

UNIVERSITÉ LUMIÈRE – LYON 2
Faculté des Lettres, Sciences du Langage et des Arts
Département de Lettres Modernes

UNIVERSITÄT LEIPZIG
Philologische Fakultät

Faculté des Langues
Département d'Études Allemandes et Scandinaves

Wissenschaftliche Arbeit für das Lehramt Gymnasium /
Mémoire de MASTER 2

**Habiter une langue qui n'était pas la vôtre : l'exemple de la
nouvelle en France et en Allemagne**
– comparaison entre *Die Sehnsucht fährt schwarz*, *Gesammelte Olivenkerne*
de Rafik Schami et *Le Maboul*, de Fouad Laroui

Présenté par / Erstellt von :

Marie-Cécile FOUCARD
Lehramt für Gymnasium Deutsch / Französisch
im Rahmen des Integrierten Studienganges
Matrikelnummer:
Strasse des 18. Oktober 33 / 605, 04103 Leipzig

Année universitaire 2005-2006

Directeurs de recherche / Gutachter :

Université Lumière – Lyon 2

Département de Lettres Modernes :
Monsieur Charles BONN

Département d'Études Allemandes :
Monsieur Wolfgang FINK

Universität Leipzig

Frau Prof. Dr. Felten

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
I. LA NOUVELLE MISE EN PRATIQUE	12
1. Pour une définition en contexte.....	12
1. Le statut problématique de la nouvelle.....	12
2. La nouvelle, un récit qui tourne court ?.....	14
3. Une « marge littéraire ».....	15
4. Divergences de conceptualisation pour un genre qui relève de traditions différentes en allemand et en français.....	17
2. Le statut de la nouvelle dans le monde de l'édition	21
II. ECRIRE DANS L'ENTRE-DEUX : LA PART DE L'INTERTEXTUALITE	23
1. Des sources d'inspiration variées	23
1. Les modèles arabes : formes courtes et oralité.....	23
2. Les modèles appartenant au « patrimoine religieux ».....	37
3. Les références littéraires véhiculées par la langue de l'autre.....	49
4. Modèles internes et transferts culturels liés à d'autres langues.....	54
2. Réécrire la langue de l'Autre	58
1. Un joyeux carrefour de langues.....	58
2. Inscrire l'étranger dans la langue	62
3. Contester la langue comme instrument de pouvoir	65
4. Au-delà de l'antagonisme langue(s) maternelle(s) / langue(s) étrangère(s).....	69
III. L'APPORT DE LA NOUVELLE POUR LES LITTERATURES DE L'IMMIGRATION	72
1. Poétique du recueil.....	72
1. Facteurs de cohésion	72
2. Fonction et enjeux du titre.....	75
2. Un genre limité pour une plus grande marge de liberté.....	76
1. Le conte et ses variantes parodiques	76
2. Une orientation vers l'irréel scientifique ?	78
3. Nouvelle et identité(s).....	79
1. Un aveu d'échec de la maîtrise du Moi et du monde	79
2. La fragmentation, fille de l'exil.....	80
3. Un monde à l'étrangeté exacerbée	82
IV. HABITER L'ECRIURE.....	84
1. L'écriture comme remède à l'exil intérieur.....	84
1. Mise à distance de la vie par le rire littéraire	84
2. Une arme pour la critique.....	86
2. Un nouveau lieu : évoluer dans son propre espace imaginaire.....	87
3. L'écriture met en scène ses limites	89
CONCLUSION.....	93
RÉSUMÉ / ZUSAMMENFASSUNG.....	97

BIBLIOGRAPHIE	118
ANNEXES	121
1. Traductions de textes écrits par Rafik Schami.....	121
1. „Au commencement était le séjour“, in La nostalgie ne prend pas de billet – Histoires de l'étranger	121
2. « Confusion », in Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger	131
2. Texte de Khalil Gibran : « DIEU LE VERBE DIEU »	132
3. Texte de Kurt Tucholsky : « Affenkäfig »	134

Introduction

Il y a dans la tradition française une certaine sacralisation de l'introduction, morceau de bravoure qui doit aller chercher le lecteur, l'amener, où qu'il se trouve, vers un autre lieu, ne serait-ce que parce que la littérature se situe ailleurs, dans un champ qui n'est ni tout à fait matériel, ni tout à fait idéal, un hors-champ pourtant si proche de l'homme qui vit entouré par l'écrit. A l'heure de la mondialisation, la question du lieu de la littérature, de sa « localisation » se pose de façon accrue. Localisation... un terme d'origine géographique qui peut sembler curieux dans un tel contexte. Pourtant, il revêt au moins deux significations éclairantes : d'une part, la littérature d'aujourd'hui germe dans un contexte multiculturel que nous ne pouvons pas ignorer. La notion de dialogisme mise en évidence par Bakhtine s'applique plus que jamais, nous pourrions même parler de « plurilogisme » autant que de plurilinguisme. La multiplicité des langues, des cultures et des modes d'appréhension du réel nous amène à revoir les cadres littéraires institués.

Les catégories fixes, établissant une distinction nette entre les pays comme le suggèrent les appellations littérature allemande et littérature française, sont brouillées, elles se dédoublent, se multiplient, sont susceptibles de recoupement. Il faudrait au minimum parler de littérature « francophone » ou « germanophone ». Bien souvent, cet élargissement s'avère insuffisant et les précisions géographiques semblent fastidieuses, voire inutiles : il faudrait parler d'un auteur de langue turque vivant à Paris à propos de Nedim Gürsel ; d'un écrivain de nationalité marocaine s'exprimant en français et installé en Hollande pour Fouad Laroui dont le livre occupe cette étude... Qui se soucie encore de pouvoir localiser précisément l'auteur d'une œuvre littéraire, quel rapport cette localisation a-t-elle avec la notion de littérarité ?

Il serait envisageable de considérer que l'origine du « manuscrit » importe peu à l'ère des nouvelles technologies de l'information et d'Internet, où l'écrivain peut s'adonner à son travail n'importe où, du moment qu'il est équipé d'un ordinateur portable. Le lieu d'émission de l'œuvre joue donc un rôle négligeable et ce n'est pas le pays où elle a été composée, c'est-à-dire conçue sur support informatique, qui sert d'argument, de porte-drapeau. La littérature ne se revendique plus comme originaire

d'une région géographique particulière, le besoin de légitimer ses écrits de la sorte ne se fait pas sentir¹. L'auteur d'une oeuvre n'affirme pas qu'elle provient de tel ou tel pays, il laisse au documentaire et au guide de voyage le soin de nourrir les envies d'« exotisme », sans s'interdire formellement d'emprunter à ce genre, par exemple en transformant son discours.

Cependant, il faut remarquer que pour beaucoup d'œuvres, on continue à signaler les origines des auteurs. L'exemple des noms aux consonances arabes dans la littérature contemporaine est représentatif. Il est possible que deux éditeurs se soient choisis un faux nom aux sonorités maghrébines pour faire vendre le livre qu'ils avaient écrit, profitant de la mode qui accroche le regard de l'acheteur potentiel sensibilisé à la « littérature de l'immigration ». Ce type de patronyme serait ainsi une invention dans le cas de *Lila dit ça*, soit-disant composé par un certain Chimo. D'autre part, un auteur allemand de romans policiers et de nouvelles, Jakob Arjouni, a reconnu avoir adopté comme nom de plume celui de son ex-femme, d'origine marocaine. Or, il se trouve que cet écrivain compose de nombreux romans mettant en scène un détective turc, Kayankaya. Au premier abord, il semble, à entendre ce nom, qu'un auteur immigré choisisse un personnage d'immigré. Alors, simple coïncidence ou stratégie de vente ? Interrogé à ce sujet lors d'une lecture à l'Institut Goethe de Lyon en novembre 2004, Jakob Arjouni a répondu qu'il s'agissait pour lui de se démarquer nettement de son père, lui aussi écrivain. Il est possible de considérer que l'auteur se livre à un jeu de cache-cache ou du moins qu'il n'est pas mécontent de la confusion, étant donné qu'il a choisi précisément ce nom dans le champ des possibles.

De plus, lorsque l'on ouvre un livre, la courte notice biographique qui suit la présentation de l'œuvre nous apprend souvent que l'auteur est né dans tel pays, ou dans telle ville permettant de déduire un pays précis. Il se peut aussi que la quatrième de couverture nous renseigne sur ce point, comme dans le cas du recueil *Le Maboul*, de Fouad Laroui. Nous apprenons qu'il est né au Maroc et vit à Amsterdam, après avoir fait ses études en France. Trois lieux différents sont rassemblés sur une seule page, ce qui constitue un chiffre non négligeable. Lorsqu'il s'agit d'une personne qui écrit dans une autre langue que celle qu'on attendrait d'après sa ville d'origine, l'éditeur nous précise souvent le lieu où vit cet auteur.

¹ Il y a bien sûr des exceptions, comme toujours en français (!), avec des romans de terroir comme *Le Pape des Escargots*, par Henri Vincenot. Dans ce cas, l'auteur fonde le pacte de lecture justement sur le caractère régional de son œuvre, car les protagonistes évoluent au fin fond de la Bourgogne. La tendance, contraire à la mondialisation, va dans le sens des particularismes.

Ainsi en est-il pour les recueils de Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde* (Noyaux d'olives tirées du journal de l'étranger) et *Die Sehnsucht fährt schwarz - Geschichten aus der Fremde* (La nostalgie ne prend pas de billet - histoires de l'étranger) que l'éditeur présente en ces termes :

Rafik Schami, 1946 in Damaskus geboren, lebt seit 1971 in der Bundesrepublik. Studium der Chemie mit Promotionsabschluß. Heute zählt er zu den erfolgreichsten Schriftstellern deutscher Sprache. Sein Werk wurde in 22 Sprachen übersetzt. Lebt in der Pfalz.

S'agit-il de justifier l'utilisation d'une langue particulière lors de la création littéraire, « condamnant » Rafik Schami à l'allemand comme suite logique de son lieu de résidence ? Faut-il voir la mention « résidant en Allemagne depuis 1971 » comme la tentative plus ou moins consciente d'apporter une légitimation, une explication au titre qui lui est ensuite conféré, écrivain de langue allemande ? Serait-il désigné ainsi s'il écrivait bien en allemand mais résidait ailleurs ?

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de faire appel au concept allemand de nation tel qu'il a été développé au XIX^{ème} siècle. Il diffère de la conception française dans la mesure où il repose sur une communauté d'esprit. Est allemand celui qui partage la même culture, les mêmes traditions, la même histoire... Bref, la définition de la nation est plus culturelle et linguistique, car la langue implique une certaine façon de considérer le réel, une manière de quadriller le monde, une orientation donnée aux structures mentales. Celui qui s'exprime en allemand et *a fortiori* celui qui écrit dans cette langue appartient potentiellement à la communauté allemande, quelque soit le pays où il habite. Un illustre prédécesseur de Rafik Schami pourrait nous en convaincre s'il le fallait. Franz Kafka, quoique son allemand soit fortement influencé par la région où il a vécu et les conditions d'écriture qui furent les siennes, n'est pas moins considéré comme faisant partie du patrimoine littéraire allemand. Il donne tout naturellement lieu à des cours à l'université, par exemple en deuxième année d'études germaniques à Leipzig. La notion d'auteurs de langue allemande « provenant de l'extérieur » (*von außen*), hors des frontières de la république fédérale, est donc ancienne. Elle est liée à une nation unifiée tardivement sur un sol commun pour former un état souverain. Ainsi, tout écrivain qui compose ses œuvres en allemand fait potentiellement partie du champ littéraire germanophone.

Il en va autrement pour la France où la nation se définit principalement par la volonté de vivre ensemble, d'adopter un projet commun et de reconnaître des valeurs communes. La **communauté des citoyens** s'oppose donc à la conception allemande de

communauté linguistique. L'idéal révolutionnaire de la France comme « terre où s'est incarné l'universel » et « patrie des droits de l'homme » a laissé son héritage fondamentalement contradictoire : comment un pays particulier peut-il porter l'universel, comment un peuple peut-il revendiquer comme sa propriété les droits de l'homme, faisant preuve d'un dirigisme suspect ? Peut-être faut-il voir là une origine des difficultés à définir la francophonie, ou plutôt les francophonies. L'ancienne métropole garde toujours quelque part l'idée qu'il faut habiter la France pour adopter pleinement ses valeurs, partager le projet idéal de « vivre ensemble ». Des années de centralisation ont renforcé cette tendance et l'idée qu'il existe une littérature francophone en dehors des frontières de l'hexagone, largement reconnue et répandue aux Etats-Unis ou en Allemagne, peine encore à s'imposer de plein pied dans les universités françaises. Elle a souvent une petite place dans la section « littérature comparée », on la cantonne presque dans la confidentialité. La littérature, pour de nombreux universitaires, se résume encore aux écrivains du passé qui ont foulé le sol français. Quand on parle d'auteurs actuels, surtout s'ils sont issus de l'espace francophone, certains répondent qu'il faudrait d'abord connaître « notre littérature ». Faut-il y voir une volonté de conserver une façade monolithique dans le bastion qu'est la « littérature française », une résistance au métissage culturel à défaut de pouvoir contrer le métissage de la société ? Les études de lettres seraient un moyen de se conforter dans une vision du monde rassurante où l'étudiant est prié de regarder de préférence en arrière.

On mesure dès lors les profondes divergences entre les littératures d'expression française, avec le cas particulier que représentent les pays anciennement colonisés auquel appartient le Maroc, et la littérature germanophone dite « des migrants », même si on pourrait considérer une similitude de situation entre cette dernière et la littérature « beur » dite aussi « de la deuxième génération de l'immigration » en France. Les différences ne peuvent pas être niées et l'architecture compliquée qui forme l'arrière-plan de ces littératures a été ici simplement effleurée. Malgré la part indéniable de regard naïf en quête d'un certain exotisme, l'idée justifiant un tel rapprochement était de se pencher sur l'adoption d'une langue qui n'est pas la première à laquelle on penserait lorsque l'on décide de se confronter aux mots par l'écriture. En dépit de son étrangeté, de son éventuelle incohérence explicitées plus haut, ce fut donc un critère « géographique » qui guida les recherches. Dans le champ de la littérature maghrébine d'expression française, je désirai étudier des nouvelles écrites par un Marocain. Le

paradoxe constant guettant celui qui, issu du « centre », se penche sur la littérature issue de la « périphérie », pour emprunter les catégories de Bourdieu, apparaît ici en plein. De quel droit, quelle légitimité donner à une telle démarche ? Mon regard sur l'œuvre n'est-il pas forcément influencé par la perspective de « l'orientalisme » ? Cependant, le choix de la langue d'écriture implique justement ce regard du locuteur natif, la littérature vit en partie de la séduction qu'elle peut exercer par son altérité, elle se donne à lire dans cette langue et sous cette forme. Face aux divergences entre le contexte allemand et français, mais aussi à l'effet de mode qui fait proposer de nombreux sujets autour de l'immigration / émigration, est née l'idée d'un changement de perspective : aborder sous l'angle formel. Entre deux auteurs, Rafik Schami et Fouad Laroui, la rencontre pouvait avoir lieu au carrefour, à ce point de croisement que constitue une forme, alliant justement l'universel annoncé par une catégorie d'écrits et le particulier qui fait que chaque œuvre adapte le genre. La forme narrative courte semble appropriée à son objet par son caractère insaisissable, indéfinissable pour des littératures dont la définition même reste problématique. Cette perspective présentait aussi un intérêt par rapport à la perception de la « littérature des étrangers » (« *Ausländerliteratur* ») en Allemagne. Celle-ci est traitée le plus souvent en tant que groupe. Elle s'articule plutôt autour de thèmes (de l'immigration) appliqués à plusieurs auteurs, ce qui implique qu'elle soit d'autant plus rarement envisagée sous l'angle du choix formel d'un seul.

La théorisation de la nouvelle comme genre a intéressé de nombreux chercheurs, aussi bien en Allemagne qu'en France. Elle semble vouée à être sans cesse remaniée et elle a nourri de nombreux débats, en particulier pour prédire sa disparition. Illustrant la vivacité et la permanence d'une forme déjà différente lorsque l'on passe la frontière linguistique en raison des traditions qui habitent un mot allemand et son équivalent français, elle se maintient, quitte à changer de visage, et se prête tout particulièrement à la comparaison.

Cependant, comme le fait remarquer Touriya Fili, on a peu écrit sur la nouvelle dans le contexte de la littérature maghrébine d'expression française, à part les travaux de Denise Brahimi qui analyse la forme brève comme une expression conforme à la discontinuité et à l'éclatement caractéristiques de la société maghrébine.² Ceci étonne par rapport au volume de la production. Un manque d'études sur la nouvelle dans la littérature marocaine d'expression française est à déplorer. Ce manque s'applique

² Touriya Fili, *La nouvelle marocaine d'expression arabe et française dans la dernière décennie du 20^e siècle*, mémoire de DEA sous la direction de monsieur Bonn, Université Lyon 2, année universitaire 2000-2001, page 11.

d'autant plus à la littérature « produite par les étrangers » en Allemagne. Dans cette fascination pour une forme difficile à appréhender, il s'agit de prolonger la perspective du travail éclairant de Touriya Fili en s'intéressant aux ressemblances sous l'angle du genre et à la pertinence interne d'un recueil.

L'exil et l'émigration sont rarement volontaires, ils laissent des « blessures » indélébiles, telles ces brûlures du soleil faisant « rôtir » les os de l'enfant du sud.³ La question pour l'écrivain est alors la suivante : comment ajuster son écriture à cette situation imposée et retourner la marge en marginalité choisie, l'intégrer à un projet plus vaste ? Comment s'introduire dans une autre langue sans perdre la sienne ? Il semblerait qu'une seule solution s'impose, celle de rendre la langue de l'autre habitable et ceci passe aussi par la construction d'une forme, le choix d'une architecture pour les mots de l'autre que l'on fait siens. Cette habitation n'est pas concevable sur le mode sédentaire ; une maison solide nécessiterait des fondements qui ne peuvent être remis en cause. Il s'agit plutôt d'une tente, d'un chapiteau nomade qui se fixe à sa guise au hasard des voyages, et où l'on se confie à l'autre selon les circonstances, c'est-à-dire sous forme discontinuée :

« Mein Leben in Deutschland », antwortete Lutfi, « ist ein einziges Abenteuer und über vieles davon könnte ich nicht einmal mit meiner Mutter sprechen. Nadime, Molly und Micha, meinem Freund, erzähle ich alles, sonst niemandem. Doch die kluge Hebamme Nadime hatte Recht, als sie mir einmal sagte, man könne wichtige Dinge nur entweder einem absolut zuverlässigen Freund oder einem absolut fremden, aber sympathischen Menschen anvertrauen. Du bist dieser Fremde, dem ich alles von mir erzählen will.“⁴

Cet étranger bienveillant, c'est aussi le lecteur que l'auteur invite à être l'auditeur de cette parole cyclique et pourtant rassemblée du recueil de nouvelles. L'auteur ? Les deux auteurs plutôt, dont il faut faire une courte présentation.

Né en 1946, Rafik Schami est plus âgé que Fouad Laroui. Cependant, on ne peut pas vraiment dire qu'une génération les sépare et la différence d'âge n'est pas si importante qu'il faille la prendre en compte. En revanche, il faut noter que la production de Rafik Schami, plus étendue, fait de lui un auteur largement reconnu dont le nom a

³ D'après Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde (La nostalgie ne prend pas de billet – Histoires de l'étranger)*, dtv, Munich, 1988, 1996, 10^e édition 2003, page 133.

⁴ Rafik Schami, *Die Sehnsucht der Schwalbe (La nostalgie de l'hirondelle)*, dtv, Hanser, Munich, 2000, page 18 : « Ma vie en Allemagne », répondit Lutfi, « est toute une aventure et il y a beaucoup de choses dont je ne pourrais même pas parler avec ma mère. À Nadime, Molly et Micha, mon ami, je raconte tout, sinon à personne d'autre. Mais l'intelligente sage-femme Nadime avait raison lorsqu'elle me dit un jour que l'on peut confier des choses importantes soit à un ami absolument fiable, soit à une personne absolument étrangère qui nous est sympathique. Tu es l'étranger à qui je veux raconter tout ce qui me concerne. »

presque valeur de recommandation dans l'espace germanophone, alors que Fouad Laroui n'a publié que quatre romans. Cependant, ils ont tous deux été remarqués par la critique. L'un a reçu pour l'ensemble de son œuvre les prix Thaddäus-Troll (1986) et Adelbert-von-Chamisso (1993), l'autre s'est vu attribuer le prix Découverte Albert-Camus pour son premier roman *Les Dents du topographe* (1996) ainsi que le prix Beur FM et le prix Méditerranée des Lycéens pour *De quel amour blessé* (1998). Rafik Schami est même promu en quelque sorte au rang d'« ambassadeur » de la culture allemande : on utilise par exemple en France *Der geheime Bericht über den Dichter Goethe* (*Le rapport secret sur le poète Goethe*) en tant que littérature accessible aux jeunes apprenant l'allemand. Se dessine une réception de l'auteur qui se limite au rayon « littérature de jeunesse », car les autres œuvres ne sont pas (encore) traduites, en particulier les deux recueils qui nous occupent. Le projet de ce travail est aussi de montrer que Rafik Schami n'est pas seulement un auteur pour enfant, comme on pourrait le percevoir en France. Une autre facette de l'auteur mérite d'être développée et il semble que ses écrits pourraient intéresser un public francophone qui ne lit pas l'allemand. Ce constat est peut-être hâtif, mais il s'appuie sur les réactions enthousiastes de locuteurs bilingues français / arabe face aux deux récits de Rafik Schami que j'ai traduits.

Les différences s'expriment dans les conditions d'écriture et le rapport à la langue : Rafik Schami écrit dans la langue qui est pour lui véhiculaire, la langue de tous les jours, alors que Fouad Laroui jongle entre une langue véhiculaire, le néerlandais, une langue d'écriture, le français, et sa langue maternelle, l'arabe. Un dernier trait les relie : ce sont tous deux des « scientifiques en littérature ». Rafik Schami a fait des études de chimie terminées par un doctorat avant de travailler dans le secteur économique, Fouad Laroui enseigne des matières plutôt scientifiques, l'économie et les sciences de l'environnement. Mais là encore apparaît une différence, car Rafik Schami vit son écriture comme une profession libérale, alors que Fouad Laroui exerce son métier de professeur à l'université d'Amsterdam et écrit en parallèle. La langue de la littérature peut paraître, dans un sens, doublement étrangère pour ces « scientifiques » qui ont choisi de l'employer alors que rien ne les y prédisposait.

Le choix de cette forme particulière qu'est la nouvelle pour s'exprimer dans la langue de l'autre nous occupera dans un premier chapitre. Il s'agit de voir quel lien peut s'établir entre cette forme et les littératures de l'immigration en tentant de les définir,

aussi bien sur le plan intrinsèque que dans leur rapport extérieur avec les conditions de production.

Puis nous nous pencherons, dans un deuxième chapitre, sur les marques de cette situation privilégiée entre deux langues : l'intertextualité et la réécriture manifestent la volonté d'évoluer librement dans la nouvelle langue choisie.

Dans un troisième chapitre, des pratiques concrètes retiendront notre attention, comme la pertinence du recueil, la liberté offerte par la forme brève et le motif de l'identité, en lien avec la dissémination du recueil de récits.

Enfin, nous arriverons à bon port, abordant la langue de l'Autre comme force créatrice dans cette idée d'habiter l'écriture. Elle est la condition *sine qua non* de cette littérature en allemand et en français, même si l'activité littéraire dans cette autre langue constitue un prolongement pour Rafik Schami qui était déjà venu à l'écriture avant de s'aventurer sur le terrain allemand :

Ich saß in meiner Zelle und wollte niemanden sprechen. Ich hockte mich hin, schloss die Augen und plötzlich dachte ich, dass die Fremde ein Kokon ist. Man begibt sich hinein, löst sich auf und mit der Zeit wird aus den alten Bestandteilen ein Schmetterling.⁵

⁵ Rafik Schami, *Die Sehnsucht der Schwalbe (La nostalgie de l'hirondelle)*, page 238 : „J'étais assis dans ma cellule et je ne voulais parler à personne. Je m'accroupis, je fermai les yeux et soudain je songeai que l'étranger est un cocon. On s'y place, on se dissout et avec le temps les anciens composants deviennent un papillon.“ C'est moi qui traduis.

I. La nouvelle mise en pratique

1. Pour une définition en contexte

1. Le statut problématique de la nouvelle

Quel statut accorder à la nouvelle ? Est-elle, selon une idée commune, un genre mineur ? Cette « forme de récit taxée de sous-produit du roman »¹ doit donner les raisons de son existence et elle n'échappe pas à cette nécessité dans le contexte qui nous occupe : « La nouvelle semble être le genre qui réfléchit sans cesse le dit et la difficulté du dire. C'est un genre littéraire qui n'en finit pas de penser sa légitimité. »² L'exigence explicitée ici en tant que trait caractéristique a influencé l'orientation de ce travail sur une littérature sans cesse en devenir. Elle se laisse encore moins ranger sous une étiquette que les différentes écoles littéraires déjà contestables et contestées par ceux que l'on désigne comme leurs « membres » (un exemple parmi tant d'autres, le « classicisme de Weimar »). Ici, l'interrogation et la difficulté du dire commencent dès la nomination. En effet, la francophonie reste « un concept à inventer »³ et l'on peut tout autant parler des francophonies problématiques que de problématiques de la francophonie. Du côté allemand, les différents termes spécialisés avancés pour englober « la littérature allemande écrite par des auteurs qui ne sont pas de langue maternelle allemande » sont tous plus ou moins rejetés par ces auteurs eux-mêmes : littérature des « travailleurs immigrés » (« *Gastarbeiterliteratur* », mot particulièrement discutable en raison de son horizon d'attente presque exclusivement tourné vers le « social » ; il est de fait délaissé aujourd'hui), des étrangers (« *Ausländerliteratur* »), des minorités (que l'on pourrait sans doute rapprocher de la littérature mineure selon Deleuze et Guattari car ils la définissent comme « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » et où la langue « est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation⁴ ») ou plus récemment littérature des migrants / de l'immigration (« *Migrationsliteratur* »), liste interminable à

¹ René Godenne, « Les années 90 de la nouvelle française et suisse : retour à la case départ », in *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXI^e siècle*, Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, publiés sous la direction de Vincent Engel par Canevas Editeur, l'instant même, Editions Phi, 1994, pages 15-22.

² Touriya Fili, *op. cit.*, page 35.

³ *Problématiques générales de la francophonie*, cours de master 1 de monsieur Bonn, Université Lyon 2, de septembre 2004 à janvier 2005.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka – Pour une littérature mineure*, collection « critique », Minuit, Paris, 1975, page 29.

laquelle on pourrait ajouter littérature migrante ou nomade... Sans nier que certains sont plus satisfaisants que d'autres, ces termes restent inappropriés à un degré quelconque.

Mais faut-il vraiment inventer une nouvelle définition ? Une tension entre particularité, différence, voire distinction (pour une partie de la critique qui insiste sur le contexte de l'œuvre) et exclusion comme conséquence involontaire de cette volonté de prendre en compte l'altérité est à l'œuvre depuis que l'on cherche un concept englobant (« *Sammelbegriff* ») :

Um es deutlich auszusprechen, ich bin kein Gastarbeiterautor, und meine Texte sind keine Gastarbeiterliteratur. In vielfacher Hinsicht nicht. Dieser Begriff entstand in den siebziger Jahren. In den sechziger Jahren war ich in diesem Land ein Schriftsteller unter Schriftstellern.⁵

Ne faudrait-il pas plutôt remettre en question cette démarche même de définition globale, en considérant que, comme pour la littérature francophone, la perception de groupe s'est perdue, qu'elle n'est plus d'actualité ? L'écriture échapperait à toute définition tendant à préciser son « lieu » de création et la liant de ce fait à un répertoire de thèmes attendus. Une définition, aussi pertinente soit-elle, serait immanquablement enfermement, réduction de la marge de manœuvre, effacement de l'ambiguïté vitale pour la littérature.

Pour engager – il est difficile de faire ici beaucoup plus – une discussion sur la particularité des écrits germanophones, il faut rappeler que la prise de conscience, la visibilité des auteurs ne s'est pas faite, comme pour la francophonie, en lien avec des événements politiques violents. D'autre part, il semble exister une « frontière » interne entre la littérature produite par d'autres pays germanophones extérieurs à l'Allemagne (Suisse, Autriche, minorité allemande en République Tchèque...) qui est comprise sans plus d'interrogation dans l'espace culturel germanophone (« *deutschsprachiger Raum* ») et les textes d'auteurs originaires d'espace non-germanophones écrivant en Allemagne. La distinction n'existe pas sous cette forme pour la francophonie où l'on « range » aussi bien les littératures québécoise, suisse que maghrébine, du moment qu'elles sont « d'expression française ». Pour formuler autrement, il semblerait que le concept de francophonie soit plus « démocratique », il serait un « club » plus ouvert qui accueille

⁵ Yüksel Pazarkaya, « Die Literatur ist Literatur » (« La littérature est littérature »), in *Eine nicht nur deutsche Literatur Zur Standortbestimmung der « Ausländerliteratur »* (Une littérature pas seulement allemande Pour une localisation de la « littérature des étrangers »), publié sous la direction d'Irmgard Ackermann et Harald Weinrich, Piper, Munich, 1986, page 60. Sauf indication contraire, c'est moi qui traduis : « Pour l'exprimer clairement, je ne suis pas un auteur « travailleur immigré » et mes textes ne sont pas de la littérature de « travailleurs immigrés ». A maints égards. Ce concept est né dans les années mille neuf cent soixante-dix. Dans les années mille neuf cent soixante, j'étais dans ce pays un écrivain parmi les écrivains. »

des textes issus du Nord comme du Sud. L'envers de cette approche est moins flatteur : nous excluons de ce que nous nommons « littérature française » tout ce qui ne vient pas de France et « annexons » silencieusement les œuvres, le cas échéant.

2. La nouvelle, un récit qui tourne court ?

Il est impossible de nier la domination du roman par le nombre de parutions chez les éditeurs. C'est aussi dans ce cadre que les deux auteurs se sont exprimés d'abord, aussi bien Rafik Schami que Fouad Laroui. Le déséquilibre quantitatif au profit du roman concerne donc également les écrits antérieurs de nos auteurs, comme s'il était plus aisé de commencer par un genre largement reconnu. En effet, l'auteur est fréquemment sommé de décliner l'identité littéraire de son oeuvre, ce qui revient à se rattacher plus ou moins à un genre, et ceci vaut sans doute davantage lorsqu'il est perçu comme un débutant « étranger à la langue ».

L'indéniable proximité dans les circonstances historiques dont témoignent l'émergence de la nouvelle et son apogée au XIXe siècle justifie la comparaison avec le roman. Pour ce dernier, aucun critère de longueur n'est évoqué et les écrivains continuent à profiter de cette liberté. Ainsi, le dernier roman de Rafik Schami, *Le côté sombre de l'amour*, compte 896 pages ; de même, le premier roman d'un jeune auteur, Clemens Meier, formé au DLL⁶ et présenté à la foire du livre de Leipzig en mars 2006, *Als wir träumten (A l'époque où nous rêvions)*, comporte 600 pages. On pourrait donc supposer que le volume de l'ouvrage continue aujourd'hui à connoter un certain « sérieux » de l'auteur. On pense à Jean-Paul Sartre se réjouissant des « six cent pages » que doit compter *L'Âge de raison* dans une lettre de mars 1940 à Simone de Beauvoir : « je suis un peu fier de cette longueur parce que, jusqu'ici, je faisais plutôt des bluettes. J'ai toujours considéré l'abondance comme une vertu. »⁷

Au contraire, la nouvelle apparaît fréquemment comme l'expression d'un « écrivain manquant de souffle. »⁸ Une certaine brièveté, que l'on peut raisonnablement considérer comme un critère de la nouvelle si on précise que « cette brièveté demeure

⁶ Institut allemand de littérature à Leipzig.

⁷ Cité par Jean-Pierre Aubrit dans *Le conte et la nouvelle*, Cursus, Armand Colin, Paris, 1997 et 2002, page 82.

⁸ « La nouvelle dans le champ littéraire maghrébin », par Kangni A. Alemjdjrodo, in *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Actes du colloques de l'Année nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, publiés sous la direction de Vincent Engel par Canevas Editeur, l'instant même, Editions Phi, 1994, page 49-55.

objectivement indéfinissable »⁹ et l'économie des moyens qui en découle fournissent donc la matière à une persistance des préjugés défavorables concernant la forme narrative courte.

Certains écrivent que la nouvelle est « à la fois un préalable au roman et l'exposé des prémices du roman »¹⁰, ce qui favorise la vision dépréciative de la nouvelle comme « ébauche » pour une fin supérieure, l'écriture d'un roman. Cette perspective me paraît fausser notre façon d'aborder l'œuvre et remettre en question la solidarité entre une forme, son contexte et ses propos. Elle suggère qu'une même œuvre pourrait indifféremment prendre l'apparence d'une nouvelle ou d'un roman, niant son caractère unique. Le choix d'une forme n'est pas anodin et dépend d'un ensemble de facteurs plus complexes. Il semblerait plutôt qu'une forme s'impose pour tel auteur lors de la composition de telle œuvre particulière. C'est pourquoi nous voulons considérer dans ce travail la nouvelle comme une œuvre aboutie en soi.

3. Une « marge littéraire »

Des considérations développées précédemment, on retiendra que la nouvelle constitue une forme minoritaire dans l'ensemble de la production. Elle est donc quantitativement une forme en marge dans le champ littéraire, cet « espace social dans lequel se trouvent situés ceux qui produisent les œuvres et leur valeur »¹¹, en allemand et en français. La question de la perception du genre se pose alors autrement, du côté de la pratique. Comment l'auteur de nouvelles l'appréhende-t-il ?

Pour Thierry Ozwald, la classification de la nouvelle comme « genre mineur » trouve un écho dans l'attitude du nouvelliste. Par un déplacement de la « minorité », jugement de valeur imposé de l'extérieur, vers l'idée d'un groupe mineur qui se distingue par la qualité, elle se mettrait elle-même en marge : « la nouvelle procède toujours, d'une manière ou d'une autre, d'un désir de singularité et peut-être d'une espèce d'élitisme littéraire. » (p. 3). Peut-on établir un lien entre le choix du « genre narratif court », moins connu du grand public, et une littérature qui doit rendre compte sans cesse de sa légitimité ? Peut-on lire dans ce geste une sorte de provocation qui consiste à retourner une marge en avantage ?

⁹ Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Collection contours littéraires, Hachette, Paris, 1996, page 8.

¹⁰ Thierry Ozwald, *op. cit.*, page 23.

¹¹ « La nouvelle dans le champ littéraire maghrébin », par Kangni A. Alemjrodo, in *op. cit.*, page 50.

Un genre est qualifié de mineur ; à côté de cela, on parle à propos de la littérature d'expression allemande d'une « littérature des minorités ». Que penser de cette proximité sémantique ? On peut pour le moins constater la coïncidence. Pour aller plus loin, il serait utile de considérer le « lieu d'émission » de ces vocables. Il s'agit pour ce genre « mineur » comme pour cette « littérature des minorités » d'un jugement et d'un essai de définition extérieurs, refusant de chercher des critères qui leur seraient propres. Deux formes de contestation répondent à cette dénomination externe. La nouvelle retournerait la minorité en « majorité qualitative », faisant du genre mineur un genre pratiqué et conçu pour une élite. La « littérature des minorités » propose une réponse plus complexe. Elle conteste une appellation imposée qui ne peut qu'être trop étroite et qui, comme nous l'avons vu précédemment, relève peut-être d'une erreur d'approche. La tentative de regroupement, entreprise qui rassure en permettant de classer les objets d'étude selon une méthode empruntée aux sciences naturelles (classification des « espèces » littéraires), semble peu appropriée à son objet. L'emploi d'un mot comme « littérature des immigrés » déclenche « un automatisme qui suscite, au moins dans l'imagination des lecteurs, une dissociation entre les Allemands et les étrangers qui, par la suite, nous exclut de la scène littéraire de ce pays. »¹² Les conséquences de cette définition sont inscrites au creux même de mots qui provoquent une attitude de ségrégation, telle qu'elle est exploitée par certains partis dans la société civile. Il est évident qu'une expression comme « littérature des étrangers » influence le lecteur naïf et l'oriente vers une question apparemment primordiale : s'il est étranger, pourquoi écrire en allemand ? Un écrivain « germano-allemand » (« *binnendeutsch* », en traduisant sur le modèle de franco-français) est moins souvent confronté à une interrogation portant sur son activité d'écriture. La question pourra porter sur les raisons et les circonstances qui l'ont amené à écrire, mais son caractère d'écrivain en langue allemande va de soi. Rafik Schami consacre une nouvelle à ces « Questions » :

Lange dachte ich, die dümmste Frage, die man mir stellen könnte, sei: „Warum schreiben sie auf Deutsch?“ Das fragt man mich wirklich. Mich, einen Autor nach zweiundzwanzig Jahren Exil in Deutschland [...] Doch bald tauchte eine noch dümmere Frage auf: „Was wollen Sie uns mit ihren Geschichten geben?“ Das fragen nicht etwa Kinder, sondern Erwachsene vom Literaturkritiker bis zum progressiven Dritte-Welt-Spezialisten.¹³

¹² Yüksel Pazarkaya, « Literatur ist Literatur » (La littérature est littérature), in *op. cit.*, page 63.

¹³ *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)*, dtv, Munich, avril 2000, page 15 : J'ai longtemps cru que la question la plus stupide que l'on puisse me poser était : « Pourquoi écrivez-vous en allemand ? » On me le demande vraiment. À moi, un auteur ayant derrière lui vingt-deux ans d'exil en Allemagne [...] Mais bientôt surgit une question encore

Ainsi, il recentre notre approche et attire notre attention sur le véritable objet de l'étude : le texte littéraire. La question citée n'est pas à proprement parler « littéraire ». Face à notre besoin de donner un nom pour inclure dans notre perception, certains auteurs proposent la seule catégorie qui leur paraît valable : la littérature, au sens de « concept générique désignant l'objet d'art linguistique »¹⁴

Que faire alors, si nous continuons à avoir besoin d'une « visibilité » particulière de ces textes, étant donné que les circonstances de leur émergence sont particulièrement importantes pour l'interprétation ? Leur existence nous paraît plus problématique que l'écrit dans la langue des balbutiements, celle que l'on a apprise en premier et qui s'appelle en conséquence « *Erstsprache* » (langue première), pour éviter la confusion créée par le terme « langue maternelle. » Cependant, nous oublions que l'écrit est toujours étranger, qu'il faut l'appivoiser même dans la langue dite « maternelle », ce qui est encore compliqué par un possible bilinguisme interne : d'une part la langue majoritaire, dite « nationale » dans un pays donné, d'autre part une langue minoritaire, du type alsacien-français ou araméen-arabe en Syrie. Contrairement aux sons, il faut apprendre à former les lettres, et, à un autre niveau, apprendre à écrire lorsque l'on se veut écrivain, quelle que soit la langue d'expression. À un certain niveau, on peut dire que le migrant linguistique choisit une forme marginalisée, double difficulté. Il se sert d'un genre inclassable, façon de refuser d'être classé. Mais il s'agit aussi d'un écrivain qui cherche une forme appropriée, selon le mot de Goethe cité par Yüksel Pazarkaya pour prévenir le danger d'une « discrimination positive » qui s'intéresserait à cette littérature seulement parce que son sujet serait l'immigration : « Und einzig veredelt die Form den Gehalt, / Verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt. »¹⁵

4. Divergences de conceptualisation pour un genre qui relève de traditions différentes en allemand et en français

L'angle choisi pour aborder la nouvelle révèle une différence de méthode. Les écrits théoriques consultés en français s'appuient sur les liens historiques entre différents genres narratifs courts. On tente de montrer l'évolution de l'« idée » de la forme, comment la nouvelle est née dans la lignée du conte, en lien avec sa situation de

plus stupide : « Qu'est-ce que vous voulez nous donner avec vos histoires ? » Ce ne sont même pas les enfants qui demandent cela, mais les adultes, du critique littéraire au spécialiste progressiste du Tiers-Monde.

¹⁴ D'après Yüksel Pazarkaya, « Literatur ist Literatur » (La littérature est littérature), in *op. cit.*, page 63.

¹⁵ Goethe, *Pandore*, acte 1, vers 676-677, cité par Yüksel Pazarkaya, « La littérature est littérature », in *op. cit.*, page 63.

communication. Face à la difficulté de tracer des frontières, l'auteur peut avoir recours indifféremment à l'expression « forme narrative brève », tout en relevant la plus grande fréquence du terme « nouvelle » : il concerne « 65% des textes brefs étiquetés sur le dernier demi-siècle »¹⁶. Des critères sont dégagés, mais l'on reconnaît que leur validité est toute relative. L'intérêt se tourne alors vers les grandes catégories du discours narratif et leur traitement dans les nouvelles. L'effort de théorisation semble plus important que les textes eux-mêmes, assez peu représentés. Ils donnent néanmoins parfois l'impulsion nécessaire à une nouvelle idée, ne serait-ce que sous la forme d'un essai de conceptualisation émanant d'un praticien de la nouvelle.

L'écrit théorique en allemand s'efforce de délimiter avec rigueur les caractéristiques du genre dans une optique plus philosophique, sans pour autant nier l'impossibilité d'une définition normative. Wolfgang Rath cite par exemple la poétique d'Aristote en raison de l'héritage dramatique, la discussion sur le sublime ou encore Sören Kierkegaard à propos de Kafka et de la représentation de l'effroi face à notre propre existence dans *La Métamorphose*¹⁷. Il cherche également à démarquer la nouvelle des genres voisins dans le champ sémantique encore plus étendu que présente l'allemand : à côté de l'histoire (« *Geschichte* »), le concept de l'histoire courte (« *Kurzgeschichte* ») évoque l'anglais « *short story* » et pourrait passer pour un concurrent de la nouvelle. Face à cette possible confusion, l'auteur range la nouvelle sous le concept du récit en insistant sur l'attitude de celui qui raconte, du conteur (« *Erzähler* ») (p.15). Le critère est la dimension artistique du récit, en tirant profit des techniques narratives. Il précise que la nouvelle « pose comme condition préalable des écrivains ayant une conscience esthétique très développée [...] La forme de la nouvelle organise dans le processus d'écriture des chances de délocalisation, des occasions de sortir des frontières. Le concept de la nouvelle est répertoire d'idées, schéma » (p. 11). Dans une deuxième partie, Wolfgang Rath traite de la coloration particulière donnée par un auteur et / ou une époque, dans une perspective historique.

L'étude des genres est traversée actuellement par une tendance pragmatique qui « permet de poser la question générique en termes de fonctions et de pratiques : dans cette « bourse de l'imaginaire » (Alastair Fowler, *Kinds of literature*) qu'est le système

¹⁶ Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, page 83.

¹⁷ Wolfgang Rath, *Die Novelle*, UTB, Vandenhoeck et Ruprecht, Göttingen, 2000, page 291.

des genres, c'est en effet la valeur d'usage qui prime.¹⁸ » Wolfgang Rath exprime un objectif similaire : étudier la nouvelle de façon inductive, interpréter des textes particuliers pour examiner les caractéristiques de la forme. L'orientation pragmatique constitue donc un point commun entre la théorisation en français et en allemand, bien que son poids diffère : les auteurs français consultés s'attachent plus aux questions formelles et structurelles, comme les procédés liés à la contrainte (incipit, final, métonymie, ellipse...), le personnage ou encore le temps.

La théorie de la nouvelle n'est pas le seul domaine où se manifestent des divergences entre France et Allemagne. Elles se retrouvent au niveau des auteurs, écho de deux conceptions complexes. Le statut accordé à la forme narrative brève est différent. Rafik Schami ne choisit pas de se rattacher explicitement à la tradition de la nouvelle par la mention du genre (en couverture), comme dans le cas de Fouad Laroui. Ceci est peut-être à mettre en relation avec la longue histoire du terme « nouvelle » en allemand, concept qui « s'enracine profondément dans la pensée éclairée, anthropologique de la tradition chrétienne et antique. »¹⁹ Il a le poids du modèle dramatique, une certaine ancienneté et serait sans doute un emprunt formel trop étranger. De fait, le mot *Novelle* est aisément identifiable en allemand comme un emprunt au français ou à l'italien *novella*, un terme « savant » et donc plus éloigné de la langue courante que le français « nouvelle », qui autorise, lui, des jeux de mots variés, comme par exemple *Vous aurez de mes nouvelles* (1991), un recueil publié par Jean-Paul Dubois²⁰.

Mais ce critère qui vient facilement à l'esprit ne suffit pas. Pour élargir la perspective, il faut considérer la littérature allemande actuelle et y replacer les textes de Rafik Schami, selon l'exigence formulée par Yüksel Pazarkaya et citée précédemment. La nouvelle est devenue une pratique rare, comme étrangère. Ainsi, dans le contexte allemand, l'interrogation existentielle portée par la nouvelle au XX^e siècle chez Kafka ou Musil tend à disparaître. En effet, selon la conception que défendait Robert Musil, « l'auteur se fond dans le texte et le texte dans l'auteur. Ecrire revient à assumer l'existence et sa forme est la nouvelle. »²¹ La nouvelle récente se détache de cette « affectation existentielle » et s'oriente vers le rapport journalistique, le reportage. Le

¹⁸ Communication introductive à un colloque intitulé "Compétences, reconnaissance et pratiques génériques" (resp. R. Baroni et M. Macé), qui s'est tenu à Lausanne les 26 et 27 novembre 2004 et à Paris les 21 et 22 avril 2005 (site Fabula).

¹⁹ Wolfgang Rath, page 54.

²⁰ Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, page 86.

²¹ Wolfgang Rath, *op. cit.*, page 298. Sauf indication contraire, les traductions sont de moi.

témoignage vécu sert ou est sensé servir de base à la fiction pour raconter des histoires qui ne prétendent pas au titre de nouvelle. Il s'agit de rassembler des récits relativement courts sous un seul titre qui fournit (le prétexte à) un élément de cohésion.²²

Cependant, même si le terme n'apparaît pas dans le paratexte chez Rafik Schami, la forme narrative courte qu'il qualifie d'histoire présente des analogies avec la nouvelle, comme l'organisation en recueil avec un titre général, la construction du récit et la thématique du regard sur une société. Ce rapprochement paraît également légitime par rapport aux textes antérieurs de Rafik Schami. Ainsi, l'esthétique du fragment se retrouve dans l'œuvre de cet auteur qui conçoit souvent ses romans sous cette forme : *Eine Hand voller Sterne (Une poignée d'étoiles)* se présente sous la forme du journal de bord d'un jeune garçon de quatorze ans à Damas, *Die Sehnsucht der Schwalbe (La nostalgie de l'hirondelle)* comme une suite d'histoires racontées par Lutfi, jour après jour, lors d'un mariage. La différence avec un recueil de nouvelles « encadré » (dont le *Décameron* avait offert le modèle) par un récit de base, « pré-texte » autant que prétexte narratif, réside dans la grande cohésion entre les « histoires » qui constituent en fait des fragments de la vie du personnage. Ceci rappelle le feuilleton par épisodes. Une telle organisation présente une ressemblance, du moins sur le plan des termes, avec le concept de *suite romanesque*, crée par La Varenne dans les années 50 pour rivaliser avec l'unité architecturale du roman²³. Cette forme attendue pourrait correspondre à notre représentation du conteur « oriental », proche des *Mille et Une nuits* par le fait de raconter un épisode chaque soir. Rafik Schami se coulerait dans le modèle « exotique » que nous exigeons indirectement par notre appréhension de la « catégorie » dans laquelle nous rangeons ses écrits, littérature des migrants.

Cette piste d'interprétation n'est pas la seule envisageable. On peut également considérer que l'écrivain puise dans cette « bourse de l'imaginaire » qui contient potentiellement toutes les formes et autorise une grande variété de pratiques. Écrire, quelle que soit la langue, ne revient pas à nier brutalement un héritage culturel, on sait quelle est la part de l'imitation dans l'apprentissage.²⁴ L'auteur débutant doit s'en émanciper pour trouver sa voie / voix, par exemple en « luttant pour parvenir à des synthèses entre les langues arabes et allemandes. »²⁵

²² *Idem*, page 328.

²³ Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, page 86.

²⁴ Voir à ce sujet Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, page 173.

²⁵ D'après Rafik Schami, *Die Sehnsucht der Schwalbe (La nostalgie de l'hirondelle)*, dtv, Hanser, Munich, 2000, page 336.

2. *Le statut de la nouvelle dans le monde de l'édition*

Dans le monde de la nouvelle française, la tendance serait à la disparition des revues de nouvelles – c'est-à-dire se consacrant exclusivement à cette forme – et des collections publiant des nouvelles, à l'exception de l'atelier Julliard.²⁶ Il s'agit de la maison d'édition qui a publié, justement, le recueil de Fouad Laroui. Cependant, on trouve, quatre ans après ces propos, des constats plus optimistes : « Les revues spécialisées se multiplient (parfois éphémères), des éditeurs créent des collections de poche, des festivals et des manifestations honorent le genre. »²⁷

On ne peut nier, néanmoins, que la situation est moins florissante qu'au XIXe siècle. Contrairement aux grands quotidiens italiens, « les journaux français n'accueillent plus la nouvelle qu'à la saison estivale, lorsque l'on suppose que l'actualité est en sommeil. Ce faisant, les nouvellistes ne sont pas seulement privés d'un espace de production régulière ; ils le sont aussi du débouché naturel que constituait au siècle précédent la publication en volumes des récits parus en journaux. »²⁸ En conséquence, la nouvelle dans le champ de la littérature maghrébine d'expression française est assez peu visible, c'est-à-dire qu'elle illustre cette « dissémination » qui caractériserait l'époque postmoderne. La difficulté d'appréhension pourrait expliquer qu'elle soit rarement sujet d'étude, étant donné qu'elle se disperse dans différentes revues et journaux nationaux et français. Cependant, cette forme de publication semble également encourager les jeunes auteurs ou faciliter la publication, comme l'illustre l'exemple tunisien. Le recueil collectif lié à un événement culturel particulier, comme *l'Année du Maroc en France* (1999-2000), représente une alternative prisée par les écrivains débutants qui ne disposent pas encore de l'effet d'annonce que peut produire un nom connu. Ainsi, la nouvelle « Nos vaches sont bien gardées » de Fouad Laroui est d'abord parue « dans un recueil collectif publié à l'occasion du *Temps du Maroc en France*.²⁹ » Le facteur d'unification choisi pour le titre du recueil, *Des nouvelles du Maroc*³⁰, s'explique donc par ce cadre particulier, et il faut prendre cette mention du lieu d'origine au sens large : l'espace réel et imaginaire tel qu'il peut être perçu, retravaillé sous forme littéraire. Faut-il voir ici une résurgence de la perception de groupe ? En

²⁶ René Godenne, article cité, pages 15-22.

²⁷ Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, page 81.

²⁸ *Idem*, page 80.

²⁹ Touriya Fili, *op. cit.*, page 54

³⁰ *Des nouvelles du Maroc*, éd. EDDIF, Paris/Casablanca, 1999.

effet, les textes de différents auteurs sont regroupés à partir d'un point commun qui se résume à ceci : écrire en français, de près ou de loin sur le Maroc.

Le récit bref connaît donc une fortune éditoriale diverse selon les espaces de production. Cependant, il semble plutôt ardu de faire publier un recueil qui annonce l'appartenance à cette forme dès le titre, laissant entrevoir qu'il s'agit d'un ensemble de textes et non d'un tout organique comme prétend être le roman. On pourrait parler d'une résistance face à la situation dans l'édition, d'une « épopée » (toute proportion gardée) de Rafik Schami pour faire publier le recueil *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde* (*La nostalgie ne prend pas de billet - Histoires de l'étranger*), refusé par de nombreux éditeurs. Par une sorte d'« ironie du sort », le recueil connaît une septième édition chez dtv (*Deutscher Taschenbuch Verlag*, on pourrait le rapprocher du Livre de poche en France) en juillet 1997 dans la prestigieuse collection illustrée - inversement de la tendance par rapport à ses débuts en collection de poche, chez le même éditeur, en 1988³¹. La double « marge » (littérature de l'immigration et genre plus difficile à imposer) a réussi à sortir de la confidentialité et la dixième édition de septembre 2003 le confirme.

³¹ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde* (*La nostalgie ne prend pas de billet - Histoires de l'étranger*), page 219.

II. Ecrire dans l'entre-deux : la part de l'intertextualité

1. *Des sources d'inspiration variées*

1. Les modèles arabes : formes courtes et oralité

L'inspiration est de deux ordres, il s'agit d'apports formels (comme le conte), thématiques (la figure du fou, la magie avec « Aïcha la sorcière »¹, les superstitions pré-islamiques..) ou encore les deux à la fois (les proverbes qui se rattachent à la forte pratique de l'oralité.) Les modèles, les genres littéraires et les motifs issus de la culture arabe constituent un point de rencontre entre les deux auteurs. Le patrimoine littéraire écrit est véhiculé par une même langue, l'arabe classique, établissant un pont au-dessus des divergences certaines entre Maroc et Syrie.

D'emblée, la situation du Maghreb ne peut pas être comparée à celle de la Syrie où l'allemand n'a pas de place « léguée par l'histoire » et où le français, là où il est parlé, revêt une importance bien moindre. Dans l'espace d'écriture propre à la littérature du Maghreb en français, la question linguistique est exacerbée par son lien avec la sphère politique. A la dichotomie entre français et arabe s'ajoute la tension entre arabe classique et arabe dialectal. L'arabe classique est le même pour tous alors que l'arabe dialectal revêt une coloration différente selon les pays, mais aussi les régions à l'intérieur des frontières nationales. Enfin, il faut mentionner à propos du Maroc une forme de « bilinguisme » tellement courante qu'elle passe inaperçue : les locuteurs de langue berbère qui parlent aussi arabe. Ces spécificités expliquent que l'on se penche sur un pays en particulier.

Il faut mentionner ici rapidement l'histoire de la nouvelle dans le champ littéraire du Maghreb, car elle nous permet de voir que ce genre est, dès l'origine, apparenté à certaines formes littéraires arabes. « La Tunisie produit le plus grand nombre de récits courts en arabe. A l'opposé du roman, dans une certaine mesure, la nouvelle en arabe est très à l'honneur et demeure la forme la plus prisée des écrivains

¹ Fouad Laroui, *Le Maboul*, Nouvelles, Julliard, Paris, 2001, page 10.

tunisiens². » Le genre semblerait donc être perçu en Tunisie comme une forme transculturelle entre le familier et l'étranger, trouvant dans le patrimoine littéraire arabe des éléments de renouvellement. Il ne s'agirait donc pas d'une contrainte absolue comme dans le cas du roman, « genre qui manifeste le plus la dépendance par rapport au centre.³ »

Cependant, Touriya Fili parle en introduction de « voir comment se fait l'adaptation et l'évolution de ce qui est souvent ressenti comme un genre importé, quelle que soit la langue d'écriture.⁴ » Il faut donc se pencher sur les débuts de ce genre au Maghreb. L'apparition de la nouvelle au sens où l'on entend le genre en Occident peut être située en 1905. Elle se développe grâce à un mouvement de traduction qui fit connaître de nombreux romanciers et nouvellistes étrangers. Selon Tahar Bekri, la nouvelle, aidée par la publication courante dans les quotidiens et les revues, prend son essor à côté d'une forme romanesque arabe, *al-maqâma* (la séance, écrite en *saj'*, prose rimée).⁵ A ceci s'ajoutent les formes courtes liées au rire présentées par Touriya Fili :

- noukta : blague ;
- tarîfa : récit court et plaisant ;
- nâdira : histoire rare, inédite ;
- mûlha : histoire amusante (littéralement : salée, mais sans les connotations grivoises du terme français) ;
- huzâla : plaisanterie.

Ce que l'on peut déduire de cet inventaire, outre la variété du rire dans la tradition arabe, c'est la correspondance qui existe entre ces différentes manifestations et la nouvelle ; la brièveté, la concentration, la chute : tous ces éléments sont les garants de la réussite des deux genres (nouvelles et récits drôles).⁶

Dans l'ensemble du recueil *Le Maboul*, des formes comme « raconte » (p. 17, 18, 20, 43) « racontez » (p. 31, 45), « je racontai » (p. 13), « je raconte » (p. 31), « continue » (p.14) ou encore « écoutez » (p. 24) sont récurrentes, mettant en scène l'acte même de la transmission de la parole. On peut les rapprocher des récits arabes classiques se référant à une longue chaîne de transmission de la narration avec le

² « La nouvelle dans le champ littéraire maghrébin », par Kangni A. Alemdjrodo, in *op. cit.*, page 49-55.

³ *Problématiques générales de la francophonie*, cours de master 1 de monsieur Bonn, université Lyon 2, de septembre 2004 à janvier 2005.

⁴ Touriya Fili, *op. cit.*, page 9.

⁵ D'après « La nouvelle dans le champ littéraire maghrébin », par Kangni A. Alemdjrodo, in *op. cit.*, page 49-55.

⁶ Touriya Fili, *op. cit.*, page 37.

fameux verbe « haddathanâ » [« il nous a raconté »] dont parle Touriya Fili pour la nouvelle marocaine en arabe.⁷ Des tournures oralisées viennent vivifier la langue. Ceci n'est pas étonnant lorsque l'on rappelle qu'il n'existe pas de tradition de l'écrit au Maghreb : l'expression orale y est majoritaire. L'écriture constitue un apport de l'extérieur, les modèles pour l'arabe écrit étant le Machrek, l'Iran et l'Irak. A côté de cela, la volonté de préserver une culture transmise oralement peut amener à l'écriture – paradoxalement, en français, alors qu'il s'agit de fixer une parole prononcée en arabe – comme en témoigne l'influence de la grand-mère de Malika Mokkedem, conteuse en langue arabe, sur la « vocation » de sa petite fille⁸. Il n'est donc pas impossible que les sonorités et la musique de la langue arabe soient inscrites, consciemment ou pas, dans le texte en français. Si ce n'est pas directement le cas, il serait envisageable de voir l'inscription du français oral comme trait qui rapproche des histoires courtes et humoristiques, souvent en arabe dialectal.

A côté des traditionnels – car couramment employés à l'oral – « c'était » et « c'est », nous pouvons noter trois occurrences de « et alors » (pages 7 et 9), « bref » (p. 10), le néologisme, que l'on peut aussi considérer comme une abréviation, « d'autor' » (p. 11) ou encore la conjonction de coordination « donc » exprimant le mouvement de la parole qui, comme dans un dialogue avec elle-même, interrompt le flot des digressions (p. 10) :

Mais ce n'est pas normal, tout cela, mon jeune ami. Voici Lévi-Strauss, Freud, Frazer. Expliquez !
Donc, la question.

Notons la fin de la phrase suivante que l'on pourrait interpréter comme une sorte de discours indirect libre, une parole attribuable au personnage de Tijani (p. 7) :

Sur le Plateau, [...] il était l'un des rares indigènes que l'on invitait aux **surprises**-parties, ce qui n'avait rien de **surprenant**, car c'était lui Brummel et eux des p loucs.

La parole joue sur les reprises de sons, sorte d'écho qui semble faire surgir un mot du précédent en insistant sur l' « objet sonore », comme le montre aussi ce passage (p. 142) :

Ah ! Je cherchais mes mots, une phrase, une pirouette ! Mais rien que la nuit et les **flots** et les **reflets** et le nabot **froissé**.

⁷ Touriya Fili, *op. cit.*, page 49.

⁸ Notes prises lors d'une lecture par Malika Mokkedem de son dernier roman, *Mes hommes*, à la maison du livre de Leipzig en décembre 2005.

Des marqueurs du discours intensifient l'effet d'oralité, par exemple les questions rhétoriques (p. 9) :

Mais les autres ? Les réputés sérieux, les pondérés ? J'avais mes doutes...

L'exclamation et la négation d'une parole qui pourrait naître, avant même qu'elle ne soit prononcée, relèvent du même procédé (p. 9) :

Et du temps qu'il m'était encore permis de rester du côté des femmes, parce que moutard sans conséquence, j'avais eu tout loisir de constater qu'elles aussi devenaient folles de temps à autre. Ah ! Si je pouvais raconter...Mais non, il y a des limites...

La parole déploie ses caractéristiques multiples : une grande flexibilité, sur le modèle de la conversation qui avance en fonction de la situation, un caractère unique (une parole est normalement prononcée une seule fois) ou encore l'usage conscient de la répétition qui, lorsqu'elle intervient involontairement à l'oral, trahit l'émotion du locuteur (p. 32) :

Oui mais là, oui mais là, tu exagères.

Fouad Laroui organise une représentation ironique du dialogue dans l'écriture même, comme une variation sur le thème du proverbe « Les paroles s'envolent, les écrits restent » (p. 31) :

Pendant que ce dialogue **inconsistant s'évaporait** dans l'atmosphère enfumée du *Café de l'Univers*, Nagib s'énervait silencieusement sur sa chaise.

L'ironie vis-à-vis de la parole fonctionne par le décalage entre le statut écrit de ce dialogue qui finalement ne disparaît pas et l'énonciation de son absurdité. La remise en cause de sa valeur et, en conséquence, de la nécessité de le conserver, semble l'effacer juste après son énonciation !

La mise en scène de la parole dans l'écriture au moyen du dialogue, énonciation fréquente chez Fouad Laroui, permet de s'intéresser à la création littéraire. C'est la rupture même de la fiction qui vient rappeler le statut fictionnel du discours au moyen de la digression, courante à l'oral et plutôt refusée par la norme écrite, sauf si elle parvient à se justifier malgré tout, à avancer une raison d'être interne à l'œuvre. Avec malice, l'auteur enfreint cette règle et développe un art de la digression (p. 20) :

- Donc cette histoire de *hammam*, c'est une métaphore qui ne tient pas la route.
- « Qui ne tient pas la route », ça aussi c'est une métaphore.
- Je ne sais plus qui disait que tout langage est métaphore...
Nagib commença à s'énervier.
- Vous voulez savoir la suite ou vous allez continuer à m'emmerder avec vos histoires de *hammam* et de métaphores ?

L'impatience du conteur fonctionne comme un reflet du lecteur moderne pressé de « savoir la fin », consommateur de littérature. Cette impatience est liée à l'oralité en tant que communication où les auditeurs peuvent participer à l'élaboration, par exemple pour accélérer le récit, comme à la page 21 :

- Deux jours plus tard, Htipana réapparaît. Il n'a pas l'argent, mais il est en manque.
- Oh ! T'avais pas dit qu'il se droguait ?
- Mais qui te dit qu'il se droguait ?
- Toi, là, à l'instant.
- Mais, bordel, écoutez-moi au lieu de me précéder. En manque de quoi ? De *novela* !

L'écrivain déçoit l'attente créée par l'emploi d'une tournure plus ou moins figée qui laisse peu de choix quant à l'interprétation. On sait qu'une des caractéristiques du langage est d'être prévisible, parce qu'il est fait de structures pré-existantes. L'oral permet tout particulièrement d'introduire du jeu dans ce mécanisme, car la correction y est courante (p. 18) :

- Par ailleurs, c'était vraiment un pauvre hère. On aurait pu dire qu'...
- ...il ne possédait que la chemise qu'il avait sur le dos.
 - Correction : il n'avait même pas de chemise sur le dos.

La description d'une extrême pauvreté et l'amorce de phrase sur un ton proverbial déclenchent chez l'auditeur – reflet du lecteur – un automatisme langagier dont il s'agit de déjouer les rouages. Le retour sur la langue sous forme de digression, de correction et l'impatience mise en scène dans le dialogue revêtent une importance dans le contexte de la nouvelle, perçue par certains comme un produit réservé aux seuls gens pressés⁹. Le jeu de la parole qui se dérobe et se fait désirer représente un moyen d'attirer l'attention du lecteur sur le signifiant, sur le mot comme matière, la façon de dire et les représentations qu'elle implique. La nouvelle se pose donc comme exigeant une relecture, comme plaisir du verbe renouvelé.

Les perspectives narratives offertes par l'insertion du dialogue dans le récit sont largement exploitées dans le recueil. Ainsi, à partir de « Des yeux pour ne plus voir » jusqu'à la nouvelle « Le voleur de vie », la conversation des protagonistes se situe dans un cadre-prétexte à la parole portant un nom emblématique, le *Café de l'Univers*. Puis « La halte de Madrid » reprend une dernière fois ce cadre, mais il ne sert plus à proprement parler d'introduction, d'entrée en matière : on pénètre au contraire

⁹ René Godenne, « Les années 90 de la nouvelle française et suisse : retour à la case départ », in *op. cit.*, pages 15-22.

directement « au cœur » de Paris (p. 51). On observe un rythme descendant quant à l'importance de ce *Café de l'Univers* : le cadre qu'il offre disparaît d'abord de la place qu'il avait peu à peu acquise en début de nouvelle, avant de s'évanouir complètement. En effet, la nouvelle qui suit « La halte de Madrid » se situe dans un tout autre environnement qui lui est presque opposé par son absence de convivialité : l'aéroport de Casablanca.

Le *Café de l'Univers* ouvre un espace virtuel disponible pour le « moment des théories » (p. 24), un « post-texte » à la fin de l'histoire racontée par le narrateur dans la première nouvelle concernée, « Des yeux pour ne plus voir ». Puis ce lieu-symbole de la parole est mentionné une fois dans « Des ânes et des Afghans », sur le ton du jeu de mots (p. 29) : « Le *Café de l'Univers* devint **trop petit** pour eux deux. » Ce cadre narratif minimal intervient en première page dans « Le Nez », pour devenir officiellement un cadre introducteur, un incipit, dans les deux derniers textes. La tournure introductive « Au *Café de l'Univers* » parvient donc en première position, elle y reste le temps d'une nouvelle, mais déjà arrive la lassitude (p. 43) : « Au *Café de l'Univers*, Barrada laissa, de lassitude, échapper un barrissement. » Il est temps de changer d'entrée en matière, de partir « au fond de l'infini pour chercher du nouveau » !

La mise en valeur progressive du *Café de l'Univers* puis son déclin et sa disparition coïncident avec la courbe que suit l'usage du dialogue comme cadre narratif, comme représentation de la parole dans le texte. L'introduction dans le récit par l'intermédiaire du cercle d'amis discutant sur un thème précis avait débuté dans la nouvelle « Une botte de menthe », mais il ne s'agissait pas encore d'un « cadre » fixe et récurrent. « Des yeux pour ne plus voir » systématisait ce cadre conversationnel avec ses règles : un conteur que l'on écoute jusqu'à la fin, puis un temps pour la réflexion, le retour sur ce qui a été dit, où chacun peut prendre la parole. Les règles n'en sont pas à proprement parler, étant donné que les auditeurs réagissent spontanément et se montrent irrévérencieux vis-à-vis du conteur, ce que nous avons traité précédemment sous l'angle de la digression orchestrée par l'auteur. Le récit opère sur deux niveaux : celui des amis réunis autour du narrateur-conteur Nagib et celui de Htipana, le protagoniste du récit de Nagib, aux prises avec Bouqal, le patron du café où il joue aux dames. Dans ce deuxième récit ou récit enchâssé, le mode conversationnel du dialogue peut aussi intervenir, tout comme le dialogue ou les réparties des auditeurs du *Café de l'Univers* :

Le patron du café lui barre le chemin. Holà ! Où t'en vas-tu, seigneur gueux ?
– J'ai à faire sur le port.

- Et tu t'en vas sans payer ?
- Payer quoi ? Je n'ai rien consommé.
- Tu as consommé du temps dans mon café. Ce n'est pas une place publique ici. Dis donc, avec des pèlerins comme toi, j'aurais vite fait de mettre la clef sous la porte.¹⁰

Il s'agit d'un dialogue compris dans le dialogue entre Nagib et les « auditeurs » du *Café de l'Univers*, entendu cette seconde fois au sens d'« ensemble des paroles qu'échangent les personnages d'un récit » que fournit le Petit Robert, cet espace d'échange constituant le cadre narratif de la nouvelle.

« Le voleur de vie » constitue sur ce plan un paroxysme : le procédé du dialogue dans le dialogue n'est pas simplement repris, l'auteur va jusqu'à la limite des possibles. La mise en abyme est poussée à son comble et amène avec elle un grand degré de confusion, épuisant ce procédé du dialogue dans le dialogue. Celui qui raconte, Barrada, est aussi le personnage central de l'histoire inouïe qui lui est arrivée. Il régule la parole et recouvre par son récit aussi bien ses réactions destinés aux énonciataires du *Café de l'Univers* que les paroles échangées avec son interlocuteur, le « voleur de vie », surnommé Chat-Maigre. L'imbrication des niveaux est telle que le commentaire de la parole qui vient d'être prononcée semble s'intégrer dans l'échange verbal entre Barrada et Chat-Maigre, les protagonistes de l'anecdote. Nous avons l'impression d'une parole sous forme de poupées russes :

« Ce que j'en pensais ? Mais j'aurais pu lui donner le nom de l'idiot en question, puisque c'était ma propre histoire que ce drôle me narrait là. Au lieu de quoi, je répondis :

« – Y en a, j'vous jure...

« Ce qui lui suffit pour redémarrer :

« – Le soir même, la police débarque dans les locaux, le journal disparaît, et une cour militaire me condamne à mort pour trahison, ou quelque chose de la même eau. Du coup, me voilà surtout condamné à prendre mes aises en Algérie.¹¹

La ponctuation elle-même est facteur de confusion, car seuls les tirets différencient les remarques ou pensées du narrateur adressées aux auditeurs et les paroles prononcées : les deux sortes d'énoncés sont introduits par les mêmes guillemets.

L'auteur nous emmène dans les dédales de la parole, attirant notre attention sur sa mise en scène et sur le pouvoir de création verbal. La parole soutient un personnage, le crée de toute pièce, fait naître tout un monde autour de lui :

¹⁰ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 19.

¹¹ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 46.

Qu'importe. J'accumule des noms et des dates, j'acquies de l'épaisseur, car c'est le journalisme de haut vol que j'envisage.¹²

Le double niveau de cette histoire dans l'histoire permet un clin d'œil visant le travail que fait l'écrivain lorsqu'il crée un personnage (et sa biographie), mais il peut s'agir aussi de Barrada qui, en développant le personnage de Chat-Maigre, rend vraisemblable avec force détails cette incroyable aventure et s'en constitue le héros. Le lecteur est pris dans ce flot de paroles et a tendance à entrer de plein pied dans la fiction. A l'instar des auditeurs de ce fait inouï, il se pose une question : si la fiction a le pouvoir d'être si crédible, que croire en matière de lien entre la parole et son référent dans le réel ? L'intérêt de ce procédé réside en partie dans ce jeu sur les frontières poreuses entre fiction et parole qui nous amène à mettre en doute la possibilité même de s'appuyer sur des certitudes verbales.

Lorsque l'on évoque la tradition orale, on ne peut passer à côté des proverbes. Ils représentent une forme exacerbée de la prévisibilité du langage, mais sont aussi en tant que tels des bagages privilégiés de la sagesse populaire, un héritage que l'on transmet sans difficulté oralement en tirant partie de la musicalité de la langue, comme en témoigne l'allemand : les proverbes sont parfois rimés, support mnémotechnique non négligeable. Leur lien avec l'oralité est inscrit dans le substantif même qui les désignent, en français comme en allemand. Le **proverbe** correspond au *Sprichwort* qui signifie à l'origine « tournure courante » en moyen haut allemand et que le Duden¹³ définit de la façon suivante : phrase courte que l'on retient facilement contenant un adage de sagesse pratique. Fouad Laroui comme Rafik Schami, travaillant la langue, se penchent aussi sur les proverbes. Chez le premier, le texte lui-même annonce cette « langue » supplémentaire, celle des proverbes : « il [...] m'apprit quelques proverbes dont j'ai encore l'usage »¹⁴

Ces derniers sont véhiculés eux aussi par la langue de l'Autre et ne sont pas spécifiques à une culture particulière : toute langue a ses proverbes. Cependant, ils trouvent leur place ici car ils constituent une composante fréquente du récit oral. Comme nous l'avons vu précédemment, Fouad Laroui joue à décevoir l'attente de l'auditeur, à contrer le côté prévisible de la langue dont le proverbe est un exemple privilégié. Il s'agit d'un emploi qui se distancie de cette forme, le narrateur ne prend pas

¹² Fouad Laroui, *op. cit.*, pages 47-48.

¹³ DUDEN Deutsches Universalwörterbuch, Dudenverlag, 4^e édition, Mannheim, Leipzig, janvier 2001.

¹⁴ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 76.

en charge cette parole usée. Cela donne licence à s'interroger sur l'emploi du proverbe français à la page 62 : s'agit-il d'un usage sérieux ? Autrement dit, le narrateur reprend-il à son compte cette sagesse populaire transmise par le proverbe « A quelque chose malheur est bon » ? Ceci pourrait appartenir à un monologue intérieur, s'insérant dans le flux des pensées du personnage. D'autre part, la présence discrète de l'auteur se manifeste dans cette nouvelle par ses commentaires :

En raisonnant par analogie, comme l'a recommandé le Prophète, le caïd comprend que la terre marocaine possède des vertus spéciales pour ce lointain peuple d'Amérique que l'ambassadeur représente ici et là.¹⁵

La comparaison par « comme » est ici le fait de l'auteur qui se distancie du personnage et de son raisonnement. Ce type de distanciation fait donc hésiter sur le degré de prise en charge du proverbe qui pourrait faire lui aussi l'objet d'une citation sur le mode ironique. Néanmoins, l'absence de marqueurs signalant une possible intention ironique laisse conclure à une prise en charge du narrateur, seul exemple où le proverbe est utilisé comme tel, c'est-à-dire que la sagesse qu'il est censé véhiculer n'est pas remise en question. Toujours est-il que le proverbe français est rarement représenté dans le texte. L'introduction de proverbes arabes, quant à elle, est beaucoup plus visible dans la matière textuelle, en particulier parce qu'elle peut impliquer des mots intraduisibles. En effet, le « concentré de sagesse » accordé au proverbe dépend étroitement de la langue et de la culture qui en est le support, posant le problème éternel de la traduction et de l'adaptation d'un contexte à un autre. Le danger principal pour l'écrivain exilé est sans doute une mise en scène des proverbes de sa langue première sous un angle involontairement empreint d'exotisme, une opacité par refus complet d'expliciter ou la perte de certaines composantes, fréquente lors de la traduction. Deux traitements du proverbe arabe sont à remarquer, comportant tous deux un mot qui pourrait être le support de représentations exotiques chez le lecteur, le *hammam*. Dans le premier cas, le terme de mention s'impose. Le proverbe, placé dans la bouche du narrateur, est introduit explicitement comme tel par des guillemets qui font de lui une véritable citation :

Il lui sert ce proverbe bien de chez nous : « On ne sort pas du *hammam* comme on y était entré. »¹⁶

Il instaure le sentiment d'appartenance à une communauté linguistique arabe malgré l'usage du français et renvoie à un espace de référence qui peut exclure ainsi une

¹⁵ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 64.

¹⁶ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 19.

catégorie de lecteurs. Les tentatives d'explication ramènent cependant en terrain connu. Le proverbe est un support parfait pour jouer avec la langue, et l'origine « géographique » de ce proverbe devient un avantage supplémentaire au pays des mots : la marge d'interprétation est encore plus large, permettant les doubles sens et les ambiguïtés sans fin. Son caractère légèrement étrange pour des lecteurs francophones tient au fait que le hammam n'appartient pas à l'univers familial. Mais il se replace dans un contexte plus général : le proverbe n'est en soi qu'une enveloppe, un étui que l'on investit à sa guise, et ceci quelque soit la langue. Certes, sa compréhension doit au « bain culturel » dont il est issu. Néanmoins, même dans l'espace des représentations propres à la langue qui le porte, chaque individu peut le charger d'un sens nouveau. Le sens propre fonctionne ici comme la métaphore d'un changement d'état, mais l'arbitraire d'une telle comparaison entraîne une contestation : l'interprétation avancée ne semble pas plus pertinente qu'une autre. Le quiproquo s'instaure lorsque l'un des auditeurs prend délibérément l'image au sens propre pour la rapporter à la partie de dames, occasion d'enchaîner sur une explicitation ambiguë :

- Je ne vois pas. Tu entres sale dans une partie de dames et tu en sors encore plus sale, en principe.
- Pourquoi ?
- Et bien, par exemple, parce que ça fait suer les dames.
- Pas forcément.
- Bon, d'accord, mais tu ne vas pas me dire qu'on sort plus propre d'une partie de dames que l'on y était entré ?
- Ça n'arrive pas souvent, en effet.¹⁷

Le plaisir de la lecture tient en particulier à l'hésitation entre sens propre et sens figuré. Nous pouvons aussi bien lire « faire suer » au sens familier de « fatiguer, embêter quelqu'un » et interpréter la réponse en conséquence ! L'interprétation ouverte s'impose dans le champ des possibles, en raison du jeu sur cet écart entre les deux niveaux de sens pratiqué dans les nouvelles et exigeant un lecteur attentif.

La deuxième occurrence d'un proverbe lié au hammam relève plutôt de l'insertion dans le discours du narrateur. Il n'est pas signalé et thématisé comme le précédent, mais au contraire incorporé au texte. Ceci permet de conclure à un emploi assumé du proverbe. L'auteur évite de mettre l'accent sur cet usage dans sa particularité et l'intègre à la parole en focalisation externe :

Mais les scrupules du fonctionnaire fondent rapidement car il est lui aussi en train de fondre comme une bougie dans un *hammam*.¹⁸

¹⁷ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 19.

Là encore, la comparaison pourrait être attribuée au personnage en la considérant sous l'aspect d'une transcription des pensées, une sorte de monologue intérieur, mais aucun indice ne vient remettre en cause sa pertinence. Le proverbe offre enfin une dernière possibilité, le détournement, la création sur le mode proverbial. Fouad Laroui ne s'en prive pas et ironise sur le fonctionnaire dans « Le Passé de l'Empire (conte oriental) » : « Le fonctionnaire, haut et compétent, est une denrée rare et tant pis s'il assassine.¹⁹ »

A l'instar de Fouad Laroui, Rafik Schami utilise des proverbes et n'hésite pas à en inventer. Le genre du conte s'y prête tout particulièrement, car il fut à l'origine transmis oralement. Ainsi en est-il lorsqu'il réécrit l'histoire du petit chaperon rouge :

Gutgläubige Hasen sind des Wolfes Glück.²⁰

L'adaptation malicieuse au contexte fait de cette forme un emploi unique. Des marqueurs stylistiques propres au proverbe permettent de l'identifier comme tel. La généralisation et l'antéposition du génitif devant le nom qu'il détermine fonctionnent comme des signes de cette appartenance. A ceci s'ajoute la généralisation et la position du génitif produit un effet d'archaïsme, état de la langue que l'on retrouve dans de nombreux proverbes du fait de leur caractère figé : ils sont moins touchés par les changements que subit la langue. On en évoquera deux qui peuvent avoir inspiré celui-ci car ils présentent la même structure : « Viele Hunde sind des Hasen Tod » et « Jeder ist seines Glückes Schmied ». La reprise d'une structure contraignante dans sa forme devient variation sur un air connu qui manifeste son originalité par rapport au modèle, unissant inventivité et imitation. La culture arabe telle que l'auteur veut la représenter pour le lecteur est l'occasion, dans la comparaison, de créer des expressions à caractère proverbial :

Araber feiern vieles, aber Geburtstage nie. Denn wenn man seinen Geburtstag genau kennt, wird man nur älter. Mir kommen die Europäer manchmal so vor, als wären sie alle am Bahnhof geboren.²¹

¹⁸ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 67.

¹⁹ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 80.

²⁰ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde (La Nostalgie ne prend pas de billet – Histoires de l'étranger)*, page 91 : je traduirais par « Les lapins de bonne foi sont le bonheur du loup »

²¹ Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)*, page 108 : « Les Arabes fêtent beaucoup de choses, mais les anniversaires, jamais. Car, à connaître exactement le jour de sa naissance, on ne devient que plus vieux. Les Européens me donnent parfois l'impression d'être tous nés à la gare. »

L'auteur choisit la position de la rencontre entre Europe et Arabie, parlant comme d'un troisième lieu où il envisage l'un à l'aune de l'autre. A la fin des *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)*, Rafik Schami nous soumet cependant un proverbe arabe signalé comme tel et mis en valeur par sa position de clôture du recueil :

Ein leichtfertiges arabisches Sprichwort sagt: wer vierzig Tage mit Leuten zusammenlebt, wird einer von ihnen. Seit über zweiundzwanzig Jahren lebe ich inzwischen mit den Deutschen zusammen, und ich erkenne Veränderungen in mir. Aber die Mitbringsel der Gäste? Wein kann ich inzwischen annehmen, aber Nudelsalat – niemals.²²

Le mot « *Mitbringsel* », appartenant au registre familial, subit ici un léger déplacement sémantique. Il signifie normalement, si l'on s'en tient au Duden, un petit cadeau que l'on apporte pour un autre. Rafik Schami l'emploie pour désigner le geste consistant à contribuer au repas lorsque l'on est invité en apportant un produit maison. Ce substantif est sans doute le seul disponible pour résumer en un mot – on retrouve la nécessité d'être bref – une question si courante qu'il serait tentant de parler de réflexe sémantique : « Was kann ich mitbringen? » (« Qu'est-ce que je peux apporter ? ») s'impose presque comme la « réponse » standard à une invitation.

L'auteur n'hésite donc pas à recourir au registre familial, il en fait même un usage personnel, mais le mot reste cependant compréhensible par son faible degré d'étrangeté : le déplacement sémantique est léger. Ceci témoigne d'un écart par rapport au registre courant, au code strict de la langue écrite. Un pas supplémentaire que Rafik Schami franchit à l'instar de Kurt Tucholsky²³ nous amène à considérer la proximité de la langue qu'il pratique et de l'oralité. Il choisit une langue qui en comporte les marques, adaptées sous forme écrite. Celles-ci se font plus fréquentes dans *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde (La nostalgie ne prend pas de billet - Histoires de l'étranger)* que dans l'autre recueil, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)*. Ceci tient à l'importance de la focalisation externe dans le premier recueil cité. Rafik Schami y donne la parole de façon variée et la présence de tournures orales contribue à établir la fiction. Le deuxième recueil se rapproche d'une prise de parole assumée directement par

²² Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)*, page 135. Ma traduction : « Celui qui vit pendant quarante jours avec des gens devient l'un d'eux. Depuis plus de vingt-deux ans, je vis avec les Allemands et je reconnais en moi des transformations. Mais « l'apport » des invités ? Entre temps, j'ai appris à accepter le vin, mais la salade de nouilles – jamais. »

²³ Voir à ce sujet : Sabine Becker und Ute Mack (hrsg.), *Kurt Tucholsky - Das literarische und publizistische Werk*, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2002, pages 213-218.

l'auteur, une sorte de chronique où le sujet d'énonciation apparaît en lien avec un « pacte d'écriture » : Rafik Schami a été prié de s'exprimer en tant qu'écrivain dans le cadre d'un journal hebdomadaire. L'attente de l'institution qui publie est donc précisément définie ; il est utile d'avoir à l'esprit ces conditions d'énonciation concomitantes à l'écriture. L'intérêt du lecteur se tourne vers l'expression d'un individu particulier – qui, secondairement, vient d'ailleurs – et l'insertion d'une parole « étrangère » correspondrait moins à ce programme. Cette étrangeté est à prendre au sens propre du « *Gastarbeiterdeutsch* » où de nombreux paradigmes de formes fléchies appartenant à des catégories grammaticales données sont simplifiées²⁴, mais aussi sur le plan imagé d'une parole refusant l'assimilation, violemment « autre » et revendiquant son altérité. La tradition arabe, qui ménage une place de choix au conteur, est présente au sens où la séduction que les écrits de Rafik Schami exercent sur ses lecteurs tient en partie à cette attention particulière pour la langue orale. Ils souhaitent justement que l'auteur leur « raconte des histoires », sans les connotations péjoratives que ceci peut avoir en français comme en allemand. L'effet de reconnaissance n'est pas dans un style chargé d'images. Il se distingue au contraire par sa sobriété, façon de combattre les a priori qui pourraient exister quant à un « charmant exotisme » de l'écrivain arabe. L'approche de la littérature qui prévaut ici tend à la définir plutôt comme un art de conter, le souffle de l'auteur viendrait soutenir et unifier l'œuvre dans ses différentes composantes. Le conteur se veut proche d'une langue « de conception orale », même si elle trouve sa réalisation sous forme écrite. Il emploie des pronoms caractéristiques du message verbal, par exemple « *der* » à la place de « *er* » : « *Der wollte mit seinem Wissen nicht zurückstehen* ». ²⁵ Dans la même catégorie, il faut noter des formes comme « *die drei* » à la page 23. De plus, l'effet de redondance propre à l'oral se manifeste par des mots qui n'ont pas d'autre rôle que celui de marquer cette oralité (p. 27) :

Dr. Braun war sichtlich schockiert, aber das waren **nun mal** die unangenehmen Begleiterscheinungen seines vornehmen Berufes.

Enfin, la langue est soumise au renforcement affectif de l'oral par l'adverbe « *ganz* » dont l'on peut relever de nombreuses occurrences : « *Gott, der Vater, saß ganz schön tief in der Klemme* » (p. 41), « *sonst werden sie ganz schnell verrückt* » ou encore

²⁴ Voir « Die Fremde wohnt in der Sprache » (« L'étrangeté habite la langue »), par Franco Biondi, in *Eine nicht nur deutsche Literatur Zur Standortbestimmung der « Ausländerliteratur »* (Une littérature pas seulement allemande Pour une localisation de la « littérature des étrangers »), publié sous la direction d'Irmgard Ackermann et Harald Weinrich, Piper, Munich, 1986, page 26.

²⁵ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde* (La Nostalgie ne prend pas de billet – Histoires de l'étranger), « Am Anfang war der Aufenthalt » (« Au commencement était le séjour »), page 24 : « Ce dernier ne voulait pas être en reste en matière de savoir »

« *Das brachte die Leute ganz durcheinander.* » (p. 118). Le sourire peut naître chez le lecteur de l'inscription d'une certaine oralité dans le texte. L'ambition de « raconter des histoires » implique aussi que l'auteur-conteur ne se prenne pas au sérieux, qu'il refuse du moins un sérieux empreint de componction, comme l'illustre « *Der E-Furz* » (« Le pet-S »). Il se met ainsi à l'abri de l'enfermement dans une forme figée, l'écrit « sérieux » ou la langue de bois moralisante. La tradition orale dont l'influence se manifeste par la verve du conteur est soulignée par Rafik Schami lui-même :

Erzählen ist ein Gesprächsangebot an den Leser. Es ist kein Monolog eines meinetwegen genialen Ichs, das sich zur Welt aufbläst, so dass die reale Welt zur Bedeutungslosigkeit einschrumpft.

Zum anderen erzählen wir, da wir alle, so verschieden die Länder auch immer sind, aus Kulturen stammen, in denen die Erzähltradition tiefer verwurzelt ist als im deutschsprachigen Raum.²⁶

On relève ici un équivalent de ce mouvement de séduction propre à la littérature d'expression française : plus qu'une autre, elle doit conquérir son lecteur et Rafik Schami condense ici cet élan vital dans le geste du conteur. Cependant, cette pratique d'écriture teintée d'oralité n'est pas isolée et ne relève pas seulement de la prolongation en allemand d'une tradition relevant de la culture arabe. En effet, Rafik Schami peut être replacé dans le cadre plus général de la littérature allemande. Sa pratique et la mention « histoires » qui accompagne ses écrits coïncident en effet avec la tendance actuelle de la nouvelle allemande. On assiste à un retour de celui qui raconte (« *Wiederkehr des Erzählers* ») sous l'apparence du journaliste, dans un style dépouillé et laconique. Ainsi, Judith Hermann rapporte dans son recueil de narrations *Sommerhaus, später* des histoires allemandes prises dans son entourage. Le concept de nouvelle, pour cette littérature de la jeune génération, ne joue pour le moment aucun rôle.²⁷ S'il y a sentiment d'appartenance à un groupe, solidarité littéraire manifeste dans la création de la série littéraire « *Südwind* » coéditée par l'auteur qui, comme nous venons de le voir, met en évidence des traits communs dans la littérature germanophone des minorités, Rafik Schami doit aussi être considéré individuellement comme un écrivain de langue allemande. Il a sa place en tant que tel dans la littérature de cette aire linguistique considérée dans ses grandes évolutions comme un ensemble.

²⁶ Rafik Schami, « Eine Literatur zwischen Minderheit und Mehrheit » (« Une littérature entre minorité et majorité »), in *Eine nicht nur deutsche Literatur Zur Standortbestimmung der « Ausländerliteratur »*, page 57 : « Raconter est une offre de conversation faite au lecteur [...] D'autre part, nous racontons parce que nous venons tous, quelques soient nos pays, de cultures où la tradition de raconter est plus profondément ancrée que dans l'espace germanophone. »

²⁷ D'après Wolfgang Rath, *op. cit.*, page 328.

Le terme d'ensemble ne prétend pas masquer l'hétérogénéité, mais il est possible d'esquisser des tendances. Là réside la justification d'un tel rapprochement.

L'étude des modèles arabes nous a mené à l'oralité en tant que composante plus développée dans la littérature marocaine ou syrienne, sans prétendre que cette composante n'existe pas ailleurs. Un autre type de modèles se rattache à la parole par excellence, lorsque l'on rappelle l'importance du verbe, pour la Bible et plus encore pour le Coran : une seule sourate commence par le verbe lire, alors que les autres prophéties commencent par cet ordre : « dis. »²⁸ L'accent porte bien sur la parole et sa transcription écrite, comme le montre l'interdiction des représentations figuratives dans les mosquées. Seules les figures géométriques et l'art calligraphique sont tolérés, sacralisation de la parole pour laquelle l'écrit n'est qu'un moyen de conservation. En vertu de ces considérations, il paraît légitime de s'intéresser à la part du dit religieux dans les œuvres : elles peuvent difficilement faire fi de cet héritage, d'autant plus qu'il peut être inscrit profondément dans la langue.

2. Les modèles appartenant au « patrimoine religieux »

Rafik Schami apporte déjà par sa personne la « mosaïque de minorités²⁹ » qui caractérise le Proche-Orient. En effet, la langue de sa mère est l'araméen, appelé aussi le syriaque ; il a appris l'arabe par la suite, comme une première langue « étrangère » parlée par l'environnement immédiat. Outre une sensibilité particulière et une façon différente de considérer la question linguistique, cette langue de la mère importe sur le plan culturel : il y a rencontre, imbrication entre une différence linguistique, le fait de parler araméen, et une différence religieuse, l'appartenance au christianisme dans une Syrie où « les différentes Eglises chrétiennes sont toutes représentées »³⁰. Rafik Schami ne correspond donc pas à l'idée courante qui rattache islam et arabité, réfutant comme par avance ce monologisme simplifiant qui pourrait exister dans nos représentations. Observant le christianisme de l'intérieur, il se pose d'emblée comme une sorte de « locuteur autorisé ». La légitimité de cette prise de parole s'exprime par son contraire, le silence : posée comme allant de soi, elle ne fait pas l'objet d'un traitement thématique et introduit son lecteur sans préalable dans le récit, sitôt le seuil du titre passé. Une attente implicite est donc déçue : on attendrait d'un auteur de culture arabe qui

²⁸ Jean-Luc Brunin, *L'islam*, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, Paris, 2003, page 22.

²⁹ Georges Mutin, *Géopolitique du Monde arabe*, coll. Carrefours, Ellipses, Paris, 2005, page 39.

³⁰ *Idem*, page 40.

s'aventure sur le territoire de la religion une description de l'altérité religieuse, l'islam. Justement, la familiarité de l'auteur avec une culture chrétienne qui est aussi la sienne permet un pastiche de ce style bien reconnaissable, quelque soit la langue. S'il travaille à partir de la traduction allemande, par définition plus susceptible d'être connue du lecteur, on pourrait parler d'une langue mythique à l'horizon des cultures³¹ : la Bible, séparée de ces langues proprement mythiques que sont le latin et le grec, n'en reste pas moins un langage et une base culturelle communs, au-delà des traductions dans les différentes langues véhiculaires. Le titre fonctionne comme une sorte de contrat qui, dans un premier temps du moins, place le texte dans la catégorie du pastiche compris comme un texte qui « manifeste, en l'effectuant, l'imitation d'un style. »³² En effet, ce titre détourne la première phrase de l'évangile selon Jean, façon de mentionner la filiation et d'introduire le lecteur dans le récit. Par cette déclaration d'imitation, Rafik Schami parvient aussi à condenser la fonction du titre et celle du prologue : « Au commencement était le séjour »³³ situe le texte comme un préalable, un seuil par rapport aux récits qui vont suivre du fait de son affiliation au prologue de Jean. Le récit bref intitulé ainsi fait donc partie des pastiches déclarés qui souhaitent et espèrent, de la part du lecteur, une connaissance du texte antérieur car « on ne peut percevoir et apprécier la fonction de l'un sans avoir l'autre à l'esprit, ou sous la main. »³⁴ Cette réécriture partielle des évangiles, palimpseste par excellence qui s'appuie dès l'origine sur trois textes, les évangiles de Jean, Luc et Matthieu, repose sur une série d'imitations à divers degrés, allant de la « copie » directe d'une phrase à l'allusion lointaine en passant par l'écho explicite d'une des trois voix évangéliques. Parmi les procédés de reprise, nous commencerons par la plus simple, la citation.

L'imitation d'un style n'exclut pas le premier degré que constitue la citation directe qui, si elle n'est pas répertoriée comme telle par des guillemets, est suffisamment proche de l'original pour produire un effet de reconnaissance. La copie stricte, bien qu'elle ait moins de sens en littérature qu'en art, prend cependant dans un nouveau contexte une autre signification. La parole sacralisée de phrases comme « C'est toi qui le dis » et « En vérité, je te le dis » (p. 24) est en décalage avec le mode d'appréhension de l'inspecteur qui cherche une explication rationnelle. L'intrusion

³¹ G. Deleuze, F. Guattari, *op. cit.*, page 43.

³² Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, page 107.

³³ « Am Anfang war der Aufenthalt », in *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde (La Nostalgie ne prend pas de billet – Histoires de l'étranger)*, pages 19-44. Les numéros de pages sans autre indication renvoient au texte original, que je cite à partir de ma traduction placée en annexe.

³⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, page 31.

d'une telle parole dans la scène connue et stéréotypée de l'interrogatoire policier où les répliques attendues sont d'une toute autre nature produit un effet humoristique. La surprise du lecteur naît de la rencontre entre deux appréhensions du monde mises en évidence par cette langue visiblement déplacée, tout comme le protagoniste de cette histoire ne semble pas à sa place. A côté de la citation mot pour mot intégrée au récit sans traitement particulier et créant un effet d'étrangeté par son décalage, la forme du pastiche est la plus fréquemment représentée, constituant un écho plus ou moins direct :

Mschiha regarda l'évêque ; ses yeux brillaient de colère. « Vous les incroyables, combien de fois dois-je vous le montrer ? Combien de fois ? » (p. 31)

Deux versets sont à rapprocher de ce passage. D'une part, le ton même de la colère divine rappelle Matthieu 16, 1-4 :

Les Pharisiens et les Sadducéens lui demandèrent, pour le mettre à l'épreuve, de leur faire voir un signe venant du ciel [...] Génération mauvaise et adultère ! Elle réclame un signe, et de signe, il ne lui sera donné que le signe de Jonas.

De plus, le mot « incrédule » et le contexte de la scène entre l'évêque et Mschiha ne peuvent manquer d'évoquer Jean 20, 27 :

Puis il dit à Thomas : « Porte ton doigt ici : voici mes mains [...] et ne deviens pas incrédule mais croyant.

Comparons avec la réécriture par Rafik Schami :

Pour finir, il montra à l'évêque ses mains.
« Vois donc ceci... », puis il écarta les cheveux qui couvraient son front, « ...et cela », ajouta-t-il. Partout, les cicatrices étaient clairement visibles.
« Oui, mais excusez-moi, ça, n'importe qui peut le faire. » (p. 31)

Le lecteur peut remarquer, par rapport au texte d'origine appelé hypotexte, un effet d'inversion du texte d'arrivée ou hypertexte³⁵ : là où l'évangile de Jean se terminait sur la reconnaissance de Jésus par Thomas, le successeur de l'apôtre qu'incarne l'évêque dans « Au commencement était le séjour » refuse d'emblée de croire au surnaturel, à un nouveau retour du Fils de Dieu sur la terre, même en voyant les « stigmates » de Mschiha.

Un procédé semblable est à l'œuvre lorsque Rafik Schami reprend le motif de la guérison des malades. Il faut remarquer que la force accordée à la parole demeure intacte lors du déplacement de l'hypotexte vers l'hypertexte : dans les deux cas, la guérison passe par la langue, elle s'effectue au moyen d'une phrase qui rend réelle cette

³⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, page 13.

guérison au moment même où elle l'énonce. Cependant, celle de Mschiha apparaît comme le double inversé de celles prononcées par Jésus :

« Tu es guéri, bien que ta foi soit faible. » (p. 32)

La même fonction performative repose sur des prémisses différents, car Matthieu impliquait plus ou moins directement que la guérison était la conséquence d'un certain degré de foi. Pour illustrer ces dires, il suffirait de citer « O femme, grande est ta foi » (15, 28) et « Ta foi t'a sauvée » (9, 22). Ici s'impose la comparaison avec la guérison des deux aveugles chez Matthieu :

Alors il leur toucha les yeux en disant : « Qu'il vous advienne selon votre foi. »
(M 9, 22)

Le recouvrement de la vue intervient peu après à la même page, non sans rappeler également la guérison de l'aveugle chez Jean :

Mschiha jeta les lunettes dans la corbeille à papier et ordonna : « Ouvre les yeux, tu es guéri. » L'évêque se conforma à l'injonction... et vit clair pour la première fois de sa vie. (p. 32)

L'imitation du style biblique est manifeste lorsque l'on rapproche le geste injonctif de Mschiha et l'ordre donné par Jésus lors de la guérison d'un lépreux : « Je le veux, sois purifié » (M 8,3). Cette imitation se caractérise aussi dans le choix des termes eux-mêmes, par la reprise de l'expression « voir clair » qui est appliquée chez Jean à l'aveugle revenant de la piscine de Siloé (9, 6-7). Rafik Schami introduit tout de suite une hésitation sur le sens, là où l'évangile guide, dans un premier temps, vers une interprétation littérale : l'aveugle-né a recouvré la vue. Dans le récit qui nous occupe, on peut interpréter à plusieurs niveaux et considérer une prise de conscience selon l'expression « *klar sehen* » qui signifie « reconnaître les tenants et les aboutissants, être au courant, comprendre »³⁶. Voir à travers des lunettes ne signifierait pas suppléer à une vision défaillante, mais voir de façon déformée. Dès lors, il est possible de penser aux instruments divers liés à la vue chez E. T. A. Hoffmann, par exemple dans *l'Homme au sable* : le « père » d'Olympia, Coppelius, rappelle étrangement un marchand de lunettes venu frapper à la porte de Nathanael et celui-ci observe Olympia avec une longue-vue. Cependant, le sens propre n'est pas effacé par cet autre niveau. Voir clair est aussi voir nettement et ceci s'applique à l'environnement immédiat :

Maintenant il pouvait aussi reconnaître combien la beauté de Mschiha était grande. (p. 32)

³⁶ DUDEN – Deutsches Universalwörterbuch, 4. Auflage, Mannheim, 2001.

Là encore, le lecteur porte la responsabilité d'une inflexion du sens d'un côté ou de l'autre. D'une part, il peut se représenter une vision touchant au surnaturel, un « miracle » opéré par Mschiha dans le monde sensible. Mais l'interprétation rationnelle est aussi possible. Dans cette autre perspective, la perception interne de l'évêque change, selon le modèle des médicaments homéopathiques : en s'appuyant sur l'idée d'un caractère souvent psychosomatique de la maladie, la guérison ne repose pas sur des médicaments avec excipients ayant un effet notoire, mais plutôt sur la crédibilité de ces moyens. La confiance que le malade place en eux assure leur efficacité car elle « contrôle ou suscite les effets psychologiques accompagnant la médication » selon le principe du placebo.³⁷ En effet, une indication ouvre sur cette possibilité :

L'évêque croyait presque que son inflammation à l'estomac revenait. Ce type sait tout, et il est encore plus insolent que tout ce que les Évangiles peuvent bien décrire – ce fut ce qui lui traversa l'esprit. (p. 35-36)

Le lien entre douleur due à la maladie et émotion forte sur le plan psychique autorise a posteriori les deux interprétations du passage précédent, sans trancher pour autant en faveur de l'une ou l'autre grâce à l'emploi du modalisateur de certitude « presque ».

Un exemple particulièrement explicite de l'écho biblique dans le récit mérite notre attention : le reniement de Pierre. Comme pour le récit antique, « nous connaissons *d'avance* l'issue d'une histoire *passée* ; notre « culture » prescrit après coup ce qui ne fut jadis inéluctable que d'être aujourd'hui connu, et ne subit d'autre fatalité que l'impuissance de l'événement à éviter ce qui, de lui, est déjà dit et *entendu*. »³⁸ La question du lecteur est donc celle de l'adaptation au contexte du récit qu'il a sous les yeux : avec quelle inventivité, par quels moyens l'auteur va-t-il faire s'accomplir un destin déjà hautement inévitable dans l'hypotexte ? Un deuxième hypotexte concernant lui aussi Pierre vient se superposer au reniement en lui-même (Matthieu 26, 34-35), insistant sur le doute. La phrase « Mon fils, ta foi est faible » appelle l'écho de la marche sur les eaux :

Aussitôt Jésus tendit la main en disant : « Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? » (Matthieu, 14, 31)

³⁷ *Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, rédaction dirigée par Alain Rey et Jacqueline Rey-Debove, Paris : Dictionnaire Le Robert, 1990.

³⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, page 486.

Nous découvrons une version moderne qui reste fidèle au verbe biblique, avec la même protestation de la part de l'évêque, mais le déterminisme évoqué plus haut s'accomplit par des voies inattendues, empruntant celle de la circulation automobile :

« Mon fils, ta foi est faible ; en vérité, en vérité, je te le dis, avant qu'une voiture ait klaxonné trois fois, tu vas commencer à vouloir te débarrasser de moi. »

Mschiha savait que, en République Fédérale Allemande, il n'arrive plus que très rarement qu'un coq chante. (p. 34)

Le constat portant sur l'accomplissement de la prédiction, selon le modèle de l'évangile, donne lieu au développement du motif du klaxon sur le mode burlesque :

Mschiha ne s'était pas trompé : peu après que l'évêque ait eu cette pensée, une Mercedes klaxonna trois fois à un feu, devant le bâtiment. Dans la voiture qui la précédait, en effet, un étudiant était si occupé à embrasser à sa copine que le passage du feu au vert lui avait échappé. Ce n'est qu'après le troisième coup de klaxon qu'il fit un bras d'honneur au conducteur de la Mercedes et démarra. (p. 34)

En conséquence, l'épilogue amer de l'Évangile marqué par la prise de conscience de Pierre est transformé en prise de parole joyeuse :

« Tu ne mourras pas, tu vivras au contraire en meilleure santé une fois que tu te seras débarrassé de moi », remarqua Mschiha et il rit étonnement fort. (p. 34)

Cependant, étant donné la nature de l'hypotexte, on peut aussi entendre dans ce rire une amertume voilée, un rire jaune dans cette évacuation annoncée du « divin », déjà contenue dans le prénom Mschiha qui signifie « [il] est parti ».

Parmi les jeux de renvoi à cet hypotexte multiple que constituent les Évangiles, il nous reste donc à examiner les allusions disséminées au fil des lignes. L'auteur joue sur les deux niveaux du récit qui lui permettent de glisser ces allusions, sortes de citations indirectes. Des détails empruntés à la vie du Christ prennent la place de renseignements « objectifs » exigés par les autorités contrôlant les nouveaux arrivants sur le sol allemand : Mschiha, né à Bethléem, ne peut décliner son identité sans laisser une part d'incertitude quant à celle de son père, remplissant la case unique avec deux noms, Dieu et Yusef et il arrive du ciel (p. 20) ou encore habite « partout – dans le cœur des hommes », ce que le policier chargé de l'interroger reporte – on pourrait parler d'une « traduction » – dans le champ rationnel en ces termes : « pas de domicile fixe » (p. 24). Les allusions sont nombreuses et il serait fastidieux de les mentionner toutes. Contentons-nous du néologisme « *nahöstlicher* » (p. 30) (signifiant littéralement « proche oriental ») qui qualifie l'eau changée en vin par Mschiha sous les yeux du psychiatre ou encore la forte chaleur ressentie par l'évêque lorsque les mains de

Mschiha le touchent (p. 32), à l'instar des disciples d'Emmaüs dont le cœur « était tout brûlant » (Luc, 24, 32) en écoutant Jésus.

Enfin, on peut dire que l'imitation s'étend à la transposition, le déplacement spatial que contient le mouvement de l'hypotexte vers l'hypertexte est déplacement « réel » dans le domaine de la fiction. La venue du Fils de Dieu se retrouve déplacée en Allemagne au vingtième siècle : il est simplement considéré sous l'angle juridique et on le perçoit donc comme un immigré palestinien. La transposition peut se faire irrévérencieuse, par exemple lorsque l'Annonciation prend une toute autre tournure. À la place de Marie, nous trouvons un évêque accueillant l'ange Gabriel qui, de messenger divin, devient livreur de paquets et lui laisse un passeport « surnaturellement » vrai :

Le passeport était fait pour un apatride et il avait l'air exceptionnellement authentique, ce qui n'est que très rarement le cas, même avec la mafia bien équipée. (p. 42)

Ceci n'est pas sans évoquer un passage chez Fouad Laroui :

Le fonctionnaire exhibe des documents tellement authentiques qu'ils en ont l'air faux. Les gendarmes redoublent de suspicion.³⁹

Le rapport de l'auteur avec son modèle est complexe ; il ne se contente pas d'imiter la parole biblique. Avec le réinvestissement de moules linguistiques reconnaissables s'opère également une ré-interprétation de la venue du Christ sur la terre. Il s'agit d'une parabole nouvelle qui, mobilisant les connaissances bibliques, laisse en même temps le champ libre au lecteur. Rafik Schami met en garde le critique venu du centre (il parle de « majorité ») contre deux dangers dans l'étude de cette littérature dite de l'immigration : l'attitude du gant de velours qui, imbibé de pitié, fait glisser les mains sur la surface du texte, et à l'opposé la saisie à l'aide d'une pince à métaux. Le dépeçage qui en résulte déchiquète les plus beaux contes, nouvelles ou histoires, répandant en vain le suc qu'ils renferment⁴⁰. La première attitude relève de ce que l'on pourrait appeler une « discrimination positive » : le critique considère tout texte écrit dans sa propre langue par un étranger comme littérature par définition, honorant la difficulté de l'entreprise, quitte à pardonner ce faisant un manque de réel intérêt littéraire. La deuxième approche rappelle qu'il ne faut pas voir en tous lieux une allégorie, ramenant un texte ouvert à une transposition univoque de la réalité sociale,

³⁹ « Un peu de terre marocaine » in Fouad Laroui, *Le Maboul*, Julliard, Paris, 2001, page 61.

⁴⁰ D'après Rafik Schami, « Une littérature entre minorité et majorité », in *Une littérature pas seulement allemande*, publié sous la direction d'Irmgard Ackermann et Harald Weinrich, Piper, Munich, 1986, page 58. C'est moi qui traduis.

fixant une et une seule voie interprétative. Ceci est d'autant plus vrai lorsque le texte ne donne aucun signe autorisant cette interprétation. En vertu de ces principes, on signalera seulement quelques clins d'œil renvoyant à la situation actuelle en Allemagne, sans vouloir dissiper le charme de l'histoire, c'est-à-dire fixer abusivement un sens définitif. Mschiha, personnage d'ingénu, oriente le regard vers les dysfonctionnements, comme la définition de la personne par son passeport ou son travail. Il attire notre attention sur l'impôt payé aux Églises (aussi bien protestantes que catholique), une particularité allemande : « Ce ne sont pas les impôts qui doivent te pousser, mais mon royaume aux cieux » (p. 33). Le passeport établi « pour un apatride » (p. 42) renvoie indirectement à la situation paradoxale des Palestiniens, rejetés aussi bien par les autres pays arabes que par Israël.

De plus, ce texte à plusieurs niveaux relève aussi de références à la culture arabe dans son lien avec l'islam. Les profondes cicatrices sur le front de Mschiha appellent sans aucun doute la couronne d'épines, mais elles peuvent être vues comme des marques dues à la prosternation lors de la prière à la mosquée. Ceci fut suggéré par une étudiante algérienne vivant en France, donc entre les deux cultures. Il me paraît dès lors intéressant de noter cette réaction à la lecture du texte de Rafik Schami traduit en français, texte auquel elle n'aurait pas eu accès dans la langue originale mais pour lequel elle représente aussi un lectorat envisageable. Moins contestable, car son nom apparaît sous la plume de Rafik Schami⁴¹, est l'écho de Khalil Gibran. Le choix de cet écrivain n'est pas innocent : lui aussi, il a vécu en exil, il a commencé à écrire aux États-Unis, parallèlement à une carrière de peintre déjà lancée, pour le journal arabe « émigré » *Al Mohajer*. Influencé par la mythologie chrétienne mais aussi par la tradition soufi de son Liban natal, il a cependant critiqué l'Église syriaque qui l'a même excommunié. Il a vogué entre deux langues, car il a composé aussi bien en anglais (c'est le cas de son œuvre la plus célèbre, *Le Prophète*) qu'en arabe. Il faut noter l'attention qu'il porte à la question linguistique. Modelant son style sur le langage biblique de la version autorisée par le roi James I, il s'exprime en ces termes :

The Bible is Syriac literature in English words. It is the child of a sort of marriage. There's nothing in any other tongue to correspond to the English Bible.⁴²

⁴¹ Rafik Schami, *Eine Hand voller Sterne*, Gulliver Taschenbuch, Beltz Verlag, Weinheim, 1987, 1992, page 97.

⁴² D'après Christine Baker qui le cite dans son introduction à Khalil Gibran, *The Prophet*, Wordsworth Editions Limited, Kent, 1996, page VII.

Le rapprochement paraît légitime en vertu de ce modèle revendiqué dans sa complexité culturelle par Khalil Gibran. De plus, ce dernier reprend dans son livre des formes bibliques comme l'amorce de phrase « Et », il utilise des expressions comme « en vérité » et « je te le dis » qui évoquent les évangiles et l'enseignement christique⁴³. Or nous avons pu relever ces expressions chez Rafik Schami. C'est pourquoi le poème de Khalil Gibran intitulé « Song of Man XXV » et situé dans le recueil *A tear and a smile* pourrait bien être inscrit en creux dans le texte de l'auteur syrien. Voici les deux premières strophes :

I was here from the moment of the
Beginning, and here I am still. And
I shall remain here until the end
Of the world, for there is no
Ending to my grief-stricken being.

I roamed the infinite sky, and
Soared in the ideal world, and
Floated through the firmament.
But Here I am, prisoner of measurement.⁴⁴

Mschiha, parce qu'il vient du ciel « comme s'il n'y avait rien de plus évident » (p. 20), ouvre l'horizon culturel dans cette direction marquée par la croyance en une réincarnation-permanence. Il est aussi en quelque sorte réincarnation de Jésus. Le rapprochement se fait entre ces deux créatures en contact avec le ciel mais perdues dans le système rationnel de l'homme qui ne cesse de mesurer, de ranger dans des catégories à l'aide d'instruments comme « passeport » ou « profession ». Ce personnage serait un représentant de l'exilé, un effort pour cerner cette figure multiple en ayant recours au paradoxe impossible à résoudre de l'incarnation divine sur la terre.

Enfin, par une ultime inversion, Mschiha perdant sa part divine devient en quelque sorte « habité par Dieu » :

Après le départ de Gabriel, il remarqua un petit paquet à l'endroit où les pieds de ce dernier avaient touché le sol. Il se hâta de l'ouvrir. Il contenait un passeport comportant la photo de Mschiha et établi au nom de Ali Allahmi. (p. 42)

En effet, *Allahmi* signifie « mon Dieu, Dieu avec moi »⁴⁵ – à rapprocher de l'Emmanuel, qualificatif appliqué à Jésus – et on peut également penser à « *El Ali* » qui

⁴³ Idem, page XI.

⁴⁴ Texte consulté sur le site <http://oldpoetry.com/opoem/18378>

⁴⁵ Rafik Schami précise lui-même la signification de la terminaison « i » en arabe dans « *Der Kummer des Beamten Müller* », in *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 59.

veut dire « Le Haut ». Avec cette nouvelle naissance, le récit lui-même pourrait renaître de sa fin ouverte, comme s'il débutait seulement alors :

Et personne ne sait, avec ce cinglé, où commence le mensonge et où s'arrête la vérité (p. 44).

Là encore, un texte de Khalil Gibran s'intéressant en particulier à la « nature » de Jésus, *Dieu Le Verbe Dieu*⁴⁶, fournit un arrière-plan religieux et philosophique qu'il ne faut pas négliger lorsque l'on considère la « perte de divinité » subie par Mschiha :

Il n'était pas un dieu, il était un homme comme nous tous. Cependant en lui, la myrrhe de la terre s'élevait pour rencontrer l'encens du ciel. Dans ses paroles nos balbutiements embrassaient le murmure de l'invisible et dans sa voix, nous entendions une mélodie insondable.

Oui Jésus était un homme et non un dieu, et c'est là que résident notre émerveillement et notre étonnement.

Le personnage de Rafik Schami garde son mystère et son caractère de « dieu déchu » est peut-être justement sa richesse. Mschiha a été privé de son « identité » divine, perte annoncée par son nom comme nous l'avons vu précédemment. Il a dû en prendre une autre, imposée par un passeport censé lui appartenir, et qui fait de lui un simple mortel. Mais, paradoxalement, l'ambiguïté demeure : ce patronyme qui lui « tombe » littéralement du ciel, « Allahmi », complétant selon la norme occidentale le simple prénom qui suffirait dans la société arabe traditionnelle, contient le nom de Dieu en arabe. La figure christique pourrait-elle devenir une nouvelle variante de prophète ? La question reste ouverte, au lecteur de compléter cette ouverture vers le monde de la fiction par l'acte de raconter : « Une fois le travail terminé, au bistro, Ali raconte des histoires à ses camarades » (p. 44). On peut dire que Mschiha, devenu Ali Allahmi, conserve un attribut quasi divin, la parole performative. En effet, il garde un pouvoir par le verbe, il crée, par le biais du langage, une (autre) réalité échappant aux catégories du vrai et du faux, à l'instar de l'écrivain.

En matière de citation biblique, on peut remarquer chez Fouad Laroui la phrase « Ils s'en lavent les mains » (p. 52), mais il faut voir ici, plus qu'une citation biblique, une formule redondante dans la culture générale européenne dont l'origine se perd. Adoptant le français comme terre d'écriture, il doit accepter ou adapter l'inscription du christianisme dans la langue. La transposition d'une expression pour lui donner une « couleur locale » crée un effet de surprise :

⁴⁶ Texte en annexe, consulté à cette adresse : www.kabyle.com/forums/forum/showthread.php?t=2787

Louche, ce type qui se volatilise. N'a peut-être pas payé ses impôts, trafic des trucs, tout cela n'est pas très *moslim*. (p. 14)

L'intention humoristique est signalée par l'altérité visible du mot : il est en italique et en anglais. Signalant le jeu de décalage par rapport à « pas très catholique », il rappelle ainsi le lien entre sémantique et religion. Le sens de cette expression familière, « sujet à caution, douteux », est transporté vers l'adjectif *moslim*, jouant sur l'hésitation provoquée chez le lecteur qui doit reconstituer le glissement. Pourquoi, alors, user d'un mot anglais ? La réponse pourrait être l'évocation de *clean*, augmentant le jeu entre deux cultures religieuses d'un regard amusé sur le snobisme : l'emploi de l'anglais est marqué socialement du fait de son prestige. La présence du christianisme apparaît encore avec le latin, langue de l'Église par excellence. La locution *urbi et orbi* (p. 21) était à l'origine la bénédiction du pape donnée « à la ville [Rome] et à l'univers », comme nous l'apprend le Petit Robert. Elle a pris ensuite le sens figuré de « partout ». Différentes expressions tournant autour du diable sont convoquées, comme « quand le diable y serait » (p. 51) auquel semble répondre « ce serait bien le diable » (p. 62) ou encore « Allez au diable » (p. 60). Avec « se faire l'avocat du diable » (p. 40), on retrouve le même usage d'une tournure lexicale qui s'est déplacée au fil du temps du domaine religieux vers la langue courante. Il s'agissait « dans la chancellerie romaine de contester les mérites d'une personne dont la canonisation est proposée. »⁴⁷ Les connotations de l'expression font surgir l'idée d'une canonisation en « maboulerie » de Nassim ou d'une « canonisation inversée » de ce monde « doublement absurde » (p. 40) par Nassim. Fouad Laroui joue avec l'expression puisqu'il ajoute « même s'il était seul », contrariant les prémisses qui exigent au minimum deux personnes ! Dans le champ lexical de la religion, on peut noter encore le Graal comme image de l'objet à atteindre (p. 60) ou comme trésor de pacotille (p. 85), l'Enfer qui est associé au soleil (p. 90), puis à une cavalcade (page 92) et enfin « ni d'Ève, ni de rien » (page 95), exhibant l'absurdité de cette tournure figée. Dans une certaine mesure, Fouad Laroui accepte cet héritage chrétien inscrit au creux de la langue en choisissant de telles expressions, même s'il les remet partiellement en cause.

Pour comparer de façon plus pertinente, il faudrait s'intéresser au livre religieux équivalent de la Bible pour Fouad Laroui. Ce dernier semble avoir un rapport moins irrévérencieux au Coran. Lorsqu'il le cite, il précise nettement sa source et met en

⁴⁷ Le Petit Robert 1, sous la direction d'Alain Rey et Jacqueline Rey-Debove, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1990.

valeur la citation par l'usage des italiques, alors que Rafik Schami ne mentionne pas la Bible en toutes lettres (p. 87) :

Des versets du Coran me revinrent en mémoire. *Ils y sont parés de bracelets d'or et revêtent des habits de soie...Ils y ont des fruits en abondance...*

A première vue, il ne reprend pas la langue du Coran à des fins parodiques. Cependant, il tourne en ridicule le raisonnement par analogie, une des bases de la Charia (p. 64) :

Mais il se souvient que lui-même a autrefois rapporté de la Mecque un peu d'eau de Zem-Zem, liquide sacré qui contient la *baraka*. En raisonnant par analogie, comme l'a recommandé le Prophète, le caïd comprend que la terre marocaine possède des vertus spéciales pour ce lointain peuple d'Amérique que l'ambassadeur représente ici et là.

La naïveté du fonctionnaire apparaît dans la conclusion hâtive où l'humour se signale par l'usage du mot familier « tribulations » en décalage avec le « divin et le surnaturel ». De plus, il fait intervenir une sourate dans la bouche d'un personnage lorsque la situation est désespérée (p. 72) et une déformation du Coran à des fins humoristiques est sans doute à l'œuvre à la fin de la nouvelle « Nos vaches sont bien gardées ». En effet, au sein du « dégagement du garde-côte en chef » à propos de ceux que l'on nomme aussi gardiens de paix c'est-à-dire les policiers, parodie de la langue de bois officielle marquée par le mélange entre discours direct et discours indirect, « ce sont eux le bouclier de la Veuve et le couffin de l'Orphelin » (p. 104) rappelle les versets suivants :

- Ne t'a-t-il pas trouvé orphelin
- Et ne t'a-t-il point alors assuré le gîte ? ⁴⁸

Fouad Laroui, écrivant en français, est « rigoureusement hors la sphère céleste » (p. 115), il peut d'autant plus prendre de la distance par rapport à cette langue dite sacrée. Ceci expliquerait peut-être que les références à la religion occupent une place moins importante. À part la mise en scène du cauchemar sonore où le « *mou'eddine* électrique » (p. 89) ouvre les hostilités, la pratique religieuse ne fait pas partie des motifs directement traités, alors qu'elle occupe chez Rafik Schami un récit entier.

⁴⁸ Jean-Luc Brunin, *op. cit.*, page 20.

3. Les références littéraires véhiculées par la langue de l'autre

Fait attendu et presque « inévitable » étant donné le choix du français et de l'allemand comme langues d'écriture, un certain nombre d'auteurs sont présents dans le tissu textuel. L'inscription peut être de trois ordres dans *Le Maboul*. En premier lieu se trouvent les auteurs qui n'ont que « droit de cité » dans le texte : Lévi-Strauss, Claudel ou encore Tournier. D'autres sont présents implicitement par une allusion à leur œuvre : La Fontaine avec « le rat des villes et les trois petits mulots » (p. 63), Zola avec le prénom Nana (p. 109), Baudelaire avec « mon semblable, mon frère » (p. 144) et sa variante au pluriel (p. 38) ou encore Jarry avec « l'ubique Ubu » (p. 45). Il suffit parfois d'un mot pour évoquer un auteur. La « flache » (p. 141), mot inhabituel remontant au XV^e siècle, rappelle l'usage qu'en fait Rimbaud, poète qui apparaît ensuite par la mention du *Bateau ivre* (p. 114). La culture populaire intervient aussi, avec une reprise du conte *Barbe Bleue* : « Il hoche la tête, regarde autour de lui, ne voit que la route qui poudroie et quelques chèvres qui rôdent. » (p. 63).

Du côté de Rafik Schami, la culture allemande apparaît d'abord par la mention du nom d'un de ses représentants :

Zum ersten Mal erlebe er, wie sogar die trockenen Worte Hegels erotisch wirkten, wenn sie sie zitierte.⁴⁹

L'auteur ne se contente pas de citer, il accompagne cette citation par une charge d'ironie touchant à la représentation évoquée par le simple nom : la philosophie d'Hegel offre un contraste plaisant par rapport à la langue de la femme aimée. L'allusion implicite prend la forme d'un trait final humoristique évoquant un texte antérieur :

Und ich wette, wenn unsere Erde ihr atomares Ende nimmt, werden die Kakerlaken und Bürokraten überleben. Erstere wegen ihres Chitinpanzers, die Bürokraten, weil irgendeiner dem Leben der Kakerlaken einen Sinn geben muß.⁵⁰

L'inversion de la hiérarchie plaçant l'insecte au-dessus de l'homme n'est pas sans rappeler, sur le mode burlesque, le récit de la *Métamorphose* chez Kafka. Des figures connues apparaissent au détour d'une ligne, comme *Reineke Fuchs* de Goethe, l'allusion reposant sur la mention du titre.⁵¹ Là encore, le recueil *La nostalgie ne prend pas de billet - Histoires de l'étranger* laisse une place plus importante à ces « voix de l'Autre » que sont les hypotextes, au même titre que les altérations de l'allemand dans le

⁴⁹ Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)*, page 8.

⁵⁰ *Idem*, page 24.

⁵¹ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde (La nostalgie ne prend pas de billet - Histoires de l'étranger)*, page 93.

cas du « *Gastarbeiterdeutsch* » vues précédemment. L'auteur n'est pas ici prié de prendre la parole dans l'espace offert par la colonne journalistique, ce qui induit une situation d'énonciation légèrement différente. Elle prend des formes plus variées. Kurt Tucholsky est convoqué à propos du zoo :

Manch einer gestikuliert herum, so daß ich an Tucholskys „Affenkäfig“ denken musste.⁵²

Une telle référence n'est pas anodine car cet auteur, autre exilé, s'est intéressé tout particulièrement à l'oralité :

Die „Ohrotik“ seiner Texte beschränkt sich nicht nur auf die Gedichte [...] sondern viele Prosatexte erwecken ebenso den Eindruck, für gar nichts anderes als den Vortrag geschaffen zu sein.⁵³

Les textes de Rafik Schami paraissent souvent, eux aussi, « faits pour être dits », d'où l'intérêt de ce passage. Le récit « *Noga mag keine Befehle*⁵⁴ » nous invite donc à consulter Kurt Tucholsky.⁵⁵ Un certain nombre de points communs se dégagent d'une lecture en parallèle. Le texte de Rafik Schami se rapproche de son modèle par l'inversion du regard donnée par la citation en exergue chez Tucholsky et faisant des animaux les spectateurs du ridicule humain :

Und ich lachte bei dem Gedanken, was wohl die Tiere von dem vorlauten Rentner mit dem bayerischen Trachtenanzug und Gamsbart dachten (p. 195).

L'attente de théâtre, de spectacle de la part des visiteurs du zoo caricaturée par Tucholsky est également exprimée ici, sur le mode du glissement d'un mot à l'autre :

Irgendwie verlangten die Besucher **Leistung**, aber die Tiere **leisteten** bloß Gesellschaft, und so konnte ich das Gefühl nicht loswerden, daß einige sich um ihr Geld geprellt fühlten (p. 195).

La frontière qui paraissait nette entre l'humain (observant) et l'animal (observé) subit quelques altérations. On pourrait aussi penser au *Rapport pour une académie* de Franz Kafka. Noga l'orang-outan et l'éleveur sont d'abord mis sur le même plan par la métaphore du combat de boxe :

⁵² *Idem*, page 194.

⁵³ Renke Siems, « Gesprochene Schrift – Zu Kurt Tucholskys Erzählprosa », in *Kurt Tucholsky – Das literarische und publizistische Werk*, herausgegeben von Sabina Becker und Ute Maack, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2002, page 215.

⁵⁴ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, pages 194-201. Les numéros de page entre parenthèses renvoient à ce récit.

⁵⁵ Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke, Band 3, 1921-1924*, herausgegeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1960, 1975, pages 480-481. On trouvera ce texte en annexe.

Es sah wirklich aus wie ein Boxring, der Pfleger wie ein munterer Boxer [...] und Noga auf seinem hohen Sitz, seine gewaltigen Arme ausgestreckt und an die Seile angelehnt, wie ein erfahrener Boxer, dem dieser psychologische Krieg mit dem jungen Kollegen gar nichts ausmacht (p. 199).

Déjà, la réflexion semble du côté du singe comme le confirme l'attribution sur le mode humoristique de techniques humaines : « Noga schaute ins Publikum, dann zur Decke – anscheinend einer neuen psychologischen Kriegslist folgend » (p. 199). Peu à peu, l'animal prend le dessus, comme s'il était une variante supérieure d'humanité. Dans cet affrontement entre deux volontés, la patience du singe a raison de l'homme épuisant les moyens violents. L'éleveur n'a plus qu'une solution : traiter Noga comme un être humain et implorer la pitié du vainqueur pour le vaincu. Par un renversement de la situation, cette « performance » (« *Leistung* ») recherchée par les visiteurs se déroule au dépend de l'homme et non de l'animal. La démonstration de force voulue par l'éleveur tourne à la farce. Noga l'orang-outan semble maître du jeu et orchestre sa sortie, semblable à l'artiste quittant la piste :

Er ging an dem Tierpfleger vorbei, als wäre er Luft, bückte sich im Vorübergehen zu einer der Erdnüsse, stopfte sie sich in den Mund, schaute noch einmal kurz zum Publikum und eilte durch die Öffnung (p. 201).

Cette « ouverture » par laquelle Noga disparaît est aussi la fin du récit, comme si, tel un acrobate de la parole, le conteur lui-même s'inclinait brièvement. La triple confrontation, la circulation triangulaire du regard entre le jeune homme méditerranéen (« *Südländer* »), l'éleveur et le singe autoriserait même un rapprochement entre ce personnage venu du Sud et le singe. Dans le texte, le phénomène d'identification vécue par ce jeune homme est rendue sensible, en premier lieu par les commentaires qu'il fait. Dans la foule, il est le seul à parler en dehors de l'éleveur. Il donne pour ainsi dire la parole à Noga, selon la situation imaginée plus haut d'une parole animale :

Ein paar Schritte weiter fragte eine alte Dame allen Ernstes einen verschmutzten Flamingo, warum er nicht „putzi, putzi“ macht! Was wäre, dachte ich, wenn dieser Punker-Flamingo ein kurzes „Zieh Leine, Alte!“ krächzen würde? (p. 195)

Le personnage de l'étranger a donc droit à un traitement particulier. Sur le devant de la « scène », lui aussi « acteur » de cette représentation dans la foule des spectateurs, il est semblable à Noga jouant son rôle face à l'éleveur. A la fin, sa réaction diffère de l'amusement général. Lui seul voit le caractère désespérant de cet enfermement derrière les barreaux, « condamnation » à distraire :

Belustigt und laut lachend traten die Leute weiter vom Gitter weg, nur der junge Südländer packte das Gitter und schüttelte daran, als wollte er es wegreißen. (p. 200)

La référence à Tucholsky oriente aussi vers une telle interprétation, en particulier la citation placée en exergue qui invite à changer de perspective : ce sont les visiteurs qui sont en cage, et le jeune homme sent d'un coup la similitude entre la situation de Noga et la sienne. Tout dépend de l'angle sous lequel on considère les barreaux. Ce jeune homme d'origine méditerranéenne peut aussi se sentir en quelque sorte animal exotique, objet du regard en tant qu'étranger. La marge de non-dit que contient la phrase de Tucholsky concernant le climat va aussi dans le sens d'un parallèle entre la figure de l'étranger et les singes de Gibraltar, différents des singes « du vieux monde ». Le motif du cirque suggéré ici par la sortie de Noga et développé par Rafik Schami dans un autre roman⁵⁶ pourrait presque autoriser le rapprochement entre le conteur et l'orang-outan à titre d'image. Rafik Schami s'expose en écrivant, il s'expose en particulier au danger d'être considéré à travers le filtre de l'orientalisme, à l'instar des musulmans de « *La Caravane d'Islam* », représentés dans un zoo : comme des animaux, ils sont réduits à de simples objets dont on parle et que l'on photographie⁵⁷. Tel Noga le singe qui tire parti du comportement de son « interlocuteur » pour représenter sa propre « pièce », il accepte cette danse devant l'Occident et assume l'exotisme qu'il peut représenter pour lui, mais interprète le rapport de force en sa faveur : c'est lui qui règle le déroulement de l'écriture-spectacle ou numéro de dompteur.⁵⁸ Comme on l'a déjà mentionné, évitons de réduire tout récit à une allégorie, c'est pourquoi il faut considérer ceci comme une piste possible, nullement une interprétation obligatoire.

Les titres, par leur brièveté, sont particulièrement disponibles pour établir une parenté entre deux textes, l'exemple le plus courant étant l'adaptation moderne de mythes antiques à laquelle on peut même ajouter un fantaisiste « numéro de version », comme Jean Giraudoux le fait avec *Amphitryon* 38. Sur le plan des titres choisis par Rafik Schami, le récit « *Die gepanzerte Haut* » (« La carapace ») pourrait en évoquer

⁵⁶ *Reise zwischen Nacht und Morgen (Le Funambule)*, Carl Hanser Verlag, Munich, Vienne, 1995.

⁵⁷ D'après *Oriental responses to the West - Comparative Essays in Select Writers from the Muslim World*, by Nasrin Rahimieh, E. J. Brill, Leiden, The Netherlands, 1990, page 90.

⁵⁸ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 220.

un autre⁵⁹ par la proximité du motif de l'endurcissement nécessaire face aux blessures psychologiques :

Nein, ich habe keine Freunde unter diesen Arschlöchern, ich habe nur gelitten unter ihnen [...] Aber eines verdanke ich ihnen, mit der Zeit ist mir eine Panzerhaut gewachsen, durch die keiner dringen kann, nicht einmal die, die mir diese Haut verpasst haben.⁶⁰

Fouad Laroui comme Rafik Schami nous tendent donc le miroir de leurs lectures, ils nous invitent parfois à re-préciser une référence que nous avons vaguement dans la tête. Il peut arriver que la citation soit si bien intégrée au texte qu'elle ne nous apparaît pas à la première lecture. Dans ce jeu de cache-cache, ce qui est référence pour l'auteur devient défi de reconnaissance pour le lecteur, avec des clés à chercher dans d'autres nouvelles du recueil. Le renvoi à une oeuvre touche aussi d'autres médias. On trouve ainsi la chanson « J'ai perdu mon cœur à Heidelberg⁶¹ » ou encore la peinture avec le tableau de Saint-Sébastien martyr au Prado évoqué dans le monologue de Serghini :

Je vis des anges de douceur, des foules viriles et un beau jeune homme percé de flèches et qui semblait se tordre de plaisir.⁶²

Le motif même de la référence, du renvoi à un modèle est thématiqué par Rafik Schami. Il consacre une nouvelle à l'imitation.⁶³ Ceci nous oriente vers une perspective plus globale sur les littératures de la migration / migrantes, par exemple « La caravane d'Islam » de Sadegh Hedayat ou bien « La pièce détachée de la civilisation », par le satiriste turc Aziz Nesin. L'obsession de l'imitation est figurée chez ce dernier par l'insistance de la famille du protagoniste, le fermier Hamid Agha, pour que celui-ci achète un tracteur, moyen moderne. Ainsi se manifestent les symptômes de ce que l'écrivain iranien Jalal Al-e Ahmad a appelé la « ouestite », ou le besoin de copier l'Ouest sans faire preuve de discernement. Il s'agit presque d'une « mimicry » grotesque parce que dénuée de (bon) sens.⁶⁴ L'absurdité de cette imitation à l'aveuglette, faite en refusant de considérer les particularités de chacun, apparaît dans la nouvelle sous la forme de l'ironie amère : l'infarctus du myocarde fait aussi l'objet de l'imitation ! Le retour sur les mots « avoir » et « vouloir » donne une résonance

⁵⁹ *Der fremde Freund* (1982), connu en Allemagne de l'Ouest sous le titre *Drachenblut* (1983), par Christoph Hein.

⁶⁰ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 137-138.

⁶¹ « *Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren* », in Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 12.

⁶² Fouad Laroui, page 54.

⁶³ Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, page 9.

⁶⁴ D'après Nasrin Rahimieh, *op. cit.*, pages 97 et 105.

supplémentaire à ce qui semblait n'être qu'un jeu de mots teinté d'humour noir sur les règles de la circulation mal établies et mal respectées dans les pays arabes :

Auf den Grabsteinen des deutschen Friedhofs wird überall stehen: Er hatte Vorfahrt. Auf den Grabsteinen des arabischen Friedhofs wird die Inschrift dagegen einheitlich lauten: Er wollte stets Vorfahrt haben.

Zwischen Haben und Wollen liegt der große Unterschied – und die Misere.⁶⁵

La différence entre les deux termes résume l'écart entre deux réalités que l'auteur cerne d'un seul trait. Par ces deux verbes opposés, la chute brève et amère atteint son lecteur de façon plus efficace que de longs discours.

4. Modèles internes et transferts culturels liés à d'autres langues

Cette tension, cette aspiration vers un mode de vie, une culture semble être condamnée à ne jamais aboutir, pas même sur le mode de la simple copie. La maîtrise de verbe « avoir » implique autre chose. La parodie, la réécriture ludique serait un moyen de tourner en dérision cette manie de l'imitation, de regagner par l'écriture une certaine liberté et une estime de soi. Une autre solution consiste à puiser son inspiration dans son propre champ littéraire, ce qui est possible en raison de l'historicité des littératures de l'immigration : elles ne sont plus « émergentes », elles disposent de leurs propres modèles. La littérature marocaine d'expression française nous en fournit souvent la preuve et ses figures de proue contribuent largement au rayonnement de la littérature en français. Ceci s'applique bien sûr à l'Allemagne, comme en témoigne Figaro, radio affiliée à la MDR et diffusée à partir de Halle, qui a consacré une émission au dernier livre de Tahar Ben Jelloun, *L'islam expliqué à ma fille*, traduit en allemand sous le titre *Papa, was ist der Islam ?* Il existe un public pour la littérature maghrébine d'expression française, la lecture faite par Malika Mokeddem à Leipzig en décembre 2005 sous l'égide de l'Institut français le montre aussi.

Développant un jeu intertextuel, la littérature d'expression française a ses propres références : la condition d'existence pour une littérature est donc remplie⁶⁶. Le renvoi à d'autres auteurs francophones relève d'un fonctionnement interne de la littérature marocaine d'expression française. Fouad Laroui, en tant que jeune écrivain, illustre d'autant plus ce mécanisme. Le paratexte ne laisse aucun doute quant à son origine géographique : la quatrième de couverture est une sorte de transmission du « pouvoir

⁶⁵ *Idem*, page 10.

⁶⁶ Séminaire intitulé « Scénographies littéraires de la décolonisation », cours de monsieur Bonn, Université Lyon 2, année universitaire 2003-2004.

littéraire », du moins un relais par l'intermédiaire d'un écrivain marocain largement reconnu. Le Maroc apparaît en outre à titre d'objet littéraire du recueil au fil des propos de Tahar Ben Jelloun : « Le regard que pose Fouad Laroui sur le Maroc est juste, plein de sévérité et d'amour. » De plus, une communauté de pensée rapproche l'auteur d'une autre grande figure dont il se réclame directement dans la nouvelle « Le marchand de babouches » : Driss Chraïbi. Le lien s'établit aussi tout au long du recueil par l'intermédiaire d'un nom géographique : la ville d'Azemmour, lieu de naissance de Driss Chraïbi, est mentionnée maintes fois. Dans « La femme qui connaissait Ouajjou », un rôle important lui échoit : elle constitue le lien, le seul point commun entre le narrateur et cette femme, car ils s'en découvrent tous deux originaires.

Notons la réception de Borges dans le champ de la littérature maghrébine d'expression française. Parmi les *Fictions*, Fouad Laroui cite « La bibliothèque de Babel »⁶⁷ après avoir mentionné son auteur, sans dire clairement d'où vient la citation :

Tant d'hommes errent dans la nuit, se heurtent au monde environnant, grommellent, maudissent. Homère, Milton, Borges... Certains mettent en vers leur infortune.⁶⁸

La référence à Borges est intéressante si l'on rappelle que l'écrivain argentin « invite le lecteur à tenir ses nouvelles – échos de la Bible, réécriture de Poe, des *Mille et une Nuits*, d'épopées médiévales, etc. – pour le prolongement de textes du passé ou l'anticipation de textes à venir »⁶⁹ : Fouad Laroui met ceci en pratique avec « Le marchand de babouches » qui constitue un prolongement et un retour sur le récit de Driss Chraïbi. L'allusion à la kabbale⁷⁰ peut aussi être rapprochée de Borges.

Enfin, il faut mentionner un cas de parodie minimale, cette forme qui « consiste à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots »⁷¹ particulièrement réussi chez Fouad Laroui. Dans la nouvelle « Le Nez »⁷², il joue sur le double sens des expressions figées relevant du champ lexical de l'odorat : « Les frères musulmans ne sont-ils pas en odeur de sainteté ? Qui mieux que le Cyrano d'El-Jadida pour suivre cette engeance à

⁶⁷ D'après l'encyclopédie wikipedia (<http://fr.wikipedia.org>)

⁶⁸ Fouad Laroui, « Réinventons les vigies ! », page 38.

⁶⁹ Thierry Oswald, *op. cit.*, page 27.

⁷⁰ Fouad Laroui, page 123.

⁷¹ Gérard Genette, *op. cit.*, page 28.

⁷² Ce titre rappelle par ailleurs une des *Nouvelles de Saint-Petersbourg*, de Gogol, mais la similitude s'arrête là.

l'effluve ? »⁷³ Ce jeu culmine avec une citation de la lettre de Cicéron à Atticus qui prend un sens concret par contamination :

Le fétide, le punais, le musqué, le moisi, le bois et le cuir, le lait caillé, donnez-lui les proportions, il vous répondra : Belboul, ou Mehdi le portefaix, ou le chafouin qui vend du vent devant la Poste.

– Est non nullus odor dictaturae.

La mention du vent évoque l'expression « avoir vent de quelque chose » et contamine en ce sens ce qui suit : elle amène à la signification première de la citation dans le texte original, « il y a quelque pressentiment d'une dictature ». Les deux sens restent donc possibles dans cette hésitation entre langage métaphorique et retour inopiné au sens propre d'une métaphore latine.

En guise de bilan sur ces « interférences » (plus qu'influences ou transferts, pour souligner le double mouvement, l'imbrication) littéraires, il serait judicieux de mentionner ici la mise en scène des clichés et des représentations nostalgiques qui voguent entre les deux rives de la Méditerranée. Agatha Christie permet l'évocation de l'Orient fantasmé et ses dangers, représentation qui, paradoxalement, s'est répandue chez ceux qui en sont les objets, comme les parents du narrateur habitant en Syrie :

„Das hast du von deinen Filmen. Der Orientexpress beförderte Könige, und meine Frau glaubt Agatha Christie und will Seemannsromantik. Das hast du davon!“⁷⁴

Rafik Schami démonte le cliché du langage oriental fleuri en le mettant dans la bouche d'un personnage alors qu'il n'y a aucun rapport :

Es ist ein Liebesproblem. Wie sonst kann ich es erklären, daß Hans die Nerven verliert, wenn ich ihm sage, die Türken waren 1965 Italiener und wurden 1972, während der Olympischen Spiele, Araber, und sie werden bald Iraner oder Pakistanis... dann unterbricht er mich und beschwert sich über so viele Metaphern der arabischen Redensart.⁷⁵

La soi-disant étrangeté des métaphores se révèle métaphore de l'Étranger. Ce récit évoque l'explication donnée par Gino Chiellino :

Bei der Durchsetzung der eigenen Ziele braucht die Minderheit die Sympathie, die Solidarität der Mehrheit: diese können aber nur entstehen, wenn in meiner Lyrik von einer Minderheit die Rede ist, die der Adressat in sich trägt, nicht, weil ich auf

⁷³ Fouad Laroui, pages 33-34.

⁷⁴ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 10.

⁷⁵ *Idem*, page 81.

deutsch schreibe und in der Bundesrepublik lebe. Das Leben in der Fremde soll die Funktion einer Metapher übernehmen⁷⁶.

On peut penser que l'emploi d'une langue dépouillée qui caractérise Rafik Schami est une façon de contrer cette attente de « langage fleuri et alambiqué ». Le stéréotype est donc objet du dit, mais également inscrit en creux dans le choix d'une langue simple, chassant si possible les « crispations linguistiques⁷⁷ ». En outre, l'hospitalité arabe légendaire avec son revers, le comportement insupportable des invités, les dangers de la circulation, le pouvoir des dictateurs arabes, l'incroyable rapidité avec laquelle s'établit la familiarité entre compatriotes sont autant de clichés qui apparaissent au fil des pages, « peinture » de mœurs où l'on manie les stéréotypes tout en les signalant d'un clin d'œil au lecteur :

Voilà qu'un matin un petit gars du genre chat maigre vient s'allonger à côté de moi. On est au Maroc, **hein** ? Donc cinq minutes plus tard nous bavardons comme deux amis d'enfance⁷⁸.

L'écrivain transplanté au croisement est particulièrement bien placé pour percevoir les clichés, qu'ils concernent sa culture d'origine ou sa culture d'adoption. Le Français, paradoxalement, est identifié au narrateur et ce dernier se voit condamné sous le nom de l'autre :

Je lui objectai Tournier, je lui *appris* Tournier, son nain monstrueux, séducteur sans pareil, femmes alanguies à ses pieds.

– Allez-vous en, cria-t-il, maudit Français (je haussais les épaules) et vos écrivains qui affabulent ! Des mythes ! Faites attention à ne pas m'énerver !⁷⁹

Les Allemands ne sont pas non plus épargnés. La manie de l'ordre qu'on leur prête est étendue aux fréquentations lorsqu'il s'agit d'aller boire un verre :

Die Deutschen mögen Ordnung und Gleichgesinnung sogar beim Saufen. Bürgerliche, linke, rechte, Szene-, Frauen-, Jugend- und Rentnerkneipen sind nur in diesem Land möglich.⁸⁰

L'accumulation à caractère hyperbolique produit un effet de grossissement qui rend ridicule ce clivage en groupes sociaux. Mais on peut aussi sourire de l'exagération contenue dans le jugement un peu rapide du narrateur de ce récit, le patron du bar.

⁷⁶ Gino Chiellino, « Die Fremde als Ort der Geschichte », in *Eine nicht nur deutsche Literatur*, op. cit., page 15.

⁷⁷ „Sprachliche Verkrampfungen“ in Rafik Schami, *Reise zwischen Nacht und Morgen (Le Funambule)*, 1995, remerciements de l'auteur, page 380.

⁷⁸ Fouad Laroui, page 44.

⁷⁹ Fouad Laroui, page 143.

⁸⁰ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 131.

De plus, si l'on en croit Rafik Schami, la littérature serait « en odeur de sainteté » dans la culture allemande, elle serait placée sur un piédestal⁸¹. Cette pensée prend, dans l'histoire « *Der E-Furz* » (Le pet-S), la forme du concept inventé *E-Literatur*, une littérature qui produirait une matière sérieuse : E est la première lettre de « *Ernsthaftigkeit* », le sérieux, et la formation de ce néologisme rappelle le mot « *Elektrizitätswerk* » que l'on abrège en « *E-Werk* ». Par une composition sur le même modèle sémantique, Rafik Schami fait donc surgir un rapprochement entre la production d'électricité et la « production » d'une littérature sérieuse qui, malgré son « poids », peut être balayée d'un souffle :

Und ich fragte mich, woher ein Furz die magische Kraft erhielt, einen Autor von Rang hinwegzublasen. Ich fand nur die eine Antwort: Das muß ein Furz der E-Klasse gewesen sein.⁸²

Comme Fouad Laroui, l'auteur joue avec malice sur le sens propre et le sens figuré du verbe « *hinwegblasen* », faire disparaître en soufflant. La langue est donc elle-même objet d'expérimentation, elle devient terrain de jeu où les mots se prêtent aux intentions diverses dans une langue ouverte aux innovations. Les altérations que l'auteur lui fait subir la rendent différente, il la façonne en quelque sorte pour qu'elle ne soit ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre.

2. Réécrire la langue de l'Autre

1. Un joyeux carrefour de langues

Lorsque l'on évoque le jeu sur l'écrit dans sa matérialité, on ne peut passer à côté des perspectives polyglottes qu'ouvrent les sonorités étrangères, dans un contexte où l'auteur manie au moins deux langues, voire quatre dans le cas de Laroui : il parle le néerlandais et sans doute l'anglais, à côté du français et de l'arabe. Fouad Laroui communique au lecteur une jouissance de la pluralité linguistique⁸³. Trois langues viennent enrichir le tissu littéraire et agir sur la langue française, créant un mélange personnel.

⁸¹ Rafik Schami, „Eine Literatur zwischen Minderheit und Mehrheit“ in *Eine nicht nur deutsche Literatur Zur Standortbestimmung der „Ausländer“*, publié par Irmgard Ackermann et Harald Weinrich, Piper, Munich, 1986, page 56.

⁸² Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, page 34-35.

⁸³ Les numéros de page indiqués entre parenthèse renvoient au recueil *Le Maboul*.

Il s'agit en premier lieu de l'arabe, conséquence de la double culture. Cela correspond à l'horizon d'attente du lecteur lorsqu'il choisit un livre écrit par un Marocain. Dans un premier temps, nous nous pencherons sur un vocabulaire qui relève d'un faible degré d'étrangeté. Fouad Laroui utilise des termes arabes, mais « assimilés » dans la langue française, comme « médina » (p. 7), « djellaba », « sourate » (p. 8) ou bien encore « souk » (p. 9). On pourrait parler d'une certaine couleur locale, si cette désignation n'était pas marquée par un certain paternalisme. Mais il est possible de considérer ces mots arabes comme justement destinés à faire « couleur locale », l'expression elle-même étant touchée par l'ironie de l'auteur lorsqu'il écrit « des shorts aux couleurs pas locales » (p. 7). L'auteur a conscience de ce paternalisme et cela fait partie du jeu, comme le montre cette mise en scène du discours pédagogique :

Aïcha la sorcière ? Tijani le dingue tous les six mois ? Mais ce n'est pas normal, tout cela, mon jeune ami. Voici Lévi-Strauss, Freud, Frazer. Expliquez ! (p. 10)

L'impératif et la formule « mon jeune ami », établissant une hiérarchie sous l'aspect de la bienveillance, ne laissent pas de doute : la culture marocaine et ses « irrationalités » doivent se soumettre aux schémas d'explication rationnels produits par les différentes sciences. Ces termes qui font « couleur locale » sont le signe d'une description, ils pourraient donc amener une relation de supériorité entre le sujet regardant et l'objet de la description, en l'occurrence la culture marocaine. Cependant, s'il y a prise de pouvoir sur les objets du discours, elle se fait par l'intermédiaire du marocain francisé qui relaie la parole sur le monde arabe. Alors, culpabilité partagée de ce regard qui suscite la perspective exotique entre l'auteur et le lecteur, entre le narrateur et le narrataire ? On pourrait parler d'un exotisme assumé, du choix littéraire de ne pas fixer le lieu de la parole, qui vogue entre « ici et là-bas ». D'aucuns pourraient voir dans l'emploi de mots issus de l'ère culturelle arabe, mais introduits depuis longtemps, une sorte de soumission à la langue française. L'Autre a été tout simplement incorporé dans le familier, l'ordinaire – le français courant – et passe inaperçu, ne heurte plus par son altérité.

A côté de cela, Fouad Laroui nous déroute par l'usage de mots qu'il laisse en italiques, comme pour faire ressortir, justement, leur caractère autre, étrange(r). Ainsi, le muezzin, orthographe courante en français pour ce mot incorporé lui aussi dans la langue, devient « *mou'eddinne* », transcription peut-être plus proche de l'articulation arabe. Il s'agit parfois d'onomatopées comme les « *ouili ouili* » (p. 8), ce qui ne nous arrête pas forcément dans notre lecture. D'autres mots peuvent nous paraître plus

porteurs de sens, par exemple l'épithète « *hadjs* » (p. 8). Mais il nous semble qu'un lecteur averti sait que ce mot désigne des personnes ayant effectué un pèlerinage à la Mecque. Il est en mesure de deviner qu'il s'agit de personnes se voulant très pieuses grâce à la suite de la phrase : « Les *hadjs* de tout poil murmuraient quelque sourate. »

L'arabe ne semble donc pas être un facteur d'étrangeté irréductible, quoique l'obscurité d'un terme puisse dérouter quelque peu le lecteur non arabophone. Ainsi, il se demandera quel est le sens de la comparaison « fort comme un Doukkali » et cherchera peut-être un nom commun, alors qu'il s'agit d'un habitant de la région des Doukkala, au sud de Casablanca. Cependant, une clef lui sera fournie par l'expression française „fort comme un Turc“, ce qui permet de conclure à la transposition humoristique. La méconnaissance de l'arabe n'est donc pas rédhibitoire, car d'autres chemins sont possibles, par exemple le détour par la langue française.

La deuxième langue – seconde par l'importance de son utilisation dans le recueil – qui intervient, comme un reflet de la situation sociale et politique actuelle, est bien sûr l'anglais, première langue étrangère enseignée au Maroc. Son influence en tant que modèle est perceptible dès le début de la première nouvelle, lorsque le narrateur mentionne les « ticheurtes d'Amérique » (p. 7). Un verbe importé directement et conjugué selon les règles françaises, « je me *crashe* » (p. 11), voisine avec un mot courant, emprunté depuis plus longtemps, « yankee » (p. 10). Là encore, la visibilité du corps étranger dans la langue se matérialise par l'écriture en italiques, alors que le mot « yankee » passe plutôt inaperçu, à part son orthographe qui le désigne comme un emprunt à l'anglais.

Enfin, une langue que le lecteur peut être surpris de rencontrer, le latin, a aussi voix au chapitre : le recours à la « *libido scienti* » peut se concevoir comme une sorte d'argument d'autorité (légèrement tourné en dérision par l'auteur) ou comme la voix de l'intellectuel par excellence, de celui qui « a des Lettres (latines). » Remarquons que Fouad Laroui ne fait pas trop confiance à son narrataire pour la compréhension du latin et traduit l'expression. Ou bien faut-il y voir un effet de reprise, courante chez lui, en particulier lorsqu'elle est mise au service de l'ironie ? La répétition intervient explicitement comme procédé et rappelle l'attitude de l'auteur lui-même dans le recueil, comme nous l'avons vu à propos de l'oralité, plus proche, par définition, de l'anaphore : « Mais l'homme à la Favorite [...] traite le gros d'âne, de *brel*, de bourrique et de mule.

En voilà un qui ne craint pas la redondance. » (p. 102)

La langue de Rafik Schami est, comme on l'a vu, marquée par la sobriété. En conséquence, les langues étrangères n'apparaissent pas de façon visuellement perceptible dans le texte. La simplicité implique l'usage d'une langue unificatrice, l'allemand. Cependant, à l'instar de Fouad Laroui, il a recours au latin. Cette langue, héritage culturel commun à de nombreuses langues européennes, lui permet de condenser dans une formule frappante la chute de son récit, sur le modèle de la terminologie historique « *homo sapiens sapiens* » :

Egal, ob durch Armut in Ägypten oder durch den grünen Punkt bei uns, der Mensch wird in einen Müllsortierer verwandelt. Wir werden in die Geschichte eingehen als homo purgamenta separans.⁸⁴

Là où l'on attendrait des italiques comme chez Fouad Laroui, d'autant plus qu'il s'agit d'une formation occasionnelle, l'auteur ne s'arrête pas sur les locutions latines considérées comme appartenant à la langue d'adoption. Il faut mentionner encore deux mots arabes à la fin du recueil, dans la postface, sur lesquels nous reviendrons. Cela diffère de la profusion linguistique relevée chez Fouad Laroui. Cependant, on peut parler de présence silencieuse d'autres langues par l'usage d'emprunts au sein de la langue allemande. Rafik Schami intègre les langues présentes dans celle qu'il adopte tout en mettant l'accent sur cette dimension : une langue vit du contact et des échanges avec d'autres idiomes. Signalant ainsi l'origine arabe de termes allemands, il détourne ironiquement l'injure « *Kameltreiber* » en occasion de rappeler l'histoire du mot :

Das Absurde aber ist: das Wort Kamel kommt vom Arabischen, und in Arabien leben nur einhöckerige Tiere. Die Besoffenen in der Kneipe hatten also mehr Verstand als die Zoologen, denn sie beschimpften mich richtig: „Kameltreiber!“ riefen sie, wenn sie erfuhren, woher ich kam.⁸⁵

Le français est donc présent sous forme d'emprunt, comme « *Kuriositäten* »⁸⁶ ou « *Attrapen* »⁸⁷, mais il sert aussi de point de comparaison. Ainsi, il permet d'expliquer les avantages du mot allemand « *Penner* » par rapport au mot « clochard », parce que « *Penner* » serait « dénué de tout romantisme »⁸⁸. Il paraît intéressant de noter que cette connotation romantique semble avoir été ajoutée directement en allemand, après l'emprunt au français. L'étymologie française est loin de faire du clochard une figure positive, car « clocher » signifie « marcher en boitant, être défectueux, aller de travers ». Comme pour le mot « *Kamel* », emprunté à l'arabe puis déplacé dans son sens pour

⁸⁴ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 18.

⁸⁵ *Idem*, page 196.

⁸⁶ *Idem*, page 49.

⁸⁷ *Idem*, page 80.

⁸⁸ *Idem*, page 86.

désigner un animal qui n'existe justement pas en Arabie, le « clochard » a été investi en allemand de connotations différentes, se rapprochant de la figure du vagabond qui peut, elle, avoir un aspect positif et représenter l'errance sans attache. Ainsi Rafik Schami se retrouverait-il confronté, sans le savoir, à la mobilité des vocables qu'il formule en ces termes : « Das neue Geschenk hat mit Sprache zu tun, mit nomadisierenden Wörtern, die umherziehen und immer Spuren hinterlassen. »⁸⁹

Rafik Schami a un rapport au concept de langue tourné vers la multiplicité, pour les raisons évoquées plus haut : sa mère parlait araméen et, en conséquence, l'arabe est déjà une langue « étrangère » pour lui. On peut le formuler autrement, son expérience plurielle dès le départ lui fait dépasser l'antagonisme langue maternelle / langue étrangère. Il manifeste cette conscience de la langue prise au sens général (« *language awareness* ») et posée actuellement comme but de l'enseignement en langue « maternelle », c'est-à-dire la langue reconnue comme « nationale ». Ceci trouve un écho dans son intérêt pour l'étymologie, le parcours des mots à travers les pays et les époques.

2. Incrire l'étranger dans la langue

a. Fouad Laroui

Un effet d'étrangeté est produit par le mélange des registres de langue en français⁹⁰. On trouve des mots anciens, par exemple « gueux » (p. 20), « gargotier », « archers » pour policiers (p. 23) ou encore « aubergiste » (p. 21), mais aussi un registre soutenu ou très recherché, sans oublier la langue familière et l'argot. Cette prose pourrait presque être qualifiée de poétique par moments, car elle comporte des effets de langue. Mais il s'agit plutôt d'une poésie pour rire, tirant son efficacité du contraste. Des termes soutenus comme la tournure « il est possible que d'aucuns eussent su le fin mot de l'histoire » (p. 8) dans laquelle il faut noter l'emploi du conditionnel passé deuxième forme ou encore le passé simple à la première personne du pluriel, « nous évoquâmes » (p. 13), essentiellement employé à l'écrit, des mots comme « ire » ou « ergots » (p. 142) sont des sortes de repoussoirs par rapport à la langue courante et familière. On trouve dans ce registre familier le mot enfantin « zut », « dingo » (p. 7), « furibards », « marmots » (p. 8), ou encore « flanque[r] » (p. 11). L'argot passé dans le

⁸⁹ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 220 : « Le nouveau cadeau est en rapport avec la langue, avec les mots rendus nomades qui voyagent de par le monde et laissent toujours des traces. »

⁹⁰ Les numéros de page indiqués simplement entre parenthèses renvoient au recueil *Le Maboul*.

langage courant et appartenant dès lors au registre populaire est présent avec la « vindicte flicarde » (p. 33) ou le « moutard » (p. 9). Des mots de la langue peu usités apparaissent, comme « turf » (p. 34), le terrain où se disputent les courses de chevaux, emprunté à l'anglais ou bien « commensaux » (p. 13), tiré du vocabulaire technique de la didactique, qui se révèle particulièrement approprié au contexte des amis assis autour d'une tasse de café quand on cherche son origine : il remonte au latin médiéval « commensalis », de « mensa », table, comme nous apprend le Petit Robert. L'étranger se manifeste encore dans l'étymologie quand elle renvoie à la langue dans laquelle Fouad Laroui évolue, le néerlandais : « gueux », mentionné plus haut, en est un exemple, ainsi que « clampin » (p. 101) si on le rapproche de « klamp »⁹¹.

Ceci rappelle les intentions exprimées par la revue marocaine *Souffles*, car l'usage de mots bel et bien français dont le Français ne se sert pas souvent vient désarçonner le lecteur et lui rendre sa propre langue étrangère. Cependant, l'attitude de Fouad Laroui ne relève pas de la même violence, elle se rapproche du jeu et ferait plutôt partie des manœuvres de séduction.

b. Rafik Schami

Quelques emplois recherchés ou anciens offrent une ressemblance avec la langue de Fouad Laroui. Ainsi, on peut relever la forme recherchée « angesichts »⁹² et la conjonction « ob », qui est d'un emploi vieilli lorsqu'on l'utilise au sens de « malgré, en raison de »⁹³ : « Vater jammerte **ob** der übermäßig teuren Preise, aber Mutter beruhigte ihn, diese Preise seien nur für Fremde »⁹⁴. Il s'agit le plus souvent d'une langue dépouillée, « acérée », qui va à l'essentiel. Elle est accessible à tous et les œuvres de cet auteur sont recommandées pour les étrangers qui veulent lire en allemand. C'est le cas par exemple du roman *Die Sehnsucht fährt schwarz* (*La Nostalgie de l'hirondelle*). Cependant, certaines tournures peuvent sembler étranges en raison de leur emploi inhabituel :

Der Zusammenhang war dem Beamten nicht klar, und so trat er die Flucht nach vorne an.⁹⁵

⁹¹ D'après le Petit Robert, il s'agit d'une « pince à deux branches servant à comprimer un conduit, une cavité ou des tissus qui saignent. »

⁹² Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 63.

⁹³ D'après Wolfgang Fleischer / Irmhild Barz, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, Niemeyer, Tübingen, 1995, page 36.

⁹⁴ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 10.

⁹⁵ *Idem*, page 22.

L'expression qui vient d'abord à l'esprit est « die Flucht ergreifen », prendre la fuite. Rafik Schami, à l'instar de Fouad Laroui, choisit des expressions auxquelles le lecteur n'accède pas directement, mais il intègre l'Étranger sur un autre mode. En effet, la principale forme d'étrangeté qui existe pour le lecteur germanophone est presque de l'ordre du discours inséré : l'écho de la voix immigrée qui maîtrise mal l'allemand résonne dans le texte. L'attention de l'écrivain se déplace donc vers l'aspect plus linguistique et sociologique, proche du documentaire. Le regard porte d'avantage sur la polyphonie dans la société, mais ce « *Gastarbeiterdeutsch* », cet allemand des immigrés est déclenché par l'Autre, par l'Allemand qui ne semble concevoir que ce langage pour s'adresser à l'Étranger :

Der Mann hat nichts verstanden, weil sie türkisch gesprochen haben, er sah uns aber ganz böse an. Dann kam er bis zum Zaun und sagte zu meinem Vater: du gehen, hier privat. Mein Vater lachte und sagte: Du müssen nix atmen, Luft pirivat.⁹⁶

L'ambiguïté demeure dans cette façon de donner la parole sous forme de bribes « emprisonnées » dans un texte à ceux qui sont exclus de l'écrit littéraire, les immigrés analphabètes ou peu instruits et forcés de s'exiler pour des raisons économiques. Cette parole est en quelque sorte « autorisée », car l'auteur n'existe pas indépendamment de ses « compatriotes » arabes vivant en Allemagne, voire des immigrés de façon générale, habitant une terre d'exil. Il ne leur est pas fondamentalement étranger et serait donc *a priori* bien placé pour les représenter aux deux sens du terme, sur la scène publique comme dans ses écrits littéraires. Cependant, ce travail nécessaire de la parole pour la faire entrer en littérature la transforme, dans une certaine mesure, en langue « étrangère » à ceux qui l'ont prononcée et l'on pense à Feridun Zaimoglu et sa « langue canaque » posant de façon accrue la question de la littéarité, car il retravaille des « témoignages »⁹⁷.

⁹⁶ *Idem*, page 54.

⁹⁷ Feridun Zaimoglu, *Kanak Sprak*, Rotbuch Verlag, Hambourg, 1995, page 18 : « Bei dieser „Nachdichtung“ war es mir darum zu tun, ein in sich geschlossenes, sichtbares, mithin „authentisches“ Sprachbild zu schaffen. Im Gegensatz zu der „Immigrantenliteratur“ kommen hier Kanaken in ihrer eigenen Zunge zu Wort. »

3. Contester la langue comme instrument de pouvoir

a. Fouad Laroui

La « prise de pouvoir » sur la langue s'opère dans le mélange et l'innovation. Fouad Laroui manie le français à sa manière. Sans complexe d'acculturation face à la langue de l'autre, il transforme des expressions, pratique l'innovation lexicale ou joue avec l'ambiguïté résiduelle du verbe littéraire par rapport à la désignation purement référentielle. Il s'agirait plutôt d'exhiber la virtuosité, la « maîtrise ». Le français apparaît comme matériau culturel, il permet une expression artistique personnelle où l'auteur fait sienne une langue par les libertés prises avec elle. Le lecteur doit ainsi décoder les clins d'œil langagiers (p. 8) :

« Ses vêtements de *nasrani* parfumé avaient **cédé le corps** à la plus hideuse des djellabas. [...] Il avait **perdu ce qu'on voudra, sauf la boussole** : il trouvait infailliblement la gare. »

On pense à « perdre la boule », expression elle aussi figurée et familière ; on apprécie l'inventivité de l'expression qui remplace « céder la place » et sa justesse dans le contexte. La re-motivation, la réactivation du sens propre dans cette expression employée au sens figuré témoigne d'une vivacité, d'une attention pour la langue qui nous manque dans notre usage quotidien de la langue comme outil (p. 7) :

« Il fut le premier à porter le « pantalon patte d'**éléphant** » et jamais **pachyderme** n'arpenta avec autant de grâce les petites rues de la médina. »

Laroui prend la balle au bond, imprime sa marque à la langue et rebondit, agile, sur la deuxième composante de l'expression figée pour amener une nouvelle image. Entre la mode (venue d'Amérique) et le vieux centre traditionnel de la ville arabe, entre modernité et médina s'opère un joli mélange !

Avec l'emploi du mot « ticheurtes » orthographié de la sorte, Fouad Laroui se fait « encore plus royaliste que le roi » dans la défense de la langue et de l'orthographe françaises ! Notre manie de franciser les mots étrangers est poussée encore plus loin, sans doute pour caricaturer et créer un effet d'étrangeté. Il pourrait aussi s'agir d'une transcription de la façon de prononcer propre aux Espagnols. En écrivant ainsi, Laroui mène un double jeu, car l'effet d'étrangeté à la première lecture reflète aussi le mystère de ce mot pour le narrateur enfant. L'auteur se livre au plaisir de dérouter l'Autre, celui d'amener le lecteur surpris à s'arrêter sur un mot, à relire.

Enfin, il creuse l'écart entre français écrit et français oral. Le prétexte (interne au texte) de mots simplement perçus oralement autorise un jeu entre langue orale et prononciation d'une part, transcription écrite de l'autre. Il écrit « des vrérébanes » (p. 8), transcription phonétique du mot pour le narrateur. Il nous livre quelques lignes plus bas la clef du mystère :

« J'entendais, enfant, ce murmure flatteur que je déchiffrerais quelques années plus tard.

Des vraies Ray-Ban. »

L'opacité du mot n'est donc que passagère, il s'agit bien d'une intention ludique et malicieuse, car l'auteur corrige la déformation qu'il lui a fait subir, il lui rend sa forme originelle. Rappelons que le contexte de la première parution d'une des nouvelles du recueil, « Nos vaches sont bien gardées », est l'année du Maroc en France. Ce point peut éclairer ces jeux acrobatiques avec la langue : ils relèvent d'un tel degré d'intimité avec elle que la question de sa « maîtrise » ne peut plus se poser, ce qui coïncide avec la situation du lectorat potentiel. En effet, il s'agit, dans ce contexte, d'écrire pour des lecteurs dont la langue première est le français. Ceci implique un relatif manque d'intérêt pour une réflexion qui s'appuie sur une langue étrangère et évoque les difficultés que pose son apprentissage.

b. Rafik Schami

Le parti pris de Rafik Schami vis-à-vis de la langue est quelque peu différent. Il précise explicitement qu'il écrit aussi pour les étrangers parlant l'allemand, qui l'apprennent ou l'ont appris, donc sont sensibles aux questions linguistiques. On pourrait parler de l'allemand comme langue de transmission (des idées), comme une arme de dénonciation assez directe, ce qui rejoint une remarque de Thierry Ozwald : « la réception de la nouvelle est d'ordre « intellectuel »⁹⁸. *La nostalgie ne prend pas de billet - Histoires de l'étranger* est le lieu verbal d'une confrontation avec la langue dans sa dimension sociale et politique, par exemple avec l'insertion de la « parole immigrée ». Les différentes voix cohabitent dans le texte sur le mode de la juxtaposition ; le monologue et l'emploi d'une langue étrangère sont autant de formes qui manifestent l'exclusion, l'enfermement dans une « langue » personnelle, que ce soit celle des immigrés entre eux ou le « jargon » du fonctionnaire Müller. L'énonciation diffère dans l'autre recueil, *Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger* : la parole

⁹⁸ Thierry Ozwald, *op. cit.*, page 5.

semble plus proche de l'écrivain, elle est essentiellement « littéraire » dans le sens où elle n'abrite pas en elle, visible dans le corps du texte, cette hétérogénéité tournée vers la sphère sociale que représente l'allemand entrecoupé des immigrés. Au contraire, la réflexion méta-littéraire teintée de linguistique joue dans les *Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger* un rôle important. Ainsi Rafik Schami s'attaque à la grammaire allemande, instance normative par excellence. Plus précisément, il choisit comme objet le neutre dans la nouvelle éponyme⁹⁹, rappelant en cela la formulation suivante :

Ich möchte gegen die Fremde in der Sprache anschreiben. Nicht, um darin Eindeutigkeit zu erzielen, denn Literatur braucht meines Erachtens die ewige Fremdheit der Sprache. Ich schreibe eher, um die mich beunruhigenden Fragen aufzuwerfen. Jene beunruhigenden Fragen nämlich, die sich in Buchstaben kleiden und zu deutschen Sätzen werden, die aber dennoch Zeichen sind und mehr meinen, als sie zu meinen vorgeben.¹⁰⁰

Ce cas est perçu comme absurde, inconcevable pour l'étranger qui n'en voit pas l'intérêt, car il échappe totalement à ses catégories mentales. La violence du refus face à une norme absurde est exprimé par le champ lexical de la guerre :

Aber mit dem Neutrum ist nicht einmal ein Waffenstillstand möglich. Ein Neutrum, mit dem der ausländische Mensch in seiner Kindheit und Jugend nie zu tun gehabt hat, ist nichts anderes als eine heimtückische Falle.

Le neutre, personnifié sous la figure de l'espion, dévoile ainsi son degré d'illogisme :

Das deutsche Neutrum ist aber nicht neutral. Im Akkusativ hält es noch die Fahne seiner dubiosen Neutralität hoch, taucht jedoch der Dativ auf, so legt das Neutrum sich auf der männlichen Seite.

En jouant sur les mots « Neutrum » et « neutral », l'auteur attire l'attention sur une particularité de la langue qui semble étrange pour les Allemands eux-mêmes : diminutif de « Magd », la servante, le mot « Mädchen » appartient à la catégorie des neutres, ce qui oblige les locuteurs à employer le même pronom, au datif, pour la jeune fille et l'être de sexe masculin. La frontière établie en arabe, mais aussi en français, entre le pôle masculin et le pôle féminin vole en éclat et se trouve même inversée, car la féminité prend « l'allure linguistique » du masculin. Un effet d'étrangeté qui conduit de nombreux germanophones à enfreindre la correction grammaticale en disant « elle » à propos de la fille, même si le substantif correspondant en allemand est neutre. On peut

⁹⁹ Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)*, page 54-56.

¹⁰⁰ Franco Biondi, „Die Fremde wohnt in der Sprache“ in *Eine nicht nur deutsche Literatur*, publié par Irmgard Ackermann et Harald Weinrich, Piper, Munich, 1986, page 32.

remarquer ici que la langue, dans son étymologie, trahit une répartition des rôles : alors que le mot désignant le garçon, qui n'est pas un diminutif, garde toute sa masculinité, la fille n'est pas identifiée comme féminine. Apparentée à la servante, elle est cantonnée à la neutralité. Peut-on rapprocher cette observation de certains faits linguistiques qui assignent à la femme un rôle de service au sens large, comme le terme intraduisible « *Rabenmutter* » qui n'existe pas au masculin et stigmatise la mère accusée de délaisser ses enfants ? Derrière cette absence de masculin se cacherait l'impératif de remplir ses devoirs maternels, exigence qui n'est pas posée au père. Certes, une langue évolue, et l'on ne doit pas la prendre au pied de la lettre ; mais ce neutre, cas qui existe en grec, en latin et en allemand, paraît contestable lorsque l'on considère ses implications. Si l'on veut respecter la grammaire comme norme absolue, ce « contrôle de police dans la langue »¹⁰¹, on doit donc confondre masculin et neutre au datif. Cette métaphore policière renvoie à la maîtrise de la langue comme pouvoir, comme accès réglementé à la considération sociale. Ceci se vérifie au niveau des parlers régionaux, déconsidérés par rapport à la langue standard (« *Hochdeutsch* »). A l'instar des ghettos physiques, dans le monde de la langue, cette voie d'accès est déniée à priori aux étrangers :

„Türkei viel schön, Deutschland nix Sonne...Deutschland viel Arbeit. Arbeit nix gut, nicht wahr?“
 Ich musterte ihn, dann seine Begleiterin, die maskenhaft lächelte.
 „Reden Sie immer so ein miserables Deutsch?“ fragte ich. Beide schauten einander verlegen an und schüttelten die Köpfe. „Können Sie nicht Deutsch reden?“

Par une inversion ironique, l'étranger rappelle à la norme, joue le rôle du défenseur de la correction grammaticale et renvoie les locuteurs natifs face à leurs préjugés. De plus, l'auteur critique les puristes de la langue allemande et cette prétention à se poser comme experts. Cette attitude extrêmement rigide et normative face à la langue est la preuve d'une intolérance face à des schémas de pensée étrangers. De tels correcteurs ne considèrent pas les raisons sociolinguistiques d'un emploi, les non-dits qu'implique un mot dans une civilisation donnée. Ainsi, le lecteur qui corrige l'histoire « *Die Liebenden* »¹⁰² ne veut pas envisager une autre perspective. Ceci se reflète dans la langue, qui, comme on le sait, construit et soutient une représentation du monde : le mot allemand « *Ehebruch* » (adultère, mot à mot « rupture de l'union maritale ») sous-entend, si nous nous arrêtons sur le sens premier des mots, la

¹⁰¹ « *Sprachliche Polizeikontrolle* », in Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, page 56.

¹⁰² Rafik Schami, „*Die Liebenden*“ („Les amoureux“), in *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, page 30.

conception du mariage comme contrat que l'un des deux a rompu, perception qui n'est pas valable dans la culture arabe. Le lecteur, en cherchant à imposer « les amants adultères » sous prétexte de précision, tente de donner une forme « allemande » au texte, il veut garder la maîtrise de la langue allemande même si elle est déportée, déterritorialisée dans le champ de la fiction, vers un ailleurs où Rafik Schami situe ses « amoureux orientaux ». Cependant, il faut avoir à l'esprit le danger de « sortir » de la littérature. Dans cette explication de l'implicite d'un mot, le texte peut prendre le ton de l'enseignement contre lequel il met justement en garde. On peut se demander quel statut on doit dès lors lui accorder. *Der geheime Bericht über den Dichter Goethe (Le Rapport secret sur le poète Goethe)*, écrit en collaboration avec Uwe Michael Gutzschhahn, illustre bien cette interrogation, car il est difficile de faire la part entre déclaration d'amour à la littérature allemande et intention didactique pour un auteur dont les livres, toujours pourvus d'illustrations, sont classés en partie dans la littérature pour enfants.

4. Au-delà de l'antagonisme langue(s) maternelle(s) / langue(s) étrangère(s)

Lorsque l'on parle de migrations, les étudiants à la croisée des langues, en France ou en Allemagne, peuvent être perçus par le lecteur comme une voix « autorisée » pour traiter cette littérature, car leur situation linguistique ressemble à celle des auteurs. Le lecteur francophone ou germanophone ne connaissant pas l'arabe fera appel à eux pour déchiffrer certaines clefs de cette littéraire qui s'écrit en commun. De nouvelles ramifications apparaissent, révélant des migrations croisées inattendues au niveau des mots. Le regard revient, reflété par un mot arabe dans la langue française, et un rapport trilingue s'établit entre le latin *Palatium*, l'arabe *Balad* et l'allemand *Pfalz*.

Avec Fouad Laroui, le regard porté cette fois non par l'Européen, mais sur l'Européen, à travers le médium de la langue arabe, intervient de façon implicite. Il faut signaler ce terme qui inscrit la figure du lecteur occidental sous une forme insoupçonnée, la dénomination utilisée en arabe pour le qualifier le rendant presque « étranger à lui-même ». Ainsi, « *nasrani* »¹⁰³ signifie à l'origine « Nazaréen », à mettre en relation avec Jésus de Nazareth. De là vient le sens « chrétien », qui peut être étendu ici aux pays « du Nord » en général, car il s'agit d'opposer habits traditionnels et

¹⁰³ Fouad Laroui, « Le Maboul (sur rendez-vous) » in *Le Maboul*, page 8.

vêtements modernes à l'américaine. Or cette signification qui nous désigne reste justement opaque pour nous. Nous nous trouvons face à une image de nous-même véhiculée par la langue de l'Autre et inscrite telle quelle dans la nôtre.

Chez Rafik Schami, l'imaginaire de la langue passe par des voies détournées. Avec le déploiement du mot « baladi », le familier se révèle être issu de l'autre. Il tire son origine étymologique d'une langue étrangère. Un mot entre tous paraît vous être propre, toucher intimement à vos représentations : le mot « Balad », « la ville », « le lieu », « le terrain », signifie aussi, au sens figuré et chargé émotionnellement, « pays natal, patrie ». Il évoque donc la familiarité pour les locuteurs, fonctionnant comme mot « fédérateur » pour les exilés en terre étrangère. Coup de théâtre dans ce non-lieu de l'exil : l'auteur apprend que ce mot si emprunt de familiarité vient lui aussi d'ailleurs, de l'étranger ! Le terme, enraciné dans la conscience collective, souvent utilisé (en témoigne l'adoption dans la langue française du mot « bled » qui a pris le sens péjoratif de « lieu, village éloigné, isolé » d'après le Petit Robert, également pour les immigrés de la deuxième génération, ou encore le jeu de mots d'une revue marocaine en ligne sur le « beurre bledi » comme représentation de l'immigré installé dans un pays occidental mais qui reste attaché à son terroir), paraît appartenir « solidement » à l'arabe, son caractère populaire n'est même pas mis en question tant est grande son évidence. Le familier fait partie de l'étranger et par ricochet l'étranger devient signe de familiarité : le Palatinat (en allemand « Pfalz », donc plus éloigné du latin Palatium) devient synonyme du pays natal, « Baladi », par l'origine latine commune. L'allemand comme « patrie littéraire » trouve sa résonance dans ce tour de passe-passe verbal où le Palatinat devient au pied de la lettre « patrie » ! Les mots révèlent un ancêtre commun, créent un autre sens des réalités. On peut penser au héros des *Boucs* de Driss Chraïbi, Yalaan Waldik, qui espère en écrivant établir un pont au-dessus du gouffre entre les deux cultures¹⁰⁴. « Le pont de langues que ces écrivains [multiculturels] créent peut générer une sorte de synthèse poétique de l'Orient et l'Occident que la réalité ne reflète pas encore¹⁰⁵. » La langue, par le recours au latin, établit ici un lien direct entre la patrie géographique et la terre d'écriture ; l'utopie d'une entente dépassant la dialectique trouve sa réalisation dans les mots. Leur nomadisme exhibe l'inanité des frontières tranchées entre le moi et l'Autre, étant donné la richesse des transferts culturels.

¹⁰⁴ Cité par Nasrin Rahimieh dans *Oriental Responses to the West – Comparative Essays in Select Writers from the Muslim World*, éd. E.J. Brill, Leiden, 1990, page 35 (ma traduction.)

¹⁰⁵ *Idem*, page 88 (ma traduction.)

III. L'apport de la nouvelle pour les littératures de l'immigration

1. Poétique du recueil

1. Facteurs de cohésion

La question de la pertinence du rassemblement et de la cohésion se pose dès que la nouvelle cesse d'être isolée pour devenir l'élément d'une oeuvre plus vaste. Le recueil représente une orientation vers le regroupement de textes, dans la tension entre l'un et le tout. Les récits sont censés répondre à cette double exigence : formant chacun une unité autonome, ils s'éclairent pourtant les uns les autres au sein d'une architecture d'ensemble, bien qu'elle ne soit pas comparable à celle dont se réclame le roman. Néanmoins, cette cohésion existe, étant donné que le recueil représente justement une tentative de remédier à l'éclatement. Cette tentative s'exprime dans *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde* par le titre du récit « *Am Anfang war der Aufenthalt* » (« Au commencement était le séjour »), et surtout par les deux seuils ajoutés en 1996, « *Vor dem Anfang* » (« Avant le commencement ») et « *Nach dem Ende* » (« Après la fin »), qui accentuent l'effet d'introduction dans le recueil par le voyage physique et culturel (la chanson « *Ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren* » entendue en chemin, à Beyrouth) du narrateur vers ce lieu étranger, l'Allemagne, et l'effet conclusif d'une postface autour du mot « *Baladi* », mêlant dans une dernière parole le Moi et l'étranger.

Elle peut passer aussi par la reprise quasi littérale qui produit un effet d'annonce. Le lecteur a en mémoire la première histoire, « *Am Anfang war der Aufenthalt* » (« Au commencement était le séjour »), lorsqu'il lit une phrase similaire dans « *Araber oder Grieche, macht doch nix* » (« Arabe ou Grec, ça fait rien ») (p. 65), dans « *Fußball nein, Nazis niemals!* » (« Pas de foot, jamais de nazis ! ») (p. 82) ou bien encore dans « *Der erste Kuß nach drei Jahren* » (« Le premier baiser depuis trois ans ») (p. 131) : « Ein giftiges Lächeln huschte über sein Gesicht » (p. 19). Cette phrase est un exemple de la répétition avec variation et elle constitue un fil qui court à travers le recueil. Elle signale une intention malveillante, garde un silence éloquent dans « Pas de foot, jamais de nazis », mais marque surtout une affirmation ou une péripétie qui ira contre le préjugé

d'un personnage. Elle intervient quand il croit en tenir la confirmation et annonce un renversement, renvoyant à l'ambiguïté du sourire dans *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)* : « Lächeln wird aber auch mißverstanden wie keine andere Geste sonst.¹ » Les circonstances de l'écriture inclineraient à supposer une faible cohésion entre ces *noyaux d'olives* qui ont été conçus pour la publication hebdomadaire. Mais le thème unificateur de l'étranger sous ses différentes formes fournit le fil, à l'image de ces bijoux simplifiés formés à partir de noyaux d'olives évoqués à la page 139 du recueil, dans l'épilogue intitulé « Klein, hart und beherzt » (« Bref, dur et décidé »).

Le retour d'un « cadre » narratif, *Le Café de l'Univers*, vu précédemment, assure un lien entre les nouvelles, tout comme le journal *Le Matin du Sahara* et le retour de personnages dont le « cas » n'a pas encore été élucidé. La nouvelle « Réinventons les vigies ! » (p. 51) prépare ainsi « La Halte de Madrid » dont elle cite le héros dans une sorte d'introduction :

Nous avons nos fous. Moi j'inclinai pour Serghini (j'exposerai ce cas un jour), Barrada en tenait pour son beau-frère, mais deux ou trois de nos compagnons, qui avaient connu Nassim, votèrent Nassim.

Le clin d'œil peut être plus compliqué, comme lorsqu'une citation est semée dans le texte sans autre précision :

Ah ! Si je pouvais raconter... Mais non, il y a des limites... Les sorcières, le brasero, les incantations... Les danses équivoques... Simple crétin, j'écarquillais les yeux, je sentais les sueurs les plus viles et **j'ai vu quelquefois ce que l'Homme a cru voir.**²

Fouad Laroui fait allusion au poème « Le bateau ivre » de Rimbaud³, ce qui nous renvoie à la nouvelle « Le plus beau poème du monde ». Le jeu de renvoi entre les nouvelles fonctionne donc ici par la citation d'un vers dont le repérage est facilité par la mention du titre dans une nouvelle postérieure. Il s'agit donc d'une clef a posteriori, une clef qui n'est lisible que lors d'une relecture.

La cohésion est bien sûr également thématique dans cette renaissance de la parole de nouvelle en nouvelle autour d'une galerie de « fous » inaugurée par Tijani, le « maboul » de la nouvelle initiale. Fouad Laroui a composé son recueil à partir de publications diverses. Il est donc judicieux de s'interroger sur le rôle de l'agencement

¹ Page 73 : « Mais le sourire est aussi interprété de travers plus que tout autre geste. »

² Fouad Laroui, *Le Maboul*, page 9. C'est moi qui souligne.

³ Rimbaud, *Œuvres*, Edition de S. Bernard et A. Guyaux, Classiques Garnier, Dunod, Paris, 1997, d'après l'édition de 1991, pages 128-131.

des nouvelles et de leur ordre. Remarquons la présence du verbe « introduire » à la première page du livre. De plus, le narrateur se présente d'abord comme un enfant, avant de tenter d'éclaircir le mystère Tijani lors de sa période étudiante. Le narrateur est donc « en formation », comme le recueil qui s'ébauche sous l'égide de ce fou pas ordinaire, Tijani. La dernière nouvelle constitue une conclusion partielle, une clôture. Elle se termine sur une séparation (p. 144) qui est aussi la fin du parcours commun entre l'auteur et le lecteur à travers la géographie du recueil, qui nous a conduit d'El Jadida à Amsterdam en passant par Paris, Casablanca, Tanger, Essaouira, Madrid, Fez et York, mélangeant les cadres narratifs et les lieux de l'imaginaire.

Enfin, dans l'antagonisme entre finitude et complémentarité, la nouvelle prend aussi la forme du cercle qui se referme sur lui-même, niant la cohésion du recueil :

Face à la mer, le Nez coula. Tant de tristesse. C'est alors qu'il décida de prendre sa retraite.

– On voit que tu as fini ton histoire : c'est par là que tu avais commencé.⁴

La « quadrature du cercle » qui guette le genre est représentée ici sur un ton léger, mais elle peut aussi figurer l'emprisonnement dans ce que le regard extérieur qualifie de « folie » et que le narrateur-personnage dénie en prenant à témoin son interlocuteur :

Ich bin nicht verrückt! Du auch nicht, Freund. Deine Geschichte kann kein Verrückter erzählen. [...] Ich bin gesund, hört ihr? Ich bin gesund. Hört ihr mein Lachen?⁵

Comme dans la tradition arabe, le « fou » est une figure ambiguë et l'indécision apparaît dans la juxtaposition de son discours et du regard extérieur représenté par les italiques. Il proclame une autre sagesse qui se dégage de cet apparent enfermement du monologue :

“Seh ich aus wie ein Dieb ?“ fragte ich den Hausdetektiv. „Hören Sie genau der freundlichen Stimme aus dem Lautsprecher zu. [...] Hören Sie zu! Verstehen Sie Deutsch? Was hat der Sprecher gesagt? Greifen Sie zu, sagt der Sprecher.“

Der Hausdetektiv verstand nichts, als hätte ich ihm den Koran auf arabisch zitiert.⁶

La forme du cercle signifie donc a contrario une échappée vers une autre vision des choses où les fous sont seulement ceux dont la parole dérange :

« Fou reclus à Essaouira, professeur à Paris, quel homme que l'homme ! Et qui sont les fous ? *Ce sont les génies des peuples vaincus.* »⁷

⁴ Fouad Laroui, *Le Maboul*, page 35.

⁵ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, pages 63 et 74.

⁶ *Idem*

2. Fonction et enjeux du titre

La poétique du titre donné à un recueil se déploie de la façon suivante : est-il programmatique, emblématique ou encore synthétique ? Est-il un « condensé » de ce qui va suivre ou bien annonce-t-il la structure du recueil ?

Le Maboul, que l'on peut rapprocher de la catégorie des titres qui délimitent un champ d'observation⁸, crée un effet de surprise. Le lecteur est interpellé par ce mot populaire, donc peut-être un peu inattendu par sa liberté d'expression sur la couverture d'une œuvre littéraire. De plus, il est une façon d'annoncer non seulement un fil conducteur mais aussi la teneur de l'œuvre par le simple choix du vocable : ce mot, nous apprend Le Petit Robert, fut introduit par l'armée d'Afrique et vient de l'arabe *mahboûl* qui signifie aussi « fou ». Les mélanges linguistiques, ici franco-arabes, sont déjà à l'œuvre ! Si on s'intéresse à la genèse du titre de recueil, on constate qu'il s'agit d'une reprise du titre d'une des nouvelles, dans une perspective plutôt thématique, la première pour *Le Maboul* et l'avant-dernière pour *La nostalgie n'achète pas de billet – Histoires à l'étranger (Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde)*. Le côté surprenant chez Fouad Laroui est amplifié par le titre de la première nouvelle : « Le Maboul (sur rendez-vous) » bouleverse la frontière tracée dans le langage courant entre la folie et une action consciente, comme l'est un rendez-vous.

L'orientation thématique est moins importante pour le recueil *Noyaux d'olives tirés du journal tenu à l'étranger (Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde)*, qui donnerait plutôt une idée du **genre** des récits et l'intention de collecter, de rassembler (« sammeln ») pour former la chaîne mentionnée précédemment, visant donc une cohérence supérieure. En même temps, ce titre qui n'est pas la reprise de celui d'une des nouvelles semble se rattacher à la pratique qui consiste à nommer géographiquement les récits⁹. Mais, comme pour l'autre recueil de Rafik Schami, la soumission à une catégorie n'est que formelle, « l'étranger » est un lieu sans en être un dans son imprécision même : il pourrait signaler l'« origine » des personnages, mais fonctionne aussi sur le plan métaphorique. On peut penser à l'adjectif substantivé, décliné à la forme féminine, « *die Fremde* », que l'on traduit par l'Étrangère, et interpréter le recueil comme journal de l'Étrangère en tant que figure emblématique. Cette figure serait par ailleurs représentée concrètement dans le recueil par la voix des femmes, comme Maria dans « Die gepanzerte Haut » (« La carapace »).

⁷ Fouad Laroui, page 41.

⁸ Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, page 169.

⁹ *Idem*, page 168.

2. Un genre limite pour une plus grande marge de liberté

Le fait même que la nouvelle soit difficile à définir représente finalement un avantage. Là aussi, l'auteur a l'occasion d'échapper à une catégorie trop étroite. En choisissant ce genre, il dispose d'une marge de manœuvre, de la liberté de pencher vers le conte, la fable, la parodie... Cette forme correspond plus à ces multiples mondes et cultures auxquels les auteurs se rattachent, mais dont ils se détachent aussi pour observer et critiquer.

1. Le conte et ses variantes parodiques

Les auteurs exploitent les possibilités qu'offre le genre court, par sa proximité avec le conte auquel la nouvelle est liée historiquement. Chacun à sa façon, Fouad Laroui et Rafik Schami l'utilisent pour en faire un usage parodique. Rafik Schami annonce la nouvelle version du conte dès le titre : « *Die Verteidigungsrede Akte: Rotkäppchen* » (« Discours de la défense - Dossier : Le petit chaperon rouge »). Cette histoire fait partie des suppléments ajoutés en 1996, ce qui la rapproche du geste de « défense » ou de « justification » (sérieuse ou ludique) qui peut accompagner la réédition. Rafik Schami reprend le schéma du conte de Grimm pour en faire une histoire non conventionnelle où le loup, narrateur homodiégétique et avocat de sa propre cause, renverse la perspective et attaque la plaignante, le petit chaperon rouge. On peut y voir une sorte de parabole qui mettrait en scène le pouvoir de la parole : celui que l'on écoute peut imposer sa version des événements, destinée à perdurer grâce à la fixation dans l'histoire par la trace écrite. Dans cet anti-conte au décor réaliste, une maison de retraite dans le Palatinat, l'inversion parodique fonctionne grâce à la reprise des éléments sur un ton désabusé. La jolie petite fille du conte est une grosse fillette agaçante et son panier navrant :

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.¹⁰

Le néologisme „Dauersonderangebot“, antithétique dans la juxtaposition de la durée et de l'offre spéciale, par définition temporaire, montre l'absurdité d'une société qui a perdu son caractère individuel à l'ère des produits standardisés. Une communauté

¹⁰ Rafik Schami, « Die Verteidigungsrede - Akte Rotkäppchen », in *Die Sehnsucht fährt schwarz Geschichten aus der Fremde*, pages 90-96 : Un gâteau sablé bon marché s'y trouvait, une bouteille de vin rouge et quelques fleurs des champs. Un panier comme des milliers d'autres, que l'on pouvait trouver empaqueté sous forme d'offre spéciale permanente au supermarché du coin.

d'esprit existe entre le loup et la grand-mère qui tous deux refusent cette vie « bon marché » et sans saveur (p. 94) :

Nun war aber die Großmutter des Mädchens zwei Tage zuvor mit dem jungen Koch durchgebrannt. Exzellenz, ich kannte die Oma gut. Eine lebenslustige Frau. Sie wollte nicht die ganze Zeit auf den Tod und den Sandkuchen warten.¹¹

Le rapprochement humoristique de la mort et du gâteau sablé chasse une éventuelle note tragique, mais c'est bien l'amertume qui domine dans ce conte actualisé n'ayant rien de merveilleux.

Fouad Laroui donne le ton de la parodie dans le sous-titre de sa nouvelle par la mention d'un sous-genre, le « conte oriental »¹². Il nous introduit dans le temps approprié avec l'imparfait duratif et reprend le vocabulaire attendu par l'idée de dépaysement propre à ce sous-genre. Il fait mine de convoquer l'imaginaire sur l'Orient, avec le « calife » (p. 79), son indispensable « vizir » et les « lunes » comme mesure du temps (p. 80) le « palmier » (p. 81) ou encore la « chamelle pleine » (p. 80). Le chameau (qui est en fait un dromadaire, paradoxe linguistique mis en valeur par Rafik Schami), appelé « bateau du Sahara », est signe de richesse chez les Bédouins. L'hommage est double ici : le calife reçoit deux chameaux pour le prix d'un ! Mais dès la première page apparaissent les signes de l'ironie, avec par exemple l'hyperbole « océan d'eunuques et de concubines » (p. 79). Les mots populaires ou familiers comme « rejetone » et « légitime », les jeux de mots où l'auteur transforme des expressions, selon le procédé vu précédemment, avec « Trop, c'est assez ! » (p. 82) ou « La fête battait son vide, les malfrats faisaient des mots » (que l'on peut lire aussi « maux ») créent des dissonances. Autre écart, l'emploi d'un mot pour un autre (sans que le lecteur éprouve trop de difficultés à deviner ce dont il s'agit) a l'avantage d'évoquer des termes comme « bavure » et « enflure » (p. 81) : « Le père d'icelle s'était excusé, prétextant un repas d'**affures** ou une mauvaise rage. » La logique linéaire du conte est rompue par l'information que l'on rappelle sans l'avoir donnée, comme le prénom de la fille du calife (p. 80) et l'allusion ironique au monde contemporain, traditionnellement extérieur au conte (p. 82) : « L'idée était pure, l'idée était énorme, l'idée était **hénarque**. » Il suffit d'une lettre pour rapprocher l'ENA du « surabondant salivaire » qui « hennit » (p. 80) ! Le thème de la reconnaissance sous le masque tourne à vide, autre façon d'aller contre le conte. On passe d'un masque à un autre, la mascarade identitaire est sans fin, elle

¹¹ Il se trouve que la grand-mère de la fillette avait décampé deux jours plus tôt avec le jeune cuisinier. Excellence, je connaissais bien la mamie. Une femme qui avait envie de vivre. Elle ne voulait pas se contenter d'attendre la mort et le gâteau sablé.

¹² Fouad Laroui, « Le passé de l'Empire (conte oriental) », pages 79-83.

s'arrête sur une « montagne » déconcertante dont le « charme » (p. 83) pourrait être, au sens étymologique, un chant sacré ensorcelant qui a perdu son pouvoir, tout comme le conte ne semble plus pouvoir être autre chose qu'une parodie.

2. Une orientation vers l'irréel scientifique ?

Le récit « Andalousien liegt vor der Tür » (« L'Andalousie est sur le pas de la porte »)¹³ mérite un traitement particulier pour ce qui est du genre. Rappelons d'abord la définition du fantastique chez Todorov. Il cerne la notion de limite, d'incertitude du lecteur entre le possible et l'impossible, entre l'étrange qui ramène le surnaturel dans le champ du réel et le merveilleux où les faits surnaturels sont acceptés comme tels, parce qu'ils font partie de la convention du genre, par exemple dans le conte¹⁴. Il s'agit ici d'une hésitation entre explication relevant de la science-fiction, quittant par là le champ du réel et explication réaliste où la machine à lire les souhaits est une construction relevant de l'imaginaire, du monde intérieur de son inventeur, Juan. Elle fonctionnerait grâce à l'effet que le personnage lui prête. On peut constater d'une part une proximité avec la science-fiction, « sous-genre » où la science sert de point de départ à l'imaginaire : la puissance et les possibilités de la machine sont étendues et l'auteur part d'inventions récentes pour développer mentalement sa propre technologie. Il tente de rendre le fonctionnement de ses machines le plus vraisemblable possible, grâce à un souci de rationalité et de précision presque « scientifique ». Ainsi, Juan laisse entendre qu'il pourrait expliquer le fonctionnement exact, mais s'en abstient, tel un inventeur qui détiendrait un savoir dangereux, car ses amis ne comprendraient pas. D'autre part, la voie vers une explication liée à une illusion des sens n'est pas barrée. L'hésitation sur l'état de santé de l'inventeur n'est pas levée, on se contente des différents avis : « Manche Freunde, die Wind davon bekamen, hielten Juan für einen Verrückten, andere für ein Genie » (p. 105). La comparaison garde les deux explications possibles : « Die Stadt kam immer näher, und da Juan an eine bestimmte Straße dachte, fing die Stadt an, sich **vor seinen Augen zu drehen, als** wäre sie auf einer Drehscheibe aufgebaut » (p. 109). L'aspiration nostalgique, personnifiée à l'aide du verbe « nachreisen » qui signifie « voyager sur les traces de quelqu'un, marcher sur ses talons », contribue aussi à cet effet : « Er reiste mit der Maschine seiner Sehnsucht nach » (p. 118). Enfin, la confusion entre monde extérieur et monde intérieur est totale lorsque la machine prend pour

¹³ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz - Geschichten aus der Fremde*, pages 97-124.

¹⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Points, Essais, Seuil, 1970, page 29.

Ramón des allures démoniaques : « Plötzlich löste sich ein Kabel, alles drehte sich, und Dämonen sprangen aus der Maschine, sie packten ihn am Hals » (p. 123). Après cette hésitation, le retour au réel termine le récit dans l'explosion de la machine, passant des démons au feu réel dans le fiction. L'insistance sur le regard qui va avec l'usage de la comparaison rapproche du cinéma par une sorte de retour sur image : la première phrase (p. 97), « das Feuer schlug aus dem kleinen Fenster der Dachwohnung » répond à la dernière, « Eine Flamme schlug aus der Maschine und fraß sich durch die hölzerne Wand » (p. 124), à moins que ce ne soit le contraire dans cette spirale « infernale ». Cependant, cette machine prise entre deux feux, celui de la prolepse et celui de la clôture qui le répète, garde le mystère quant à son efficacité, entre folie et science-fiction. La question restée en suspens à la fin du récit se dissout dans le feu, comme si la nouvelle n'était qu'une étincelle littéraire.

3. Nouvelle et identité(s)

1. Un aveu d'échec de la maîtrise du Moi et du monde

Ces considérations s'appuient sur la nouvelle comme « projet mythique de préserver l'intégrité de la conscience »¹⁵. Il y aurait un lien entre la forme courte et l'impossibilité de « construire des certitudes » malgré la tension dans cette direction, la brièveté illustrant particulièrement la dérision de cet objectif. La nouvelle serait de l'ordre de l'impression, comme une décharge qui ne peut que briller un instant, puis se consumer. On a vu comment « Andalousien liegt vor der Tür » (« L'Andalousie est sur le pas de la porte ») s'ouvrait et se fermait sur un incendie. Au lecteur de développer la voix, de prolonger l'entretien esquissé. « La nouvelle traduit un effort de production du savoir dans l'expérience de l'écriture, mais [...] c'est un effort voué à l'échec. Au terme d'une nouvelle, le monde est généralement encore plus chaotique »¹⁶. Le schéma presque connu de cet échec programmé atteint donc son pic avec la forme du récit « L'Andalousie est sur le pas de la porte » : l'incendie et l'issue fatale sont annoncés dès le début dans une prolepse, poussant à l'extrême le caractère circulaire de la nouvelle car il s'agit ici du retour du même. Cette forme peut être interprétée comme symbolique : la quête de la terre natale est forcément, dès le commencement, vouée à

¹⁵ Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Collection contours littéraires, Hachette, Paris, 1996, page 16

¹⁶ *Idem*, page 20.

l'échec. On ne peut faire surgir son pays perdu, car ce qui relie l'étranger à ce pays est l'idéalisation. La distance n'est pas (seulement) physique, elle est mentale : « Lange streifte Juan durch die Straßen und Gassen **seiner Kindheit**.¹⁷ » Ceci est dû sur le plan de l'imaginaire à l'impossible reconquête d'un passé dont l'homme s'est détaché, comme l'illustre « Die gepanzerte Haut » (« La carapace »). Seul le sentiment de nostalgie, cette aspiration, cette tension (« Sehnsucht ») vers la patrie perdue peuvent peut-être la rejoindre, comme dans « Die Sehnsucht fährt schwarz » (« La nostalgie ne prend pas de billet »), où le voyage de Yunus nous fait hésiter presque jusqu'à la fin entre mouvement onirique et transport réel.

2. La fragmentation, fille de l'exil

On peut voir une correspondance entre la fragmentation du Moi au milieu des cultures et le caractère fragmenté du recueil de nouvelles. En effet, la multiplication des figures, des visages et des masques permet à l'auteur de trouver un équivalent dans la profusion des voix / voies. Les multiples facettes que peut prendre l'exil gagnent à être mises côte à côte, offrant la possibilité de nuancer l'écriture dans la nouvelle suivante. Ainsi, la folie perçue comme exclusion par la société se révèle être un refuge, une stratégie de l'individu pour protéger sa raison, pour trouver une raison de vivre. Cette perspective ébauchée dans la nouvelle liminaire de Fouad Laroui trouvera un développement dans « L'homme qui comptait les trains », ou la manie de tout répertorier. Enfin, dans la nouvelle « La merveille est dans le détail » intervient la douce folie qui consiste à chercher « les détails qui clochent »¹⁸ dans le monde.

Le thème du masque, symbole multiforme et commun aux deux auteurs, nécessite un traitement particulier. On l'a vu poussé à outrance dans « Le passé de l'Empire (conte oriental) » où il devient absurde, exhibant l'impossibilité d'identifier, de faire tomber le masque, dans un coup de théâtre grotesque : « Lorsque vint l'heure de les enfouir en terre, quelqu'un fit remarquer que ça ne s'arrangeait pas, car ils portaient tous des masques. »¹⁹ Le masque peut être placé dans le champ réaliste, comme dans « le voleur de vie », mais il renvoie toujours à la même perplexité face à une étrangeté insoluble : qui usurpe une identité, qui est l'Autre et qui suis-je sous tous les masques du jour ? La même question nous est posée par Rafik Schami à propos de l'écrivain

¹⁷ «Andalousien liegt vor der Tür», in *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 110.

¹⁸ Fouad Laroui, *op. cit.*, page 138.

¹⁹ *Idem*, page 83.

(« *Dichter* ») qui veut se donner une posture d'écriture contraire à sa personnalité « hors de la scène » littéraire. Celui de « *Metamorphose* » se masque de tristesse dans une attitude capable de provoquer la pitié, dans « *Respektlos* » (« Irrespectueux »), l'auteur est perçu seulement sous un trait censé le résumer. Rafik Schami en révèle l'inanité dans la chute :

Beim Gedanken, der Autor sei respektlos, muß ich lachen. Wahrscheinlich hat nur die Lektorin in diesem Wortlaut über den Umgang des Autors mit der Sprache geseufzt. Und die Presseabteilung hat ihren Seufzer sofort als Slogan verkündet.²⁰

Dans cette fragmentation de l'entre-deux, la mouvance des identités se manifeste par l'agilité et la flexibilité de l'énonciation. On assiste à une errance des pronoms. A côté de la première personne, énoncé assumé par l'auteur, s'introduit une hésitation entre « ils », qui montre un certain détachement de l'auteur, et l'alternative de la « participation » offerte par le « je » et le « tu » regroupés pour former un « nous ». Celui-ci peut désigner l'auteur et les Allemands, voire la société occidentale (p. 18), mais aussi l'auteur et les autres étrangers (p. 11). Il se déplace ainsi des uns vers les autres, choisissant enfin la forme « on » comme terrain neutre et plus général (p. 42). Avec la troisième personne du pluriel, un point de vue externe tente de s'imposer, comme si l'auteur se détachait des deux groupes : « Spätestens seit Anfang dieses Jahrhunderts kopieren die Araber alles, was Europäer erfinden. »²¹ (p. 9) Mais la nuance de l'indécision quant au référent demeure, car cette troisième personne, mettant à distance par la généralisation délimitant un groupe auquel le locuteur n'appartient pas, peut désigner les Arabes, mais aussi les Allemands ou encore les Européens. Ceci renvoie à l'incertitude au milieu des identités possibles, rappelant la nécessité de se dérober à une définition réductrice :

« il fait l'inventaire des mondes et des cultures auxquels il se rattache, non pour trouver une univocité du je qui ne pourrait être qu'artificielle, mais pour prendre en compte sa complexité et en accepter les contradictions²². »

Ce regard mouvant et ses conséquences formelles sur la narration sont traités explicitement par Edward Said dans son livre *After the last sky (Après le dernier ciel)*.

²⁰ Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, page 66 : « A l'idée que l'auteur soit irrespectueux, je ne pouvais m'empêcher de rire. Sans doute la lectrice avait-elle seulement soupiré en ces termes à propos de la façon dont il traitait la langue. Et le service de presse avait publié tout de suite son soupir comme slogan. » Les numéros de page suivants dans le corps du texte s'y réfèrent.

²¹ « Depuis le début de ce siècle, au plus tard, les Arabes copient tout ce que les Européens inventent. »

²² Cité par Nasrin Rahimieh dans *Oriental Responses to the West – Comparative Essays in Select Writers from the Muslim World*, éd. E.J. Brill, Leiden, 1990, page 33.

Bien que personnellement concerné par l'exil palestinien, lorsqu'il écrit à son propos, il se retrouve dans une perspective à la fois interne et externe :

This is not an objective book. Our intention was to show Palestinians through Palestinian eyes without minimizing the extent to which even to themselves they feel different, or "other"... We also felt that [the photographer, Jean Mohr] saw us as we would have seen ourselves – at once inside and outside our world. The same double vision informs my text. As I wrote, I found myself switching pronouns, from "we" to "you" to "they", to designate Palestinians. As abrupt as these shifts are, I feel they reproduce the way "we" experience ourselves, the way "you" sense that others look at you, the way, in your solitude, you feel the distance between "you" and where "they" are.²³

Les nouvelles autorisent davantage ces fluctuations du point de vue, elles les privilégient même, dans la mesure où chaque nouvelle offre potentiellement un nouveau regard.

3. Un monde à l'étrangeté exacerbée

« Le caractère foncièrement réaliste du récit traduit l'aspiration à une reconnaissance plus claire du monde. [...] Il y a donc bien en l'occurrence la quête d'une forme de vérité – d'où la préoccupation morale et non pas moralisatrice.²⁴ » Cette quête est relayée ironiquement par Fouad Laroui dans une nouvelle qui reprend la forme des titres latins comme *De rerum natura (De la nature)*, de Lucrèce, pour une matière surprenant par l'alliance des termes, « Des ânes et des Afghans » (p. 27) :

– Les Afghans sont des ânes, affirma Lasry.

Notre ami le peintre venait tout juste de s'asseoir et de déplier *Le Matin du Sahara*. Il faisait trop chaud pour défendre les Afghans. Et puis, ces gens-là habitent si loin... C'est pourquoi nous ne répondîmes rien, tout en espérant que Lasry allait démontrer sa proposition. Nous avions soif de certitudes et celle-là ne semblait pas moins inutile qu'une autre.

L'impossibilité d'embrasser toute la vérité, même lorsqu'il s'agit de notre propre personne, trouve aussi un écho dans le monde de la Bible réécrite à l'époque post-freudienne où la conscience incertaine se substitue à l'omniscience divine :

« Ach was » beruhigte ihn Mschiha. „Mein Sohn, das war vor 2000 Jahren möglich, aber heute, in dieser komplexen Welt, da weiß einer selber nicht, was alles in

²³ *Idem*, page 7.

²⁴ Thierry Ozwald, op. cit., page 45.

seinem eigenen Kopf vorgeht. Nein, nein, mein Sohn, ich weiß alles nur so ungefähr.“²⁵

La représentation de la folie tient dès lors une place importante face à cette connaissance impossible : l’interrogation sur ce monde qui ne tourne pas rond se trouve exacerbée par la position d’entre-deux des écrivains, un entre-deux qui dépasse le traditionnel antagonisme fantasmatique Orient – Occident. En effet, il s’exprime aussi sous la forme tradition et modernité, part de rêve et désillusion de la réalité, nécessité d’agir et impuissance, étrangeté et normalité. Le monde de la magie, des sorts et des sorcières, ce merveilleux familier aux Marocains dans les contes, se trouve chassé par l’instruction française, relégué dans la catégorie de l’étrange. Les sciences fournissent des schémas d’explication du réel, mais elles n’apparaissent pas comme une forme de vérité souhaitable. Elles forcent à abdiquer la fantaisie du monde, qui pourrait pourtant être une aide précieuse (p. 10) :

En la posant je sais que je vais faire une erreur, que je vais dire adieu au farfelu et au gratuit, que mon enfance va s’en trouver désenchantée. Mais la *libido scienti* ! Le besoin de tout comprendre !

Alors, quelle approche du réel ? Cette question ne cesse de nous hanter, nous lecteurs abandonnés à la fin de la nouvelle après l’énigme lancée par Tijani, derrière lequel on pourrait voir, sous le masque irrévérencieux du maboul, le mystique Ahmed Tijani dispensant les disciplines soufies à travers les adages de sagesse d’Ibn Atallah.²⁶ La forme même de la nouvelle accentue cette impression de clausule qui se referme sur une perplexité plus grande, du fait de l’impossibilité à conclure. Elle le reflète dans une ouverture sur la même « solution infaisable » qui débutait la nouvelle, le seul gain de vérité étant une définition « en creux », par la négative, de ce qui n’est pas (p. 127) :

Sa conversation se limitait toujours à son

SOLUTION INFEASIBLE
Jacobian element too large

mais j’étais tout de même rudement content d’avoir affaire à quelqu’un qui ne prétendait pas être ce qu’il n’était pas.

²⁵ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz - Geschichten aus der Fremde*, page 33 : « Allons donc », le rassura Mschiha. « Mon fils, c’était possible il y a 2000 ans, mais aujourd’hui, dans ce monde complexe, vous ne savez même pas vous-même tout ce qui se passe dans votre propre tête. Non, non, mon fils, je ne sais tout qu’à peu près. »

²⁶ Source : www.abdelaziz-benabdallah.org/Sheikh.htm

IV. Habiter l'écriture

Dans ce chapitre, il s'agit d'adopter une vue plus globale sur les littératures de l'émigration / l'immigration. L'enjeu se trouve déplacé pour la nouvelle marocaine de langue française telle que l'illustre Fouad Laroui, il s'agirait plutôt d'un rapport distancié à la modernité, dans une vision contrastée entre pays du Nord et pays du Sud, et non un rapport virulent à l'ancienne métropole.¹ Le cas d'un écrivain syrien entre bien dans ce schéma plus global, car la Syrie n'a jamais été colonisée directement par l'Allemagne, pays d'adoption pour l'exilé Rafik Schami. Certains objecteront une « colonisation économique » générale par les pays du Nord, mais ceci sort de notre propos. Toujours est-il que le contexte géopolitique entre la Syrie et l'Allemagne est un bon exemple de cette dialectique Nord / Sud, sans vouloir bien sûr réduire l'œuvre de Rafik Schami à cette perspective.

1. L'écriture comme remède à l'exil intérieur

L'élaboration littéraire, telle qu'elle est mise en scène par Rafik Schami, est une lutte contre le « fauve » nommé Exil, « bête » qui préside à son activité. En effet, cet exil est la condition d'existence des écrits de l'auteur en langue allemande. On pourrait parler d'un combat contre l'exil qui se fait par l'écriture. Il y aurait presque une nécessité à écrire pour survivre, à manier les mots comme un fouet pour rendre l'exil inoffensif :

« Exil ist eine gemeingefährliche Bestie. Sie tarnt ihre Mordlust mit Sanftheit und Melancholie, und plötzlich springt sie einen Ahnungslosen an und bricht ihm das Genick. Doch wer ihre Gefahren erkennt und sie vorsichtig dressiert, dem schenkt diese Bestie ein paar wundersame Augenblicke. Auch Löwen und Tiger tun das im Zirkus. »²

1. Mise à distance de la vie par le rire littéraire

Ce développement s'appuie sur un article de Jean Emelina consacré aux grandes orientations du rire et reprend la formulation du titre de l'ouvrage collectif.³ Une

¹ Cf Touriya Fili, *op. cit.*, page 8.

² *La nostalgie n'achète pas de billet – Histoires de l'étranger*, « Nach dem Ende » (« Après la fin »), page 220 : « L'exil est une bête féroce constituant un danger public. Elle camoufle son envie de meurtre sous la douceur et la mélancolie, et tout à coup elle bondit sur celui qui ne s'y attend pas et lui brise la nuque. Mais, à celui qui reconnaît ses dangers et la dresse prudemment, elle offre quelques instants miraculeux. Les lions et les tigres font aussi cela au cirque. »

³ Jean Emelina, « Les grandes orientations du rire », in *Rires et sourires littéraires*, sous la direction d'Alain FAURE, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines, CRLP (Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires), n° 16, 1994, pages 55-71.

conséquence de la réécriture lorsque l'on connaît le modèle, que l'on comprend quelles sont les unités de départ, est le sourire. Les jeux de mots, reposant sur la surprise, provoquent, eux, le rire. L'interrogation est toujours renouvelée sur la portée de ce rire, en particulier dans le cas de la parodie : est-il une forme de respect ironique pour le modèle dans le cadre de l'acculturation, relève-t-il d'une volonté destructrice ou encore d'une danse sur un volcan ?

La tonalité des recueils oscille entre rire et larmes, laissant apparaître de nombreuses nuances. L'humour tente de rendre la vie supportable, selon la définition du Petit Robert faisant de lui « une forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites ». Ainsi les « années de plomb » liées au nom du général Mohammed Oufkir qui organisa les « disparitions » et la torture durant près de trente ans⁴ sont évoquées d'abord directement au début d'« Une botte de menthe »⁵, puis l'humour s'en mêle : « Je ne vous cèle pas les défauts du géniteur. Cela vous épargnera peut-être le surcroît d'empathie. Restez bien dans votre pellicule. » (p. 13) Un éclat de rire peut naître de l'absurdité apparente de cette phrase, de son signifié aberrant, dans le sens où « rire, c'est ne pas comprendre et ne pas admettre. »⁶ Puis vient l'étape de la compréhension par le détour du dictionnaire, subtilisant au rire le sourire entendu : la pellicule est en effet, selon Le Petit Robert, « une feuille mince formant un support souple à la couche **sensible** ». Là réside le rapport avec l'énoncé précédent : les auditeurs ne doivent pas réagir comme des « capteurs d'émotion » ! Les poursuites de police interviennent plus loin sur le même mode léger de la mise à distance humoristique. La condamnation, diminuée par l'usage de l'indéterminé « ou quelque chose de la même eau », est ensuite transformée en voyage d'agrément (p. 47) :

Du coup, me voilà surtout condamné à prendre mes aises en Algérie.

– C'est bien, Alger ?

– « Très bien, surtout à l'époque. Charme français mêlé des mystères de l'Orient, sous un ciel pur et un soleil généreux... Que demander de plus ?

Les clichés du ciel et du soleil, associés au terme « Orient » convoquant un imaginaire « exotique », tournent en dérision la persécution politique.

On peut se demander si l'amertume ne domine pas chez Fouad Laroui, une fois la décharge du rire passée. Ainsi, l'ironie contestataire de la nouvelle « Nos vaches sont

⁴ Nancy Dolhem, *Oufkir, un destin marocain*, par Stephen Smith, *Le monde diplomatique*, août 1999, page 20. Article consulté sur <http://www.monde-diplomatique.fr/1999/08/DOLHEM/12353.html>

⁵ Fouad Laroui, *Le Maboul*, page 13. Les numéros de page suivants renvoient au recueil.

⁶ Jean Emelina, article cité, page 56.

bien gardées » fait place à un « ralliement » du narrateur à son environnement.⁷ Le rire serait plutôt lié à la révolte dans les écrits de Rafik Schami, où il est le signe grinçant d'un monde inversé refusant d'être redressé, quitte à essayer l'accusation de folie :

Lachen soll sie wie die zwei Rentner, die mich heute Vormittag besucht haben. Jawohl, Schluß mit dem Heulen. Wir heulen ja seit einer Ewigkeit. Lachen, ja, lachen. Ich bin gesund, hört ihr ? Ich bin gesund. Hört ihr mein Lachen ?⁸

2. Une arme pour la critique

Dans le « patrimoine littéraire » occidental, les deux auteurs choisissent une forme qui porte en elle sa propre critique, la critique des dysfonctionnements de sa société. Ce genre est loin d'être le seul à pratiquer une telle critique, mais il entretient une relation privilégiée avec elle. Un rapport distancié à la réalité s'instaure grâce au ton humoristique, tranchant, parfois satirique : la nouvelle est un genre presque « prédestiné » à la critique sociale (il est fait mention d'un réalisme « sociologique »⁹) par son lien avec l'actualité. En effet, elle peut être prise dans le sens nouveauté, renouvellement des thèmes et surtout du traitement par rapport au conte, sans le remplacer pour autant. Comme on l'a vu, les deux types de récit avec leurs modalités narratives particulières coexistent et s'entrelacent ; le conte pouvant aussi servir de renouvellement pour la nouvelle. L'idée d'un « événement inouï qui a eu lieu »¹⁰, manifestation possible de cette nouveauté, emprunte la forme du paradoxe dans le titre, sorte de « programme » qui provoque la curiosité du lecteur. Comment l'auteur va-t-il le déplier dans l'espace restreint de la nouvelle ? « Le voleur de vie » et « Des yeux pour ne plus voir » illustrent ce cas :

- Oui, mais on peut mieux. Tenez, moi j'ai connu un type qui avait pris la vue d'un autre en otage.
- La longue vue ?
- Je sais ce que je dis. La vue.

Frémissement au *Café de l'Univers*. Ah ! **De l'incongru**.¹¹

Ce qui pourrait être uniquement un jeu verbal prend avec la chute le tour d'une critique amère assez féroce de cette société qui génère tant de misère, laissant comme

⁷ Touriya Fili, *op. cit.*, page 59.

⁸ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt Schwarz – Geschichten aus der Fremde*, page 74.

⁹ Thierry Ozwald, *op. cit.*, page 40.

¹⁰ D'après Goethe dans les *Entretiens d'émigrés allemands*, cité par Jean-Pierre Aubrit, *op. cit.*, page 65.

¹¹ Fouad Laroui, « Des yeux pour ne plus voir », *Le Maboul*, page 17. C'est moi qui souligne.

seule échappée le domaine de la fiction, à travers ces « yeux » qui permettent de se voiler la face, pour continuer dans les métaphores visuelles :

Que ferait-il le reste du temps, ses lunettes sur le nez ? [...] Il verrait des ordures qui fermentent, des blafardises, des maisons qui croulent, des laiderons scrofuleux à l'abri des foulards, des rats et des flics... C'est ça, son monde. Qu'est-ce qu'il perd à ne plus le voir ?

La nouvelle peut donc difficilement s'écrire en dehors du monde. Les nombreuses allusions à des éléments reliés à l'actualité sont autant d'occasion de lancer un coup de griffe, par exemple sur le débat colonial et post-colonial : « Die einen griff Tante Rosa wegen ihrer unmenschlichen Kolonialherrschaft an, die anderen wegen ihrer Dummheit, sich kolonialisieren zu lassen. »¹²

Le lien sémantique originel avec la nouveauté est réactivé dans le sens de l'inouï ou de l'incongru, détour par l'extraordinaire qui peut se retourner en formulation plus aiguë de la misère ordinaire. La nouvelle entretient un rapport à la réalité que Thierry Ozwald appelle « passion du monde extérieur »¹³ et qui est bien à l'œuvre chez nos deux auteurs : Rafik Schami place en exergue une prétention au réalisme qui annonce par la même occasion une certaine oralité, il dédie son recueil « aux vendeurs de journaux de Francfort et aux autres amis qui m'ont raconté leurs histoires¹⁴. »

2. Un nouveau lieu : évoluer dans son propre espace imaginaire

L'idée d'habiter l'écriture amène une possible circulation dans le monde de l'œuvre comme « compensation » à l'exil :

In der Sprache meines Gastlandes fand ich eine literarische Heimat und durch sie konnte ich Menschen in sechzehn Sprachen unterhalten. Was soll sich ein Dompteur noch mehr wünschen!¹⁵

Elle comprend la réécriture au sens strict, c'est-à-dire les changements effectués sur un texte déjà publié, mais aussi une inspiration, un développement sous une autre forme de motifs apparaissant dans l'œuvre antérieure. Il s'agit donc de travailler sur et

¹² Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, page 52 : Tante Rose attaqua les uns à cause de leur domination coloniale inhumaine, les autres à cause de leur bêtise consistant à se laisser coloniser.

¹³ Thierry Ozwald, *op. cit.*, page 34.

¹⁴ Rafik Schami, *idem*, page 5.

¹⁵ Rafik Schami, „Nach dem Ende / Baladi“ („Après la fin“), *idem*, page 220.

avec ses propres écrits. Dans ce mouvement vers les supports de ces « palimpsestes » que sont nos trois recueils - si l'on considère les publications antérieures comme un exemple particulier d'hypotexte - la correction par l'écrivain pourrait trouver sa place. Ainsi, il existe des divergences entre les deux versions de la nouvelle « Nos vaches sont bien gardées », celle parue dans le recueil collectif publié à l'occasion du Temps du Maroc en France¹⁶ et celle qui nous occupe dans le recueil *Le Maboul*. Il s'agit de préciser l'allusion au politiquement correct avec « Rentrez chez vous développer votre pays, qui a besoin de vos compétences, bla-bla-bla » (p. 103) par rapport à « Rentrez dans votre pays qui a besoin de vous ». Une typographie différente identifie visuellement le mot arabe « *brel* » (p. 102) qui signifie « mule » et remplace « brèle », facilitant par là le rapprochement avec le « **brelan** d'ânes » et enfin une intensification intervient avec « vomitive » (p. 101) au lieu de « débeuctante » pour qualifier les cigarettes de la marque Favorite. Par des termes semés dans le texte, l'auteur fait allusion à ses propres romans, comme les topographes dans « Un peu de terre marocaine » (p. 63), ou encore le thème du parasite dans « Une visite chez les frères Toumi » (p. 105) où l'on retrouve certains éléments du roman *Méfiez-vous des parachutistes*¹⁷ : le même ingénieur Machin, « individu » paradoxal, voit se dresser contre lui la famille Toumi et son fou qui rappelle, lui, le parachutiste-parasite Bouazza, prénom qui figure aussi dans le recueil (p. 50).

Le supplément à la nouvelle édition de *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde (La nostalgie ne prend pas de billet - Histoires de l'étranger)* permet à Rafik Schami de structurer plus précisément l'espace de l'œuvre : le prologue et la postface s'intègrent à la chaîne de perles formée par les noyaux d'olives en tant que cadre des récits, fragment « autobiographique » qui atteste de cette entrée en terre et langue étrangères au début, justification du projet d'écriture au sein de l'allemand, cette Palatinat-patrie qui clôt le recueil.

*Eine Hand voller Sterne*¹⁸ (*Une poignée d'étoiles*), qui comporte l'étiquette « roman » bien qu'il soit écrit sous forme fragmentaire, celle du journal de bord, fournit un premier développement de la question du récit mal maîtrisé. « Raconter des histoires » prend justement le sens péjoratif de l'affabulation, du tissu de mensonges, orchestré pour répondre aux attentes. Entre dissimulation et vérité dans le quartier de Damas où évolue le héros qui écrit ce journal apparaît l'image du professeur idéal,

¹⁶ Touriya Fili, *op. cit.*, pages 54-59.

¹⁷ Fouad Laroui, *Méfiez-vous des parachutistes*, Roman, Julliard, Paris, 1999, page 20.

¹⁸ Rafik Schami, *Eine Hand voller Sterne*, Beltz Verlag, Weinheim et Bâle, 1987, 1992, pages 10 à 12.

monsieur Katib, sorte de double de l'écrivain par la racine de son nom, capable de faire aimer la langue et enseignant que les contes, pour qu'ils soient réussis, ne nécessitent pas forcément les amplifications d'une imagination enfiévrée. Contrairement au professeur de l'histoire « Ausflug mit Strafanzeige » (« Excursion avec procès-verbal »)¹⁹, il n'exige pas que le quotidien soit transformé pour remplir un schéma préalable, correspondant à la norme et conduisant à une idéalisation ennuyeuse. Ces descriptions ampoulées qu'exigeaient aussi le prédécesseur de monsieur Katib semblent relever d'une mascarade destinée à payer de mots, à faire oublier la misère en faisant le détour par des descriptions fastueuses, pour éviter de se confronter à un réel décevant. Dans le roman, le simple mot « repas de fête » déclenche une dispute entre les parents de Chalil, seul élève qui ne se prête pas au jeu des hyperboles. Dans le récit bref, le discours vide de l'élève racontant une excursion « parfaite » se répète, ne laissant aucune chance à la parole qui dérange et dévoile, par la naïveté du ton, les failles de ce monde bien ordonné propagé par les descriptions des autres (p. 56) :

Zwei Polizisten kamen, und mein Vater bekam Angst. Sie redeten viel, und mein Vater sagte immer: Kind nix Hund kaputtmachen. Der große Polizist schüttelte den Kopf und schrieb in sein Heft. Und dann gab er meinem Vater ein Papier, und sie gingen wieder.²⁰

Enfin, l'écrivain s'inclut lui-même dans son œuvre et y évolue aussi dans ce sens. Fouad Laroui, professeur d'économie, ironise sur la fonction publique qui « n'est pas incompatible avec l'érudition » (p. 79) et Rafik Schami fait une référence ironique à son propre statut d'« auteur immigré » à travers le jugement du fonctionnaire Müller :

Aber das war noch nicht mal so schlimm, denn bei Beruf trug er „Schriftsteller“ ein. Am Anfang dachte ich, das sei ein Scherz. [...] Erst muß er einen ordentlichen Beruf nachweisen, dann bekommt er die Aufenthaltserlaubnis, sonst nix.²¹

3. L'écriture met en scène ses limites

Il faut considérer ici le mot dans sa matérialité, avec son corps, comme signe sur la page blanche. L'écriture et la parole s'articulent dans leur rapport avec l'espace vide et son corollaire, le silence de la voix qui se tait / qui s'éteint. Ainsi est évoqué un thème

¹⁹ Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, pages 45-56.

²⁰ Deux policiers sont arrivés, et mon père a eu peur. Ils ont beaucoup parlé et mon père disait toujours : Enfant pas casser chien. Le grand policier a secoué la tête et a écrit dans son carnet. Et ils ont donné à mon père un papier, et ils sont partis.

²¹ Rafik Schami, *idem*, page 59-60 : Mais c'était pas encore trop grave, parce que, à profession, il a inscrit « écrivain ». Au début, j'ai cru que c'était une blague [...] il doit d'abord fournir des renseignements sur une profession réglementaire, après il obtiendra son permis de séjour, sinon niet...

qui dépasse les « frontières » de la littérature, pour une littérature migrante qui ne peut s'empêcher de revenir à une question intemporelle et se prend elle-même comme sujet.

L'impuissance du mauvais poète serait-elle un signe de l'impuissance de l'écriture ? Le vide de cette feuille « absolument vierge » qui clôt la nouvelle « Le plus beau poème du monde » coïncide à quelques lignes près avec le blanc de la page qui se termine sur « la totale impuissance du reclus d'El-Azhar » (p. 116). Fouad Laroui impose une fermeture de la nouvelle sur l'affirmation d'un vide ! S'agirait-il d'une angoisse métaphysique du vide et de l'écriture impossible ? Dans le même temps, le ton du narrateur empêche de prendre au sérieux cette voix du poète qui finit par se taire définitivement : « J'allais au pub me jeter un jus de radis derrière la cravate, pour méditer à loisir. » (p. 114) L'expression familière « se jeter (un verre) derrière la cravate » suffit à dissiper toute considération pour « l'œuvre » de Nasredine. La distance ironique touche donc jusqu'à l'écriture, ou plus précisément une conception particulière, la création poétique. S'il restait quelque chose d'une ancienne théorie de l'inspiration ou d'une « transmutation » poétique, elle s'écroule tout à fait, avec en filigrane le vers de Baudelaire, « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or²² », évoqué par le champ lexical de l'alchimie. Le mot « roupie », en dépit de l'expression figée « roupie de sansonnet », peut aussi être pris au sens « monnaie de l'Inde et du Pakistan » précisé par le Petit Robert :

L'élaboration procède, pensions-nous, naïfs. Poète, prends ton temps ! Quelque part s'opérait une **transmutation** dont nous, ses amis, allions recueillir le **produit noble**. Encore un effort ! Et puis nous recueillions de la **roupie** de sansonnet. C'est un penseur comme il faut, il a quelques siècles de retard.²³

Se dessine ici l'ironie suprême de l'écriture qui se moque d'elle-même tout en continuant à manier les mots, parce qu'elle ne peut faire autrement. Elle revendique son droit à l'existence, même si elle doit supporter le reproche de légèreté, de frivolité ou d'inutilité, qu'elle écarte tout aussi légèrement :

Le discours humain est rigoureusement hors la sphère céleste, c'est même pour cela qu'il est permis de s'amuser, et peut-être n'est-il qu'une trace de la malédiction divine. La plume ou le stylo Bic, qu'il nous faut tenir alors que le retrait est le seul geste qui vaille, ne sont que signes d'imperfection.²⁴

La voix, conservée sous la forme de l'écriture, finit aussi par s'éteindre dans une des nouvelles de Rafik Schami. Les mots et les lettres qui lui donnent corps se trouvent

²² Charles Baudelaire, *Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 des Les Fleurs du Mal*, Le Livre de Poche, Paris, 2002, page 244.

²³ Fouad Laroui, *Le Maboul*, Editions Julliard, Paris, 2001, pages 113-114. C'est moi qui souligne.

²⁴ *Idem*, pages 115-116.

au cœur du récit « Die Entdeckung » (« La découverte »). Il s'agit du thème linguistique de la prévisibilité du langage. L'écrit contient un certain nombre de redondances et de formules dont on devine facilement la suite. La langue s'utilise et nous sommes obligés de nous servir des mots des autres qui, en tant que tels, ne sont pas originaux. Le protagoniste de ce récit, le professeur à la retraite S., invente une « méthode » pour économiser l'encre et le papier en supprimant les lettres inutiles, par hasard et grâce à un dysfonctionnement de son clavier d'ordinateur :

Der Zusammenhang eines Satzes läßt oft die Worte errahnen, die in die Lücke gehören. Man spart also nicht nur, sondern das Lesen wird konzentrierter. Nichts mehr wird überflogen.²⁵

On pourrait parler d'une sorte de « paroxysme de la concision » qui manifeste l'aporie d'une telle attitude et finit par la dispersion totale des caractères de l'alphabet, réduits à des signes ne signifiant presque plus rien :

Die Nachbarn entdeckten ihn eines Tages tot in seinem Bett. Auf dem Tisch lag ein Blatt Papier mit einzelnen weit verstreuten Buchstaben, so als handle es sich um ein gerade begonnenes Scrabble-Spiel oder Kreuzworträtsel, nur ohne sichtbare Felder.²⁶

L'écriture rationalisée à l'extrême pour atteindre un essentiel devient ici page quasiment blanche, mort d'une parole coïncidant avec la disparition de l'« écrivain », le professeur S., qui tentait de lui imposer une règle extérieure à elle-même, l'exigence de rationalité scientifique dans le corps même du texte, alors que la langue doit rester en partie redondance. L'écriture, simple « moyen » de transmettre un contenu, perd sa richesse, ce caractère multiple qui laisse place à l'ambiguïté, cet espace d'interprétation pour « les mots entre les mots²⁷ ».

La question supplémentaire qui se pose lorsque l'on évoque l'écriture et ses limites dans le contexte des littératures d'expression française et allemande - valable également pour toute littérature - est celle de sa qualité. On pourrait voir dans les influences croisées et les réécritures une sorte de « divertissement de clercs » (dans le sens où les clercs étaient les détenteurs de la culture, donc actuellement les lecteurs cultivés), un exercice de style dans les limites et selon les contraintes de la nouvelle. Il s'agit dès lors d'un plaisir tout intellectuel lié à la reconnaissance du modèle sous-

²⁵ Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, page 69 : Le contexte d'une phrase laisse souvent deviner les mots qui doivent combler les vides. On n'économise pas seulement, mais la lecture devient aussi plus concentrée. Plus rien n'est survolé.

²⁶ *Idem*, page 70 : Les voisins le découvrirent un jour mort dans son lit. Sur la table était posée une feuille de papier avec des lettres éparpillées de loin en loin, comme s'il s'agissait d'un jeu de scrabble tout juste commencé ou de mots croisés, simplement sans cases visibles.

²⁷ Fouad Laroui, *Le Maboul*, page 12.

jaçant. Le lecteur se réjouit de voir que l'auteur lui tient à peu près ce langage : nous avons « les mêmes valeurs », littéraires cela va sans dire. Cela suffit-il à garantir la fameuse littéarité des textes, autre nom sous lequel on explore l'idée de qualité des écrits ? La parole qui brasse des inspirations diverses ne finit-elle pas par tourner à vide, risquant de devenir lettre morte si elle perd son lectorat, si les figures de lecteurs²⁸ ne partagent plus les mêmes codes littéraires ? L'extinction de la voix, en particulier dans la nouvelle de Fouad Laroui, peut être orientée du côté de l'artiste qui se tairait, parce que le lectorat approprié, celui qu'il souhaite, tendrait à disparaître. Doit-on l'envisager comme une écriture finalement trop tournée vers elle-même, vers un lectorat restreint pour une littérature issue d'un « espace » où on ne l'attendait pas ? Il n'y a pas nécessité absolue d'écrire en français pour Fouad Laroui et en allemand pour Rafik Schami, d'autant plus que ce dernier ne s'est pas découvert écrivain seulement après être arrivé en Allemagne. Ainsi, même s'ils vivent à l'étranger, certains composent leurs fictions dans la langue de l'enfance, à l'instar de Nedim Gürsel :

A vrai dire je n'habite pas une ville ou un pays, mais une langue. Le turc est ma cave où je suis dans l'écriture comme le noyau dans le fruit. Pourtant je suis traversé dans ma vie quotidienne par la langue française qui me hante. Parfois, elle parvient à briser les murs de ma cave et déclenche dans mon écriture un mécanisme irréversible, une sorte de déchirure [...] Je veux dire par là que la langue française, ce lieu d'exil par excellence, commence à structurer mes phrases, qu'elle bouleverse ma syntaxe alors que je continue d'écrire en turc.²⁹

Un médium, un rideau supplémentaire se pose entre eux et l'écriture, alors que, potentiellement, ils pourraient aussi avoir recours à l'arabe, la première (ou deuxième après l'araméen pour Rafik Schami) langue qu'ils ont apprise. Ceci qui nous renvoie à la vaste question du choix de la langue et de ses enjeux, qui sont en partie méta-littéraires. Là encore, pas de réponse univoque, comme dans la fermeture-ouverture de la nouvelle.

²⁸ Touriya Fili, *op. cit.*, page 67.

²⁹ Nedim Gürsel, *Le dernier tramway*, Le Seuil, « Points », Paris, 1991, pp. 195-196.

Conclusion

Au terme de ce travail intervient la même difficulté que celle à laquelle doit faire face son objet d'étude : l'impossibilité de conclure. Cependant, comme pour la nouvelle, l'exigence d'une clôture, d'une clause entendue au sens d'un arrêt provisoire de la parole s'impose, même si elle est vouée à l'échec, puisque nous ne pouvons conclure que de façon parcellaire.

Revenant sur la question qui a occupé le premier chapitre, nous redirons que la nouvelle est un genre mouvant que l'on n'en finit pas de théoriser, car elle se dérobe tout particulièrement aux tentatives de définition. Elle intéresse, attire par son originalité et sa retenue, mais souffre aussi du mépris attaché parfois à la brièveté. « La » définition qui reste à inventer est peut-être moins importante en définitive que le questionnement même qui la sous-tend. Ceci constitue un parallèle avec l'objet problématique que sont la littérature d'expression française et la « littérature de l'immigration » ou « littérature des étrangers » en Allemagne, pour ne citer que l'une de des données du problème. Une coïncidence s'établit donc entre les deux : une forme marginale en ce qui concerne la considération et la reconnaissance autant que pour la production est choisie par une littérature migrante qui se déplace sur les marges et revendique une définition marquée par l'indécision. La cohérence apparaît dans ce choix d'une forme narrative brève. Elle réalise le double pari d'imposer un recueil « étranger » parlant de la marge, produit dans la « périphérie », sous une forme que la critique a tendance à mettre à l'écart, que ce soit en bien ou en mal.

Cette forme dont la définition reste à l'état de piste permet ainsi une plus grande ouverture à l'intertextualité, en particulier en raison de sa proximité avec les autres formes narratives courtes que sont le conte, la fable ou la parabole. L'inscription des différentes cultures que les auteurs apportent, mais aussi celles dont ils se font le réceptacle dans cet espace qui se creuse entre les deux, est ainsi facilitée. Le récit bref est en lien avec la parole et l'histoire drôle, dont l'effet repose sur l'économie des moyens et la chute. L'oralité de la parole reflétée dans l'écriture que l'on peut observer dans les deux recueils est liée à l'acte de raconter, de faire vivre le texte dans l'interaction avec un public matérialisé. Ce rythme est celui du souffle, faisant des digressions, s'arrêtant pour mieux reprendre, car les limites humaines imposent une respiration entre les phases narratives. Il se rattache aussi à la tradition des conteurs sur

la place publique, mode d'énonciation riche de possibles narratifs que l'on retrouve au cœur d'une nouvelle de N. Chafik, « Le tatouage bleu », étudiée par Touriya Fili¹. La condensation des propos met en valeur l'allusion et la citation directe, comme celle du vers poétique, autre forme brève qui s'insère particulièrement bien dans la nouvelle. Le récit par fragments, par épisodes est la forme que prennent les textes sacrés des deux « religions du Livre » avec lesquels les auteurs sont en contact. Là aussi, la proximité formelle facilite la réécriture. La multiplicité des voix et des références, loin de donner l'impression de morcellement qu'elle pourrait produire dans le cadre du roman, crée une esthétique du fragment voulu. Les reprises avec changement minimal, mêlant les horizons culturels de façon inextricable, se laissent plus aisément identifier sur un texte bref. Le recours à un tel procédé permet difficilement de tenir la longueur d'un ouvrage de six cent pages, par exemple, dont l'intention sera autre : la réécriture ne pourra durer qu'un temps.

Cette perspective multiforme qui intègre et retravaille différents supports nous rapproche de la vision quasi fantasmagorique développée par Borges et caractérisant la littérature comme circulation de textes : les nouvelles seraient un lieu opportun pour figurer cette circulation dans la bibliothèque de Babel. Ce mythe que nous trouvons indirectement par la mention de Borges chez Fouad Laroui occupe aussi Rafik Schami. Il évoque dans ses livres des lieux de rencontre linguistiques, comme le marché aux puces de Francfort devenu construction éphémère et fragile d'une nouvelle tour de Babel :

Möglicherweise stimmt die Geschichte, dass der Flohmarkt der einzige Ort ist, wo sich die Kinder Babylons treffen und einander verstehen. Doch sobald sie den Ort verlassen, verfolgt sie der göttliche Fluch und sie sind einander wieder fremd.²

Si les hommes se comprennent, ce n'est pas parce qu'ils parlent une même langue, celle du pays où ils se trouvent rassemblés, l'allemand. Cette langue, ils la pratiquent aussi en dehors du marché aux puces. La différence réside dans l'écoute de l'Autre, non pas sa langue puisqu'il parle la vôtre, mais ce qu'il a à dire, son propos, ce creux entre les mots qui rend la traduction si difficile : elle n'est pas à l'abri de la tentation d'expliciter, d'expliquer les connotations qui sont sous-entendues par un simple vocable et peuvent aussi bien disparaître dans la traduction, insoutenable équilibre à trouver entre ramener l'Autre à soi et provoquer le rejet par un manque d'adaptation de l'altérité.

¹ Touriya Fili, *op. cit.*, page 20.

² Rafik Schami, *Die Sehnsucht der Schwalbe (La nostalgie de l'hirondelle)*, page 224.

Lorsque l'on décide d'habiter la langue de l'Autre, s'y installer n'est jamais gratuit, anodin. Cette « installation » veut dire jouer avec la toile des mots, déjouer les pièges de ce tissu, pris entre un plaisir purement ludique et une contestation des règles. La langue « appartient » à qui veut, à celui qui en use, même si cela peut générer des heurts avec les locuteurs natifs qui veulent justement garder la « maîtrise » de leur langue, fixer les emplois et le bon usage comme un code en lien avec une « supériorité » dans la société. Dans ce rapport hiérarchique entre le natif et l'étranger dans une langue, Rafik Schami et Fouad Laroui brouillent les frontières : personne n'est vraiment autochtone dans une langue, même si elle est désignée comme maternelle, car l'étrangeté est résiduelle. Cette « matière » insaisissable et poreuse évolue de son propre chef, comme indépendamment des locuteurs. Malgré les règles conçues pour la fixer, nécessaires mais ne pouvant que saisir un « état » de langue dans le temps, elle absorbe les influences extérieures pour leur donner le visage du connu, ce qui rend intenable une démarcation entre langue maternelle et langue étrangère.

Ce visage connu est aussi celui que chacun des auteurs prête pour lui-même à la nouvelle dans l'utilisation qu'il en fait : elle s'impose comme une expression artistique au carrefour de la dissémination et du rassemblement, permettant le surgissement d'un intérêt multiple, dans cet « inter-est », cet espace commun que l'auteur s'ingénie à ouvrir entre lui et le lecteur. Il sème des liens entre les nouvelles réunies dans un même recueil, le prend à témoin lorsqu'il joue avec des bribes de la culture de l'Autre, partant d'un effet de reconnaissance. La nouvelle se dessine comme un espace de liberté, une surface à saisir et à inventer comme la langue de l'Autre que l'on modèle un peu à son image, retrouvant dans l'écriture le plaisir divin – ou bien plutôt démoniaque ? - de créer. Tel le « grand horloger », l'écrivain peut régler à sa guise des mécanismes compliqués, l'espace d'une nouvelle, et se retirer lorsque l'heure de la clause a sonné. Le caractère fragmentaire lui permet de ne jamais se fixer, de recommencer sans cesse. Mais ce qui est perçu comme une ouverture peut aussi bien se révéler enfermement. La nouvelle est contrainte de s'exprimer entre ses bornes, elle ne peut prétendre qu'à un fragment du monde et à des bribes de voix transmises par une énonciation qui s'altère sans cesse, tel l'exilé qui ne peut plus revenir dans son pays, parce que celui-ci vit en lui à l'état de représentation, fragile construction que la confrontation au réel ne peut que faire disparaître, rompant l'illusion. Cette fragmentation s'applique plus largement au désarroi de la condition humaine dont la figure de l'exil n'est qu'un des avatars. L'homme reste « l'Étranger » pour lui-même et par rapport au monde qui l'entoure.

L'expression de cette étrangeté s'accorde à la nouvelle, capable de s'arrêter sur un détail particulièrement étrange à l'aide de son miroir grossissant. L'œil vivant pourrait s'arrêter là et décréter, comme la mère d'un personnage qui a « renoncé à comprendre quoi que ce soit au monde »³, qu'il n'y a pas d'autre solution que la passivité.

Mais justement, cette étrangeté, parce qu'elle est objet du dire, parce qu'elle est mise en mots, recèle en elle-même son propre remède. Puisque le retour à la langue maternelle, celle dans laquelle s'exprimait aussi le confort des certitudes enfantines, n'est plus envisageable, qu'à cela ne tienne, il faut se choisir une patrie d'adoption, habiter à l'étranger en saisissant la chance d'y aménager un espace familial. L'écriture est ce nouvel espace où l'étrange et l'Étranger sont mis à distance par le rire, où les petits travers sont autant d'occasions de s'émerveiller, mais aussi d'épingler les profondes failles du monde comme il va, particulièrement béantes dans le retournement de la chute. Face à l'étrangeté irréductible s'impose aussi, paradoxalement, dans un constat sans illusion sur ses limites, la nécessité, l'urgence de vivre et de passer son temps aux futilités de l'écriture. On peut même habiter dans le vent de l'écriture, abri décevant autant que refuge, espace imaginaire où tout est possible. Le temps du lecteur vous appartient tant qu'il voyage dans l'œuvre, il vous suit dans votre demeure lorsqu'il choisit de parcourir les pages. Finalement, choisir l'aliénation d'une écriture dans l'Autre, à l'étranger, peut permettre de se retrouver en se perdant, telle la chrysalide évoquée au terme de l'introduction. L'Étranger dans lequel elle s'était jetée et qui semblait l'absorber toute entière s'est fait cocon, là où on attendrait plutôt l'image du cocon maternel. La métamorphose en papillon s'opère incidemment, et peu importe s'il ne vit que l'instant d'une nouvelle.

³ Fouad Laroui, *Le Maboul*, page 15.

Résumé / Zusammenfassung

Einleitung

Die sogenannte „Ausländerliteratur“, in den siebziger Jahren als „Gastarbeiterliteratur“ bezeichnet, ist heute auch unter dem Begriff „Migrationsliteratur“ bekannt und wird zur Zeit immer wieder diskutiert. Themen wie Dialog der Kulturen und interkulturelle Erziehung in verschiedenen Bereichen der Geisteswissenschaften werden hiermit in Verbindung gesetzt. Man könnte annehmen, dass derjenige, der sich mit einer solchen Frage beschäftigt, auf einer Modewelle reiten will. Dieses Feld ist auch eng mit der Politik verbunden und will zum Umgang mit der Fremde erziehen. Es sieht in Frankreich nicht anders aus. Die Integration der Arbeitsemigranten ist zum Schlagwort geworden und ähnliche Begriffe aus der Soziologie werden verwendet, wie „zweite Generation der Immigration“ oder „Kinder mit Migrationshintergrund“. Die französischsprachige Literatur fällt unter das Sammelkonzept der Frankophonie, eine Bezeichnung, die weit vom Begriff der Ausländer- oder Migrationsliteratur liegt. Jedoch ähneln sich die Vorgehensweisen in der Hinsicht, dass mit beiden eine Gruppe zusammengefasst werden soll, die als solche nicht existiert. Die Autoren, die damit gemeint sind, sind alle sehr unterschiedlich. Weiterhin ist die französischsprachige Literatur auch mit der Politik verbunden. Die Länder der Frankophonie galten zum Beispiel als Prestigeschmuck für den Präsidenten Mitterrand.

Ein solcher Umweg war nötig, um die Komplexität der Standortbestimmung dieser Literatur anzuschneiden. In den Anfängen waren die Werke aus den drei Ländern Tunesien, Marokko und Algerien, die auf Französisch mit einem Wort aus dem Arabischen, Maghreb (die Halbinsel des Orients), zusammengefasst werden, eng mit der Gegend verbunden, wo sie entstanden waren. Dies war auf die Einstellung der von den politischen Ereignissen der Zeit beeinflussten Leser zurückzuführen. Bücher auf Französisch erschienen dort völlig unerwartet, und eine solche Überraschung spielt mit, wenn es um den Reiz einer Literatur geht. Die Ausländerliteratur im deutschsprachigen Raum musste auch, aber auf eine andere Weise, ihre Anerkennung aus diesem „Ort“ der Produktion erfahren, der sowohl eine physische als auch eine geistige Fremde in sich

birgt. Die ausländischen Schriftsteller mit Exilerfahrung, die auf Deutsch schrieben, wurden plötzlich als diese bereits erwähnte Gruppe identifiziert, obwohl sie sich schon längst in Deutschland aufhielten. Es war auf einmal von „deutscher Betroffenheit“ die Rede.

Was hat aber ein Ort mit Literatur zu tun? Sie erscheint in einem multikulturellen Kontext, der die Grenzen der institutionalisierten Literaturen aus den jeweiligen Ländern, Frankreich, Deutschland oder England, sprengt. Es wird immer öfter nötig, sie eher als französisch-, englisch- oder deutschsprachige Literaturen zu bezeichnen. Sogar diese Benennungen erweisen sich als ungenügend, und die geographischen Einzelheiten als mühsam oder gar überflüssig: man sollte in Bezug auf Nedim Gürsel von einem türkisch schreibenden Autor sprechen, der sich in Paris aufhält oder von einem französisch schreibenden Schriftsteller mit marokkanischer Staatsangehörigkeit, der in Holland ansässig ist, wenn es um den französisch sprechenden Fouad Laroui geht... Wer könnte sich noch für die präzise Angabe des Ortes interessieren, wo sich der Autor eines literarischen Werkes befindet? Was sagt dieser über die literarische Qualität aus? Es erscheint umso merkwürdiger, sie an einen Ort zu fesseln, als die Globalisierung und die technischen Mittel die Anfertigung literarischer Werke fast überall ermöglichen. Sowohl in den Anfängen der französischsprachigen Literatur aus dem Maghreb als auch bei den „Gastarbeiterautoren“ - wobei das deutsche Wort viel mehr auf diese Dimension einengt - wurde dem Schriftsteller die Gefahr des Dokuments und des Reiseberichts bewusst. Das literarische Werk wird in dem Falle eng mit seinem Produktionsort verbunden und als Dokumentation des Sozialamtes oder Nährboden für das Fernweh umgedeutet.

Andererseits ist eine Angabe der Autorenherkunft bei den Verlagen zu beobachten. Es geht soweit, dass in Frankreich wie in Deutschland ausländische Nachnamen in der Literatur unter Umständen als Strategie gelten könnten. Die Bücher, die mit einem solchen Namen versehen sind, erhalten eine kleine Randnotiz des Verlags bezüglich der Herkunft und dem aktuellen Wohnsitz, als ob sie erklären sollten, welchen langen „Weg“ dieser Mensch bis zur deutschen Sprache zurückgelegt hat. Es sieht so aus, als ob die Wahl der Sprache zum literarischen Ausdruck einzig und allein von dem Aufenthaltsort abhängen würde. Der fremde Autor wäre zur deutschen Sprache verurteilt, weil er in Deutschland wohnt. Da zeigt sich die Gefahr der Sonderung und der „exotischen“ Bezeichnung : „unser Ausländer, der so gut Deutsch schreibt, ist anders“, heißt es dann. Wie schon erwähnt, ist diese Branche der Literatur

auch Mode. Derjenige, der sich dafür interessiert, muss gegen diese Tendenz der Modeerscheinung kämpfen. Hinzu kommen die vorhin nur angedeuteten tief greifenden Unterschiede zwischen dem französischen und dem deutschen Kontext - historisch bedingt. Die „deutsche Betroffenheit“ ist anderer Natur (sie hat nichts mit ehemaliger Kolonialherrschaft oder Ereignissen wie dem Algerischem Krieg zu tun) und zeigt auch schon in dem Begriff eine andere Auffassung, auch wenn die Bezeichnung „Literatur deutscher Sprache“ dem Französischen „littérature francophone“ als Äquivalent nahe steht. Angesichts dieser weitgehenden Differenzen, die einen Vergleich schwierig machen, kam die Idee eines Perspektivwechsels. Es ging darum, eine Schnittstelle zwischen Fouad Laroui und Rafik Schami zu finden. Trotz der Unterschiede in Alter und Berühmtheitsgrad im jeweiligen literarischen Raum sind sie miteinander verwandt, was die Art, die Sprache des Anderen zu verwenden, betrifft. Hinzu kam die Zusammenkunft einer Form: beide Autoren haben sich innerhalb der Kurzprosa bewegt, die bei Rafik Schami „Geschichten“ heißen, bei Fouad Laroui aber als „Nouvelles“ bezeichnet werden. Hier ist die Brücke zur deutschen „Novelle“, deren Bildung auf das Französische und das Italienische *novella* zurückzuführen ist. So entstand die Idee eines Vergleichs zwischen zwei Bänden von Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde* und *Gesammelte Olivenkernen aus dem Tagebuch der Fremde* einerseits, dem Novellenband von Fouad Laroui, *Le Maboul (Der Bekloppte)* andererseits. Es schien auch sinnvoll, diese Autoren von einem vergleichenden Blickwinkel aus zu betrachten, da sie beide nicht nur aus einer anderen, fremden Sprache gewandert sind, um sich eine neue literarische Heimat zu suchen, sondern auch zu einem gewissen Grad der Literatur „fremd“ sind: Sie kommen aus einem naturwissenschaftlichen Milieu und sind deshalb nicht *per se* in der Sprache der Belletristik zu Hause. Das Interesse für diese Formperspektive erklärt sich auch aus dem Standpunkt der deutschen Migrationforschung: Sie fokussiert eine bestimmte Gruppe und ein bestimmtes Phänomen, was die Literaturtheorie veranlasst, sich über eine Gruppe und typische Themen zu beugen – keine Gattung. Außerdem bestand der Wunsch, unbekannte Werke von Rafik Schami zu behandeln. Dieser Autor, der sich inzwischen durch sein vielseitiges Werk einen Namen gemacht hat, ist in Frankreich überwiegend für seine Kinderbücher bekannt. Diese Geschichtssammlungen wurden (noch) nicht übersetzt und eine mögliches Projekt wäre, auch diese Seite des Autors dem französischen Lesepublikum zu eröffnen.

Unser erstes Anliegen wird die Wahl der Gattung sein. Was sagt es aus, wenn ein Vertreter einer schwer definierbaren Literatur eine marginale Form aussucht? Die Stellung der Novelle im deutschsprachigen Raum wollen wir auch in diesem Zusammenhang behandeln, hinsichtlich des Freiraums, den die Kurzform einräumt.

Dieser Freiraum zwischen zwei Sprachen und mehreren Formen lässt sich besonders gut für einen spielerischen Umgang mit der Sprache und den Kulturen nutzen. Texte werden neu geschrieben und parodiert, sowohl aus der Kultur des Anderen als auch aus der eigenen. Manchmal überkreuzen sie sich und der Leser stellt fest, dass sie beinahe austauschbar wären. Anstatt die Freiheit der Sprache, die sich mehr oder weniger bedingt durchgesetzt hat, soll die Freiheit in der Sprache herrschen: Der Schriftsteller spielt mit ihr, er streitet und kämpft sogar mit ihren unerklärlichen Seiten. Endlich entdeckt er sogar die Fremde in der eigenen Sprache durch die Reise der Wörter.

Diese Form der Kurzgeschichte schwingt zwischen Zusammenkunft der Einheiten in einem Sammelband und Freiheit der Gestaltung dieser Einzelheiten. Eine Dissemination, die mit der Unmöglichkeit einer Beherrschung des Ichs einhergeht, was sich in der Wandlung der Erzählperspektive widerspiegelt. Es passiert so, als ob jegliche Kenntnis in dieser verkehrten Welt voller Sehnsucht außer Reichweite bliebe.

Aber der Hafen naht, wo die Beziehung zur Sprache des Anderen neubelebt werden kann. Sie wird zu einer Quelle der Kraft, indem man sich ein Zuhause in der Schrift einrichtet. Nach dem traditionellen „Heimatverlust“, der eigentlich in einer gedanklichen und nicht geographischen Entfernung wurzelt und sich in der Weise ausdrückt, dass das Eigene fremd wird, bleibt nichts anderes übrig, als die neue Literatursprache zu bewohnen, sie so gut wie es geht wohnhaft zu machen :

Da kann ich dir nur raten, wenn du deine Heimat einmal verlassen hast, kehre nicht mehr zurück. Quäl dich keine Sekunde lang mit dem Gedanken an eine Wiederkehr. Liebe deine Erinnerungen an die Heimat, pflege sie, damit sie wachsen und gedeihen, aber denke nicht an Rückkehr. Dein Bett hat ein Fremder belegt, dein Zimmer ist nicht mehr deins. Und dein Schatten findet seinen Platz nicht mehr, wenn du über die Straße gehst. Das Brot ist neu verteilt worden, als du nicht dabei warst, jetzt kommst du als lästiger Gast¹.

Die Fremde ist nicht mehr die fremde Stadt oder die fremde Sprache, sondern die verfremdete Heimat. Sie ist, genau so wie der Alltag in der Fremde, zum Gegenstand eines literarischen Ausdrucks geworden – aus der Entfernung der anderen Sprache, in dieser literarischen Heimat.

¹ Rafik Schami, *Die Sehnsucht der Schwalbe*, ebd., Seite 238.

Die Novelle und ihr Stellenwert für die Diskussion

Versuch einer Definition im Kontext

a. Eine fragwürdige Gattung

Die Novelle ist eine schwer definierbare Gattung, die sich immer behaupten und ihre Legitimität beweisen muss. Als Genre zeichnet sie sich dadurch aus, dass sie stets ihre eigene Existenz in Frage stellt. Diese Fragestellung hat eine Orientierung für diese Arbeit gegeben, die sich mit einer immer werdenden Literatur beschäftigen möchte. In der Tat ist die Literatur aus dem französischsprachigen Raum in ihrer Definition sehr umstritten, die Zweifel fangen bereits an, wenn man sie in eine Kategorie einordnen will. Sie ist in sich eine französische und gleichzeitig vergleichende Literatur, wobei keiner genau weiß, was unter diesem Begriff verstanden werden soll. Die deutschsprachigen Schriftsteller lehnen jegliche, allzu stigmatisierende Definition ab. Vielleicht ist eben diese Herangehensweise verkehrt. Soll unbedingt ein Sammelbegriff gefunden werden oder erscheint er nur als notwendig, damit die Welt der Literatur sortiert ist? Was bedeutet eine derartige Kategorie innerhalb von der Literatur, soll es eine „positive Diskriminierung“ sein, auf die Gefahr hin, die literarische und allerdings wichtigste Seite der Texte außer Acht zu lassen? Die Anerkennung einer Gruppe oder genauer gesagt die Erfindung eines Gruppenbegriffs für ein Ensemble, das es nicht gibt, erinnert an die frühe Wahrnehmung der französischen Literatur aus dem „Maghreb“. Die Gruppenperspektive kennzeichnet einerseits die Entstehung einer Literatur, umso mehr als sie an einem „Ort“ produziert wurde, wo man sie nicht erwartet hat, andererseits geht der einzelne Schriftsteller in der Masse unter, er wird mehr oder weniger zu typischen Fragen verurteilt und von den Anderen als Verräter betrachtet, wenn er über andere Themen schreibt. In dieser Hinsicht ist eine solche Bezeichnung immer Einsperrung, in der die lebensnotwendige Mehrdeutigkeit der Literatur verloren geht. Um abschließend die Besonderheit der Literatur aus dem deutschsprachigen Raum nur knapp anzudeuten, ist einer der Unterschiede zur Frankophonie zu erwähnen. Unter der gesamten Produktion in deutscher Sprache scheint eine unsichtbare Grenze zu bestehen: einerseits werden Werke aus dem Ausland, das heißt aus der Schweiz, aus

Österreich oder von anderen deutschen Minderheiten problemlos in den deutschsprachigen Raum integriert, andererseits bezeichnet man als Ausländer die Schriftsteller, die in Deutschland und auf dem deutschsprachigen Boden ihre Literaturtexte verfassen, jedoch anderweitiger Herkunft sind. Dies wäre auf die deutsche Definition der Nation durch die Sprachangehörigkeit und die „kulturelle Brüderlichkeit“ zurückzuführen. Wer eine deutsche Zunge hat, ist Deutscher, und eine solche Literatur gehört selbstverständlich dem deutschen Kulturraum an. Eine Trennung, die für die französische Vorstellung von Nation als ein „Wille zum Miteinanderleben“ fremd ist. Das Konzept der Frankophonie kennt sie nicht, sie nimmt alle Texte, die sich für das Französische entscheiden, als gleichwertig auf. Alles, was nicht ursprünglich im französischen Boden wurzelt, ist keine französische, sondern französischsprachige Literatur. Alle anderen werden ausgegrenzt oder leise einverleibt – selbstverständlich ohne Ortsangabe.

b. Ein literarisches Abseits?

Die Novelle oder Kurzgeschichte befindet sich tatsächlich am Rande der literarischen Produktion, was die Zahlen angeht. Sie liegt weit hinter dem Roman zurück, dessen Länge sich weiterer Hochschätzung erfreuen kann, auch in der jüngsten deutschen Literatur, wie der erste und 600-seitige Roman des Leipziger Autoren Clemens Maier aus dem Deutschen Literaturinstitut in Leipzig (DLL) beweist. Man kann feststellen, dass unsere beiden Autoren auch mit Romanen angefangen haben, die sogar preisgekrönt wurden, ein Zeichen der Anerkennung also. Rafik Schami erhielt 1986 den Thaddäus-Troll-Preis und 1993 den Adelbert-von-Chamisso-Preis für sein gesamtes Werk. Fouad Laroui für seinen Teil wurde 1996 mit dem Prix Découverte Albert-Camus (der die Entdeckung eines neuen Autors kennzeichnet) für seinen ersten Roman *Les Dents du topographe (Die Zähne des Vermessungstechnikers)* geehrt, sowie 1998 mit dem Prix Beur FM (von einer Radiostation, die sich an Migranten der „zweiten Generation“ aus dem Maghreb, die *beurs*, wendet) und der Prix Méditerranée des Lycéens (Mittelmeer-Preis von den Gymnasien erteilt) für *De quel amour blessé (Durch welche Liebe verletzt)*. Die Novelle schneidet hingegen schlecht ab, sie wird als eine Art gescheiterter Versuch wahrgenommen, eine Skizze für einen zukünftigen Roman und die Schilderung seiner Voraussetzungen zugleich. Für diese Arbeit gehen wir aber von der Solidarität eines Werkes mit seiner Form aus und wollen die Novelle

oder Kurzgeschichte als ein vollkommenes Produkt betrachten. Die Kürze wird als Kriterium beibehalten, mit der Restriktion aber, dass diese Kürze nicht objektiv – in Anhängigkeit zur Seitenzahl zum Beispiel – definiert wird.

Weiterhin ist zu hinterfragen, warum die Gattung der Novelle als minderwertig empfunden wird. Für manche Theoretiker² liegt es an der Haltung des Novellenschreibers selbst. Dieser hält sich freiwillig im Abseits, er will sich von der Masse absondern und würde vielleicht sogar gerne einer literarischen Elite angehören. Die Wahl der Form der Kurzgeschichte durch unsere zwei Autoren kann als Provokation verstanden werden. Soll ihre Konzentration auf diese nach wie vor als marginal angesehene Literaturgattung – ständig in einem Kampf um Legitimation begriffen - letztendlich ein Mittel sein, um diesen Bereich der Literatur aufzuwerten? Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff der Novelle: Er wird in der Literatur der jüngsten Generation als zweitrangig abgetan³ und die Autoren, die sie praktizieren, wollen aus diesem Sonderstatus einen besonderen Status machen. Es liegt auf der Hand, dass ein Ausdruck wie „Ausländerliteratur“ den Blick des naiven Lesers von vornherein lenkt und eine Spaltung zwischen den Deutschen und den Ausländern provoziert. Die Sonderung durch eine andere Staatsangehörigkeit, einen anderen Pass, die nicht direkt mit Literatur zu tun hat, wird von der Gesellschaft genau an diesen Ort der Imagination transportiert. Die Ausländer werden von der deutschen Literaturszene ausgeschlossen. Die Frage, die sich bezüglich eines binnendeutschen Schriftstellers in den Vordergrund drängt, lautet nun nicht länger „Warum schreiben Sie?“, sondern „Warum schreiben Sie auf Deutsch?“. Eine solche Frage wird im Werk von Rafik Schami reflektiert. In einer Geschichte mit dem Titel „Fragen“ schreibt er folgendes:

Lange dachte ich, die dümmste Frage, die man mir stellen könnte, sei: „Warum schreiben sie auf Deutsch?“ Das fragt man mich wirklich. Mich, einen Autor nach zweiundzwanzig Jahren Exil in Deutschland [...] Doch bald tauchte eine noch dümmere Frage auf: „Was wollen Sie uns mit ihren Geschichten geben?“ Das fragen nicht etwa Kinder, sondern Erwachsene vom Literaturkritiker bis zum progressiven Dritte-Welt-Spezialisten.⁴

Mit dieser Empörung des Erzählers wird die Aufmerksamkeit zu dem eigentlichen Gegenstand einer Studie zurückgeführt : zum literarischen Text. Sobald er als solcher Anspruch auf Literarizität erhebt, muss er aus dieser Perspektive betrachtet werden. Das Verlangen nach der Rechtfertigung des Schreibens in einer fremden

² Vgl. Ozwald, *La nouvelle*, S. 3.

³ Rath, *Die Novelle*, S. 328

⁴ Schami, Rafik, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, dtv, München, 2000, Seite 15.

Sprache befindet sich am Rande des Literaturfeldes - es ist im Grunde nicht literarisch. Die „Ausländerliteratur“, wie sie genannt wird, obwohl keine Bezeichnung wirklich zufrieden stellend ist, braucht nicht das Mitleid der deutschen Kulturstifter oder die genaue Korrektur der Verlagslektoren. Viele wollen die Autoren nur daran messen, ob sie die grammatikalisch richtige Redewendung gebrauchen, was sie sich mit „binnendeutschen“ Schriftstellern nicht so offen trauen würden. Die Schriftsteller, die man in die Kategorie „Ausländerliteratur“ fasst, beanspruchen für sich „die Literatur“ und drücken sich nur zufällig mittels deutscher Sprache aus⁵. Diese ist vorrangig das eigentliche Kunstwerk. Dass es sich nicht um ihre Erstsprache handelt, spielt keine Rolle.

c. Theorie in Frankreich und in Deutschland

Die Novellentheorie wird in Frankreich und in Deutschland anders beleuchtet. In Frankreich geht es eher um die historische Entwicklung in Abgrenzung zu dem Genre, aus dem sie hervorgekommen ist, das Märchen. Texte werden weniger behandelt und die Forscher halten sich eher an den Versuch einer Theoriebildung. Wolfgang Rath, der sich mit der Novelle beschäftigt hat, weist auf die Bedeutung des Erzählers hin. Die Novelle ist für ihn eine Form, die als Handlungsmuster fungiert. Weiterhin ist die Gattungsforschung heutzutage durch eine pragmatische Tendenz gekennzeichnet. Es geht um die Art und Weise, wie der Autor die Form handhabt. Rafik Schami wählt zum Beispiel keinen so klar umrissenen Begriff wie „Novelle“, die als Fremdwort auffällt. Er entscheidet sich für das lebensnahe Wort „Geschichte“. Es geht mit der Tendenz der gegenwärtigen deutschen Literatur einher: die existenzielle Bedeutung der Kurzform unter dem Konzept „Novelle“ ist verloren gegangen, die jungen Autoren betiteln ihre Texte auch als „Geschichten“, wie Judith Hermann in ihrem Erzählungsband *Sommerhaus, später*. Auch wenn der Begriff „Novelle“ fehlt, werden Ähnlichkeiten mit ihr sichtbar. Dieses ist auch in Bezug auf frühere Werke von Rafik Schami sinnvoll. Seine Romane werden oft in einer fragmentarischen Form konzipiert, wie Romane mit einem Erzähler und einer Situation im Vorfeld, die zum Erzählen einlädt. Die Nähe zu Erzählformen wie Märchen oder Sagen aus *Tausend und einer Nacht* ist mit Händen zu greifen, aber sie ist nicht die einzige Erklärung für die Gattungswahl. Fouad Laroui

⁵ Vgl.: Pazarkay, „Literatur ist Literatur“ in *Eine nicht nur deutsche Literatur Zur Standortbestimmung der ‚Ausländerliteratur‘*, S. 62.

hingegen bekennt sich zur Novelle, wie der Leser gleich bemerkt: das Band beinhaltet die Bezeichnung auf der Vorderseite.

Novelle und Veröffentlichung

Die Novelle ist im Feld der frankophonen Literatur aus dem Maghreb – anders als in der Literatur aus Frankreich und der Schweiz - beliebt, aber ihre Verbreitung hat oftmals Stückwerkcharakter; seine Texte erscheinen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften und diese „Zersplitterung“ erschwert ihre Erforschung. Dagegen wirken so genannte Festivals, auf deren Anlass hin es zur Veröffentlichung von Gruppenbänden kommt, wie *Des nouvelles du Maroc (Novellen aus Marokko)*, in dem Fouad Laroui die Geschichte „Nos vaches sont bien gardées“ (Unsere Kühe sind gut aufgehoben) erstmals publiziert hat. Die Kurzform wird manchmal schwieriger an die Öffentlichkeit gebracht als eine andere Gattung, aber Fälle wie *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde* zeigen, dass der Nachteil dieses Sonderstatus' zu überwinden ist : eine marginalisierte Form für eine ebenfalls marginalisierte Literatur fand 2003 den Weg in die illustrierte **Edelausgabe**⁶, was schon im Wortlaut die Minderheit als Elite deutet.

⁶ Vgl: Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*, Seite 219.

Schreiben im Zwiespalt : das Spiel mit anderen Texten

Variierte Inspirationsquellen

a. Die arabischen Kurzformen und die Mündlichkeit

Die Vorbilder aus der arabischen Kultur bilden eine Brücke zwischen beiden Autoren und drücken sich in Formen und Motiven aus, die über die Grenzen von Syrien und Marokko hinaus reichen. Die witzige Geschichte in der arabischen Kultur weist Ähnlichkeiten mit der Novelle auf: Sie ist kurz, konzentriert und endet mit einer Pointe, die in den zwei Bänden häufig zu finden ist. Weiterhin ist die Oralität in den Erzählungen repräsentiert. Die Autoren spielen mit dem Klang der Wörter und mit dieser Inszenierung der gesprochenen Sprache im Text. Wie im Café unter Freunden wird das Erzählen bei Fouad Laroui unterbrochen oder korrigiert, wobei der Autor unsere Erwartungshaltung enttäuscht, weil er nicht die „richtige“ Redewendung gebraucht, sondern sie umformuliert. Er führt sogar die Struktur der Erzählung innerhalb vom Erzählten (Erzählrahmen) zu einer solchen Multiperspektivik, dass der Leser nicht mehr weiß, ob der Erzähler in oder außerhalb von der Geschichte zu situieren ist. Rafik Schami gestaltet auch seine Texte so, als ob sie zum Vortrag vorgesehen wären. Gesprochene Sprache erhält eine Gestalt im Schriftlichen.

Zum Schluss muss bemerkt werden, dass beide Autoren Sprichwörter benutzen. Solche Formen kommen auch in der gesprochenen Sprache vor. Sie werden jedoch hier in ein anderes Licht gebracht. Mit Sprichwörtern können die Sprachkünstler wunderbar spielen, um die Bedeutung zu lenken oder neue Formulierungen nach diesem Muster zu erfinden, wie Rafik Schami es macht: „Gutgläubige Hasen sind des Wolfes Glück.“⁷

b. Die Schreibmuster aus dem religiösen Bereich

Die Besonderheit von Rafik Schami liegt darin, dass er von einer sprachlichen und religiösen Mischung, wie sie im Nahen Osten zu finden ist, beeinflusst wurde. Seine Muttersprache im eigentlichen Sinne, die Sprache seiner Mutter, ist aramäisch

⁷ Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz*, S. 91.

und seine Familie ist christlich geprägt. Er kann als autorisierter Sprecher die christliche Religion in sein Werk einbeziehen, weil er sie von innen her kennt. So kommt ein Einwand gegen die Vorstellung, dass ein Autor aus Arabien den Islam, diese Religion des Anderen, behandeln wird, wenn er auf die Thematik eingehen will. Rafik Schami bewegt sich somit im Feld der europäischen Kultur und zeigt, dass sie ihm nicht fremd ist. Der Leser wird eingeladen, die Gemeinsamkeiten zu erkennen. Mit dem Titel „Am Anfang war der Aufenthalt“⁸ wird die Nachdichtung des Evangeliums angekündigt, aber zugleich setzt dieser Titel den Akzent auf die einleitende Funktion der Geschichte im Band. Die Prozesse der Imitation sind weitläufig, sie reichen von dem wortwörtlichen Zitat bis hin zur entfernten Anspielung. Zu der direkten Imitation zählen Sprachmuster aus der Bibel, wie „Wahrlich, ich sage es dir“. Beispiele der Neuschreibung sind zahlreich und die Absage von Peter zu Christus zeigt besonders, wie man kreativ Fragmente des „Kulturerebes“ der abendländischen Länder handhaben kann. Anstatt der Hahn im Hof hallt das Hupen eines Autos an einer Verkehrsampel drei mal. Diese Neuschreibung führt zu einer Umkehrung des Evangeliums: der Mensch ist sehr misstrauisch geworden und der schwache Glaube ähnelt dem Vertrauen in natürliche Heilmittel. Anspielungen weisen auf das Leben Christi und eine andere Weltanschauung: Mschiha, der Protagonist, lebt „in den Herzen der Menschen“, was der Polizist für seinen Bericht in die Sprache der postmodernen Welt übersetzt: „ohne festen Wohnsitz“. Dies deutet auf eine andere Interpretation dieses Neubeginns; der Ausländer steht als Naivling, der die verkehrte Haltung und die Missdeutungen der Gesellschaft zum Vorschein bringt. Tatsächlich werden Einzelheiten der sozialen Welt erwähnt, wie die Kirchensteuer – eine deutsche Besonderheit. Aber diese Bearbeitung der Evangelien darf nicht eins zu eins in die gesellschaftliche Kritik übertragen werden. Einerseits wird die Göttlichkeit des Helden nicht vollkommen aufgehoben, da er unter dem Namen „Allahmi“ anders Gott in sich birgt, was eindeutige Schlussfolgerungen verbietet. Es ist ein Versuch, die Fremde, das Göttliche und das Immanente im Menschen aufzufassen, wie bei dem mystischen Poeten Khalil Gibran.

Was Fouad Laroui betrifft, liegt das „Kulturerebe“ des Christentums auch in Sprachmustern, wie die Unbetroffenheit von Pilatus, die das Verhalten von Lehrern einer staatlichen Elite-Hochschule für Ingenieure, der *École nationale des Ponts et Chaussées* in Paris, bezeichnet⁹. Noch vielmehr aber wohnt es in der französischen Sprache, insofern sie sich die christlichen Begriffe einverleibt hat. Der

⁸ ebd., S. 19-44.

⁹ Laroui, *Le Maboul (Der Bekloppte)*, S. 52.

französischsprachige Autor soll sie entweder adaptieren, adoptieren oder als umstritten verwerfen. In keinem Fall kann er gleichgültig reagieren. Der Koran – Äquivalent der Bibel im kulturellen Kontext Fouad Larouis – wird nicht nachgedichtet und scheinbar respektvoller behandelt, obwohl Anspielungen nicht eindeutig positiv bewertet werden. Der große Unterschied liegt darin, dass der Koran sehr eng mit der arabischen Sprache verbunden ist. Fouad Laroui bewegt sich in einer anderen Sphäre, während Rafik Schami mit der deutschen Sprache der Religion näher ist.

c. Die kulturelle Intertextualität durch die Sprache des Anderen

Die Kultur des Anderen kommt erstmals durch Erwähnung der Namen vor. Schriftsteller oder Philosophen sind auch indirekt durch Zitate aus ihrem Werk präsent, oder auch durch einen Titel, der schon die Welt des Werkes herbeiruft, wie im Falle von *Reinecke Fuchs*. Rafik Schami lädt den Leser sogar dazu ein, eine Parallele mit einem bestimmten Werk zu ziehen, das sich in den gleichen Bereich begibt: die Kurzprosa von Kurt Tucholsky mit dem Titel „Affenkäfig“ wird als Text zitiert und schlägt eine Lesung im Spiegel vor. Die Anspielung an Bereiche der Kultur gilt auch für Musik und Kunst. Die Frage der Imitation in der Literatur wird nicht mehr als Kampf um das Eigene aufgefasst, da die Verwandtschaft der Autoren untereinander absichtlich in den Vordergrund gerückt werden soll. Jedoch bleibt eine verbitterte Ironie in Anbetracht der Gründe, die zur Imitation führen können.

d. Eigene Muster und Interaktion mit anderen Sprachen

Fouad Laroui ist mit der älteren Generation der marokkanischen Literatur in französischer Sprache verwandt. Er wird schon auf der Rückseite des Novellenbands durch die Stimme des Schriftstellers Tahar Ben Jelloun empfohlen und hebt dieses bewusst akzeptierte Erbe der eigenen Literatur im Werk wieder auf. Die Geschichte von Driss Chraïbi, „*Le marchand de babouches*“ (*Der Babuschenverkäufer* – „Babusche“ bezeichnet einen in westeuropäischen Sprachen als Stoffpantoffel betrachteten Schuh) entpuppt sich als Illusion, zugleich nötig und bitter, weil sie die Kluft zwischen sehnsüchtigem Traum und nüchterner Tatsache größer erscheinen lässt. Da wir uns im Rahmen eines deutsch-französischen Vergleichs bewegen, ist es nennenswert, dass

diese ältere Generation auch in Deutschland Musterstatus hat, wie eine Sendung von Figaro (dem Kulturradio des Mitteldeutschen Rundfunks aus Halle) über das letzte Buch von Tahar Ben Jelloun, *L'islam expliqué à ma fille (Papa, was ist der Islam?)* zeigt.

Die lateinische Kultur veranlasst zum Sprachspiel mit bekannten Zitaten und die Auffassung der Novelle von Borges ist mit der Praxis des französischsprachigen Autoren verwandt: Durch die Überarbeitung der Geschichte von Driss Chaïbi unterstützt Fouad Laroui die These der Zirkulation von Texten in der Geschichte der Bücher.

Als Bilanz nach der Erforschung dieser literarischen Zwischenräume sollen noch die Klischees erwähnt werden. Die Sprache des Anderen ist ein geeigneter Ort, um die (Wahn –)Vorstellungen über die andere und die eigene Kultur zu reflektieren. Bilder werden tradiert, wie die Gastfreundschaft oder die Lässigkeit einer Seefahrt nach orientalischer Art. Sie sind aber mit einem Lächeln verknüpft, wobei der Schriftsteller an der Schnittstelle der Kulturen eine andere Prägung gibt und ihnen manchmal selbst im Sprachgewand des Anderen zum Opfer fällt, wie der Übermittler der französischen Kultur¹⁰ oder die Eltern des Erzählers in „Vor dem Anfang“¹¹. Auch Klischees lassen sich durch Überarbeitung der Sprache verändern.

Die Sprache des Anderen neu schreiben

a. Eine fröhliche Sprachmischung

Die Sprachenvielfalt in dem Werk von Fouad Laroui ist durch kursive Schrift sofort sichtbar. Außer zu erwartende Sprachen wie das Arabische findet man auch das Englische und das Lateinische, wie schon in Bezug auf Sprachspiele um das Zitat erwähnt worden ist. Die schlichte Sprache von Rafik Schami lässt gerade nicht auf Anderssprachigkeit schließen, dafür fehlt es an entsprechend auffallenden visuellen Mitteln – vielmehr beruht die Charakteristik seiner Sprache auf dem Gebrauch von Fremdwörtern aus dem Französischen oder dem Arabischen. Auch er verwendet existierende oder erfundene lateinische Wendungen. Weiterhin verfügt er über einen

¹⁰ Laroui, *Le Maboul (Der Bekloppte)*, S. 143.

¹¹ Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz*, S. 10.

weit gefassten Sprachbegriff, da das Arabische schon eine „Zweitsprache“ für ihn ist. Seine Sprachaufmerksamkeit richtet sich auf Wörter generell und ihre Wanderungen.

b. Die Fremde in der Sprache einschließen

Fouad Laroui verfremdet den Muttersprachler durch die Vermischung von Sprachregistern. Verschiedene Stufen des Französischen überschneiden einander, gehobene Sprache, Umgangssprache, Normsprache oder sogar saloppe Ausdrücke erscheinen im Text. Aber die eigentliche Verfremdung erfolgt durch die Verwendung von Wörtern, die – wenngleich französischen Ursprungs – durch seltene Anwendung fremd geworden sind. Der Sprecher fühlt sich auf einmal in der eigenen Sprache nicht mehr zu Hause. Aber diese Haltung ist eher aus dem Blickwinkel des Spiels zu betrachten – keine sprachliche Gewaltanwendung. Bei Rafik Schami wohnt die Fremde hauptsächlich in dem „Gastarbeiterdeutsch“, das die Frage seiner literarischen Bearbeitung stellt.

c. Den Herrschaftsanspruch durch Sprache bekämpfen

Diese „literarische Bearbeitung“ ist bei Fouad Laroui spielerisch: Er verändert „richtige“ Redewendungen, aber dies erfolgt eher, um seine Agilität im Umgang mit der Sprache unter Beweis zu stellen. Es geht nicht darum, die Regeln der Sprache zu bestreiten.

Rafik Schami erhebt sich gegen die Normativität der Sprache und ihre Distanz zum eigentlichen Gebrauch. Er kritisiert das, was sich hinter den Wörtern verbirgt und dem Lerner einer Fremdsprache noch fremder sein kann als die eigentlichen Worte. In diesem Zusammenhang wird eine Parallele zur Gefahr der Didaktisierung der Literatursprache deutlich. Sie darf nicht zu einem Exposé der linguistischen Theorien werden oder zu offenkundig belehren, was unter Umständen jeglichen Spaß am Lesen nimmt.

d. Unerwartete Sprachmigrationen

Das fremde Wort in der vertrauten Sprache kann wie im Spiegel sich zu einem eigenen Bild entwickeln. Dafür bietet uns Fouad Laroui das Beispiel eines arabischen

Wortes, das die westliche Welt durch die Verknüpfung mit der Christenheit bezeichnet. Bei Rafik Schami erlebt der Leser eine sprachliche Zauberei: Das höchst vertraute Wort „*Baladi*“, die Heimat, entpuppt sich als Entlehnung aus der lateinischen Benennung „*Palatium*“. Somit wird in der Sprache eine Brücke zwischen „*Baladi*“ und „Pfalz“ erstellt, das ebenfalls auf dem Lateinischen zurückzuführen ist. Das Eigene wird wortwörtlich als Ergebnis von Sprachmigrationen in der Fremde gefunden und die Grenzen zwischen beiden werden gesprengt. Eine Zusammenkunft an einem dritten Ort ist möglich – jenseits des traditionellen Antagonismus zwischen Mutter- und Fremdsprache(n).

Die Novelle zwischen Konvergenz und Dissemination

Poetik des Novellenbandes

a. Eine Kohäsion schaffen

Die Sammlung in einem Band stellt einen Versuch dar, die Fragmentierung durch eine höhere Ordnung zu vermeiden. Die Novelle wird in der Spaltung zwischen Einheit und Ganzem verstanden. Hinweise auf eine übergeordnete Struktur lassen sich an den Titeln des Bandes *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde* ablesen, umso mehr als diese Geschichten von vornherein zusammengehören sollten. Anders ist die Entstehungsgeschichte der *Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*, die in einer Zeitungskolonne erscheinen sollten. Sie weisen jedoch durch die Fremde eine thematische Verwandtschaft auf. Die Solidarität der Geschichten drückt sich auch in der Wiederkehr eines Satzes aus, die den Leser auf das Kommende aufmerksam macht. Die Rahmenbedingungen des Erzählens im Café sind auch ein beliebter roter Faden, der an einigen Stellen von Fouad Laroui genutzt wird. Komplizierter ist die Verbindung durch ein Zitat, dessen Quelle in einer späteren Novelle zu finden ist, wie ein Vers von Rimbaud. Alle Mittel der Kohäsion tragen dazu bei, das Vergnügen bei einer zweiten Lektüre zu erhöhen.

b. Funktion des Titels

Der Titel ist sowohl Programm als auch Gattungserklärung. Der französische Titel weist auf eine Verknüpfung mit Sprachenvielfalt durch die Etymologie des Wortes „*maboul*“, weil das Wort aus dem Arabischen entlehnt wurde. Zugleich weist er auf die Verrücktheit – eine Variation der Fremde, die bei Rafik Schami vorkommt. Durch den Vergleich von Olivenkernen als Perlen in den *Olivenkernen aus dem Tagebuch der Fremde* wird die Komponente der Sammlung unterstrichen: die Bestandteile fügen sich zu einem Ganzen, ohne ihre Partikularität zu verlieren.

Eine offene Gattung für mehr Bewegungsfreiheit

a. Das Märchen und seine parodierten Varianten

Diese Gattung wird von beiden Autoren verfremdet. Sie wird in eine Täuschung über die wahren Verhältnisse mit Anspielungen an die reale Welt in der „Verteidigungsrede – Akte: Rotkäpchen“ bei Rafik Schami umgedeutet. Fouad Laroui verleiht der Schrift einen Grad der Verrücktheit in dem ironisch getauften „*Le passé de l'Empire – (conte oriental)*“ [„Die Vergangenheit des Imperiums (orientalisches Märchen)“]. Die Regeln des Genres – wie der allwissende Erzähler und die Seriosität der Sprache – werden verletzt. Die Sprache läuft ins Leere, sie verwandelt sich in einen nur wortähnlichen Klang.

b. Ein Weg zum Unnatürlichen durch die Wissenschaft?

Die Vergleiche im Bereich der Vision in der Geschichte „Andalousien liegt vor der Tür“¹² lassen die Interpretation zwischen Wahnvorstellung und naturwissenschaftlichem „Wunder“ offen. Das Bild des Feuers wird an den Anfang und ans Ende gesetzt. Durch diesen Teufelkreis – vielleicht auch ein Kreis des Teufels – der Struktur bleibt das Rätsel der Erzählung ungelöst. Die Kürze der Novelle lässt womöglich gerade genug Zeit, um das Leben zwischen zwei Flammen auszuträumen, wie ein literarisches Flimmern.

Novelle und Identität

a. Eine gescheiterte Beherrschung der Welt und des Ichs

Durch die Kürze wird die Unmöglichkeit, die Welt wahrzunehmen, sie dabei durch Konzeptualisierung zu beherrschen und sich als Subjekt zu behaupten, noch

¹² Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz - Geschichten aus der Fremde*, S. 97-124.

prägnanter ausgedrückt. Mit der Struktur der Novelle kann der Autor eine Kreiselbewegung initiieren, die das Scheitern voraussagt, wie im oben erwähnten Text.

In dieser Hinsicht eignet sich die Form der Novelle besonders, um die von vornherein zum Scheitern verurteilte Suche nach der Heimat darzustellen. Sie ist nie erfolgreich, nicht nur weil die Heimat weit entfernt liegt, sondern auch weil sie wie die Erinnerung als Gedankenkonstruktion „passé“ bleibt. Nur die Sehnsucht trifft sie.

b. Zur Fragmentierung als Form der Exilerfahrung

In dem Exil kommt das Ich in Fragmenten vor, wie die Erzählungen in einem Band. Die Variation der Erzählperspektive bei Rafik Schami spiegelt die Schnittstelle zwischen mehreren Kulturen. Der Schriftsteller in einer anderen Sprache kann sich nicht zwischen „ich“, „wir“ und „sie“ entscheiden. In dieser Verwirrung spielt noch die Maske eine Rolle. Sie stellt die Unmöglichkeit der Festlegung einer Identität dar, indem die Maske immer eine andere zu verbergen sucht.

c. Eine eindeutig verfremdete Welt

Die Kurzform, wie wir feststellen konnten, gibt ihre Machtlosigkeit ehrlich zu. Durch sie kann die Welt nicht vermessen werden. Keine handfesten Wahrheiten sind von ihr zu erwarten. Demzufolge widmen sich die Autoren einer anderen Wahrheit: der Andersartigkeit des Wahnsinns. Die Novelle kann nichts über die Welt sagen, außer das, was sie nicht ist.

Sich eine Heimat in der Sprache einrichten

In diesem Kapitel geht es darum, eine globale Perspektive über die Literatur aus „Ländern des Südens“ im Unterschied zu „Ländern des Nordens“ zu wählen. Die postkoloniale Debatte wird in der französischsprachigen Literatur aus dem Maghreb tendenziell durch die Schilderung der Probleme von dem „Süden“ gegenüber dem „Norden“ ersetzt – oder durch Fragen von universeller Bedeutung, wie jener um das Schreiben selbst.

Schreiben gegen das innerliche Exil

Schreiben in der Fremdsprache ist für Rafik Schami ein Ausweg, um die Bestie „Exil“ mit List zu besiegen¹³.

a. Lachen in der Literatur als nötige Distanzierung

Das Lachen ist eher Belustigung des Lesers bei Fouad Laroui, obwohl die Verbitterung angesichts der verkehrten Welt mit ihren Hässlichkeiten nach der Lachsalve zum Ausdruck kommt. Bei Rafik Schami sind neben dem spielerischen Lachen auch Töne der Revolte hörbar, in denen die Grenzen zwischen gesundem Menschenverstand und Wahnsinn auf störende Weise nicht mehr gelten.

b. Das Schreiben als Waffe für die Kritik

Mit dem Lachen ist auch der kritische Blick auf die Gesellschaft verbunden. Die Novelle wird mit Aktualität und als Folge daraus mit sozialer Kritik wegen ihrer Entstehungsgeschichte in Verbindung gesetzt: das Wort bedeutet „Neuheit“. Die überraschenden Seiten einer „unerhörten Begebenheit“ im Sinne Goethes lösen durch einen paradoxen Titel Neugier bei dem Leser aus. Sie erweisen sich aber als eine andere

¹³ Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz - Geschichten aus der Fremde*, S. 220.

Formulierung der alltäglichen Misere beziehungsweise als ein Schleier aus Wörtern zum Ausdruck einer leider nicht außergewöhnlichen Armut. Ein Anspruch auf Realismus, dem viele Theoretiker der Novelle zuschreiben, wird von Rafik Schami in der Widmung des Bandes *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde* erhoben.

Ein neuer Ort: sich in der kreierten Welt bewegen

Die literarische Tätigkeit wird als « Kompensation » für das Exil ins Auge gefasst. Der Schriftsteller kann sich frei in den imaginären „Ort“ seiner Werke begeben und hiermit eine neue Verortung erfahren. Mit der Reise in die erfundene Welt ist die Überarbeitung eines bereits erschienen Textes gemeint, aber auch die Inspirationsquelle, die Wiederaufnahme und Neubelebung früherer Motive und Gestalte. Von Fouad Laroui wird die Novelle *Nos vaches sont bien gardées* („Unsere Kühe sind gut aufgehoben“) im Sinne einer Intensivierung überarbeitet und Gestalten erscheinen wieder, wie der problematische Held Machin, dessen Name jegliche Identität als Individuum negiert. Bei Rafik Schami akzentuieren die zusätzlichen Geschichten „Vor dem Anfang“ und „Nach dem Ende“ die Verortung des Bandes: Das sprachliche Feld wird durch zwei Türen strukturiert, die eine funktioniert als Vorbereitung auf Deutschland und Betreten der Grenze zur deutschen Sprache, die andere schließt das Band mit der Pfalz als Heimat ab. Weiterhin greift der Autor ein beliebtes Thema von Neuem auf: Welches Maß soll beim Erzählen gesetzt werden?

Die Schrift stellt ihre Grenzen dar

Das Konzise der Kurzprosa ist mit einer Thematisierung der Schrift vereinbar. Somit überschreitet sie auch die Grenze der „Migrationsliteratur“. Bei Fouad Laroui zeigt sich die Unmöglichkeit des Schreibens in Gestalt des weißen Blattes, dessen Leere auch die Novelle *„Le plus beau poème du monde“* („Das schönste Gedicht der Welt“) abschließt. Aber diese Leere hat keine existentielle Bedeutung, vielmehr weist sie auf die unerträgliche aber unvermeidbare Leichtigkeit des Schreibens hin. Rafik Schami behandelt die Schrift in ihrer Beziehung zur Sprachökonomie, wobei die übertriebene Rationalisierung als ein Verschwinden des Schreibers gedeutet wird.

Schlusswort

Wie beim Novellenschreiben ist die Kunst des Abschließens als Herausforderung zu verstehen, wobei sie über die Unmöglichkeit, zu einem endgültigen Schluss zu kommen, nicht täuschen sollte. Jedoch muss ein Schlusswort geschrieben werden. Was die Definition der Novelle betrifft, ist festzuhalten, dass die Fragestellung vielleicht wichtiger als deren Beantwortung ist - wie auch im Falle der „Ausländerliteratur“. Eine offene Form bietet mehr Möglichkeiten, den verschiedenen Einflüssen freien Lauf zu lassen. So können andere Kurzformen wie Märchen, Fabel oder Witz, aber auch Merkmale einer mündlich konzipierten Erzählhaltung mit einbezogen werden. Die „Zusammenkunft“ in der Sprache betrifft verschiedene Kulturen, aber auch die religiöse Welt als „Kulturerbe“. In der nicht objektiv gefassten Kürze ist eine Anspielung oder ein fremder Vers leichter bemerkbar als in einem Roman. Eine Parodie lässt sich nur mit Mühe über hundert Seiten hinweg durchhalten.

Wie in dem Mythos von Babylon zirkulieren die Texte in Zeit und Ort, als ob sie sich – so die Auffassung Borges – in einer Weltbibliothek befänden. Die Sache, nicht nur die Sprache des Anderen, will verstanden werden und was zählt, ist das Zuhören.

Wer sich in einer fremden Sprache verankern will, weiß, dass er nie gleichgültig sein darf. Er muss zwischen den Zeilen lesen und begreift sich in einer Spaltung: einerseits spielt er mit der Sprache, andererseits will er die Regeln und die Normativität in Frage stellen, ohne von der Sprachgemeinschaft ausgegrenzt zu werden. Eine Sprache kann sogar der Muttersprachler nicht „beherrschen“, weil die Machtmetaphorik nicht geeignet ist. Deswegen verwischen unsere zwei Autoren die Grenze zwischen Mutter- und Fremdsprache(n) - eine klare Grenze, die schon bei den Sprachminoritäten in einem souveränen Land nicht gilt.

Die Novelle liegt im Spannungsfeld zwischen Konvergenz und Dissemination. Sie ist eine freie Form, die von dem Autor nach seiner Art adaptiert wird. Sie ermöglicht unter anderem eine Variation in der Erzählhaltung. Aber diese Öffnung kann ebenso als Einschränkung erlebt werden: wenn der Autor sie in ihrer Kürze als Zwang erfährt oder darstellt. Sie ist eine geschlossene Form, die die ewige Fremdheit, die der Mensch sich selbst gegenüber wahrnehmen muss, in sich trägt.

Und doch kann sie mit einem Mal gegen die Fremde kämpfen!

Bibliographie

Oeuvres primaires

Rafik Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde (La nostalgie ne prend pas de billet – Histoires de l'étranger)*, dtv, Munich, 1988, 1996, 10^e édition 2003.

Rafik Schami, *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde (Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger)*, dtv, Munich, avril 2000.

Fouad Laroui, *Le Maboul*, Nouvelles, Julliard, Paris, 2001.

Autres œuvres des deux auteurs

Fouad Laroui, *Méfiez-vous des parachutistes*, Roman, Julliard, Paris, 1999.

Rafik Schami, *Die Sehnsucht der Schwalbe (La nostalgie de l'hirondelle)*, dtv, Hanser, Munich, 2000.

Rafik Schami, *Eine Hand voller Sterne (Une poignée d'étoiles)*, Gulliver Taschenbuch, Beltz Verlag, Weinheim, 1987, 1992.

Rafik Schami, *Reise zwischen Nacht und Morgen (Le Funambule)*, Carl Hanser Verlag, Munich, Vienne, 1995.

Sur la littérature maghrébine d'expression française

Touriya Fili, *La nouvelle marocaine d'expression arabe et française dans la dernière décennie du 20^e siècle*, mémoire de DEA sous la direction de monsieur Bonn, Université Lyon 2, année universitaire 2000-2001.

« *Problématiques générales de la francophonie* », cours de master 1 de monsieur Bonn, Université Lyon 2, de septembre 2004 à janvier 2005.

Séminaire intitulé « *Scénographies littéraires de la décolonisation* », cours de monsieur Bonn, Université Lyon 2, année universitaire 2003-2004.

Des nouvelles du Maroc, éd. EDDIF, Paris/Casablanca, 1999.

Sur la nouvelle et la question des genres

Jean-Pierre Aubrit, *Le conte et la nouvelle*, Cursus, Armand Colin, Paris, 1997 et 2002.

Thierry Ozwald, *La nouvelle*, Collection contours littéraires, Hachette, Paris, 1996

Wolfgang Rath, *Die Novelle*, UTB, Vandenhoeck et Ruprecht, Göttingen, 2000.

René Godenne, « Les années 90 de la nouvelle française et suisse : retour à la case départ » et Kangni A. Alemdjrodo, « La nouvelle dans le champ littéraire maghrébin », in *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIe siècle*, Actes du colloque de l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve, 26-28 avril 1994, publiés sous la direction de Vincent Engel par Canevas Editeur, l'instant même, Editions Phi, 1994.

Communication introductive à un colloque intitulé "Compétences, reconnaissance et pratiques génériques" (resp. R. Baroni et M. Macé), qui s'est tenu à Lausanne les 26 et 27 novembre 2004 et à Paris les 21 et 22 avril 2005 (site Fabula).

Sur la littérature en marge, mineure ou « migrante »

G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka – Pour une littérature mineure*, collection « critique », Minuit, Paris, 1975.

Eine nicht nur deutsche Literatur Zur Standortbestimmung der « Ausländerliteratur » (*Une littérature pas seulement allemande Pour une localisation de la « littérature des étrangers »*), publié sous la direction d'Irmgard Ackermann et Harald Weinrich, Piper, Munich, 1986.

Nasrin Rahimieh, *Oriental responses to the West - Comparative Essays in Select Writers from the Muslim World*, E. J. Brill, Leiden, The Netherlands, 1990.

Feridun Zaimoglu, *Kanak Sprach*, Rotbuch Verlag, Hambourg, 1995.

Sur le monde arabe et l'islam

Jean-Luc Brunin, *L'islam*, Les Éditions de l'Atelier / Éditions Ouvrières, Paris, 2003.

Georges Mutin, *Géopolitique du Monde arabe*, coll. Carrefours, Ellipses, Paris, 2005.

Autres ouvrages

Rimbaud, *Œuvres*, Edition de S. Bernard et A. Guyaux, Classiques Garnier, Dunod, Paris, 1997, d'après l'édition de 1991.

Charles Baudelaire, Projet d'un épilogue pour l'édition de 1861 des *Les Fleurs du Mal*, Le Livre de Poche, Paris, 2002.

Gérard Genette, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

Kahlil Gibran, *The Prophet*, Wordsworth Editions Limited, Kent, 1996, avec une introduction de Christine Baker.

Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke, Band 3, 1921-1924*, herausgegeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1960, 1975.

Nedim Gürsel, *Le dernier tramway*, Le Seuil, « Points », Paris, 1991.

Sabine Becker und Ute Mack (hrsg.), *Kurt Tucholsky - Das literarische und publizistische Werk*, wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2002

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Points, Essais, Seuil, 1970.

Jean Emelina, « Les grandes orientations du rire », in *Rires et sourires littéraires*, sous la direction d'Alain FAURE, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines, CRLP (Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires), n° 16, 1994, pages 55-71.

Dictionnaires et ouvrages de référence

Wolfgang Fleischer / Irmhild Barz, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, Niemeyer, Tübingen, 1995.

DUDEN Deutsches Universalwörterbuch, Dudenverlag, 4^e édition, Mannheim, Leipzig, janvier 2001.

Le Petit Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, rédaction dirigée par Alain Rey et Jacqueline Rey-Debove, Paris : Dictionnaire Le Robert, 1990.

Sources internet

www.limag.com

Nancy Dolhem, *Oufkir, un destin marocain*, par Stephen Smith, *Le monde diplomatique*, août 1999, page 20. Article consulté à cette adresse : <http://www.monde-diplomatique.fr/1999/08/DOLHEM/12353.html>

<http://oldpoetry.com>

www.kabyle.com

<http://fr.wikipedia.org>

www.abdelaziz-benabdallah.org

www.fabula.org

Annexes

1. Traductions de textes écrits par Rafik Schami

1. „Au commencement était le séjour“, in *La nostalgie ne prend pas de billet – Histoires de l'étranger*

Titre original : « Am Anfang war der Aufenthalt » in *Die Sehnsucht fährt schwarz – Geschichten aus der Fremde*

Le fonctionnaire examinait le formulaire jaune. Il survolait rapidement les lignes comme s'il lisait le papier et considérait parfois une ligne en particulier.

Pour finir, il jeta un regard perçant sur l'étranger qui, posant sur lui ses yeux noirs, le regardait d'un air rêveur et doux. Sa chevelure sombre était ébouriffée, sa barbe hirsute et d'anciennes blessures avaient laissé sur son front de profondes cicatrices.

« Un vagabond », pensa le fonctionnaire, et un sourire plein de fiel passa brièvement sur son visage. Il se leva lentement et s'appuya sur le comptoir qui le séparait de l'homme.

« Donc vous vous appelez Mschiha ? » s'informa-t-il sur un ton ironique.

« Oui », répondit le jeune étranger à voix basse.

« Et que signifie ceci ? » Il montra de son gros doigt la ligne qui restait un mystère pour lui – Père : Dieu / Joseph.

« C'est ainsi », répondit Mschiha sur un ton innocent.

« Et vous êtes né à Bethléem ? » demanda le fonctionnaire impatient.

« Oui, mais tu devrais le savoir. »

Son ignorance aurait moins gêné le fonctionnaire que l'impertinence du tutoiement. Il bouillonnait intérieurement de colère mais ne laissait rien paraître.

« Passeport s'il vous plaît ! » Mschiha n'avait connaissance d'aucun passeport.

« Je n'en ai encore jamais eu », dit-il sur un ton gêné.

« Et comment êtes vous arrivé en Allemagne ? »

« Du ciel », répondit le jeune étranger, comme s'il n'y avait rien de plus évident.

« Ah, bien ! » Le fonctionnaire recula d'un pas - il savait s'y prendre avec les étrangers récalcitrants. L'expression de son visage devint plus amicale.

« Prenez donc un siège, là derrière vous s'il vous plaît. »

Il montra du doigt quelques bancs dans le grand hall des services administratifs pour les étrangers et traversa un couloir fait d'étagères remplies de dossiers et conduisant au coin du chef, orné de plantes vertes.

« C'en est encore un qui a perdu la boule ; un aArabe je crois. Voyez-moi ça ! » Il montra le formulaire à son chef. Celui-ci mit ses lunettes et lut les premières lignes.

« Mais monsieur Schmidt », dit-il et il enleva de nouveau ses lunettes, « il n'y a pas d'hésitation – qu'attendez-vous ? »

« Oui, oui », murmura le fonctionnaire et il attrapa son téléphone. Il composa un numéro – « Ici monsieur Schmidt, bonjour. Nous avons un cas difficile ; pouvez-vous nous envoyer une estafette ? Oui, merci, au revoir. »

Il reposa le combiné et revint à sa place. Mschiha le regarda.

« Nous en avons presque fini, monsieur... » le rassura Schmidt. Ensuite il se tourna vers le prochain étranger, un Grec de petite taille.

« Bonjour, vous m'avez envoyé cette convocation. »

Le fonctionnaire prit l'intitulé de la convocation et jeta un œil dessus.

« Oui, monsieur Adonis... »

« Mudopulos... », corrigea le Grec et il ajouta pour expliquer : « Adonis est mon prénom. »

« Oui, monsieur Monopolos, vous faites des études depuis 14 ans... ?! »

Adonis, qui s'était préparé à répondre pendant toute la nuit, parla d'une seule traite : « Alors voilà, je ai d'abord appris la mécanique, ensuite le combustible et maintenant la philosophie. »

Le fonctionnaire ne voyait pas clairement le lien, et c'est pour cela qu'il choisit la fuite en avant. « De la philosophie depuis 9 ans ? »

« Oui, ce sont des études longues, et je ai... »

« Pouvez-vous nous présenter une attestation de la division des relations internationales ? » l'interrompit le fonctionnaire, rôdé.

« Je le ai ici. » Adonis dissimula son embarras et sortit de son sac une attestation d'inscription informatisée de couleur bleue.

Le fonctionnaire refusa d'un geste. « Cela ne suffit pas. Vous devez nous apporter un certificat d'inscription prouvant que vous êtes bien étudiant dans une université d'ici. »

Adonis devint blême de rage. Il rassembla tous les documents qu'il avait étalés entre temps sur le comptoir.

« Fils de pute » jura-t-il en passant à côté de Mschiha. Ce dernier s'étonna de l'aversion d'Adonis qu'il ne pouvait pas partager – le fonctionnaire avait été si gentil avec lui.

« Peut-être que l'histoire de la philosophie est un peu louche » murmura-t-il à part lui.

Personne ne pouvait deviner qu'Adonis aurait largement préféré rentrer en Grèce. Sa peur de l'armée l'en empêchait.

Mschiha sentit soudain une main sur son épaule. Il se retourna : deux policiers se tenaient derrière lui. Le plus jeune l'interpella : « Ne faites pas d'histoires ! Venez avec nous ! »

Mschiha fut surpris, mais il se leva. Ce faisant, son regard tomba sur Schmidt et il remarqua que celui-ci louchait d'un air rusé au-dessus de ses lunettes. Peut-être qu'Adonis n'avait pas eu complètement tort, en fait.

Dehors, une voiture verte attendait. Ils montèrent et le plus âgé des policiers démarra.

Il passa d'abord à côté du fleuve et se dirigea ensuite vers le bois. Mschiha reposa son regard sur le paysage et pensa que des milliers de gens du Sahel pourraient fort bien être transplantés à cet endroit-là...

La voiture s'arrêta devant un grand portail. Sur le parking, derrière, il y avait d'autres voitures vertes. Mschiha et ses accompagnateurs descendirent et entrèrent dans un des bâtiments. Mschiha commença à avoir un peu peur. A gauche de l'entrée, le plus jeune policier toqua à l'une des portes et l'ouvrit ensuite.

Un jeune inspecteur de police était assis derrière son bureau et lisait un magazine. Lorsque les trois hommes pénétrèrent dans la salle, il le posa de côté.

« Ah vous voilà », dit-il aux arrivants en guise de bonjour et il se tourna vers Mschiha : « Prenez un siège. »

Mschiha s'assit sur la seule chaise devant le bureau.

« Alors, monsieur... » commença l'inspecteur.

« Mschiha », ajouta celui-ci.

« Bien, monsieur Mschiha, vous prétendez donc que vous n'avez pas de passeport et que vous êtes venu du ciel. »

« C'est toi qui le dit. »

L'inspecteur était étonné.

« Vous dites, de plus, que vous êtes le Fils de Dieu ? »

« En vérité, je te le dis. »

« Monsieur Mschiha, avez-vous besoin d'un médecin ? » demanda l'inspecteur doucement sur un ton amical.

« Pour quelle raison ? » voulait savoir Mschiha, parce qu'il ne voyait pas le rapport.

« Je veux dire, vous sentez-vous mal ? » le pressa le policier sur un ton nerveux.

« Oui, parce que je ne comprends pas ce que cela signifie », répondit Mschiha tristement.

« Ils se font tous passer pour des imbéciles comme ça », chuchota le gros policier à l'oreille de son collègue.

Ce dernier ne voulait pas être en reste en matière de savoir et il prolongea encore cette pensée.

« Qui sait ce que ce type a fait ou qui l'a envoyé », murmura-t-il.

« Tu veux dire, un espion ? »

« Je n'ai pas dit cela », répondit l'autre sur un ton éloquent.

« Très bien, monsieur Mschiha, », reprit le jeune inspecteur, « je veux essayer de vous aider. – Procédons par ordre : où habitez-vous ?...Et...euh. »

« J'habite partout - dans le cœur des hommes, » répliqua Mschiha.

L'inspecteur nota : pas de domicile fixe.

« Quelle activité exercez-vous ? » continua l'inspecteur.

« Pour l'instant, je ne fais rien. Je veux juste voir comment on procède sur terre en ce qui concerne les droits des étrangers. »

« Etes-vous avocat – euh, je veux dire Amnesty International ? » se renseigna l'inspecteur, poli mais inquiet.

« Non, pourquoi donc ? Les étrangers ici sont-ils en prison ? » Mschiha était indigné.

« Non, non, je voulais dire, quelle est votre profession ? » demanda l'inspecteur patiemment.

« Je n'ai fait que travailler un temps chez mon père comme charpentier. »

« ...et vous travaillez encore à cet endroit-là ? » voulait savoir l'inspecteur. Mschiha répondit par la négative et l'inspecteur nota : chômeur.

« Cherchez-vous un emploi ? » demanda ensuite l'inspecteur, compréhensif.

« Non, en tant que Fils de Dieu j'ai du travail par-dessus la tête », répondit Mschiha attristé.

« Ca recommence », chuchota l'inspecteur désespéré, il prit le téléphone et composa un numéro.

« Oui, Ulmer, bonjour. Puis-je parler au docteur Braun ? »

Il jouait nerveusement avec un crayon à papier en attendant d'être mis en communication.

« Oui, Ulmer. Mon cher, comment vas-tu ?...ah, bien, merci – qu'est ce que vous devenez ?

Oui, oui, la petite aussi. – Voilà, j'ai besoin de ton aide. Un jeune homme aimerait s'entretenir avec toi...Pardon ?...Oui, il est ici...Oui, oui, je te l'envoie tout de suite avec nos gars...Oui, tout de suite. Dis bonjour à ta femme de ma part...Oui, merci, je n'y manquerai pas, au revoir. »

Le docteur Braun pouvait avoir quarante-cinq ans et était habillé très simplement. Si sa barbe n'avait pas été si grisonnante, on aurait pu le prendre pour un étudiant.

Lorsque Mschiha ouvrit la porte, il sourit et vint à sa rencontre. « Bonjour, asseyez-vous. » Ensuite il se tourna vers les policiers : « Je n'ai plus besoin de vous, merci beaucoup. »

Le duo s'éclipsa discrètement et le docteur Braun s'assit sur le bord de son bureau pour détendre l'atmosphère. Les psychiatres croient parfois à l'effet de tels gestes. Il prit les papiers et lut les informations qu'ils contenaient. Pour lui, le cas était clair : folie des grandeurs.

Sa question ne laissa pourtant rien paraître de cette conviction : « Quand vous êtes-vous pris pour le Fils de Dieu, la première fois ? »

« Il y a 2000 ans », fut la réponse univoque de Mschiha.

« Et que faites-vous dans la vie ? » demanda le psychiatre amicalement.

« Rien. Pourquoi est-ce si important ? Comme si je cherchais un travail. Tout ça, c'est vraiment ridicule. Je veux seulement louer une chambre et les gens veulent voir un permis de séjour. La profession, la profession. Partout vous demandez quelle est la profession. Mais c'est bel et bien l'homme qui est important, pas sa profession », enseigna Mschiha au psychiatre.

Le docteur Braun observa l'homme qui se tenait devant lui et pensa : « C'est typique de la mauvaise façon d'envisager le travail qu'ont les Asiatiques. »

Il mit les papiers de côté, s'appuya des deux mains sur la table et, balançant son pied droit, fit cette constatation : « Bah, à mon avis, si vous êtes le Fils de Dieu, vous pouvez bien accomplir des prodiges ! » Le docteur Braun savait que cette question se situait vraiment à la limite de l'acceptable, mais c'était un novateur et un partisan fanatique de la thérapie par le choc.

« Je le peux bel et bien, mais qu'est-ce que cela change, puisque tu restes incrédule ? »

Le docteur Braun était visiblement choqué, mais ce sont tout naturellement les effets secondaires indésirables de sa noble profession.

« Bien », dit-il, « alors faites donc une démonstration. »

« Quoi donc ? » demanda Mschiha énervé.

« Eh bien, changez par exemple le verre d'eau en vin », suggéra le docteur Braun, s'appuyant sur ses connaissances sommaires de l'Évangile. Il prit dans sa main l'eau qui était sur sa table.

Mschiha dit, tout en regardant au sol : « C'est déjà du vin. » Le ton de sa voix était empli de tristesse.

La gorge du docteur Braun se dessécha en regardant l'eau qui rougissait en un clin d'œil. Il tremblait violemment et ne pouvait plus rester en place.

Il se leva et chuchota : « Oh, mon Dieu », bien qu'il ait quitté l'Église catholique trois ans auparavant à cause de l'impôt qu'elle prélève.

« Bois ! » chuchota Mschiha furieux.

Le docteur Braun prit le verre et but quelques gorgées du liquide rouge. C'était un vin rouge ordinaire, un peu trop sucré.

« Crois-tu maintenant, mon fils ? » Mschiha s'adressait au psychiatre non plus comme le jeune Jésus, mais comme Dieu.

Le docteur Braun, pour lequel la Trinité n'avait jamais été si palpable, se sentit vexé, mais il restait bouche bée et regardait anxieusement cet être. « Je crois que c'est un cas pour l'Eglise », se dit-il, et s'adressant à Mschiha : « Attendez un instant. »

Le docteur Braun se précipita hors de son cabinet et entra sans frapper dans le bureau de sa secrétaire – une chose qui se produisait très rarement. Celle-ci leva les yeux de son travail, effrayée. « Madame Heiner, savez-vous qui est dans mon bureau ? » Madame Heiner avait le sentiment que son chef voulait parler d'une personnalité en vue, mais ne pouvait se représenter personne en particulier. Elle secoua la tête.

« Un homme qui accomplit des prodiges », bégaya-t-il.

La secrétaire crut qu'une crainte qu'elle nourrissait depuis longtemps se vérifiait : le psychiatre avait besoin d'un psychiatre.

« Appelez l'évêque ! Dites-lui qu'il doit venir immédiatement », dit le docteur Braun, la tirant de ses pensées. Puis il se retourna et partit. Sur le seuil, il s'arrêta encore une fois : « Et venez ensuite me voir. »

Madame Heiner aurait de loin préféré appeler le directeur de l'établissement. Mais elle fit ce que beaucoup de fonctionnaires innocents font : elle obéit à l'autorité.

Après l'appel, elle tapa doucement à la porte de son chef. Un silence de mort régnait lorsqu'elle entra. Mschiha était plongé dans ses pensées et le docteur Braun rongea nerveusement ses ongles.

Madame Heiner salua les messieurs et s'assit rapidement sur la chaise la plus proche de la porte.

Tout à coup, le docteur Braun arrêta de se ronger les ongles. Il se gronda intérieurement parce qu'il se surprenait continuellement en train de se livrer à cette mauvaise habitude.

« Madame Heiner, goûtez ce vin ! »

Madame Heiner déclina l'offre parce qu'il était interdit de boire pendant les heures de travail.

Mais le docteur Braun ne lâcha pas prise : « Je vous en prie, juste une gorgée ! »

Elle prit donc le verre et sirota le vin comme s'il s'agissait d'un médicament. Elle faisait des gestes si prudents que l'on aurait cru à une volonté de ne pas réveiller le monsieur étranger.

« C'est du vin », confirma-t-elle à voix basse.

« Et vous savez que c'était de l'eau et que je n'ai jamais de vin ou d'autres alcools dans mon bureau ? » triompha le docteur, comme si c'était son propre prodige.

« Oui, oui » dit la vieille dame, tout en sachant qu'il avait toujours une bouteille de whisky dans le tiroir de droite de son bureau.

« Un vin espagnol » ajouta-t-elle doucement, pour signaler l'affreux goût sucré.

« Non, un vin, comment dire, du Proche-Orient », répliqua le docteur Braun sur un ton général et sans se fixer sur un pays en particulier. Puis le silence revint...

« Avez-vous appelé ? » demanda le psychiatre finalement dans un chuchotement.

« Oui », répondit madame Heiner.

« Mais les frères ne sont jamais là lorsque l'on a besoin d'eux », se plaignit-il et Mschiha ne put s'empêcher de sourire.

L'évêque pouvait avoir soixante-cinq ans, il était petit et maigre. De grosses lunettes rendaient ses yeux encore plus petits qu'ils n'étaient.

Il entra dans la pièce et dévisagea immédiatement Mschiha. Ensuite, il se tourna vers madame Heiner et demanda : « Puis-je rester cinq minutes seul avec lui ? »

Le docteur Braun comprit. Il se leva et quitta le cabinet en même temps que la secrétaire. En fermant la porte derrière lui, il chuchota à madame Heiner : « Pas un mot à la presse, cet homme est peut-être un imposteur. » Elle hocha la tête docilement.

« Voilà, nous sommes seuls », constata l'évêque. Pouvez-vous vraiment me donner la preuve que vous êtes capable d'accomplir des prodiges ? »

Mschiha regarda au sol. Pour finir, il montra à l'évêque ses mains.

« Vois donc ceci... », puis il écarta les cheveux qui couvraient son front, « ...et cela », ajouta-t-il. Partout, les cicatrices étaient clairement visibles.

« Oui, mais excusez-moi, ça, n'importe qui peut le faire. »

Mschiha regarda l'évêque ; ses yeux brillaient de colère. « Vous les incrédules, combien de fois dois-je vous le montrer ? Combien de fois ? »

Ensuite, il se leva, alla à la fenêtre et regarda les vieux bouleaux. Il aurait préféré punir l'évêque, mais, d'un autre côté, Mschiha était un homme patient.

Il revint sur ses pas.

« Que veux-tu voir pour croire ? Je suis pressé, veux-tu que je change l'eau en vin ou peut-être en huile ? »

L'évêque pensa à part lui : « De l'huile en eau, de l'eau en vin, c'est ce que fait de nos jours toute usine chimique, tout bistro. »

Mschiha, nerveux, observa de nouveau les arbres.

« Non, ô Seigneur », dit l'évêque, « si tu peux accomplir des prodiges, alors guéris mes souffrances. J'ai... » Il voulait raconter quel était le poids de ses responsabilités, mais Mschiha l'interrompit brusquement.

« Tu dois croire en moi... »

L'évêque souffrait d'une inflammation de l'estomac et de la vessie. Cela faisait des années qu'il prenait des médicaments - sans amélioration notable. Maintenant il se disait qu'il ne croyait certes pas en ce type, mais qu'il pouvait bien s'y contraindre pendant deux minutes...

Les évêques peuvent faire ça. Il répondit donc hypocritement :

« Oui, je crois en toi. »

« Tu es sauvé, bien que ta foi soit faible. »

Les douleurs de l'évêque disparurent subitement. Sa vessie, son estomac étaient d'un seul coup si mous qu'il ne les sentait plus.

« Ô Seigneur, pardonne-moi ! » cria-t-il et il tomba à genoux. « Je suis un misérable pécheur. »

Mschiha vint au devant de l'évêque et lui prit le bras. Celui-ci sentit une grande chaleur à l'endroit où les mains de Mschiha le touchaient.

« Lève-toi, mon fils », dit-il à l'évêque.

Ensuite, il lui enleva ses lunettes. L'évêque ferma les yeux. Mschiha jeta les lunettes dans la corbeille à papier et ordonna : « Ouvre les yeux, tu es guéri. » L'évêque se conforma à l'injonction... et vit clair pour la première fois de sa vie. Maintenant il pouvait aussi reconnaître combien la beauté de Mschiha était grande.

« Ah, mon Dieu, je suis ton esclave, j'ai douté de toi et tu l'as certainement su. »

« Allons donc », le rassura Mschiha. « Mon fils, c'était possible il y a 2000 ans, mais aujourd'hui, dans ce monde complexe, vous ne savez même pas vous-même tout ce qui se passe dans votre propre tête. Non, non, mon fils, je ne sais tout qu'à peu près. »

L'évêque était soulagé que le Seigneur ne soit pas au courant pour l'usine chimique. En signe de bonne volonté, il le lui raconta tout de même et tous deux rirent de bon cœur.

« Alors, tu sais, Seigneur, nous, les catholiques, sommes tes humbles serviteurs. Nous continuons à construire notre Eglise sur la pierre que tu nous as donnée. Mais tu sais aussi qu'il y a plus de 300 sectes dans ce monde. Nous avons beaucoup de mal ici avec les protestants – leur nom, déjà, en dit long ! Sortons et allons dire aux hommes la vérité, ce qu'il... »

« Ce ne sont pas les impôts qui doivent te pousser, mais mon royaume aux cieux », dit Mschiha brusquement, interrompant l'évêque.

L'évêque devint blême. « Il sait donc bel et bien ce qui se passe dans ma tête », pensa-t-il.

« Mon fils, dans mon royaume tous les hommes sont égaux. Mes disciples ne seront pas préférés à ceux de Mahomet ou Moïse. Nous nous sommes mis d'accord tous les trois au ciel. »

L'évêque était incapable de continuer à écouter.

« Khomeini aussi ? » demanda-t-il anxieusement.

« Oui, le vieux aussi. »

« Ô mon Dieu, ô mon Dieu », chuchota l'ecclésiastique et ses oreilles virèrent au rouge.

« Mon fils, ta foi est faible ; en vérité, en vérité, je te le dis, avant qu'une voiture ait klaxonné trois fois, tu vas commencer à vouloir te débarrasser de moi. »

Mschiha savait que, en République Fédérale Allemande, il n'arrive plus que très rarement qu'un coq chante.

« Ô non, plutôt mourir ! », dit l'évêque et il commença à réfléchir à une façon d'éviter la catastrophe qui s'amorçait.

« Si ce type parcourt les rues, accomplit des prodiges et proclame ça, le protestantisme et le catholicisme ont la même valeur...et avec l'islam, on va aussi au ciel, alors c'est la fin. »

Mschiha ne s'était pas trompé : peu après que l'évêque ait eu cette pensée, une Mercedes klaxonna trois fois à un feu, devant le bâtiment. Dans la voiture qui la précédait, en effet, un étudiant était si occupé à embrasser sa copine que le passage du feu au vert lui avait échappé. Ce n'est qu'après le troisième coup de klaxon qu'il fit un bras d'honneur au conducteur de la Mercedes et démarra.

« Tu ne mourras pas, tu vivras au contraire en meilleure santé une fois que tu te seras débarrassé de moi », remarqua Mschiha et il rit étonnement fort.

« Mais non ! J'ai sacrifié ma vie pour toi, j'ai... », rétorqua l'évêque avec une humilité manifeste.

« Tais-toi ! » l'interrompit Mschiha dans l'énumération de ses sacrifices. « Tu n'as rien fait ! Tu ne comptes tout de même pas me faire croire que tu as aidé les étrangers ? » La voix de Mschiha résonnait, pleine de colère.

« Mais Seigneur, mon diocèse a accueilli 138 Vietnamiens », esquissa l'évêque pour apaiser les foudres de son employeur.

« Combien de Turcs, combien de Grecs - sans parler des Arabes - as-tu accueilli dans ta maison ? »

« Mais ils ont du pétrole » répliqua l'ecclésiastique à voix très basse.

« Silence, mon fils, nous sommes l'un et l'autre bien placés pour le savoir. Il n'y a que les cheiks qui ont du pétrole et ils n'ont pas besoin de toi ; mais ceux qui ont besoin de toi n'ont même pas l'huile de Lieder Price. »

« Mais l'Eglise fait tant de choses. Nous avons dans le budget... » fit remarquer l'évêque.

Cependant, Mschiha ne se laissa pas interrompre : « Budget par-ci, budget par-là. Tu n'as rien fait ! Ou alors as-tu, une seule fois, hébergé chez toi un ouvrier immigré

d'origine turque ? As-tu jamais donné un des tes sept manteaux à un Yougoslave qui mourrait de froid ? As-tu passé ne serait-ce qu'une nuit dans un baraquement ? Même pas ? Qu'as-tu donc fait ? ... Proféré de grands mots lors de congrès-cafés ! Laisse-moi rire ! »

L'évêque croyait presque que son inflammation à l'estomac revenait. Ce type sait tout, et il est encore plus insolent que tout ce que les Evangiles peuvent bien décrire – ce fut ce qui lui traversa l'esprit. Une catastrophe serait inévitable s'il n'était pas capable d'arrêter ce Mschiha. Mais comment y arriver seul ? Il n'y parviendrait jamais.

Donc, conclut l'évêque, il s'agit seulement de gagner du temps.

Et ces pensées avaient effectivement échappé à Mschiha.

« Voyons, calme-toi, je ne suis rien d'autre qu'un pauvre pécheur », se plaignit l'ecclésiastique et Mschiha crut à sa soumission.

L'évêque alla vers la porte et sortit. Dans la pièce d'à côté, le docteur Braun attendait – visiblement nerveux. Il faisait les cents pas comme un lion en cage.

« Je vous en prie, laissez-le venir avec moi ; c'est un cas très compliqué ... Et surtout n'en parlez à personne, s'il vous plaît. Essayez d'oublier ce cas ; c'est mieux pour tout le monde », déclara l'évêque et il revint vers Mschiha.

« Allons-y » lui enjoignit-il.

Ils traversèrent d'abord le couloir, puis ils prirent l'escalier pour descendre dans la cour. Le chauffeur de l'évêque gara rapidement la Mercedes devant l'entrée lorsqu'il les vit arriver tous deux.

A vrai dire, Mschiha ne voulait pas monter. D'un autre côté, il avait besoin des papiers d'identité d'un simple mortel et savait que l'évêque ferait ça pour lui, pour se débarrasser de lui au plus vite.

« C'est joli là-dedans », constata Mschiha en regardant autour de lui.

L'interpellé se rétracta dans son coin.

Lorsque Mschiha, riant, lui tapa sur l'épaule après cette phrase – montrant ainsi ses dents jaunes – le pauvre défenseur de la religion se sentit mal. Mschiha rit si fort que le chauffeur, à travers le rétroviseur, regarda ce passager d'un air méfiant et l'aurait très volontiers jeté dehors.

La voiture roulait vite.

Soudain, Mschiha s'écria : « Stop ! »

Le chauffeur prit peur. Il gara la voiture sur le bord de la route ... et ne sut pas quoi faire d'autre. Il en fut de même pour l'évêque.

Mschiha ordonna : « Ouvre cette damnée porte », parce qu'il ne s'en sortait pas avec le verrou. L'évêque l'ouvrit, hébété.

« Pour aller où ? » chuchota-t-il, la gorge sèche. Mschiha revint en courant plusieurs mètres en arrière. A cet endroit-là, un homme battait son enfant. Mschiha l'attrapa : « Que fais-tu ? Les enfants sont mes préférés ! Pourquoi donc battre cet enfant ? »

L'homme fut interloqué. « Allez au diable ! Je fais ce que je veux avec mon enfant », lui gueula-t-il, furieux.

« Mais, mon fils, tu ne dois pas faire ça », dit Mschiha avec bonté.

« Il te manque vraiment une case, dégage ! » cria l'homme à Mschiha. Quelques passants qui s'étaient rajoutés prirent le parti de l'homme.

L'évêque, arrivé entre temps, souhaita un tremblement de terre qui mettrait fin à ce cauchemar. Il chuchota à Mschiha : « Viens avec moi s'il te plaît, je t'expliquerai tout. »

Mschiha céda et remonta dans la voiture.

« C'est un sale métèque, ça ! » cria l'homme derrière Mschiha.

Son fils put respirer un instant ; qu'il devait cette pause à Mschiha, ça, il ne le savait pas.

L'évêque, quant à lui, savait pertinemment que l'image qu'il s'était faite de la catastrophe imminente avait été en deçà de la vérité.

La maison épiscopale était située au bord du fleuve. Elle avait appartenu jadis à un philosophe qui avait commencé par publier des preuves solides contre l'existence de Dieu ; les années passant, le philosophe repensa sa théorie et regretta – comme nombre de ses collègues – les erreurs de sa jeunesse. L'Eglise tint bon et ne lui pardonna que lorsqu'il lui légua sa villa dans son testament.

C'était une maison à deux étages, pourvue d'un grand jardin dans lequel le philosophe avait développé ses pensées lors de promenades. Une étroite route séparait la maison de l'étendue d'herbe située sur la rive du beau fleuve. Mais la terrasse était construite de telle manière que les yeux, franchissant la barrière des arbres, pouvaient jouir de la vue sur l'étendue d'herbe et le fleuve, sans voir le flux des voitures.

« Nous y voilà », dit l'évêque, soulagé.

Mschiha regarda la maison, puis l'étendue d'herbe. Beaucoup de jeunes jouaient là. D'autres étaient allongés dans les derniers rayons du soleil couchant.

« Tu devrais commencer par te rafraîchir avec une douche bien chaude », suggéra l'évêque et il indiqua, comme un agent de la circulation, le chemin vers l'escalier.

Mais Mschiha déclina l'offre : « Laisse-moi me joindre aux gens là-bas, je vais dormir là dehors. »

« Mais Seigneur, il fait très froid la nuit. »

« Ne te fais pas de souci, mon fils, il n'y a pas meilleure couverture que le ciel et meilleur lit que la terre. Va en paix et n'oublie pas, demain nous avons plein de choses à faire. »

L'évêque ne trouva rien de mieux à dire que : « Veux-tu prendre ton petit déjeuner sur l'herbe ? »

« Laisse le petit déjeuner être le souci du lendemain », fut la douce réponse du Tout-Puissant.

L'évêque le quitta avec un « oui, oui, à demain » et se dépêcha de monter l'escalier.

Mschiha s'allongea dans la prairie et s'endormit bientôt.

Lorsque l'évêque commença à appeler les hautes autorités ecclésiastiques, il fut étonné que l'on ne vienne pas lui rire au nez. Au contraire : beaucoup confirmèrent, disant que des journalistes leur avaient demandé si c'était vrai qu'un homme était apparu en République Fédérale Allemande, avait redonné vie aux morts, avait déjà soigné des malades et changé 3000 litres d'eau en vin.

L'évêque ne fut pas seulement surpris, mais aussi irrité par le fait que la secrétaire de l'asile ait répandu la nouvelle dans presque toutes les régions du pays. Il se sentit confirmé dans l'idée que les femmes ne sont pas capables de garder un secret. Il ne savait pas qu'il se trompait, une fois de plus. En effet, c'était le psychiatre qui, bégayant, avait communiqué les incidents de la matinée à tous les journaux importants, sous le couvert de l'anonymat, et il avait fini par cette phrase lourde de sens : « Vous pouvez demander confirmation auprès du conseil épiscopal ou du prêtre de votre paroisse. »

Les princes de l'Eglise tombèrent d'accord pour demander conseil au pape dans cette affaire.

Mais il était en Chine et, dans le village où il passait la nuit au chevet du dernier moine catholique d'un cloître jadis important, il n'y avait pas de téléphone.

Son nonce apostolique à Rome répondit avec le laxisme de l'Italien : « Bien, alors prions jusqu'à ce que Dieu nous éclaire. »

L'évêque était hors de lui : « Comment ça, Dieu ? Il est pourtant là, en bas, sur l'herbe ! »

La voix de l'Italien eut, malgré la mauvaise qualité de la communication téléphonique, une tonalité très ironique : « Je n'ai peut-être pas été assez clair. Je veux dire Dieu, le vieux, là-haut, vous comprenez ? »

Et, bien que l'évêque n'ait pas compris pas, il dit : « Oui, c'est juste. »

Ce soir-là, un télégramme hautement secret circula d'évêque en cardinal dans toute l'Europe ; tous s'agenouillèrent et prièrent Dieu de bien vouloir susciter une heureuse issue à cette catastrophe.

La délégation allemande ajouta une menace subconsciente : « Sinon nous allons perdre nos places et nous ne pourrions plus conduire tes brebis vers toi, notre Dieu. »

Dieu le Père entendait tout cela et avait l'air bien embêté. Il dit à Gabriel de descendre sur terre immédiatement et d'exiger que son fils revienne.

Gabriel fut en un clin d'œil sur l'herbe. Entre temps, la nuit était tombée. Agenouillé, il s'adressa à Mschiha : « Ô Tout-puissant, tu dois revenir au ciel, sinon il arrivera un malheur. »

« Je ne viens pas. Ce que j'ai commencé, je dois le mener à terme. »

« Mais... », voulut répliquer Gabriel.

« Il n'y a pas de mais, je suis même prêt à mourir une deuxième fois sur la croix pour ça. »

Gabriel ne répliqua pas d'avantage, car la punition infligée jadis à Lucifer lui était restée en travers de la gorge. Il remonta au ciel et rapporta tristement ce refus.

Dieu le Père était vraiment dans un joli pétrin ; il faut dire qu'on ne lui facilitait pas les choses. Avec une fierté feinte, il déclara devant les anges : « Je n'attendais pas moins de courage de la part de mon fils bien-aimé. »

Les anges hochèrent la tête.

Dieu, quant à lui, se tenait là et réfléchissait : sacrifier toute la chrétienté ou son fils...

Et comme Dieu est l'un des hommes politiques les plus expérimentés de l'univers, il décida de sacrifier son fils le plus discrètement possible. Il renvoya tous les anges et expliqua en chuchotant à son plus dévoué serviteur, Gabriel, ce qu'il avait à faire.

Gabriel ouvrit de grands yeux, car Dieu enlevait à son fils la divinité ; il ne resterait à Mschiha que son humanité.

L'évêque entendit un sifflement au-dessus de sa tête. Il leva les yeux et vit la beauté rayonnante de l'ange Gabriel. Il se signa plusieurs fois et reçut très calmement le message de Dieu.

Après le départ de Gabriel, il remarqua un petit paquet à l'endroit où les pieds de ce dernier avaient touché le sol. Il se hâta de l'ouvrir. Il contenait un passeport comportant la photo de Mschiha et établi au nom de Ali Allahmi.

Le passeport était fait pour un apatride et il avait l'air exceptionnellement authentique, ce qui n'est que très rarement le cas, même avec la mafia bien équipée. Il prit le passeport et alla téléphoner.

De nombreux évêques d'Europe ne se mirent pas au lit avant cette heure tardive.

Le lendemain matin, Mschiha se réveilla tôt. Le ciel était nuageux. L'étendue d'herbe était déserte ; seul un clochard dormait encore, enroulé dans son vieux sac de couchage vert.

Mschiha sentit une angoisse bizarre l'envahir lorsque deux passants âgés parlèrent de lui sans qu'il ne comprenne un traître mot. Il se leva et passa de l'autre côté de l'herbe ; puis il traversa la rue en courant et entra par le portail dans l'enceinte du parking de l'évêché.

L'évêque le vit arriver, du haut de la terrasse où il buvait son café au lait avec délectation. Il se leva, s'appuya sur la balustrade de la terrasse et s'adressa à Mschiha en disant « vous ».

Mais Mschiha ne comprenait pas un mot et son angoisse grandissait. Pour finir, l'évêque fit signe à son intendante. Elle descendit l'escalier quatre à quatre. Arrivée en bas, elle remit au jeune homme, tout déconcerté, son passeport qu'il avait soi-disant oublié.

Mschiha le prit, le parcourut. Il vit sa photo, mais il ne comprit rien. Il fit signe à l'évêque de descendre lui aussi. Mais lui s'excusa poliment et Mschiha sentit monter en lui de la haine contre l'évêque. Il revint sur ses pas et retourna sur l'herbe.

Mschiha resta assis là des heures durant et observa les gens. Ils parlaient une langue étrangère. Mschiha pensa que ceci n'était qu'une épreuve. Il ne savait pas encore qu'il était devenu un homme tout ce qu'il y a de plus normal.

Vers midi, il eut faim. C'est seulement alors qu'il prit conscience de ce qui s'était passé, car le quignon de pain qu'il avait trouvé refusait obstinément de devenir une miche. Alors seulement, Mschiha sut qu'il avait perdu sa divinité. Assis là, il pleura, longtemps et amèrement.

Depuis un an, Mschiha, qui s'appelle désormais Ali, vit à Recklinghausen où il gagne sa croûte comme mineur. Une fois le travail terminé, au bistro, Ali raconte des histoires à ses camarades. Et personne ne sait, avec ce cinglé, où commence le mensonge et où s'arrête la vérité.

2. « Confusion », in **Noyaux d'olives tirés du journal de l'étranger**

Titre original : « Verwirrung » in *Gesammelte Olivenkerne aus dem Tagebuch der Fremde*

J'admire tous les facteurs et toutes les factrices du monde. Et parce qu'il arrive bien trop rarement qu'on lance un hymne à la gloire de leur métier, je veux le faire, moi. Je ne pourrais pas vivre sans eux. Aucune des lettres de mon pays que je lis, que je hume et avec laquelle je m'évente pour apaiser mes blessures ne m'atteindrait jamais. Quelle patience, quelle endurance doivent-ils déployer pour me porter en plus les choses les plus difficiles. Je reçois parfois des lettres dont l'adresse a manifestement été tracée par des poulets lancés au pas de course.

Je suis des yeux notre factrice et j'admire qu'elle continue à m'apporter le courrier par moins vingt, tout en gardant sa bonne humeur.

Enfant, je voulais devenir brigand, écrivain, acteur, capitaine, conducteur de train ou patron de café, mais jamais facteur. Et pourquoi donc ? Les facteurs peuvent être tout ce qu'ils veulent : méchant ou bon, insolent, amical, furieux, patient, colérique et doux. Tout, sauf éprouver de la curiosité. Même pas un peu. Ils n'ont même pas le droit d'avoir une vague idée du contenu des lettres qu'ils distribuent, sinon ils perdent vite la raison.

C'est ce qui arriva un jour au facteur D. Il commença à se poser des questions. Lettre après lettre. Chaque jour. Pour tout ce qu'il devait distribuer.

Il émettait des conjectures sur le contenu et scrutait ensuite le visage des gens les jours suivants afin de savoir si son estimation se révélait juste. Il fit cela pendant cinq ans et en arriva à un tel degré de confusion qu'il finit par ne plus apporter les lettres à leurs destinataires. Il examinait plutôt chaque courrier, le humait, le palpait, pour savoir si la tonalité en était joyeuse ou triste, rageuse ou tendre et s'il promettait ou exigeait de l'argent. Les lettres joyeuses, il les portait aux gens tristes, il destinait les virements aux pauvres et laissait aux riches les factures. Cela déstabilisait complètement les gens.

Ils dénoncèrent un jour le facteur. Celui-ci se retrouva dans un hôpital ; mais, lorsque qu'il vit le médecin qui voulait l'examiner, il lui dit : « Laissez-moi deviner quel genre de lettre vous auriez dû recevoir ce matin. »

2. Texte de Khalil Gibran : « DIEU LE VERBE DIEU¹ »

Dieu

Si vous voulez connaître Dieu, Dieu n'est point une énigme, comme vous l'imaginez pour le plaisir de le deviner.

Regardez plutôt autour de vous, et vous le verrez jouer avec vos enfants.

Regardez le ciel, et vous le verrez marcher avec les nuées, tendant les bras dans les éclairs et descendant en gouttelettes de pluie.

Vous le verrez souriant sur les lèvres des fleurs puis se lever, les doigts frémissant dans les branches des arbres.

La goutte de rosée qui se loge au cœur du lys ne diffère pas de vous qui recueillez votre âme dans le cœur de Dieu.

Sans doute nous nous rapprochons davantage de Dieu à chaque fois que nous tentons de le diviser et que nous le trouvons indivisible.

La plupart des religions parlent de Dieu au masculin, à mes yeux il est autant une mère qu'un père.

La première pensée de Dieu fut un Ange.

Le premier verbe de Dieu fut l'Homme.

Le Verbe de Dieu

Au commencement, Dieu se mouvait dans l'espace, et de cette houle aux ondes sans rivages naquirent la terre et les saisons.

A nouveau, Dieu se mit à mouvoir et la vie jaillit ; et dans son élan, la vie aspira à la hauteur et à la profondeur et chercha à puiser à pleines mains en elle-même.

Puis Dieu parla et ses paroles étaient l'homme, et l'homme était un esprit engendré par l'esprit de Dieu.

Et quand Dieu parla ainsi, le Christ fut son verbe premier, et ce verbe fut parfait. Et lorsque Jésus de Nazareth vint sur terre, le verbe premier nous fut proféré, et son écho se fit chair et sang.

Jésus, l'oïnt, fut le premier Verbe de Dieu murmuré à l'homme, comme un pommier qui, dans un verger, bourgeonne et fleurit un jour avant les autres arbres. Et dans le verger de Dieu, ce jour fut une éternité.

¹ Texte consulté à cette adresse : www.kabyle.com/forums/forum/showthread.php?t=2787

Jésus de Nazareth

Je l'ai vu, maintes fois, se courber pour caresser les brins d'herbe. Et dans mon cœur, je l'entendais dire : « petites choses vertes, vous serez près de moi dans mon royaume, avec les chênes de Beyssane et les cèdres du Liban. »

Jésus n'est pas venu du cœur du Cercle de Lumière pour détruire nos demeures et bâtir sur leurs ruines couvents et monastères, ni pour persuader l'homme de devenir prêtre ou pasteur.

Mais il est venu exhaler dans les airs de cette terre un esprit aussi fort que nouveau, avec le pouvoir de saper les fondations de toutes les monarchies érigées sur les ossements des hommes.

Il est venu pour démolir les palais majestueux construits sur les tombes des faibles, et pour effriter les statues élevées sur les cadavres des pauvres.

Jésus n'est pas venu pour apprendre aux hommes à bâtir des cathédrales colossales et des temples opulents au voisinage d'humbles chaumières et de logis froids et sombres. Mais il est venu pour faire du cœur de l'homme un temple, de son âme un autel, et de son esprit un prêtre.

O Jésus, pour le salut de ta gloire ils bâtirent ces églises et ces cathédrales, les embellirent de soie et fondirent le veau d'or sur leurs coupes.

Ils remplirent le ciel de la fumée des cierges et de l'encens, tout en laissant sans pain tes fidèles adorateurs. Ils entonnèrent des hymnes de louange, tout en restant sourds aux cris et aux pleurs des orphelins. O Jésus le vivant, si tu revenais chasser de ton temple sacré les vendeurs de ta foi ! Car ils en firent une grotte sombre où ne cessent de ramper par milliers les vipères de la tartuferie et de la supercherie.

Les amis et les disciples de Jésus ne peuvent se réjouir avec un dieu joyeux. Ils ne connaissent que les dieux de leurs souffrances. Ils ont connu sa joie et entendu son rire, et pourtant ils peignent une image de sa tristesse et adorent cette image.

Il est regrettable qu'ils n'écoutent pas son rire.

Il est étrange que la douleur de cet homme ait été transformée en rite.

Vous préférez concevoir la vie que la vivre, et gouverner les pays plutôt que d'être gouvernés par l'esprit.

Vous vous plaisez à conquérir les races et à être maudits par elles, et vous ne pensez qu'à vos armées qui progressent et à vos navires qui sillonnent les mers.

Comment pourriez vous alors comprendre Jésus de Nazareth, un homme seul et simple qui vint, sans armées ni navires, établir un royaume dans le cœur et un empire dans les airs libres de l'âme ?

Comment comprendriez vous cet homme qui n'était pas un guerrier, mais vient muni de la force du puissant éther ?

Il n'était pas un dieu, il était un homme comme nous tous. Cependant en lui, la myrrhe de la terre s'élevait pour rencontrer l'encens du ciel. Dans ses paroles nos balbutiements embrassaient le murmure de l'invisible et dans sa voix, nous entendions une mélodie insondable.

Oui Jésus était un homme et non un dieu, et c'est là que résident notre émerveillement et notre étonnement.

Une fois de plus, je dis que Jésus a vaincu la mort par la mort et de la tombe il s'est élevé esprit et puissance.

Il ne gît pas là, derrière la pierre, dans ce roc fendu.

Je vous connais, vous qui ne croyez pas en lui. Vous êtes nombreux, mais vous affluerez pour le suivre.

Faut-il briser votre harpe et votre lyre pour libérer leur mélodie ?

Avez vous besoin d'abattre un arbre avant de croire qu'il porte des fruits ?

Vous le haïssez parce que quelqu'un du Pays du Nord a dit qu'il était le fils de Dieu. Mais vous vous détestez les uns les autres parce que chacun de vous s'estime trop fier pour être le frère de son prochain.

Vous le haïssez car quelqu'un a dit qu'il était né d'une vierge et non pas de la semence de l'homme.

Un gouffre sépare ceux qui l'aiment et ceux qui le haïssent, ceux qui croient et ceux qui ne croient pas.

Mais quand les années auront bâti un pont sur ce gouffre, vous saurez que celui qui a vécu en nous est immortel, qu'il est le fils de Dieu, comme nous-mêmes sommes les enfants de Dieu, et qu'il est né d'une vierge, comme nous naissons tous de la terre sans époux.

Si l'arrière-grand-père de Jésus avait su ce qui se cachait en lui, émerveillé, il se serait incliné devant lui-même.

3. Texte de Kurt Tucholsky : « Affenkäfig² »

AFFENKÄFIG

Der Affe (von den Besuchern): «Wie gut, dass die alle hinter Gittern sind-!»

Alter ›*Simplicissimus*‹

In Berlins Zoologischem Garten ist eine Affenhorde aus Abessinien eingesperrt, und vor ihr blamiert sich das Publikum täglich von neun bis sechs Uhr. Hamadryas Hamadryas L. sitzt still im Käfig und muß glauben, dass die Menschen eine kindische und etwas schwachsinnige Gesellschaft sind. Weil es Affen der alten Welt sind, haben sie Gesäßschwieneln und Backentaschen. Die Backentaschen kann man nicht sehen. Die Gesäßschwieneln äußern sich in flammender Röte – es ist, als ob jeder Affe auf einem Edamer Käse säße. Die Horde wohnt in einem Riesenkäfig, von drei Seiten gut zu besichtigen; wenn man auf der einen Seite steht, kann man zur andern hindurchsehen und sieht: Gitterstangen, die Affen, wieder Gitterstangen und dahinter das Publikum. Da stehen sie.

Da stehen Papa, Mama, das Kleinchen; ausgeschlafen, fein sonntagvormittaglich gebadet und mit offenen Nasenlöchern. Sie sind leicht amüsiert, mit einer Mischung von Neugier, vernünftiger Überlegenheit und einem Schuß gutmütigen Spottes. Theater am Vormittag – die Affen sollen ihnen etwas vorspielen. Vor allem einen ganz bestimmten Akt.

Zunächst ist alles still im Affenkäfig. Auf den hohen Brettern sitzen die Tiere umher, allein, zu zweit, zu dritt. Da oben sitzt eine Ehe – zwei in sich versunkene Tiere; umschlungen, lauscht jedes auf den Herzschlag des andern. Einige lausen sich. Die Gelausten haben im zufriedenen Gesichtsausdruck eine überraschende Ähnlichkeit mit eingeseiften Herren im Friseurladen, sie sehen würdig aus und sind durchaus im

² Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke, Band 3, 1921-1924*, herausgegeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1960, 1975, pages 480-481.

Einverständnis mit dem guten Werk, das da getan wird. Die Lauser suchen, still und sicher, kämmen sorgsam die Haare zurück, tasten und stecken manchmal das Gejagte in den Mund ... Einer hockt am Boden, Urmensch am Feuer, und schaufelt mit langen Armen Nußreste in sich hinein. Einer rutscht vorn an das Gitter, läßt sich mit zufriedenen Gesichtsausdruck vor dem Publikum nieder, seinerseits im Theater, setzt sich behaglich zurecht ... So ... es kann anfangen.

Es fängt an. Es erscheint Frau Dembitzer, fest überzeugt, dass der Affe seit frühmorgens um sieben darauf gewartet habe, dass sie »Zi – zi – zi!« zu ihm mache. Der Affe sieht sie an ... mit einem himmlischen Blick. Frau Dembitzer ist unendlich überlegen. Der Affe auch. Herr Dembitzer wirft dem Affen einen Brocken auf die Nase. Der Affe hebt den Brocken auf, beriecht ihn, steckt ihn langsam in den Mund. Sein hart gefalteter Bauernmund bewegt sich. Dann sieht er gelassen um sich. Kind Dembitzer versucht, den Affen mit einem Stock zu necken. Der Affe ist plötzlich sechstausend Jahre alt.

Drüben muß etwas vorgehen. In den Blicken der Beschauer liegt ein lüsterner, lauernder Ausdruck. Die Augen werden klein und zwinkern. Die Frauen schwanken zwischen Abscheu, Grauen und einem Gefühl: nostra res agitur. Was ist es? Die Affen der andern Seite sind dazu übergegangen, sich einer anregenden Okularinspektion zu unterziehen. Sie spielen etwas, das nicht Mah-Jongg heißt. Das Publikum ist indigniert, amüsiert, aufgeregt und angenehm unterhalten. Ein leiser Schauer von bösem Gewissen geht durch die Leute – jeder fühlt sich getroffen. »Mama!« sagt ganz laut ein Kind, »was ist das für ein roter Faden, den der Affe da hat –?« Mama sagt es nicht. Mein liebes Kind, es ist der rote Faden, der sich durch die ganze Weltgeschichte zieht.

In die Affen ist Bewegung gekommen. Die Szene gleicht etwa einem Familienbad in Zinnowitz. Man geht umher, berührt sich, stößt einander, betastet fremde und eigne Glieder ... Zwei Kleine fliehen unter Gekreis im Kreise. Ein bebarteter Konsistorialrat bespricht ernst mit einem Studienrat die Schwere der Zeiten. Eine verlassene Äffin verfolgt aufmerksam das Treiben des Ehemaligen. Ein junger Affe spricht mit seinem Verleger – der Verleger zieht ihm unter heftigen Arm- und Beinbewegungen fünfzig Prozent ab. Zwei vereinigte Sozialdemokraten sind vernünftig und realpolitisch geworden; mißbilligend sehen sie auf die Jungen – gleich werden sie ein Kompromiß schließen. Zwei Affen bereden ein Geheimnis, das nur sie kennen.

Das Publikum ist leicht enttäuscht, weil wenig Unanständiges vorgeht. Die Affen scheinen vom Publikum gar nicht enttäuscht – sie erwarten wohl nicht mehr. Hätten wir Revue-Theater und nicht langweilige Sportpaläste voll geklauter Tricks – welch eine Revue-Szene!

In dem Riesenkäfig wohnten früher die Menschenaffen aus Gibraltar. Große, dunkle und haarige Burschen, größer als Menschen – mit riesigen alten Negergesichtern. Eine Mutter hatte ein Kleines – sie barg es immer an ihrer Brust, eine schwarze Madonna. Sie sind alle eingegangen. Das Klima hat ihnen wohl nicht zugesagt. Sie sind nicht die einzigen, die dieses Klima nicht vertragen können.

Ob die Affen einen Präsidenten haben? Und eine Reichswehr? Und Oberlandesgerichtsräte? Vielleicht hatten sie das alles, im fernen Gibraltar. Und nun sind sie eingegangen, weil man es ihnen weggenommen hat. Denn was ein richtiger Affe ist, der kann ohne so etwas nicht leben.