Kurzmitteilung de Navid Kermani : l'écriture du deuil

Emmanuelle Terrones

► To cite this version:

Emmanuelle Terrones. Kurzmitteilung de Navid Kermani : l'écriture du deuil. Recherches Germaniques, 2016, 46, pp.125-142. hal-02532502

HAL Id: hal-02532502

<https://hal.science/hal-02532502>

Submitted on 5 Apr 2020

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

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

Kurzmitteilung (2007) de Navid Kermani : l'écriture du deuil

Emmanuelle TERRONES

Album a cette particularité rare de donner à voir au lecteur la naissance d'un écrivain. Ce recueil paru en 2014 rassemble les quatre premiers textes en prose de Navid Kermani. Orientaliste de formation, journaliste attendu, Kermani naît à Siegen en 1967 de parents iraniens et commence à écrire au début des années 2000. Alors que le premier texte peut encore être lu comme un essai, les deux suivants témoignent d'une plus grande recherche formelle jusqu'à la découverte d'une voix narrative romanesque dans le quatrième : *Kurzmitteilung* (2007). À cette étape de son cheminement d'écrivain, Kermani engage une première réflexion sur le sujet qui sera central dans son œuvre à venir : le deuil. Livre charnière, *Kurzmitteilung* doit être compris en effet comme l'aboutissement d'un travail d'écriture et en de nombreux points comme l'annonce de son œuvre majeure *Dein Name* (2011), conçu à l'origine comme un « Totenbuch ». Le décès survenu en 2005 de Claudia Fenner, une actrice âgée de 41 ans, inspire à Navid Kermani le monologue de *Kurzmitteilung* écrit en sa mémoire. La nécessité d'écrire face à la mort devient aussi celle du narrateur : un homme se sent investi d'un travail de deuil à la mort d'une femme qu'il avait à peine connue et transmet dans l'écriture l'agitation qui le meut sans qu'il puisse en comprendre la raison. Kermani ébauche ici ce qui sera sa poétique future et cette écriture encore en quête de soi s'entend déjà comme une écriture du deuil. D'emblée se pose dans le roman la question de la légitimité du deuil, question qui en détermine le mouvement du début à la fin, et place le personnage dans l'entre-deux de la nécessité et de la déraison. L'écriture du deuil va entraîner le narrateur jusqu'à la perte de soi et l'obliger à tout repenser à partir de la mort.

Légitimité du deuil

À l'origine du roman de Navid Kermani se pose la question de la légitimité du deuil. Peut-on faire le deuil d'une personne quasiment inconnue ? À partir de quel degré de proximité ou d'intimité le deuil de l'autre est-il fondé ? Le travail de deuil se justifie-t-il ? Ces questions sans réponse, qui constituent le fil directeur du texte, lui donnent tout d'abord sa première impulsion car le travail de deuil ici s'instaure d'emblée et de lui-même, contre la volonté de Dariush, le personnage principal et narrateur. Le deuil s'impose – tout comme l'annonce du décès s'impose dès la première phrase de l'*incipit* au personnage et au lecteur – jusqu'à ce que Dariush cède et s'y adonne pleinement. Rien pourtant ne semblait

RECHERCHES GERMANIQUES 46 / 2016

motiver ce deuil : la personne disparue lui était peu connue, il se trouve au moment de l'annonce loin du contexte et des proches de la défunte, le support banal d'un message reçu sur un portable désacralise, banalise en quelque sorte, l'annonce du décès. Tout est ici parfaitement insignifiant, jusqu'au motif de la mort elle-même : « *Meine kollegin maike anfang ist gestorben, die mit uns noch whisky trinken war. Einfach so*¹. » Néanmoins, l'apparente insignifiance lui fait signe. Aussi peu connue que lui ait été la personne défunte, quelque chose de décisif s'est passé, un événement au sens fort du terme, qui doit le mettre en mouvement, au travail. Le personnage s'y refuse pourtant, comme si n'étant pas proche de la défunte, il n'y était pas autorisé. Les questions posées au début du premier chapitre en sont témoins :

Warum mir? fragte ich mich. Ich kannte Maike Anfang kaum. Ahnte Korinna etwas von der Nähe, die zu erkunden Maike Anfang und ich keine Gelegenheit mehr hatten? Fühlte sie selbst sich mir so nah, daß sie mich an ihrem Schock teilhaben ließ? Oder war es der Grundstock an Professionalität, den sie sich noch angesichts des Todes bewahrte? (KM, 386)

Si la quête de sens s'inaugure avec ces interrogations et avec elle le travail de deuil, les trois questions successives représentent en même temps une résistance au deuil. La première laisse sous-entendre que la rencontre avec Maike Anfang n'a pas été quelconque dans la mesure où la proximité ressentie était déjà une promesse (le deuil trouve alors tout son sens). La seconde se restreint au lien entre l'expéditeur et le destinataire du message : Korinna a ressenti le besoin de partager la tragédie de la nouvelle avec une personne de confiance (le deuil perd son objet et naît par empathie). La troisième est une interprétation purement pragmatique : Korinna a prévenu tout collègue comme ceci était son devoir en tant que chargée de communication au sein de son entreprise (le deuil n'a aucune raison d'être). Dariush résiste ainsi avec toute la rhétorique dont il est capable, se dissimule derrière des arguments plus ou moins rationnels et objectifs, plus ou moins ironiques ou cyniques : « Wenn nicht engste Angehörige gestorben sind, berechnet sie [die Skala, nach der wir trauern] die Zeit unserer Erschütterung in Minuten. » (KM, 396) Là où les questions successives étaient encore parvenues à tenir le deuil à distance, l'application mathématique constitue un piètre pis-aller, d'une efficacité nulle dans la situation que le personnage doit affronter. Il résiste encore en refusant d'avouer aux autres son bouleversement, comme si son affection provoquait un sentiment de faiblesse que le personnage ne voulait et ne pouvait s'autoriser : « Zum Glück fragte Korinna mich nicht, warum ich überhaupt in Köln war. Ich wollte nicht zugeben, dass ich wegen

1 Navid Kermani : « Kurzmitteilung ». In : *Album*. München 2014, p. 385. Dans la suite du texte (KM, suivi du numéro de page)

Maike Anfang zurückgekehrt war, wegen Maike Anfangs Tod. Ich hatte sie doch kaum gekannt.» (KM, 411) Le narrateur dit et répète avoir à peine connu la jeune femme, mais ce seul argument raisonnable – auquel il a probablement conscience de se raccrocher vainement – ne vaut rien face à l'événement qu'il est en train de vivre.

Le décès de cette femme, quand bien même elle ait été quasiment inconnue, ne peut être que bouleversant car il ôte à l'existence, au monde, tout son sens. «La mort – écrit Derrida dans *Chaque fois unique la fin du monde* – déclare chaque fois *la fin du monde en totalité*, la fin de tout monde possible².» Aux yeux de Dariush, l'annonce qui vient de lui être faite est ni plus ni moins de l'ordre du scandale. Évoquant des morts traumatisantes, résultats de tortures et de crimes, il ajoute : «Allein so schrecklich es ist, es ist nicht normal. Normal ist Maike Anfang. Normal war, daß ich weiter meine Pasta mit Meeresfrüchten aß. Normal war der Skandal.» (KM, 396) La mort de cette femme est scandaleuse et, faisant ce constat, Dariush fait de ce deuil un impératif moral : «Maike Anfang war aus dem Leben radiert worden, und etwas in mir sperrte sich dagegen, die Leere zu übersehen, die sie hinterlassen hatte [...].» (KM, 395) À défaut de comprendre l'agitation qui l'anime et qu'il ne maîtrise pas, Dariush de façon plus ou moins consciente lui donne une fonction en essayant de se rendre indispensable aux personnes proches de la défunte. Toutefois, donner une fonction à son trouble n'enlève rien au caractère étrange de ce qui semble s'imposer à lui, tout indique qu'au contraire ceci le redouble :

Weinen Sie ruhig, Frau Anfang [die Mutter der Verstorbenen], mir ist auch nicht anders zumute. Wieso hatte ich das schon wieder gesagt? Zu weinen war mir immer noch nicht in den Sinn gekommen. Vielleicht war ich deshalb eigens nach Köln gereist: weil ich Maike Anfang nicht nahe genug gestanden hatte, um zu weinen. Ich wusste es nicht. (KM, 425)

Surpris de ne pas pleurer comme pourrait le faire une personne en deuil, le narrateur laisse entendre que le deuil l'aurait précédé dans ses paroles, qu'il aurait accepté le travail de deuil avant même d'en être conscient (avant de pleurer par exemple) et que tout se passerait donc à l'inverse du sens commun. Non qu'il se soit investi d'une mission, il semble ne pas avoir d'autre choix que de l'accepter – Emmanuel Levinas parlerait alors plus justement d'«une responsabilité³» – et son retour à Cologne en est la preuve. Quelque chose de nécessaire, de l'ordre d'une responsabilité morale, s'impose ici parce que l'insignifiance apparente de la mort n'est pas soutenable. Car, quelle qu'ait été la proximité du personnage avec Maike Anfang, c'est justement ceci qui pose

2 Jacques Derrida : *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris 2003, p. 9.

3 Emmanuel Levinas : *Dieu, la mort et le temps*. Paris 1993, p. 21 : «La mort d'autrui qui meurt m'affecte dans mon identité de moi responsable [...].»

question: «Aber wieso stirbt jemand wie Maike Anfang, dachte ich – wieso stirbt jemand *einfach so*? » (KM, 395) La question ouvre un abîme au bord duquel le personnage résiste avant de s'y laisser choir.

Mais s'il admet malgré lui ce travail de deuil, en quoi est-il possible? Dans la mesure où celui-ci est quasiment sans objet (il connaissait à peine la personne disparue, la mort est survenue sans raison apparente), il est aussi sans limite. Que la plupart des éléments rassemblés dans son désir de reconstruction – notamment sur l'identité de cette femme et sa relation avec elle – demeurent dans le registre de l'hypothétique ou qu'ils esquissent un portrait de plus en plus concret du personnage (il se rend dans son appartement, rencontre ses proches, découvre son village d'enfance...), Maike Anfang demeure la défunte, l'éternelle inconnue qui échappe toujours à qui cherche à la découvrir. Kermani revient sur l'origine de ce roman dans son œuvre *Dein Name* et sur Claudia Fenner, l'actrice dont le décès a inspiré son travail d'écriture:

Je mehr ich dann doch über Claudia erfuhr und je deutlicher ich erkannte, wie falsch ich mit meinen Mutmaßungen über sie lag, desto entschlossener skizzierte ich Maike als eine Person, die nicht dem Anfangsbild des Erzählers und damit der Erwartung des Lesers entsprach. Daß jene mir immer fremder, ja unwahrscheinlicher wurde, habe ich also für diese übernommen. (KM, 22)

L'expérience de l'auteur face à la mort de Claudia Fenner, puis celle du narrateur face à celle de Maike Anfang reviennent à accepter de ne pas savoir. C'est reconnaître la disparue comme infiniment et à jamais inconnue et par conséquent admettre que le travail de deuil est sans fin. De «la mort de l'Autre», Maurice Blanchot écrit qu'elle est «une double mort car l'Autre est déjà la mort et pèse sur moi comme l'obsession de la mort.»⁴ Hanté par le décès de Maike Anfang, le narrateur à la fin du deuxième chapitre élabore des hypothèses vaines sur ce qu'aurait pu être une collaboration avec elle: «Tagträumend stellte ich mir vor, was aus unserer Zusammenarbeit hätte werden können. [...] Mir fiel wieder ein, daß ich in Köln nichts verloren hatte, außer mich um Maike Anfang zu kümmern.» (KM, 407sq) D'emblée, c'est-à-dire depuis le moment où le personnage reçoit l'annonce du décès, chacune de ses actions, et probablement chacune de ses pensées, est mue par l'idée de cette mort: son retour précipité à Cologne alors qu'il prenait quelques jours de congés à Cadaquès, ses démarches auprès des proches de la jeune femme qui lui sont parfaitement inconnus, ses déplacements inhabituels dans la ville qui lui est familière, ses décisions qui ne répondent plus aux priorités qui étaient les siennes avant l'annonce du décès. Tout se trouve conditionné désormais par le deuil et revêt un caractère d'étrangeté: l'objet de sa quête tout comme sa quête elle-même.

4 Maurice Blanchot: *L'écriture du désastre*. Paris 1980, p. 36.

En affrontant par le deuil la mort de cette femme, Dariush ne fait rien au juste que résister à la pensée de sa propre mort. Réfléchissant à « l'œuvre et l'espace de la mort », Maurice Blanchot écrit : « Vivre, c'est toujours déjà prendre congé, être congédié et congédier ce qui est. Mais nous pouvons devancer cette séparation et, la regardant comme si elle était derrière nous, faire d'elle le moment où, dès à présent, nous touchons l'abîme, nous avons accès à l'être profond⁵. » Le personnage chez Kermani apprend malgré lui que, s'il a fait abstraction de la mort jusqu'à présent, il ne peut plus la nier, il lui faut désormais composer avec elle. Et si la mort de Maike Anfang le bouleverse à ce point, c'est qu'elle le place face à sa propre mort et face à la vanité de son existence. Une phrase revient de façon récurrente dans le roman et résonne comme une sentence à laquelle sa pensée ne cesse de se heurter : « Wenn ihr Tod ohne Grund war, musste es auch mein Leben sein. » (KM, 395) Dariush, dont la confiance en soi démesurée frise souvent l'arrogance ou le mépris – il est manager événementiel et évolue à ce titre dans un monde fortuné, matérialiste et frivole – découvre ici son propre abîme, ébranlé qu'il est par l'idée de la mort et finalement par celle de sa propre mort. Au début du troisième chapitre, il se voit déjà victime d'un accident domestique et s' imagine la réaction de ses proches. Ses conjectures se fondent dans son monologue au même titre que la description de son arrivée à Cologne, des réflexions sur les attentats de Londres et sa conversation téléphonique avec Korinna. L'idée de sa propre mort fait désormais partie intégrante de sa pensée. Et ce de façon nécessaire : « On ne peut pas tenir un discours sur le 'travail de deuil' sans y prendre part, sans se faire part de la mort, et d'abord de sa propre mort. »⁶ La mort de Maike Anfang le renvoie à sa fin définitive, à l'insignifiance de sa propre existence, à la disparition absolue de soi.

Lui qui se félicitait de ne pas avoir d'enfant comme la plupart des hommes de son âge, en vient rapidement à penser qu'il aurait dû et devrait mettre des enfants au monde. Vers la fin du roman, il revient sur cette idée trop simple et la précise : « Das ist es, was zählt, nichts anderes – daß es weitergeht. Daß man etwas geschaffen hat, das bleibt. Daß man selbst bleibt. » (KM, 483) Même si cette pensée l'occupe, il la réfute pourtant dans le même souffle : « Aber war Maike Anfang jetzt unglücklicher, daß sie kein Kind hinterlassen hatte? Schlimmstenfalls machte es keinen Unterschied, nicht einmal das. » (KM, 483) Si l'espoir d'une descendance, et donc d'un prolongement de soi, n'est plus même un soutien face à sa propre disparition, Dariush se retrouve sans ressource aucune dans sa chute. Le monde matérialiste dans lequel il évolue ne lui offre aucun appui, et l'« homme moderne areligieux » qu'il est (au sens où le

5 Maurice Blanchot : *L'espace littéraire*. Paris 1955, p. 181.

6 Derrida : *Chaque fois unique*, p. 177.

décrit Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane*)⁷ considère comme un leurre le recours à la prière même s'il ne peut s'empêcher de prononcer la Fatiha, première sourate du Coran, lorsqu'il se trouve dépourvu : « Es hat nichts mit Frömmigkeit zu tun. Die arabischen Verse liegen gut auf meinen Lippen und helfen mir über die Sekunden hinweg, in denen ich nicht weiß, was ich tun oder denken soll. » (KM, 394) Il ajoute un peu plus tard : « Ich griff zur Fatiha wie zu einem Stück Holz, das zu klein ist, um mich über Wasser zu halten. » (KM, 399) Le personnage n'est pas dupe et se trouve d'autant plus démuni. Le roman pourrait tout avoir d'un roman d'apprentissage, or il n'en est rien. La progression chronologique des chapitres ne fait pas longtemps illusion sur l'absence d'évolution. Une recension parue dans *Frankfurter Rundschau* évoque à tort « eine Entwicklungsgeschichte » puis « die Qualität eines Erweckungs-erlebnisses »⁸. Au contraire, le roman rend compte des questions, paradoxes et apories auxquels se heurte le personnage toujours et encore, et qui représentent autant d'obstacles à une évolution. Il donne à voir l'enchevêtrement de ses pensées et de ses actions, témoigne d'un désarroi à défaut d'une compréhension ou d'une révélation. Les réponses données au dernier chapitre – un épilogue dans lequel Dariush croit avoir trouvé un sens à l'existence en devenant membre d'une secte – sont bien la preuve que le personnage n'a trouvé d'autre échappatoire qu'une fuite illusoire, son « éveil » n'est qu'aveuglement et sans crédibilité aucune. Une nouvelle question se pose alors. Dariush, narrateur à la première personne, dit dans le douzième et dernier chapitre avoir écrit les onze premiers. Si le dernier chapitre s'adresse au maître spirituel de la secte en question, à qui s'adresse-t-il dans le reste du roman et pourquoi s'être lancé dans ce récit ? Il semble qu'il n'y ait pas plus de légitimité dans le travail de deuil que dans celui d'écrire, chacun signifiant à la fois une révélation et une perte. Les deux étant étroitement imbriqués, tout indique qu'écrire s'entend ici comme faire son propre deuil.

L'écriture du deuil comme perte de soi

Le bref message place Dariush face à un vide qui révèle sa propre solitude. En voulant tenir toute personne à distance – le nombre de communications ayant lieu par messages et messageries interposées témoigne du peu d'immédiateté dans son rapport à autrui –, il s'est fragilisé plus qu'il ne s'est protégé. Le bruit des hommes n'est plus qu'un fond sonore indistinct qu'il ne perçoit plus, leur présence s'efface dans une indifférence réciproque : « Plötzlich hörte ich das Gekrächze von Möwen, obwohl die Promenade voll war mit lachenden,

7 Mircea Eliade: *Le sacré et le profane*. Paris 1965 [Hamburg 1957], p. 172.

8 Oliver Fink: « Die Verwandlung ». *Frankfurter Rundschau online*, 21.03.2007. <www.fr-online.de/literatur/die-verwandlung,1472266,2697374.html> [18.9.2015]

lärmenden Menschen. Ich blickte zum Himmel und fing an zu beten.» (KM, 394) Dariush est seul et sans autre recours que de lever les yeux vers le ciel, mais sa prière machinale s'élève aussi sans adresse. Il n'a d'interlocuteur ni ici-bas, ni dans un au-delà. Sans personne à interroger sur les circonstances de la mort, seul dans un village visité par les touristes, le narrateur se trouve parfaitement isolé. L'angoisse de ne pouvoir partager ses préoccupations, le poids du deuil, se lit dans le contrôle permanent des outils de communication : «Ich griff nach dem Handy, das neben dem Bett lag. Ich hatte keine SMS erhalten, keinen Anruf überhört. [...] Mit einem Glas Milch setzte ich mich an den Computer.» (KM, 401) Le silence est total, celui des hommes comme celui de la technique, et l'oblige à un isolement peuplé d'interrogations et de conjectures.

Kermani insiste sur la difficulté de rompre le silence dans lequel plonge la mort. La première conversation de Dariush suite au message de Korinna est téléphonique, donc non immédiate, et a lieu tant bien que mal dans le train qui le ramène à Cologne : «Der Empfang kam und ging. Es ist schwer, Mitgefühl zu äußern, wenn die Verbindung alle dreißig oder sechzig Sekunden unterbrochen wird und man Minuten braucht, um sie zurückzuholen. Selbst wenn wir miteinander sprachen, hörte ich die Hälfte der Zeit nichts.» (KM, 398) La stratégie narrative est toute trouvée pour exprimer l'isolement dans lequel se trouve chacun des interlocuteurs (Dariush et Korinna) à ce moment précis et, par extension, de manière générale. Il n'y a pas ici de communication possible. Le temps narré (quelques minutes) est beaucoup plus court que le temps de la narration (un chapitre) car le compte rendu de la conversation (non le rapport direct ou indirect des propos) se fonde dans des souvenirs et réflexions et le lecteur n'entend pas plus que Dariush la voix de Korinna. À la fin seulement, quand la liaison est rétablie, les paroles de cette dernière sont rapportées au style indirect et, répondant à l'effet d'attente chez Dariush comme chez le lecteur, livrent certaines informations : «Solange es welche gab, hielten wir uns an den Fakten fest.» (KM, 402) S'en tenir aux choses concrètes pour ne pas sombrer, c'est bien ce qu'exprime ce «festhalten». C'est la réalité nue qui permettra d'amorcer la parole, d'établir une relation avec l'autre. Le reste n'est que solitude, bouleversement et incompréhension.

Derrière la difficulté prosaïque de maintenir une communication téléphonique dans un train se dissimule celle de parler face au deuil. Grande est la différence entre la complexité des pensées non dites, des interrogations et réactions spontanées, surprenantes ou contradictoires, que Dariush réprime et dont il fait part au lecteur (pour celui-ci le fil ne s'interrompt pas) et ce qu'il parvient à transmettre : «Ich fasse es nicht. Ich fasse es einfach nicht, war der längste Satz, den ich zwischen zwei Funklöchern unterbrachte.» (KM, 398) Le problème technique est finalement un prétexte bienvenu qui lui offre la possibilité inespérée de cacher son malaise. Car c'est là une des difficultés du

deuil, telle qu'elle est formulée dans l'ouvrage de Derrida sur ce sujet : « Il faut répondre, même quand on n'en a pas le cœur, quand on ne trouve pas les mots ; il faut parler et même rendre compte, afin de combattre toutes les forces qui travaillent à effacer ou recouvrir non seulement les noms sur les tombes, mais aussi l'apostrophe du deuil. »⁹ Dariush, de la même façon, se reconnaît incapable de trouver les mots qu'il sait pourtant nécessaires. Une fois de plus, le sentiment d'impuissance entraîne les pensées du personnage vers la religion, comprise ici comme une pratique – plutôt qu'une transcendance – qui porte secours : « Genau das sind die Momente, in denen religiöse Menschen einen Vorteil haben, dachte ich, Menschen denen eine Tradition zur Hand reicht, was sie jemandem in der Lage Korinnas sagen, was jemand in der Lage Korinnas tun, welche Worte sie beten könnten. » (KM, 399) Se mêlent dans cette phrase tout à la fois une certaine envie et la déconsidération d'un moyen trop facile, une solution dictée et impersonnelle. Ceci rappelle les propos de Mircea Eliade : « [...] l'homme moderne areligieux assume une existence tragique et [...] son choix existentiel n'est pas dépourvu de grandeur. »¹⁰ L'homme areligieux qu'est Dariush ne peut compter que sur lui-même, ne reconnaît aucun recours qui le satisfasse. Il est donc absolument seul, la solitude apparaissant ici comme le prix de sa liberté spirituelle et intellectuelle.

Or, l'annonce de la mort de Maike Anfang, telle une condamnation, l'enferme. Mieux : elle trahit l'enfermement de sa pensée plus qu'elle ne l'engage à penser librement. La structure du monologue, déterminée par les obsessions du personnage, par ses pensées et paroles errantes et récurrentes, transmet bien ce sentiment d'enfermement. Il n'y a ici ni véritable cheminement, ni progression. Sa pensée est condamnée à tourner en rond, à se heurter à la même question toujours et encore : « [...] wieso stirbt jemand einfach so? » (KM, 395), « Man kann nicht einfach so sterben, das ist Quatsch. » (KM, 435) et ainsi de suite tout au long du texte. La stagnation évidente du personnage va de pair avec son obsession du temps si oppressante au début du roman. Les indications temporelles y sont alors rapportées souvent et avec une extrême minutie. Pour l'annonce du décès, par exemple : « Dem Display zufolge war es der 10. Juli 2005, 18:32 Uhr. » (KM, 385) Ou encore, toujours en rapport avec la nouvelle : « Als ich um 23:48 Uhr die Nachttischlampe ausschaltete, überlegte ich mir, ob ich zur Beerdigung gehen würde [...]. » (KM, 400) Le temps est le cadre auquel le personnage et narrateur se réfère sans cesse dans son état de panique, il est probablement aussi et surtout ce qui l'assure de sa propre existence. Car la mort a aboli le temps et les références temporelles ne s'avèrent finalement que

9 Pascale-Anne Brault/Michael Naas : « Avant-propos ». In : Derrida : *Chaque fois unique*, p. 55.

10 Eliade : *Le sacré et le profane*, p. 173.

superficielles et non véritablement signifiantes. Discutant avec le compagnon de Maïke Anfang, le narrateur se fait cette réflexion : « Unangenehm war, ständig in der Vergangenheit zu reden. [...] Nur konnte ich schlecht immer beide Formen verwenden, für ihn [Maïkes Freund] die Gegenwart, für Maïke Anfang die Vergangenheit. » (KM, 453) Le narrateur ne précise pas à ce stade de la discussion le temps qu'il utilise pour lui-même car il ne participe à la conversation que dans la mesure où il l'alimente de ses questions, il n'en est pas l'objet. Si le temps de Maïke Anfang s'est arrêté, alors que celui des autres semble suivre son cours, du moins aux yeux du narrateur, son temps à lui s'est aboli avec le deuil qui l'enceint, l'empêchant de progresser, autrement dit, obligeant sa pensée à l'inertie.

Son existence tout entière apparaît alors par contamination comme un enfermement intolérable qui provoque chez lui une colère impuissante : « [...] rauszukommen aus meinem verflochtenen Leben, rauszukommen aus all dem Scheiß [...]. » (KM, 493) Paradoxalement, l'absence de sens révélée par la mort ne semble trouver d'autre échappatoire que la mort elle-même. C'est l'aporie que formule si bien Maurice Blanchot dans *La part du feu* : « [...] nous ne comprenons qu'en nous privant d'exister, en rendant la mort possible, en infectant ce que nous comprenons du néant de la mort, de sorte que, si nous sortons de l'être, nous tombons hors de la possibilité de la mort, et l'issue devient la disparition de toute issue. »¹¹ Le narrateur ici, malgré les efforts qu'il déploie pour ou malgré lui, ne trouve pas d'issue. Pas même dans l'écriture, fictive ici. Le monologue, bien que le narrateur le laisse entendre au départ, n'est pas conçu comme une parole qui s'ouvre vers l'autre quel qu'il soit (un lecteur futur et inconnu qui serait un véritable interlocuteur), mais une parole qui tient à l'écart. Car si la situation qu'il est en train de décrire peut logiquement inspirer une certaine empathie, si la nécessité qu'il ressent de justifier chacune de ses réactions semble solliciter sans cesse la compréhension du lecteur, ce dernier est lui-même toujours tenu à distance, le narrateur ne pouvant inspirer ni un sentiment d'identification, ni de proximité, ni même la moindre sympathie – plusieurs recensions parlent même de dégoût –, du fait de son outrecuidance ou de ses propos délibérément méprisants. La mise à l'écart du lecteur contribue à rendre manifeste cette parole fermée sur elle-même, funeste.

Dans l'enfermement qu'est cette parole solitaire se manifeste d'emblée comme par l'effet d'un dédoublement un net clivage entre le personnage qui écrit et celui qui agit. L'écriture se fait témoin d'une perte de soi. Tel un engrenage fatal, quelque chose se met en mouvement à l'annonce du décès qui ne s'arrêtera qu'avec l'abolition du Moi. Le seul mouvement apparent du récit est donc aussi synonyme de perte. Dariush ne peut plus remplir sa fonction habituelle, un rôle

11 Maurice Blanchot : *La part du feu*. Paris 1949, p. 331.

joué à la perfection dans un monde étroit qui limite les possibilités d'existence et dans lequel, en tant qu'organisateur d'événements extraordinaires, il se croit démiurge¹². L'annonce de la mort de Maike Anfang fait s'effondrer ce château de cartes en remettant tout en question : de façon purement pragmatique tout d'abord (Dariush devait organiser un événement avec elle), de façon concrète même si moins facilement justifiable (la préparation d'autres projets qu'il tente de mener n'est plus prioritaire), puis de façon générale et abstraite (l'annonce va jusqu'à remettre en question le sens même de sa profession). Son rôle en société, qu'il met en avant au premier chapitre et qui lui confère une supériorité dont il jouit pleinement, est reclus à l'arrière-plan. Il laisse place à un rôle inconnu, mû par quelque chose que le narrateur ne parvient ni à cerner ni à nommer : l'expression « etwas in mir » revient à plusieurs reprises. Tout se passe comme si entraîné par la force de l'événement, ses décisions n'étaient plus les siennes, ni ses paroles :

Ich hatte nur meine Hand auf der linken Schulter dieser älteren, mir vor einer halben Stunde noch unbekannten Frau [Maikes Mutter] liegen und fühlte mich wie ein Schauspieler im falschen Stück, während ich es gleichzeitig richtig fand, daß jemand bei ihr war, in der Küche ihrer toten Tochter. (KM, 425)

Trois éléments se superposent ici comme en une pensée dialectique : son geste (qu'il constate seulement), le sentiment qui remet en cause ce même geste (comme s'il n'était pas le sien mais celui d'un autre), et la pensée qui l'autorise (mais de façon seulement partielle car il dit « jemand » et non « ich », la distance critique par rapport au geste est relativisée mais perdure). Le discours oscille entre ce qui est « juste » et ce qui ne l'est pas (des catégories dans lesquelles le narrateur s'enferme à l'envi). Or, c'est là la situation contradictoire qui lui ôte tout espoir de trouver une sortie : ce qui est « juste » l'oblige à être « quelqu'un » et non plus lui-même, donc à être « faux ». La lutte intérieure du narrateur prend alors une dimension morale car son engagement – « juste » et « faux » à la fois – envers les autres génère le doute. Lorsqu'il rencontre Daniel, le compagnon de la défunte, Dariush, conscient d'endosser un rôle qui n'a pas lieu d'être, se sent presque coupable d'une supercherie. Il louvoie pour que son discours sonne « juste », commet des erreurs qui le mettent en péril et l'obligent à faire preuve de stratégie pour se rendre crédible : « Ich bereute es, meinerseits die Mutter erwähnt zu haben. Daß ich sie kannte, fügte sich nicht in das Bild meiner Beziehung zu Maike Anfang, das ich Daniel präsentiert hatte. » (KM, 457) Ces mises en danger permanentes qui sont autant de jeux périlleux – son

12 La tâche qu'il s'impartit d'élargir l'horizon des spectateurs en les emmenant au-delà de ce qu'ils sont capables de comprendre ou de supporter montre d'ailleurs plus l'existence de limites que leur dépassement.

insistance sur ce qui est « juste » et ce qui est « faux » incite à dire plutôt autant de jeux immoraux – avec l'intimité, le deuil, le rapport humain, sont à ses yeux des preuves supplémentaires de l'absurdité de sa situation et par là même de la non-légitimité de son deuil.

Dariush est condamné à revenir sans cesse à son point de départ. Entre le rôle qu'il joue, celui qu'il se joue à lui-même, celui qu'il veut bien transmettre dans ses écrits (mais dans quelle mesure la mise en scène de soi est-elle fidèle ici à ce qu'elle cherche à reproduire?), Dariush s'observe, se traque jusqu'à se perdre. Il n'est plus maître du jeu dans lequel l'annonce du décès l'a lancé et abandonne la partie en reconnaissant l'inutilité de sa conduite: « Einerseits brauchte sie [Korinna] mich ebensowenig wie alle anderen. » (KM, 488) Et même s'il se remémore son engagement envers les autres – se rendre utile ayant été la seule justification rationnelle trouvée à sa conduite –, c'est bien la dimension superflue de sa démarche, ou devrait-on dire dans ce cas de son existence tout entière, qui prédomine. Le personnage de Kermani se trouve seul, démuni et superflu, dénué de tout ce qui autrefois faisait son identité. La perte de soi trouve alors un terme dans une apathie finale, figurée de façon très artificielle dans le dernier chapitre par la soumission totale à une secte, où le personnage pense avoir trouvé une paix intérieure: « Ich habe meinen Frieden schon gefunden. » (KM, 501) Ce dernier chapitre annihile le sens de l'agitation de Dariush tout au long du récit. La neutralisation de toutes les énergies déployées face à la mort représente une fin arbitraire et peu crédible dont le seul mérite est de mettre une fois de plus en évidence l'absence d'issue. La prétendue révélation est bien une perte totale de soi, tout comme l'état final de résignation et d'apathie du personnage de Lenz chez Büchner était en fait « eine entsetzliche Leere¹³ » et le prélude de la mort.

Tout repenser à partir de la mort

La parole qui se fait entendre, bien que le narrateur s'en défende, est bien celle du deuil, entièrement accaparée par celui-ci, et le roman de Kermani, vecteur de cette parole, une écriture du deuil. Pourquoi sinon parce qu'ici la mort de l'autre est seule à faire signe? Kermani choisit à dessein un personnage en marge de la société, dont la culture et l'intelligence lui confèrent une supériorité sur le commun des mortels, pour qui le quotidien est banal et qui connaît assez ses contemporains pour en deviner les occupations, les sentiments ou les réactions. Ainsi, parlant d'un médecin qu'il voit pour la première fois et qu'il juge hâtivement, il peut à peine contenir une expression d'ennui: « (ach Gott, wie kenne ich das Elend allzugut) » (KM, 445). Cet ennui dont le narrateur reconnaît la profondeur et l'ampleur n'est pas appréhendé ici comme

13 Georg Büchner: *Werke und Briefe*. München 1988, p. 158.

une partie intégrante de l'existence qu'il faudrait accepter comme telle. Il engendre chez lui des réactions qui sont autant d'expressions d'écœurement et d'impuissance : l'agacement (dans tout ce qu'il dénote chez autrui de mécanique ou de superficiel), le dégoût (l'adjectif « scheißdeutsch » est utilisé en plusieurs occasions pour décrire des comportements qu'il juge typiquement allemands) ou la colère (notamment dans la critique de la couverture médiatique trop stéréotypée et trop partielle de l'actualité, et ce en particulier lorsqu'il s'agit de sujets en rapport avec l'Islam).

Cet ennui intolérable va de pair avec une réflexion généralisée dans le roman sur la fausseté de l'existence que Dariush perçoit partout et à chaque instant dans sa vie quotidienne. Le village espagnol où il a l'habitude de se retirer est à ses yeux « ein Disneyland für Individualisten » (KM, 385), en d'autres termes un microcosme dans lequel tout n'est que faux-semblant, ce qu'il souligne dans une pointe d'humour : « Heutzutage ist das einzig Wirkliche an Cadaqués das Meer. » (KM, 423) Kermani a fait de lui un organisateur événementiel qui se berce dans l'illusion de créer de l'extraordinaire et qui finalement vit au plus haut point ce qu'il abhorre. Sa profession le fait évoluer dans le spectaculaire, le summum de l'artifice, et, à ce titre, il contribue à l'aveuglement collectif qu'il dénonce dans le même élan, comme ici dans un parallèle quelque peu hâtif entre le profane (les spectacles qu'il organise) et le sacré (la mise en scène religieuse de la messe) : « Eine Messe im Dom ist ein Superevent, keine Frage. Ich mag nur das Unechte nicht. » (KM, 460) Les spectacles qu'il crée, aussi hors du commun qu'ils puissent être, demeurent dans le domaine de l'« événementiel », ils n'ont rien d'un « événement » au sens propre du terme et sont sans conséquence. De la même façon, les comportements humains qu'il observe, les phénomènes culturels qui répondent uniquement aux exigences de la mode (entre autres, l'intérêt accru pour la méditation ou l'ésotérisme) représentent pour lui autant de trompe-l'œil. L'idée n'est pas neuve : la société entière repose sur des fondements artificiels, et ce de façon d'autant plus visible dans les relations professionnelles extrêmement hiérarchisées et codifiées¹⁴. Le narrateur fait d'ailleurs du dégoût pour une vie sociale, entendue comme mécanique et superficielle, une attitude convenue dont il énumère les caractéristiques comme autant d'éléments parfaitement banals : « beißende Einsamkeit, die weder zu beantwortende noch abzuwehrende Frage nach dem Wozu-der-ganze-Scheiß, der Eindruck, das Leben sei anderswo. » (KM, 391) Tous ces termes qui sont le résumé d'un état d'âme individuel et d'un sentiment général sont de l'ordre du discours et de la pose et n'ont rien d'une parole qui ferait sens.

14 Rappelons juste les réflexions d'Helmut Plessner qui dans son ouvrage *Grenzen der Gemeinschaft* paru en 1924 élabore la thèse d'une « artificialité naturelle » dont il fait la règle principale de la vie en société.

Le langage lui-même se fait témoin de la vacuité ambiante, dépouillé qu'il est de son sens. Le narrateur relève et interprète les tics de langage de l'époque («wahnsinnig», «schön», «kein Thema», ou encore l'emploi généralisé et abusif de «islamisch»), donnant à voir une langue irréfléchie et mécanique, qu'il se surprend à utiliser parfois faute de mieux ou parce que les rapports sociaux le lui imposent, comme dans un passage avec la mère de la défunte: «Ich fragte, ob sie niemanden habe, der sie unterstütze bei – obwohl ich zögerte, fiel mir keine weniger verfängliche Formulierung ein –, *bei all dem.*» (KM, 427) Il ne s'agit pas dans la relation sociale de chercher le mot juste, de donner du sens là où la langue l'aurait perdu, mais de trouver la formule convenue dans telle ou telle circonstance: un parler dénué de toute dimension créative, limité à trouver l'expression adéquate dans une situation donnée. Et les paroles, même si elles sont prononcées et malgré tout le sens qu'elles sont censées véhiculer, restent sans effet: «So ein Tod stellt alles in Frage, sagte Korinna, den Wert von all dem, was wir tun.» (KM, 410sq) Ainsi, alors que le bouleversement annoncé porte la gravité du deuil, il reste seulement en surface, ne change rien en profondeur. Les paroles de Korinna sonnent faux et s'épuisent dans la suite de la conversation dans un pathétisme qui laisse son interlocuteur sans voix: «Alles, was zu bemerken mir einfiel, hätte endgültig die Grenze zum Schwachsinn überschritten.» (KM, 411) Observant les proches de Maike Anfang en deuil, Dariush bute sur ce constat: «Trauer ist ein Teil der kosmischen Erfahrung und so ein Schmu.» (KM, 459) Sont rapprochés ici quelque chose de l'ordre de la transcendance, du sacré, une expérience qui élèverait l'être humain, et le peu de sérieux et de gravité avec lequel le deuil est abordé, comme si en quelque sorte la société trichait avec lui ou n'était pas à la hauteur.

C'est le sentiment de médiocrité de la vie quotidienne qui domine sa perception du monde et cette même médiocrité qui contamine toutes les relations sociales, qu'elles soient professionnelles, familiales ou intimes, y compris dans le deuil. Avec tout le cynisme qui le caractérise, il s'interroge sur les mécanismes sociaux qui s'ébranlent lors d'un décès: «Ab welcher Gehaltsstufe schaltet Ford eine [Todes]Anzeige?» (KM, 400) La mémoire collective et l'oubli sont également calculables selon un système quasi mathématique, proportionnel à la grandeur du défunt dans une société donnée: «Im besten Tod bleibt ein Denkmal, eine Brücke, eine Stiftung, im Normalfall Gatte, Kinder, Enkel, im schlimmsten kein Gedenken.» (*ibid.*) La généralisation correspond ici à une caricature aussi grotesque que cynique, elle met surtout en évidence l'insignifiance que revêt la mort dans la société, ce que Levinas appelle un «événement intra-mondain»: «On meurt, mais personne ne meurt. [...] La vie publique ne veut pas se laisser troubler par la mort [...].»¹⁵ Tout

15 Levinas: *Dieu, la mort et le temps*, p. 58.

laisse entendre ici que la vie sociale avance avec une parfaite indifférence qu'il y ait eu disparition ou non. Quand lors de leur première rencontre après le décès, Korinna présente déjà à Dariush la remplaçante de Maike Anfang, le geste est pour Dariush « pietätlos » et il va s'employer quant à lui à trouver le mot juste : « Ich war ein bißchen wütend auf sie gewesen oder nicht wütend, genervt, ernüchtert, ja ernüchtert ist das richtige Wort, ich war ernüchtert ob ihres Pragmatismus. » (KM, 468) Dans ce même ordre d'idées, le narrateur se montre particulièrement attentif au langage pragmatique employé lors d'un décès (son étonnement répété face à ce lexique qui lui est inconnu évoque celui de la découverte d'une langue étrangère). Il découvre avec consternation le vocabulaire d'usage dans ce genre de circonstances comme l'illustre, entre autres, le passage suivant :

Wie bitte? fragte ich. Leichensachbearbeiter, brach es noch einmal aus Frau Anfang hervor, leiser diesmal, tränenerstickt, wie man so sagt. Das kann doch nicht wahr sein, daß ein Beamter sich einer trauernden Mutter als Leichensachbearbeiter vorstellt, dachte ich, das gibt es doch gar nicht, das ist ein Scherz. Vielleicht hatte Frau Anfang sich verhört, sonst wäre es absolut ungehörig, ein Skandal, dem man nachgehen sollte – als sei der Tod nicht schlimm genug. (KM, 433)

Contrairement aux autres, Dariush se refuse à tolérer des termes aussi froidement objectifs, parfaitement inadéquats, des termes techniques dépourvus de la sensibilité ou tout bonnement de l'humanité que l'on serait en droit d'attendre en ce genre de circonstance. Peut-être l'écriture du deuil s'inscrit-elle donc aussi contre le pragmatisme de la société. Il s'agit en quelque sorte de chercher dans l'écriture le sens du travail de deuil dont la société destitue celui-ci par commodité ou par obligation. En d'autres termes : écrire pour redonner pleinement sens au deuil.

On comprend alors pourquoi le narrateur est à l'affût de réactions spontanées et sincères : « Ich habe so viel mit abgelebten Existenzen zu tun, dass ich froh bin über jede ehrliche Erregung. » (KM, 388sq) La connivence que le narrateur croit avoir ressentie avec Maike Anfang, lors d'une de leurs rencontres, tient justement de ce fait :

Ohne es zum Thema zu machen, schien sie zu wissen, daß sie am falschen Ort gelandet war. Das hatte mich für sie eingenommen. Ich empfinde das genauso. [...] Anders als Maike Anfang habe ich allerdings die Konsequenz gezogen und bin geflohen, nicht nur nach Cadaqués, meine ich, sondern aus dem Leben überhaupt, dem realen Leben, dem, das zählt. (KM, 422)

Bien que la fuite soit limitée et par conséquent illusoire, l'idée en est rassurante. Maike Anfang en mourant a été plus radicale malgré elle et ce qui sourd des paroles du narrateur est une aspiration qui n'est pas vécue dans sa radicalité, car il n'ira pas jusqu'à trouver la vérité dans la mort. Pourtant c'est

bien cette vérité de la mort qu'il traque. Il commente ainsi, suite au récit fait par Korinna d'une agression physique subie dans le passé: «Es beruhigt mich zu sehen, daß hinter der Fassade etwas ist, selbst wenn es genau betrachtet nichts ist, nur die übliche Wehleidigkeit, die mich an mir selbst langweilt. Das hier aber war existentiell.» (KM, 474) Les faits en eux-mêmes lui importent finalement peu, ils voient en eux uniquement ce qu'ils révèlent d'encore humain chez cette femme qu'il juge implacable par nécessité (sociale et professionnelle). Il dit «existentiel» dans le sens où il a été fait l'expérience de l'imminence de la mort, la peur de mourir étant la seule chose vraie – il emploie à plusieurs reprises le terme «authentique» – à ses yeux. Car la quête d'authenticité du narrateur, quête désespérée et vague, comprise tantôt comme l'envie de fuir un monde d'artifice, l'aspiration à une existence autre, tantôt comme une quête de repères dans son désarroi revient toujours et encore à la mort.

Et comme il faisait la distinction entre ce qui est juste et ce qui ne l'est pas, il juge de façon tout aussi manichéenne en termes de «echt» et «unecht», ce qui fait dire à un critique littéraire: «Schliesslich ist gerade das Bedürfnis nach Wahrheit und Echtheit das Unechteste an ihm.»¹⁶ L'argument se justifie dans la mesure où Dariush ne va pas jusqu'au bout de sa pensée (l'adhésion finale à une secte n'apparaît en rien comme un geste radical, elle est présentée comme un abandon médiocre). Néanmoins, dans la confusion de ses pensées, Dariush a pour mérite de chercher à faire le tri, ordonnant ce qui lui semble «justifiable» (il utilise à plusieurs reprises le terme «vertretbar») ou non dans les relations humaines qu'il observe avec précision, et ce qu'il pense ou perçoit selon ce qui lui semble «normal» et ce qui ne l'est pas. Le récit que fait Korinna de son agression est introduit et commenté par avance de cette façon: «Es war definitiv unpassend, viel zu intim für ein Geschäftsessen, aber vertretbar, absolut vertretbar.» (KM, 468) La narration de tant de violence a beau dépasser les règles de convenance, les normes d'un repas d'affaires, il est justifiable pour la seule et unique raison qu'il se rapporte à une peur essentielle. La pensée de la mort, et l'angoisse qui lui est liée, devient désormais le critère à l'aune duquel le narrateur porte ou rectifie ses jugements. Dans le même ordre d'idées, une réflexion sur les attentats terroristes qui viennent d'avoir lieu à Londres lui inspire ceci:

Das ist nicht normal. Normal ist, wenn ich mit Stefanie [seiner Sekretärin] schlafe. Letztlich bin ich normal, so wenig mir das passt. Normal ist auch, daß jemand wie Maike Anfang nicht mehr da ist, so jung sie noch war. Normal ist nun einmal, wenn man stirbt. Normal ist sogar, wenn man

16 Samuel Moser: «Ein Rülpsen des Verlustes». In: *Neue Zürcher Zeitung* (Online), 06.7.2007 <www.literaturliste.ch/rezensionen/NZZ%20Kermani%20Kurzmitteilung.rtf> [18.09.2015]

andere oder sich selbst umbringt. Aber wenn man beides auf einmal tut, ist das unnormale, finde ich. (KM, 451)

Ses catégories, dans lesquelles entrent aussi bien la sexualité, lui-même, la mort d'une jeune femme, le crime ou le suicide, sont peu valides. Mais dans leur simplicité par trop grossière, elles laissent entendre que le narrateur repart de rien, sans aucun acquis. Tout se passe comme si le deuil l'obligeait à tout repenser, à passer systématiquement au crible toutes ses coordonnées, en bref à penser à partir de la mort. Cette expérience se rapporte à ce que Maurice Blanchot nomme « la vraie réalité de la mort » et qu'il décrit comme suit dans *L'espace littéraire*:

Si la vraie réalité de la mort n'est pas simplement ce que, de l'extérieur, nous appelons quitter la vie, si elle est autre chose que la réalité mondaine de la mort, si elle se dérobe, se détourne toujours, ce mouvement, aussi bien que sa discrétion et son intimité essentielle, nous fait pressentir son irréalité profonde: la mort comme abîme, non pas ce qui fonde, mais l'absence et la perte de tout fondement.¹⁷

À travers l'écriture du deuil, le narrateur cherche probablement à s'approcher de cette expérience, aussi impossible soit-elle.

La lecture de *Kurzmitteilung* révèle très rapidement qu'il ne s'agit pas seulement pour le narrateur d'écrire pour faire le deuil de quelqu'un, mais de donner à voir comment le deuil agit en lui: « [...] quand on travaille au travail du deuil », écrit Derrida, « on *fait* déjà, oui, déjà, un tel travail, on l'endure dès ce premier moment, le travail du deuil, on le laisse travailler en soi [...] »¹⁸. Placé seul face à la mort, l'idée obsédante de celle-ci fait désormais partie intégrante de sa propre pensée, le fait sortir hors de lui-même en l'obligeant à vivre et à penser selon des coordonnées autres, qu'il cherche à cerner au travers de son travail d'écriture. L'écriture du deuil signifie alors pour le narrateur faire son propre deuil: jouer un rôle qui le dépasse jusqu'à perdre son identité, remettre en question de façon radicale le monde dans lequel il vit et sa propre existence jusqu'à ne plus rien pouvoir tolérer qui ne soit en rapport avec la mort. Car c'est peut-être là l'origine de l'écriture du deuil et ce qui en fait son intérêt: penser à partir de la mort. L'écriture du deuil, travail sans limite, c'est ici retrouver une parole qui fasse sens, redonner pleinement son sens au deuil. Les nombreuses dichotomies du roman (notamment l'illusion et l'authentique, le superficiel et l'essentiel, le juste et le faux) qui s'intégreront plus tard dans *Dein Name* dans une dialectique entre profane et sacré témoignent de cette quête à tâtons. L'écriture ici suit le fil chaotique des pensées du narrateur, en montre les incohérences,

¹⁷ Blanchot: *L'espace littéraire*, p. 202.

¹⁸ Derrida: *Chaque fois unique*, p. 177.

la stagnation, témoignant ainsi du bouleversement et de la façon dont il œuvre dans la conscience et dans l'écriture. C'est dans l'écriture du deuil telle qu'elle s'ébauche dans *Kurzmitteilung* qu'est en germe la poétique singulière que Navid Kermani déploiera dans toute son ampleur dans *Dein Name*.