 2016, p. 3-7.

Littler, Margaret, „Diasporic Identity in Emine Sevgi Özdamar's 'Mutterzunge'“, in: Frank Finlay & Stuart Taberner, *Recasting German Identity: Culture, Politics, and Literature in the Berlin Republic*, Rochester, New York etc., Camden House, 2002.

- Littler, Margaret, „Profane und religiöse Identitäten: Die islamische Kultur im Werk von Emine Sevgi Özdamar und Feridun Zaimoğlu“, in: Helmut Schmitz (Hsgr.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur: Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration* (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik), Amsterdam u. a., Rodopi, 2009, p. 143-154.
- Lornsen, Karin, „The City as Stage of Transgression: Performance, Picaresque Reminiscences, and Linguistic Incongruity in Emine S. Özdamar’s *The Bridge of the Golden Horn*“, in: Gabi Pailer (ed.), *Gender and Laughter: Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2009, p. 201-218.
- Mani, B. Venkat, „Weltliteratur als *bibliomigrancy*. Auf Emine Sevgi Özdamars ‚Sprachzügen‘“, *Text + Kritik* VII/16, Heft 211: Emine Sevgi Özdamar, München, 2016, p. 59-70
- Mecklenburg, Norbert, „Ein weiblicher Schelmenroman: Das Erzählprinzip der komischen Verfremdung in Emine Sevgi Özdamars *Brücke vom Goldenen Horn*“, *Studien zur Deutschen Sprache und Literatur/Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Nr. 16 (2004), Istanbul: İ.Ü. Basımevi, p. 1-21.
- Mecklenburg, Norbert, „Leben und Erzählen als Migration: Intertextuelle Komik in *Mutterzunge* von Emine Sevgi Özdamar“, *Text + Kritik* IX/06, Sonderband *Literatur und Migration*, München, 2006, p. 84-96.
- Meyer, Christine, « Istanbul, ville-personnage au cœur de l’Europe : les romans d’Orhan Pamuk, Emine Sevgi Özdamar et David Boratav », in : Carlo Arcuri (dir.), *Europe du roman, romans de l’Europe*, coll. « Romanesques », n° hors-série 2013, Paris, Garnier, p. 191-210.
- Minnaard, Liesbeth, „Emine Sevgi Özdamar: ‘I Didn’t Know that Your Passport Is also Your Diary’“, in : L.M., *New Germans, New Dutch: Literary Interventions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 69-106.
- Oraliş, Meral, „Der Spiegel als Wunschraum oder Das literarische Schreiben als ‚Provinz des Fremden‘ bei E. Sevgi Özdamar“, in: Manfred Durzak & Nilüfer Kuruyazıcı (Hrsg.), *Interkulturelle Begegnungen. Festschrift für Şara Sayın*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 49-60
- Seyhan, Azade, „Unübersetzbare Schicksale: Umschreibungen von Exil, Schweigen und sprachlichen Zielorten im Werk Özdamars“, *Text + Kritik* VII/16, Heft 211: Emine Sevgi Özdamar, München, 2016, p. 19-25.
- Totzke, Ariane, „Nationalismus und Völkermord in Emine Sevgi Özdamars Theaterstück *Perikizi - Ein Traumspiel*“, in: Elke Sturm-Trigonakis et Simelia Delianidou (Hrsg.), *Sprachen und Kulturen in (Inter)Aktion*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 2013, p. 107-120.
- Wagner-Engelhaaf, Martina, „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar“, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hrsg.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, München, Iudicium, 2006, p. 353-368.
- Weber, Angela, *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*, Bielefeld, Transcript, 2009.
- Zierau, Cornelia, „Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen...“: *Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur*, Tübingen, Stauffenburg, 2009.

### 2.3 Feridun Zaimoglu

- [Anonyme], „Berliner Literaturpreis für Feridun Zaimoglu“, en ligne [dernière consultation le 18/06/2018] : <[http://www.rowohlt-theaterverlag.de/artikel/Berliner\\_Literaturpreis\\_fuer\\_Feridun\\_Zaimoglu.3301022.html](http://www.rowohlt-theaterverlag.de/artikel/Berliner_Literaturpreis_fuer_Feridun_Zaimoglu.3301022.html)>.
- [Anonyme], Critique du roman *Liebesmale, scharlachrot*, INTRO, 25/10.2000, en ligne [dernière consultation le 12/08/2016] : <<http://www.intro.de/popmusik/feridun-zaimoglu-1>>.
- Abel, Julia, „Konstruktionen ‚authentischer Stimmen‘. Zum Verhältnis von ‚Stimme‘ und Identität in Feridun Zaimoglus ‚Kanak Sprach‘“, in: Andreas Blödorn, Daniela Langer & Michael Steffel (Hrsg.), *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin & New York, De Gruyter, 2006, p. 297-320.
- Abel, Julia, „‚Ansichten vom Nicht-Bürgerlichen‘: Modelle von Autorschaft und Schreiben bei Feridun Zaimoglu“, in: Rüdiger Schütt (Hrsg.), *Feridun Zaimoglu in Schrift und Bild*, Kiel, Edition Fliehkraft, 2011, p. 47-56.
- Bahners, Patrick, „Kritiker der Islamkritikerinnen“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 97, 26.04.2007, p. 40.
- Bodenburg, Julia, „Kanaken und andere Schauspieler: Performative Identitäten bei Feridun Zaimoglu und Yadé Kara“, *Germanica*, 38/2006, p. 129-140.
- Breitfeld, Arndt, „Plagiatsvorwurf gegen Zaimoglu: Zwei Romane mit derselben Matrix?“, *Der Spiegel*, 08.06.2006.
- Cheesman, Tom & Karin E. Yeşilada (eds), *Feridun Zaimoglu*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012.
- Cheesman, Tom, „Incriminating texts. With reflections on the justiciability of Esra and Leyla“, in: Tom Cheesman (ed.), *German Text Crimes. Writers Accused, from the 1950s to the 2000s*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2013, p. 1-22.
- Dayıoğlu-Yücel, Yasemin, „Authorship and authenticity in migrant writing: The plagiarism debate on Leyla“, in: Tom Cheesman et Karin E. Yeşilada (eds), *Feridun Zaimoglu*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 183-199.
- Döbler, Katharina, „Kunst oder Liebe, Dunst oder Triebe: Feridun Zaimoglu schickt seinen Jüngling an den Strand. Dort wird er ein Mann“, *Die Zeit*, 10/05/2001.
- Granzin, Katharina, „Da reimt sich Flittchen auf Igittchen: Kapitalismuskritik, jetzt auch gesungen: Feridun Zaimoglu und Günter Senkel machen erstmals Musiktheater“, *taz*, 21.03.2011, en ligne [dernière consultation le 09/06/2018] : <<http://www.taz.de/!312100/>>.
- Grumbach, Detlef, „Wieder schwelgt Feridun Zaimoglu in der Schönheit der Kanaksprach, vermischt mit Goethe: ‘Ohne Geld gibts keine Schickness’“, *Berliner Zeitung*, 16/09/2000, en ligne [dernière consultation le 12/08/2016] : <<http://www.berliner-zeitung.de/16163100> ©2016>.
- Hofmann, Michael, „Romantic Rebellion: Feridun Zaimoglu and Anti-Bourgeois Tradition“, in: Tom Cheesman & Karin Yeşilada (eds), *Feridun Zaimoglu*, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2012, p. 239-257.
- Hofmann, Michael, „Hölderlin und Zaimoglu, Hyperion und Serdar: Izmir, die Ägäis und Kleinasien in der deutschen Literatur“, in: *Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasım Eği zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Saniye Uysal Ünalın, Nilgin Tanış Polat, Mehmet Tahir Öncü, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 2013, p. 155-165.

- Hückstädt, Hauke, „Liebeswut in den Pulspumpen“, *Frankfurter Rundschau*, 4. November 2000.
- Hüfner, Agnes, „Werthers Ächter. Orient ne va plus: Feridun Zaimoglus wilder Briefroman ‚Liebesmale, scharlachrot‘“, *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 265, 17.11.2000.
- Jessen, Jens, „Feridun Zaimoglu, Isabel: ‚Am Anfang war der Hass‘“, *Die Zeit*, 13.03.2014.
- Jung, Thomas, Ansprache zur Verleihung des Jakob-Wassermann-Literaturpreises 2010 an Feridun Zaimoglu, en ligne [dernière consultation le 21/03/2018] : <<http://www.fuerth.de/Portaldata/1/Resources/lebeninfuerth/dokumente/kultur/wassermannreden2010.pdf>>.
- Killert, Gabriele, „Spätbarock und präpotent. Feridun Zaimoglu im Zeichen des Unterleibs“, *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 88, 17.04.2001, p. 35.
- Lottmann, Joachim, „Ein Wochenende in Kiel mit Feridun Zaimoglu, dem Malcolm X der deutschen Türken“, *Die Zeit*, 14.11.1997, en ligne [dernière consultation le 25/01/2018] : <<http://www.zeit.de/1997/47/zaimogl.txt.19971114.xml>>.
- Mangold, Ijoma, „Vom ‚Kümmel-Outlow‘ zum Kulturkonservativen: Eine Begegnung mit Feridun Zaimoglu“, 14.05.2010, *Die Zeit*, en ligne [dernière consultation le 10/06/2018] : <<https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2010-04/bp-feridun-zaimoglu>>.
- Meyer, Christine, « Feridun Zaimoglu adaptateur de Shakespeare », in : Silvia Contarini, Jean-Marc Moura *et al.* (dir.), *Interprétations postcoloniales et mondialisation. Littératures de langues allemande, anglaise, espagnole, française, italienne et portugaise*, Berne, Peter Lang, coll. « Liminaires – Passages interculturels », vol. 33, 2014, p. 173-192.
- Minnaard, Liesbeth, “Feridun Zaimoglu: ‘Here Only the Kanake Has the Say’”, in : L.M., *New Germans, New Dutch: Literary Interventions*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008, p. 143-178.
- Röther, Christian, „Feridun Zaimoglu, Der Reformator als Romanheld“, *Deutschlandfunk*, 17.09.2017, en ligne [dernière consultation le 25/05/2018] : <[http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglu-evangelio-ein-luther-roman-der-reformator.886.de.html?dram:article\\_id=386292](http://www.deutschlandfunk.de/feridun-zaimoglu-evangelio-ein-luther-roman-der-reformator.886.de.html?dram:article_id=386292)>.
- Schmidt, Gary, “Feridun Zaimoglu’s performance of gender and authorship”, in: Katharina Gerstenberger & Patricia Herminghouse, *German Literature in a New Century: Trends, Traditions, Transitions, Transformations*, New York, Berghan Books, 2008, p. 196-213.
- Schütt, Rüdiger (Hrsg.), *Feridun Zaimoglu in Schrift und Bild*, Kiel, Edition Fliehkraft, 2011.
- Steuten, Ulrich, „Feridun Zaimoglu: *Liebesmale, scharlachrot*“, *parapluie* [Elektornische Zeitschrift für Kulturen – Künste – Literaturen], 11.01.2001, en ligne [dernière consultation le 25/01/2018] : <<https://parapluie.de/archiv/kommunikation/aufgelesen/>>.
- Weidemann, Volker, „Abgeschrieben? Streit um den Roman Leyla: Özdamar gegen Zaimoglu“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.06.2006.
- Yildiz, Yasemin, „Kritisch ‚Kanak‘: Gesellschaftskritik, Sprache und Kultur bei Feridun Zaimoglu“, in: Özkan Ezli, Dorothee Kimmich & Annette Werberger (Hrsg.), *Wider den Kulturreiz: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, Bielefeld, Transcript, 2009, p. 187-205.

## 2.4 Autres

- Assmann, Jan, „Die Zauberflöte – Märchen oder Mysterium?“ In: Herbert Lachmeyer (Hrsg.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, p. 761-769.
- Baillet, Florence, *L'utopie en jeu : Critique de l'Utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2004.
- Bänsch, Dieter, *Else Lasker-Schüler: Zur Kritik eines etablierten Bildes*, Stuttgart, Metzler, 1971.
- Berger, Inge, [Rezension zu Pirinçis „Tränen sind immer das Ende“], *Sounds*, 51/1981, p. 59.
- Bhatti, Anil, „Der Orient als Experimentierfeld. Goethes *Divan* und der Aneignungsprozess kolonialen Wissens“, *Goethe-Jahrbuch 2009*, 126, 2009, p. 115-128.
- Bollack, Jean, *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris, PUF, 2001.
- Brenner, Peter J., *Plenzdorfs „Neue Leiden des jungen W.“*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Materialien, 1982.
- Briegleb, Klaus, „Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-) Ort in der Gruppe 47“, in: Bernhard Böschenstein & Sigrid Weigel (Hrsg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997, p. 29-82.
- Briegleb, Klaus, *Bei den Wassern Babels: Heinrich Heine, jüdischer Schriftsteller in der Moderne*, München, DTV, 1997.
- Briegleb, Klaus, *Missachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“*, Berlin, Philo, 2003.
- Buchner, Wilhelm, *Ferdinand Freiligrath: Ein Dichterleben in Briefen*, Lahr, Schauenburg, 1882.
- Chevalier, Karine, *La Mémoire et l'Absent. Nabil Farès et Juan Rulfo, de la Trace au Palimpseste*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Do Paço, David, « La « Phantasie » orientaliste dans les opéras allemands de Mozart. Un regard sur la ‘théorie du jeu et du fantasme’ de Gregory Bateson », *Hypothèses* 2010/1 (13), p. 267-275.
- Doğan, Şerife, „Komparatistischer Blick auf die alten ausgewählten Keloğlanmärchen und die neuen deutschen Versionen ‚Keloğlan in der Bundesrepublik‘“, en ligne [dernière consultation le 12/09/2017] : <[www.journals.istanbul.edu.tr/iuaded/.../1023014827](http://www.journals.istanbul.edu.tr/iuaded/.../1023014827)>.
- Dumiche, Béatrice, *Weiblichkeit im Jugendwerk Goethes. Die Sprachwerdung der Frau als dichterische Herausforderung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002.
- Engel, Manfred & Dieter Lamping (Hrsg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Engélibert, Jean-Paul, « Portrait de l'artiste en vieux singe : J.M. Coetzee, Kafka et le problème du réalisme », in : Philippe Zard (dir.), *Sillage de Kafka*, Paris, Le Manuscrit, coll. « L'esprit des lettres », 2007, p. 147-162.
- Espagne, Michel, *Les Juifs allemands de Paris à l'époque de Heine : La translation ashkénaze*, Paris, PUF, 1996.

- Espagne, Michel, « Heine et la littérature populaire », in : Marie-Ange Maillet & Norbert Waszek (dir.), *Heine à Paris – Témoin et critique de la vie culturelle française*, Paris, L'éclat, 2014, p. 17-31.
- Fischer, Robert, *Adelbert von Chamisso: Weltbürger, Naturforscher und Dichter*, mit einem Vorwort von Rafik Schami, Berlin, E. Klopp, 1990.
- Görbert, Johannes, „Das literarische Feld auf Weltreisen. Eine kultursoziologische Annäherung an Chamissos Rurik-Expedition“, in: Marie-Theres Federhofer & Jutta Weber (Hrsg.), *Korrespondenzen und Transformationen: Neue Perspektiven auf Adelbert von Chamisso*, Göttingen, V & R Unipress, 2013, p. 33-50.
- Grazin, Katharina, „Ein Schelmenkonzert“, *taz*, 10.11.2010 [en ligne, dernière consultation le 30/03/2018] : <<http://www.taz.de/!362439/>>.
- Gutjahr, Ortrud (Hrsg.), *Westöstlicher und nordsüdlicher Divan. Goethe in interkultureller Perspektive*, Paderborn/München, Schöningh, 2000.
- Harnoncourt, Nikolaus, „Ein Familiendrama“, in: W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, dir. Nikolaus Harnoncourt, Opernhaus Zürich, 1987, coffret de 3 CD, livret d'accompagnement.
- Helm, Barbara, „Bertha von Suttner“, in: Ursula I. Meyer & Heidemarie Bennent-Vahle (Hrsg.), *Philosophinnen-Lexikon*, Leipzig, Reclam, 1997.
- Höhn, Gerhard, *Heine-Handbuch: Zeit – Person – Werk*. 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar, Metzler, 1997.
- Kapadia, Parmita, “Transnational Shakespeare: Salman Rushdie and Intertextual Appropriation”, in: *Borrowers and Lenders. The Journal of Shakespeare and Appropriation*, vol. III, n° 2, Spring/Summer 2008.
- Khair, Tabish & Johan Höglund (eds), *Transnational and Postcolonial Vampires: Dark Blood*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Kirschnick, Sylke, *Tausend und ein Zeichen: Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
- Koiran, Linda, „Galsan Tschinags Schreibverfahren zwischen mündlicher Kulturtradition und J.W. Goethes Wilhelm Meister“, in: L.K., *Écrire en langue étrangère : Études des œuvres allemandes des auteurs d'origine asiatique / Schreiben in fremder Sprache: Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft*, München, Iudicium, 2009, p. 222-248.
- Kortländer, Bernd, „Die Sphinx im Märchenwald“, in: B. K. (Hrsg.), *Interpretationen. Gedichte von Heinrich Heine*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 13-31.
- Lauer, Gerhard, „Die Erfindung einer kleinen Literatur: Kafka und die jiddische Literatur“, in: Manfred Engel & Dieter Lamping (Hrsg.), *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, p. 125-143.
- Lauterwein, Andréa, « Paul Celan : le rossignol bègue. Un changement de perspectives dans la poésie », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 201, 2/2014, p. 403-430.
- Lubrich, Oliver, „Holzpfehl und Telegraphenmast: Bram Stoker entsorgt ein archaisches Monster (*Dracula*)“, in: O.L., *Das Schwinden der Differenz. Postkoloniale Poetiken*, Bielefeld, 2004, p. 99-147.
- Luserke, Matthias, „Die Leiden des jungen Werthers“, in: M.L., *Sturm und Drang. Autoren – Texte – Themen*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 125-157.
- Maier-Schaeffer, Francine, *Heiner Müller et le « Lehrstück »*, Berne, Peter Lang, 1992.



- Mandelkow, Karl Robert (Hrsg.), *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Teil II, 1832-1870, München, Beck, 1977.
- May, Manfred, Peter Goßens et Jürgen Lehmann (Hrsg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2008.
- McGowan, Moray, “The Tash her Father Wore: World Literature, Joyce, Kafka and the Invisible in Kemal Kurt’s *Ja, sagt Molly*”, in: Barbara Burns et Joy Charnley (eds), *Crossing Frontiers. Cultural Exchange and Conflict. Papers in Honour of Malcolm Pender*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, p. 43-53.
- Meyer, Christine, „Elias Canetti als Ahne?“, in: C. M. (Hrsg.), *Kosmopolitische ‚Germanophonie‘: Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann, « Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft », Bd. 59, 2012, p. 81-104.
- Mousel Knott, Suzuko, „Yoko Tawada und das ‚F-Word‘: Intertextuelle und intermediale Prozesse des Romans *Ein Gast* im feministischen Diskurs“, *Études Germaniques*, vol. 259, n° 3, 2010, p. 569-580.
- Nettesheim, Josefina, „Ferdinand Freiligraths Neger- und Wüstenlieder und das Problem der Exotik“, *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, 73/1969, p. 93-106 .
- Ogane, Atsuko, « Parcours du mythe d’Hérodiade : *Ysengrimus, Atta Troll, Trois contes, Salomé* », *Romantisme*, vol. 154, n° 4, 2011, p. 149-160.
- Parmentier, Sabine, « Œuvre et vie d’Adelbert de Chamisso », *Figures de la psychanalyse*, n° 7, 2002/2, p. 167-185.
- Patrut, Iulia Karin, „Kafkas ‚Poetik des Anderen‘: Kolonialer Diskurs und postkolonialer Kanon in Europa“, in: Uerlings, Herbert et Iulia Karin Patrut (Hrsg.), *Postkolonialismus und Kanon: Relektüren, Revisionen und postkoloniale Ästhetik*, Bielefeld, Aisthesis, 2011, p. 261-288.
- Pokatsky, Klaus, „Ich bin ein Pissetürke: Akif Pirinçci und der deutsche Literaturbetrieb“, *Die Zeit*, Nr. 22, 28.05.1982 [en ligne, dernière consultation le 17/03/2018] : <<http://www.zeit.de/1982/22/ich-bin-ein-pissetuerke>>.
- Raddatz, Frank-Michael, *Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Stuttgart, Metzler, 1991.
- Rouby, Francine, „Said: Bewegung bis zur Ent-Fremdung. Ein Portrait“, *Germanica*, 38, 2006, p. 157-171.
- Schader, Angela, „Deutschland, (k)eine Heimat: Said spricht mit Hölderlin und zur Geliebten“, *Neue Zürcher Zeitung*, 04.12.2002, en ligne [dernière consultation le 15/06/2018] : <<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8JLVE-1.444034>>.
- Şenocak, Zafer, „Der Hinterhof der deutschen Identität: über Thomas Manns Revisionen des deutschen Kulturbegriffs“, in: Z. Ş., *Deutschsein. Eine Aufklärungsschrift*, Hamburg, Edition Körber-Stiftung, 2011, p. 59-74.
- Starobinski, Jean, « Pouvoir et Lumières dans *La Flûte enchantée* », *Dix-huitième siècle*, 10/1978, numéro thématique « Qu’est-ce que les Lumières ? », p. 435-449.
- Steffahn, Harald, *Bertha von Suttner*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt (Rororo), 1998.
- Strasser, Alfred, „Snobismus und neue deutsche Popliteratur am Beispiel von Benjamin Stuckrad-Barre“, *Germanica*, 49/2011, p. 135-144.
- Vaydat, Pierre, « *Les nouvelles Souffrances du jeune W.* de Ulrich Plenzdorf : négation contestataire et littérature », *Germanica*, 30/2002, p. 91-99.

- Weber, Mirjam, „*Der wahre Poesie-Orient*“: *Eine Untersuchung zur Orientalismus-Theorie Edward Saids am Beispiel von Goethes ‚West-östlichem Divan‘ und der Lyrik Heines*, Wiesbaden, Harassowitz, 2001.
- Weinmann, Frédéric, « La réconciliation de la masse et de l'élite autour des Contes de Grimm », in : Fabrice Malkani, Anne-Marie Saint-Gille & Ralf Zschachlitz, *Canon et identité culturelle : Élités, masses, manipulation*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 161-170.
- Weinrich, Harald, « Lieux et non-lieux d'un écrivain franco-allemand : Adelbert von Chamisso », *Le Genre humain*, vol. 47, n° 1, 2008, p. 269-278.
- Wysling, Hans & Yvonne Schmidlin (Hrsg.), *Thomas Mann. Ein Leben in Bildern*, Frankfurt a. M., Fischer, 1997.
- Zipes, Jack, “The struggle for the Grimms’ throne: The legacy of the Grimms’ tales in the RFG and GDR since 1945”, in: Donald Haase, *The Reception of Grimms’ Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*, Detroit, Mich., Wayne State University Press, 1993, p. 167-206.
- Zipes, Jack, *The Brothers Grimm. From Enchanted Forests to the Modern World*, New York, Routledge, 1988.
- Zipes, Jack, *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural Context*, South Hadley, Mass., Bergin & Garvey Publishers, 1983.

# Index des personnes

---

## A

Abel, Julia 243, 245, 249  
Ackerman, Anton 302  
Ackermann, Irmgard 5, 32  
Adelson, Leslie A. 10-11, 313, 330  
Adenauer, Konrad 37  
Adorno, Theodor W. 41- 42, 339  
Akın, Fatih 240, 341  
A-Maaly, Khalid 61  
Améry, Jean 42-43  
Amodeo, Immacolata 5, 10  
Amosy, Ruth 1, 18  
Anderson, Benedict 6  
Andriès, Lise 67  
Aristophane, 302  
Armstrong, Louis 303  
Arnim, Achim von 55, 173, 181, 343  
Aron, Paul 19-20, 311  
Artaud, Antonin 197, 224  
Ashcroft, Bill 28  
Assad, Bachar 99  
Assad, Hafez 95, 99  
Assmann, Aleida 13, 31, 33  
Assmann Jan 13, 31, 165  
Atatürk (= Mustafa Kemal, dit) 292  
Ateş, Seyran 138, 247  
Atkins, Susan 205  
Austen, Jane 16  
Ayhan, Ece 143

## B

Bachmann, Ingeborg 42, 44, 66, 140, 244  
Bardolph, Jacqueline 6, 26-27, 29  
Becker, Lars 243  
Beethoven, Ludwig van 26, 70  
Benjamin, Walter 13, 31, 42, 49, 55, 97, 101, 117, 345  
Benn, Gottfried 36, 40, 220, 279  
Besson, Benno 192-193, 201, 211-212, 225  
Bhabha, Homi 3, 14-15, 27, 65  
Biermann, Wolf 211, 242, 250  
Biller, Maxim 22, 334  
Biondi, Franco 4-5, 13, 21, 93-94

Bloom, Harold 29, 33  
Blüm, Norbert 242  
Blunck, Hans-Friedrich 42-43  
Bonn, Charles 11  
Börne, Ludwig 38, 185  
Bourdieu, Pierre 10, 18, 22, 31, 139  
Braun, Eva 198  
Brecht, Bertolt 35-36, 46-47, 62, 68, 81-82, 84, 102,  
139, 142-43, 145, 158, 180, 182, 188, 192-193, 205,  
211-212, 216-217, 221, 224, 344-345  
Bredel, Willi 93  
Brentano, Clemens 55, 173, 181, 343  
Brinkmann, Rolf Dieter 331  
Broch, Hermann 42, 119  
Brontë, Charlotte 14, 16  
Brussig, Thomas 13  
Brutus, Marcus Junius Caepio 198  
Büchner, Georg 36, 38, 51, 57, 62, 66, 85-86, 143, 174  
Bukowski, Charles 316, 324  
Bürger, Gottfried August 316-317, 341  
Burroughs, Williams S. 331  
Butler, Judith 14, 241  
Byron, George Gordon, Lord 26, 38

## C

Camus, Albert 14  
Canetti, Elias 36, 61, 75, 91  
Celan, Paul 36, 38, 42-44, 48, 58, 59-61, 70-71, 90-91,  
143  
Çelik, Neco 54, 240  
Cervantes Saavedra, Miguel de 57, 101  
Césaire, Aimé 57, 89  
César, Jules 57, 197-198  
Chamisso, Adelbert von 3, 5, 7, 32, 36, 38, 55-56, 61,  
66, 73-80, 82-85, 90-91, 101, 109, 239, 325, 339,  
345  
Cheesman, Tom 47, 54, 141, 247, 319, 323, 325  
Child, Francis James 121  
Çırak, Zehra 13, 60, 61, 240  
Cléopâtre, 198  
Coetzee, John Maxwell 14, 28, 60  
Conrad, Joseph 16, 26  
Cronenberg, David 162

## D

Daimagüler, Mehmet 240, 337,  
Dante (= Durante degli Alighieri, dit) 57  
Danton, Georges Jacques 58, 197  
Daoud, Kamel 14, 248,  
Daudet, Alphonse 26  
Dayıoğlu-Yücel, Yasemin 141  
Defoe, Daniel 14, 16, 28, 303  
Deleuze, Gilles 2, 10, 19, 59, 85, 149  
Derrida, Jacques 10, 13, 27  
Detue, Frédérik 43  
Disney, Walter Elias, dit Walt 118  
Do Paço, David 165-166  
Döbler, Katharina 257  
Dobrindt, Alexander 2  
Dorn, Thea (= Christiane Scherer) 339, 360  
Droste, Wiglaf 331  
Durzak, Manfred 5, 228

## E

Ecker, Gisela 194, 361  
Eichendorff, Joseph Karl Benedikt von 55  
El Hissy, Maha 14, 15, 149  
Ellerbach, Benoît 22, 65, 95, 97-99, 117, 120  
Emmerich, Wolfgang 5-6  
Engels, Friedrich 72, 110  
Enzensberger, Hans Magnus 68  
Espagne, Michel 6, 18-19, 61, 189, 340  
Ette, Ottmar 7, 143, 213, 221, 237  
Ewers, Hans Heino 97-98

## F

Fachinger, Petra 13, 15, 314-315, 323  
Fassbinder, Rainer Werner 108, 298  
Fichte, Johann Gottlieb 54  
Flaubert, Gustave 26  
Fleischmann, Lea 13  
Foucault, Michel 10, 13, 26, 266  
Freiligrath, Ferdinand von 185, 187-188, 342  
Friedrich, Heinz 74-75, 78  
Frischmuth, Barbara 13

## G

Garcia Lorca, Federico 143

García Márquez, Gabriel 46  
Gauvin, Lise 20  
Geiser, Myriam 8  
Gendolla, Peter 35  
Genette, Gérard 18, 62-64, 66, 88, 257-258, 301, 309  
Gide, André 102  
Gilleir, Anke 223-224  
Ginkel, Emil 93  
Ginsberg, Alan 324, 331  
Goethe, Johann Wolfgang von 8, 35-36, 38-40, 42-43,  
49, 52-53, 55, 57, 63-64, 67-72, 86, 89-91, 98, 101-  
102, 122-128, 130-135, 173, 187, 192, 210, 244,  
254- 258, 260, 262, 264-265, 268, 271-274, 277,  
279, 280-282, 285-286, 288, 295, 298-300, 302-  
308, 310-312, 318, 324, 327, 332-333, 339-340,  
345-346  
Goldt, Max 331  
Götz, Rainer 331  
Gramsci, Antonio 27  
Grass, Günter 118, 240  
Griffiths, Gareth 28  
Grimm, Jakob & Wilhelm 45, 49, 56-57, 65, 89-90, 95,  
112, 114-118, 120-121, 144, 151, 153, 156-157,  
170, 173, 175, 181, 184, 217, 229-230, 232-236,  
342-344,  
Grün, Max von der 94, 118  
Gürses, Müslüm (= Müslüm Akbaş, dit) 257, 293-295,  
297  
Guattari, Félix 2, 10, 19, 59, 85, 149  
Guillaume II, roi de Prusse et empereur allemand 123  
Gutzschhahn, Uwe-Michael 122, 126, 132

## H

Habermas, Jürgen 13, 111  
Hacks, Peter 117, 302  
Hafez (= Khouajeh Chams ad-Din Mohammed Hafez-e  
Chrirazi), 131  
Hafiz (= Hafez, voir ci-dessus), 69  
Hall, Stuart 6-7  
Handke, Peter 331  
Harmoncourt, Nikolaus 169  
Hauff, Wilhelm 57, 64-65  
Heesters, Jaohannes 181  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 54, 126, 133  
Heidegger, Martin 40, 54

Heine, Harry, puis Christian Johann Heinrich 25, 37-38, 51, 58-59, 73, 77-81, 83-84, 90-91, 101, 126, 133, 143-145, 158-159, 182-189, 193, 217, 224-228, 231, 235-236, 302, 339, 343-345

Herwegh, Georg 185

Heym, Stefan 117, 197

Heyse, Paul 52

Hikmet, Nâzım 143

Hillgruber, Andreas 111

Himmler, Heinrich 43

Hitler, Adolf 58, 110-111, 198, 220

Hobsbawm, Eric 7, 19

Hoernle, Edwin 117

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 55, 65, 157, 317

Hofmann, Michael 47, 65, 257-258

Hölderlin, Friedrich 38, 51, 54-55, 69-72, 77, 254-258

Homère, 38, 57, 62, 89, 266, 295, 303

Honecker, Erich 301-302

Honigmann, Barbara 13, 172

Horváth, Ödön von 38

Hoskoté, Ranjit 11

Houellebecq, Michel 246-247

Hugo, Victor 58

Hwang, David Henry 162

## I

Iser, Wolfgang 13

Itzenplitz, Eberhard 298

## J

Jacoby, Georg 181

Jauß, Hans-Robert 13

Jean Paul (= Johann Paul Richter, dit) 59

Jelinek, Elfriede 68, 221

Jens, Walter 68,

Jessen, Jens 46

Joyce, James 59, 63-64

Juhnke, Harald 242

## K

Kafka, Franz 2, 35-36, 38, 40, 55, 59-61, 63, 85, 90-91, 102, 149

Kaiser, Georg 46- 47

Kant, Immanuel 38, 91

Kara, Yadé 240, 243

Karaman, Fatih F. 293

Karge, Manfred 192

Kelek, Necla 138, 172, 247

Keller, Gottfried 89

Kermani, Navid 11, 14, 17, 37-41, 49, 55, 60, 239, 338

Kerner, Justinus 185

Kerouac, Jack 331

Kleist, Heinrich von 55, 60, 66, 85, 143

Klopstock, Friedrich Gottlieb 52, 318

Kohl, Helmut 332

Kracht, Wolfgang 15, 331-332

Kraft, Helga 145

Kurt, Kemal 14, 17, 63, 150,

Kuruyazıcı, Nilüfer 5, 228

## L

Lacan, Jacques 10

Lammert, Norbert 2, 37

Lamping, Dieter 7, 59

Langhoff, Matthias 192, 195

Lasker-Schüler, Else 60, 63, 90, 143, 213, 215, 217-225, 235, 279, 339-340

Lebert, Benjamin 331

Lecerle, Jean-Jacques 30-31

Lenz, Jakob Michael Reinhold 36, 51, 57, 62, 85, 277

Lérès, Guy 296

Lessing, Gotthold Ephraim 35-36, 38, 40, 42, 53, 89, 240, 302

Liebeskind, August Jakob 165

Lorbeer, Hans 93

Lubrich, Oliver 104

Lucien de Samosate, 67

Luserke, Matthias 280, 289

Luther, Martin 4, 47, 70, 160, 246

Luxemburg, Rosa 204

## M

Mac Virsen, James 120-121

Macpherson, James 295

Mainguenu, Dominique 18

Maizière, Karl Ernst Thomas de 2, 247

Malkani, Fabrice 30, 343

Mann, Heinrich 35

Mann, Thomas 35, 39, 51, 56, 69, 97-98, 109, 116, 120, 153, 155, 162, 186, 192, 197, 257, 269

Manson, Charles 205

Marchwitza, Hans 93  
 Marquardt, Fritz 192, 214  
 Martynova, Olga 60  
 Marx, Karl 109, 126, 133, 146  
 Maupassant, Guy de 26  
 Mayer, Hans 39, 50-51  
 Mecklenburg, Norbert 147, 194, 210  
 Mede-Flock, Hanne 13  
 Meinhof, Ulrike 205  
 Meizoz, Jérôme 1, 18, 137  
 Merkel, Angela 137, 248  
 Merz, Friedrich 2  
 Messaline, (= Valeria Messalina) 198  
 Metternich, Klemens Wenzel von 79, 231  
 Millöcker, Carl 156, 180-181  
 Minnaard, Liesbeth 11,  
 Mörrike, Eduard 42  
 Morley, John 129  
 Motte Fouqué, Friedrich Heinrich Karl Baron de la 56  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 26, 144, 156-158, 164-  
 169, 173, 225-226, 344  
 Müller, Heiner 68, 89, 143, 145, 158, 191-192, 200-  
 201, 205-209, 214, 236  
 Müller, Inge 204  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 103

## N

Napoléon I<sup>er</sup> (= Napoléon Bonaparte) 75, 343  
 Neruda, Pablo 143  
 Nerval, Gérard 26  
 Nestroy, Johann 51  
 Nietzsche, Friedrich 43, 126, 133-134  
 Nobel, Alfred 128  
 Nolte, Ernst 111  
 Nora, Pierre 30  
 Novalis (= Georg Philipp Friedrich Freiherr von  
 Hardenberg, dit) 55

## O

Okay, Erman 150-151  
 Oliver, José F. A. 13  
 Özdamar, Emine Sevgi 14, 17, 20-22, 49, 56-57, 59,  
 60, 62-65, 68-69, 81-89, 137-148, 150-153, 155,  
 157-161, 164-166, 168, 171-172, 174-175, 177-178,  
 181-182, 184, 186, 188-196, 198, 200, 205-206,

208-210, 212-213, 215, 219-225, 227-229, 232,  
 234-237, 239, 244, 298, 338-340, 342-346  
 Özdemir, Cem 240, 337  
 Özdoğan, Selim 240  
 Özkan, Aygül 240  
 Özoğuz, Aydan 240

## P

Perrault, Charles 65, 112, 114, 157  
 Persi, Thomas 120-121  
 Pfizer, Gustav 186  
 Pieck, Wilhelm 302  
 Pinkus, Theo 192  
 Pirinçci, Akif 17, 299, 314-316, 318-325, 327-334  
 Plenzdorf, Ulrich 244, 257, 298-307, 309- 312, 315,  
 318, 320, 323-327, 331-333, 341  
 Polanski, Roman 103  
 Propp, Vladimir 112, 175  
 Proust, Marcel 59  
 Puccini, Giacomo 144, 156-157, 160-161, 163-164,  
 344

## R

Reich-Ranicki, Marcel 36, 311  
 Reif-Hülser, Monika 13  
 Rhys, Jean 14  
 Richard III, roi d'Angleterre 197  
 Richter, Paul 131  
 Rilke, Rainer Maria 38, 43-44, 91  
 Rimbaud, Arthur 43, 197  
 Robespierre, Maximilien de 67, 197  
 Rökk, Marikka 181  
 Roth, Moses Joseph 38  
 Rushdie, Salman 17, 79

## S

Safranski, Rüdiger 339  
 SAID, 14, 17, 22, 26-27, 52-54, 69-72, 77, 96, 102,  
 129, 131, 160-162, 165, 344, 346  
 Saint-Gille, Anne-Marie 30, 343  
 Salinger, Jerome David 303, 307, 309, 331-333  
 Sarrazin, Thilo 138-139, 172, 315, 338  
 Schäfer, Wilhelm 43

Schami, Rafik 4-5, 17, 20-22, 49, 53, 56-57, 59, 63-65,  
68, 73-81, 93-103, 105, 107-123, 125-134, 239,  
338-340, 342-346

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 54

Schikaneder, Emanuel 165

Schiller, Johann Christoph Friedrich 35, 38, 40, 52-54,  
180, 302

Schlegel, August Wilhelm 87-88, 159, 200

Schmidt, Gary 243

Schmidt, Harald 53

Schneider, Manfred 32, 309

Schneider, Richard Chaim 13

Schopenhauer, Arthur 126, 133

Schubert, Franz 173

Schwab, Gustav 185

Senkel, Günter 54, 57, 240, 246

Şenocak, Zafer 11, 14, 17, 43-45, 49, 61, 91, 239, 338

Seyhan, Azade 8, 147

Shakespeare, William 16, 28, 38, 57, 87-90, 143-144,  
152, 155-159, 176, 182-183, 188-189, 191-193,  
195, 197, 199-201, 206-207, 228, 240, 302, 344

Simonis, Heide 242

Sloterdijk, Peter 339

Smetana, Bedřich 144, 154-157, 170, 173, 344

Socrate, 146

Sommer, Theo 2

Spivak, Gayatri Chakravorty 27, 209

Staël, Germaine de 56, 74

Stanislavski (= Constantin Sergueïevitch Alexeïev, dit),  
84

Stein, Heinrich Friedrich Karl Reichsfreiherr vom und  
zum 42-43

Stendhal (= Marie-Henri Beyle, dit) 215

Sterne, Laurence 55

Sternheim, Carl 46-47

Stoker, Bram 95, 103-104, 110, 344

Stuckrad-Barre, Benjamin 331-332

Stürmer, Michael 111

Sturm-Trigonakis, Elke 8

Süreya, Cemal 143

Suttner, Bertha von 128

## T

Tanpınar, Ahmet Hamdi 143

Tawada, Yoko 14, 17, 55, 60-61, 160, 239, 338

Tibi, Bassam 2

Tieck, Ludwig 55, 157, 159

Tiffin, Helen 16, 28

Toller, Ernst 46-47

Topcu, Özlem 240

Trakl, Georg 44, 48

Trojanow, Ilija 11, 47-49, 61

Tschinag, Galsan 14, 17, 53

Tucholsky, Kurt 40

## U

Uhland, Ludwig 52, 185

## V

Valentino, Rudolph 26

Van Gogh, Vincent Willem 197

Verdi, Giuseppe 26

Vlad III, dit Vlad l'Empaleur 103-105, 107, 110

## W

Walcott, Derek 57, 89

Waldenfels, Bernard 13

Wallraff, Günter 94, 108, 337

Walser, Martin 40

Walser, Robert 36, 38, 41, 61

Weigel, Helene 42, 82, 217

Weill, Kurt 82

Weinrich, Harald 3, 5, 75

Werner, Michael 6, 18, 108, 298

Wieland, Christoph Martin 52, 67, 165

Wolf, Christa 102

## Y

Yeginer, Murat 147

Yeşilada, Karin E. 47, 54, 141, 247

## Z

Zaimoglu, Feridun 14, 17, 22, 38, 44-48, 54, 57, 66,  
140-142, 164, 239-252, 254, 256-258, 260, 264,  
266, 268-270, 273-284, 286-289, 291-292, 294-299,  
304-314, 318-319, 325-334, 338-339, 341, 346

Zelle, Carsten 35

Zipes, Jack 115, 118

Zschachlitz, Ralf 30-31, 343

Zur Mühlen, Hermynia 117

