
Crossings - Concept, Discourse, Practice
JLIC – Issue 9.1 (2024)



Journal for Literary &
Intermedial Crossings

Special issue edited by:
Janine Hauthal, Arvi Sepp
Vrije Universiteit Brussel

JLIC is the journal of the Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC)
Vrije Universiteit Brussel



Journal for Literary and Intermedial Crossings

ISSN: 2506-8709

Journal homepage: <https://clic.research.vub.be/journal>

 Submit your article to JLIC

L'exil comme fil conducteur: dynamiques mémorielles transnationales dans l'adaptation de *Gott ist nicht schüchtern* au Berliner Ensemble

Alice Lacoue-Labarthe – Université de Picardie Jules Verne and Vrije Universiteit Brussel

Issue: 9.1

Published: June 2024

Published online: March 2025

To link this article: <https://clic.research.vub.be/volume-9-issue-1-2024>

To cite this article: Lacoue-Labarthe, Alice. "L'exil comme fil conducteur: dynamiques mémorielles transnationales dans l'adaptation de *Gott ist nicht schüchtern* au Berliner Ensemble." *Crossings – Concept, Discourse, Practice*, special issue of *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, vol. 9, no. 1, June 2024, pp. 45-62.



BY-NC 4.0 DEED: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

This content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license.

L'exil comme fil conducteur: dynamiques mémorielles transnationales dans l'adaptation de *Gott ist nicht schüchtern* au Berliner Ensemble

Alice Lacoue-Labarthe

Université de Picardie Jules Verne and Vrije Universiteit Brussel

Cet article explore l'adaptation scénique de *Gott ist nicht schüchtern* d'Olga Grjasnowa, réalisée par Laura Linnenbaum et Sibylle Baschung au Berliner Ensemble en 2020. Le récit suit Amal, Youssef et Hammoudi, trois Syriens dont les vies basculent sous la répression du régime de Bachar al-Assad, les conduisant à l'exil en Allemagne. Dans une approche intermédiaire qui mobilise notamment des archives visuelles et sonores, la pièce interroge l'indifférence européenne face à des récits de destruction et de fuite qui se répètent. L'étude examine comment la représentation scénique dépasse les frontières traditionnelles: historiquement, en proposant une perspective diachronique sur les droits humains; géographiquement, en mettant en lumière des dynamiques transnationales et globales. En tissant des liens entre mémoire collective et tragédies contemporaines, *Gott ist nicht schüchtern* s'impose comme une réflexion sur l'exil dans un cadre transgénérationnel et transnational.

This article examines the stage adaptation of *Gott ist nicht schüchtern* by Olga Grjasnowa, directed by Laura Linnenbaum and Sibylle Baschung at the Berliner Ensemble in 2020. The story follows Amal, Youssef, and Hammoudi, three Syrians whose lives are upended by the repression of Bashar al-Assad's regime, forcing them into exile in Germany. In an intermedial approach that notably incorporates visual and auditory archives, the play critiques European indifference to recurring narratives of destruction and displacement. This study explores how the stage adaptation transcends traditional boundaries: historically, by offering a diachronic perspective on human rights; geographically, by highlighting transnational and global dynamics. By weaving connections between collective memory and contemporary tragedies, *Gott ist nicht schüchtern* emerges as a powerful reflection on exile within a transgenerational and transnational framework.

Keywords: intertextuality, intermediality, exile, palimpsest, transnational memory.

"Bachar est notre dieu, Bachar est notre dieu, Bachar est notre dieu"¹, se voit forcée à répéter Amal, un des personnages principaux de l'adaptation scénique du roman d'Olga Grjasnowa lors de son interrogatoire par les services secrets syriens.² Le dieu évoqué ici joue un rôle central dans le destin des protagonistes du troisième roman de Grjasnowa, *Gott ist nicht schüchtern* [*Dieu n'est pas timide*], paru en 2017. Née dans une famille juive russe en Azerbaïdjan, l'autrice est arrivée en Allemagne comme

¹ "Baschar ist unser Gott, Baschar ist unser Gott, Baschar ist unser Gott."

² Sauf mention contraire, les traductions sont de notre fait.

Kontigentflüchtling, statut de réfugié réservé aux personnes juives des ex-pays de l'URSS dans les années 1990-2000 (cf. Belkin). Elle est mariée à l'acteur syrien Ayham Majid Agha, réfugié arrivé à Berlin en 2013, qui "lui a fourni la citation de la seconde sourate du Coran qui est devenue le titre du roman – pensant être une sorte de dieu, le dictateur syrien Bachar Hafez el-Assad n'hésite pas à infliger les châtements les plus radicaux quand son peuple refuse ses ordres".³ Le titre du roman a été repris lors de son adaptation scénique par Laura Linnenbaum et Sibylle Baschung, en coopération avec Grjasnowa, au Berliner Ensemble en 2020.⁴

Le dieu auquel fait allusion le titre du roman et de la pièce relève davantage d'une force invisible mais omniprésente par l'intermédiaire des services secrets et des *chabiha* (mercenaires armés à la solde d'Assad) que de la figure protectrice qui veillerait sur les humains dont elle contrôle les vies. C'est ce que montrent les trajectoires d'Amal, jeune Syrienne issue d'un milieu privilégié damascène, et de Hammoudi, originaire de la ville de Deir-az-Zour, chirurgien plastique formé à Paris, qui doit revenir en Syrie pour renouveler son passeport en 2011. Les deux personnages principaux, ainsi que le compagnon d'Amal, Youssef, mènent d'abord une vie confortable avant de participer, pour Amal et Youssef, aux manifestations contre le régime, et pour Hammoudi, à la création d'un hôpital clandestin. Amal, Youssef et Hammoudi voient alors basculer leur pays et leurs vies, jusqu'à fuir et trouver refuge en Allemagne.

Ainsi peut-on résumer l'intrigue de la pièce, qui resserre l'action du roman, dense et au style proche du documentaire dans son sens du détail et son refus de tout sentimentalisme⁵, alors que la pièce de Laura Linnenbaum paraît d'emblée vouloir souligner la tragédie collective qui se joue à travers le récit des protagonistes – cependant, original et adaptation restent très proches car le texte du roman, certes abrégé, est repris avec peu de modifications sur scène. À ce titre, nous mentionnerons parfois le roman – et des lectures critiques de ce dernier – comme base du texte scénique (*Bühnentext*), tout en tenant compte des variations ou modifications qui lui sont apportées. Il paraît ici d'autant plus difficile de distinguer "original" et "adaptation" que l'auteurice a été directement impliquée dans la mise en scène et, à défaut de reprendre

³ "[He] provided her with the quotation from the second sura of the Koran that became the title of the novel—believing himself to be God-like, Syrian dictator Bashar Hafez al-Assad does not recoil from inflicting the most extreme punishments when his people refuse his command" (Taberner, "Pragmatic Cosmopolitanism" 822).

⁴ Depuis, deux autres adaptations scéniques ont vu le jour: dans une mise en scène de Sibylle Broll-Pape (première le 28/01/2022, ETA Hoffmann Theater) à Bamberg et dans une mise en scène de Susanne Draxler à Vienne (première le 25 février 2021, Werk X-Petersplatz). Nous nous concentrerons ici sur celle du Berliner Ensemble, que nous remercions pour la mise à disposition de ses archives visuelles dans le cadre de ce travail.

⁵ Cette "absence volontaire de sentimentalité" est un des éléments centraux de l'analyse que Stuart Taberner fait de *Gott ist nicht schüchtern* ("Pragmatic Cosmopolitanism" 838 and "Narrative and Empathy" 261).

son texte mot à mot, a contribué à la “construction d'un monde” (Hutcheon XXIV)⁶ dans la continuité de l'univers romanesque. Les quatre acteurs jouent, parfois à tour de rôle (voir figure 1), les différents personnages de l'intrigue, placée d'emblée sous le signe de l'archive par le recours à une œuvre du vidéaste Jonas Englert. Cette dernière montre différents dirigeants d'Europe de l'Ouest et des États-Unis, ainsi que des dictateurs d'Afrique et du Moyen-Orient depuis la Seconde Guerre mondiale. Le choix de projeter cette œuvre, créée spécialement pour la pièce de Linnenbaum et Baschung, place la représentation de l'exil dans la continuité d'une préoccupation plus large pour les questions de mémoire. De la figure de Hitler, l'une des premières à apparaître sur les images d'archive, à Assad, présent ensuite sur une affiche qui domine la scène et les protagonistes, il n'y a qu'un pas, laisse entendre la mise en scène.

En analysant les continuités mémorielles suggérées par l'adaptation scénique de *Gott ist nicht schüchtern*, nous nous proposons d'examiner les dynamiques transnationales à l'œuvre dans les représentations contemporaines de l'exil en Allemagne. Pour ce faire, nous examinerons d'abord les archives visuelles et sonores et les formes-palimpsestes auxquelles Grjasnowa, Baschung et Linnenbaum ont recours afin de dénoncer l'indifférence des spectateurs européens face à une histoire de destruction et de fuite qui se répète. Nous verrons ensuite comment les destins mis en scène prennent un caractère métaphorique, voire allégorique qui permet d'ouvrir les interprétations de la pièce sur son contexte. Ainsi, *Gott ist nicht schüchtern* trace une généalogie de l'exil qui dépasse les frontières de l'histoire syrienne et allemande.

Gott ist nicht schüchtern déstabilise les frontières traditionnelles par leur constante remise en question: d'un point de vue historique, en faisant apparaître une perspective diachronique des droits humains plutôt que de se concentrer sur une perspective synchronique de la “crise des réfugiés”⁷; mais aussi d'un point de vue géographique, mettant en avant les interconnexions transnationales et dynamiques globales plutôt que le cadre traditionnel de l'État-nation occidental. Ces dépassements thématiques sont rendus possibles par le recours à une multiplicité de formes-palimpsestes intermédiaires: la plasticité narrative et scénique ouvre de nouvelles perspectives, transnationales et transgénérationnelles.

⁶ “world building.” Sur le rapport entre “original” et “adaptation”, et sur les adaptations transmédiales, voir Hutcheon.

⁷ Nous gardons les guillemets pour marquer le caractère figé de cette appellation comme le fait la littérature critique, cf. Minnaard et Wienand.

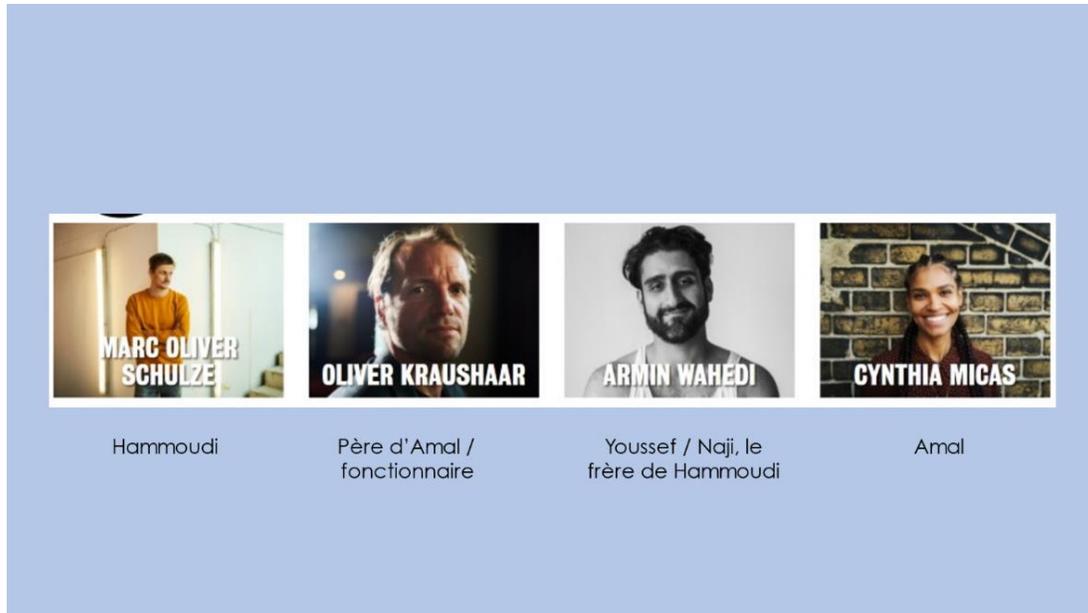


Fig. 1. Répartition des rôles (images: Berliner Ensemble).

Archives et palimpsestes

Dans un premier temps, nous analyserons quelques procédés scéniques qui permettent de créer un théâtre-palimpseste, dans lequel se superposent et entrent en relation différentes couches temporelles et spatiales. Le terme de “palimpseste”, emprunté à Gérard Genette (1982), désigne différentes relations transtextuelles, que nous employons ici dans le sens plus général de relations transmédiales, comme l'ont déjà fait de nombreuses études intermédiaires.⁸ La vidéo créée par Jonas Englert, projetée sur un rideau devant lequel les quatre acteurs se tiennent assis (figure 2), place d'entrée de jeu le propos de la pièce dans un contexte historique et géopolitique: des images de rencontres diplomatiques entre gouvernants de différents pays européens, des États-Unis, d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient montrent la collusion, voire l'imbrication des politiques au niveau mondial, soulignant les rapports étroits entretenus avec de nombreux dictateurs, que l'on voit serrer la main à plusieurs dirigeants occidentaux. Dictateurs et gouvernants de régimes démocratiques se confondent dans des images souvent floues ou dans un noir et blanc qui rend difficile la distinction entre les personnalités qui défilent: on y voit notamment Poutine, Assad père et fils, Trump, Merkel, Hitler et Chamberlain pendant les accords de Munich, la visite de Kadhafi à l'Élysée, la signature des accords d'Oslo.

⁸ Voir par exemple l'étude de phénomènes palimpsestiques au théâtre par Marie-Christine Lesage (notamment 148-151).



Fig. 2. La vidéo de Jonas Englert (image: David Baltzer, bildbuehne.de).

En quelques minutes (la vidéo dure environ deux minutes et trente secondes), une histoire des relations politiques depuis la Seconde Guerre mondiale est tracée dans ses grandes lignes, suggérant des continuités fortes entre les dirigeants, tous filmés dans la même position et en train de se serrer la main. Ces continuités sont renforcées par le passage de la vidéo, mise en valeur par un silence complet de plus de trente secondes (avant le début du récit de Hammoudi), à un décor dominé par une affiche de propagande montrant Hafez el-Assad et son fils Bachar, les deux hommes qui se sont succédé à la tête du gouvernement syrien de 1971 à nos jours (figure 3). Il s'agit d'une affiche de propagande réelle, photographiée par Paul Doyle. Ainsi, les acteurs jouent à nouveau devant une image d'archive, même si celle-ci n'est pas directement identifiable comme telle par le public car les couleurs pourraient laisser penser qu'il s'agit d'un élément fictif créé pour le théâtre.⁹ La fiction et la réalité se confondent, et le passage de relais symbolique entre images de Hitler et images des Assad père et fils crée un parallèle entre les deux figures. Ce rapprochement est déjà explicite dans le roman d'Olga Grjasnowa, qui décrit les portraits de propagande représentant Bachar el-Assad, distribués aux écoliers pour les forcer à manifester en faveur du régime: "Les portraits montraient un homme d'âge moyen, le regard froid, avec une moustache un peu moins large que

⁹ L'affiche a été très légèrement remaniée par Daniel Roskamp pour servir de décor.

celle de Hitler'.¹⁰ La reprise de ce détail sur scène renforce la dimension palimpsestique de l'adaptation théâtrale, comme "sans cesse habitée par [le texte adapté]".¹¹



Fig. 3. Affiche de propagande montrant Hafez et Bachar el-Assad (image: David Baltzer, bildbuehne.de).

Cet effet de "palimpseste visuel" (Lesage 148) – le visage d'Assad se superpose dans l'imaginaire du public et sur la scène à celui de Hitler, projeté précédemment, d'abord dans la vidéo, puis grâce à l'affiche – est également présent grâce à un autre procédé vidéo. En effet, l'acteur qui joue à la fois le représentant des services secrets syriens, le père d'Amal (proche du pouvoir) et le fonctionnaire chargé des demandes d'asile à l'arrivée d'Amal et Hammoudi en Allemagne, se filme en très gros plan, en direct depuis la scène. Son visage est projeté à l'écran, d'abord sur le rideau où a fini de défiler la vidéo d'archives de Jonas Englert, puis sur l'affiche de propagande, créant de fait un lien entre les deux archives (figure 4). Son visage se confond avec celui de Hafez el-Assad, évoquant visuellement ce que le roman compare explicitement: la ressemblance frappante avec le visage de Hitler montré au tout début de la pièce, grâce notamment à la moustache. Ce portrait est ensuite caricaturé, recouvert puis détruit par les personnages dans un acte de révolte (figure 5) dénonçant le caractère diabolique du régime syrien, toujours en place et dont se sont détournés les médias et les gouvernements occidentaux jusqu'à la chute du régime Assad en décembre 2024.

¹⁰ "Porträts zeigten einen mittelalten Mann mit kalten Augen und einem Schnurrbart, der ein wenig breiter war als der von Hitler" (Grjasnowa 126).

¹¹ Selon Linda Hutcheon, les adaptations se caractérisent par le fait qu'elles sont "intrinsèquement 'palimpsestiques', sans cesse habitées par les textes adaptés" ("inherently 'palimpsestuous' works, haunted at all times by their adapted texts", 6).

Cette absence de réaction, malgré l'usage des réseaux sociaux et la diffusion massive de photos documentant la violence du régime, est un autre élément que souligne le recours à la vidéo par les acteurs, qui se filment sur scène en train de manifester et partagent ces images sur Facebook.



Fig. 4. Le visage d'Oliver Kraushaar superposé à celui de Bashar el-Assad (image: Julian Röder).



Fig. 5. La destruction de l'image de propagande par Youssef et Amal (image: David Baltzer, bildbuehne.de).

À cela vient s'ajouter un "effet caméra de surveillance" (Lesage 145), qui souligne le caractère totalitaire du régime: sur l'écran, le visage en très gros plan de l'acteur Oliver Kraushaar rappelle sa présence quasi ininterrompue, parfois visible, parfois indécélable sur scène, observant chaque mouvement des protagonistes et écoutant leurs récits. Espion à la *Big Brother*, au visage inhumain et écrasant, il fait fusionner les administrations syrienne et allemande, rappelant le rôle central de l'appareil étatique dans la répression et la terreur. Cette référence à *Big Brother* est frappante lorsque l'on compare le très gros plan sur le visage d'Oliver Kraushaar (figure 6) à la représentation de *Big Brother* dans l'adaptation du livre de George Orwell au cinéma. Dans le film de Michael Radford paru en 1984, le Parti totalitaire qui dirige le monde est incarné par le visage omniprésent et comme détaché de tout corps de *Big Brother*. La convocation de cet imaginaire dystopique, conjuguée à la voix désincarnée d'Oliver Kraushaar qui répète inlassablement "Verlassen Sie augenblicklich das Gelände" (Linnenbaum et Baschung)¹², enjoignant les manifestants syriens à quitter les lieux, souligne les continuités entre régimes autoritaires, de l'Allemagne du III^e Reich à la Syrie d'aujourd'hui, avec la mise en place de systèmes totalitaires militarisés, sous la coupe de milices et de dignitaires du parti au pouvoir.¹³ Cette voix venue du hors-scène et que l'on ne peut associer à un corps renforce les parallèles entre la mise en scène et les représentations de *Big Brother*. Elle fait en outre résonner un usage de la langue allemande associé à la violence et à la police dans un contexte syrien, contribuant ainsi à la fusion des personnages de fonctionnaire syrien et allemand en la personne de l'acteur Oliver Kraushaar. Le fonctionnaire syrien qu'il incarne affirme à Amal: "Nous allons rester. Pour toujours."¹⁴ Le jeu scénique suggère ainsi que les dirigeants sont interchangeables tandis que le système, lui, reste inébranlable et inamovible.

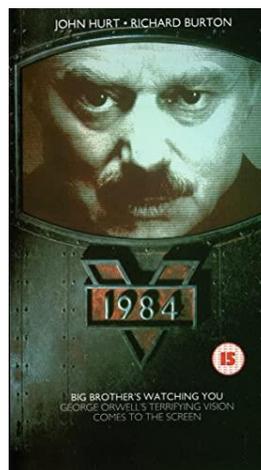


Fig. 6. L'affiche de *Big Brother* (dir.: Richard Burton).

¹² "Quittez immédiatement les lieux."

¹³ Sur le système totalitaire syrien, voir Cimino.

¹⁴ "Wir bleiben. Für immer" (Linnenbaum et Baschung).

Ces continuités entre histoire du totalitarisme allemand et syrien sont accentuées par les paroles de la chanson que chantent Amal et Youssef au milieu des manifestations et plusieurs gestes de protestation contre le régime syrien (ils déversent notamment une multitude de balles de ping-pong devant un bâtiment officiel). Il s'agit de la chanson *Iron Sky* de Paolo Nutini, parue en 2014, et dont le texte inclut un emprunt au discours le plus célèbre du *Dictateur* de Charlie Chaplin (1940), où le même acteur (Chaplin) joue deux personnages différents, un barbier juif et Adenoïd Hynkel. Le caractère parodique du film – Hynkel, par un jeu paronymique, fait référence à la figure de Hitler – permet à la mise en scène de Laura Linnenbaum et Sibylle Baschung de créer un effet de palimpseste à plusieurs niveaux, la mise en scène renvoyant directement à la chanson et, par celle-ci, indirectement à la mise en scène parodique d'un dictateur dont la moustache rappelle celle que décrit Olga Grjasnowa (cf. supra). De cette manière, la référence à *Iron Sky* inscrit encore une fois la pièce dans la continuité d'une histoire spécifiquement allemande du totalitarisme. Ainsi naît une forme-palimpseste, non seulement par les archives visuelles qui se superposent voire se confondent sur scène, ou grâce aux choix de casting, mais également par une forme d'intermédialité, d'hypertextualité par citation qui confère une dimension allégorique à la pièce.

Une allégorie de l'exil

Le choix d'une chanson dans laquelle une catastrophe semble imminente, qu'elle soit de nature extraterrestre ou nucléaire, comme le suggèrent certains plans du clip réalisé par Daniel Wolfe, montre la volonté de raconter une histoire qui, au-delà de la révolution syrienne, constitue un appel à la liberté potentiellement universel. En inscrivant sa chanson dans le décor de l'Ukraine d'après l'annexion de la Crimée en février et mars 2014 par la Russie, Paolo Nutini en souligne la dimension politique. Les paroles, scandées sur scène par Amal et Youssef, appellent à la libération de toute forme d'oppression, un message renforcé par l'alliance entre les paroles de Nutini et la citation du discours extrait du *Dictateur*. Le discours prononcé par Chaplin dans le *Dictateur* n'est pas directement cité sur scène. Ce sont les extraits encadrant cette insertion dans la chanson de Nutini qui sont chantés par Amal et Youssef, ce qui laisse entendre en creux les paroles manquantes de Chaplin, notamment par des effets d'écho qui créent un lien direct entre le texte de la chanson et celui du discours de Chaplin. Nutini joue avec ces effets, comme ici, où plusieurs termes introduits dans les paroles écrites par le musicien (notamment *power*) font écho à des passages empruntés au *Dictateur*:

We are proud individuals living in the city
 [...]
 But no one
 No nobody
 Can give you the **power**

To rise over love
 And over **hate**
 Through this iron sky
 That's fast becoming our minds
 Over fear and into **freedom**
 (To those who can hear me, I say, do not despair

[...]

The **hate** of men will pass, and dictators die
 And the **power** they took from the people will return to the people
 And so long as men die, **liberty** will never perish

[...]

You, the people, have the **power** to make this life **free** and beautiful

[...]

Let us use that **power!**) (Songfacts)¹⁵

Ce jeu intratextuel permet sur scène, sans qu'Amal ne cite à proprement parler le discours de Chaplin, d'introduire les éléments constitutifs de celui-ci et, pour un spectateur à l'oreille avertie, de faire entendre, à travers la chanson de Nutini, cette référence "à la dimension universelle, paradoxalement intemporelle", malgré sa "matière [...] datée" (Cadé 443). Dans le clip vidéo tourné par Wolfe, ce message universel est explicitement transformé en un signe de soutien à l'industrie musicale ukrainienne, l'équipe du tournage étant l'une des premières à être retournée en Ukraine après le mouvement Euromaïdan et l'annexion (cf. Nash), et les images montrant des paysages ukrainiens. Sur scène, si le clip n'apparaît pas et cette référence à l'Ukraine en 2014 reste donc très indirecte – ne laissant qu'une trace imperceptible pour les spectateurs dans la salle – des éléments de mise en scène font écho à des extraits du clip. Ainsi, aux hommes filmés par Wolfe et témoignant de leur peur ("They just want us functioning in fear" 01:02), répondent des scènes où le pouvoir syrien cherche à faire vivre les opposants dans la peur. L'analyse détaillée d'une référence qui semble d'abord, sur scène, simple et superficielle, révèle un empilement de relations transtextuelles et transmédiales dont le désenchevêtrement fait émerger des effets d'écho et des liens bien plus profonds et complexes. Ces liens suggèrent la dimension allégorique et la portée universelle de l'histoire mise en scène, soulignée par le choix de reprendre la pièce dans le cadre d'un programme consacré en grande partie à une réflexion sur l'exil après l'attaque de l'Ukraine par la Russie en février 2022, réactualisant la référence implicite à l'Ukraine et à l'annexion de 2014 et lui conférant un nouveau sens. Le contexte de la programmation théâtrale permet ici de mieux comprendre "son sociogramme, c'est-à-dire l'ensemble de tout ce qu'il est nécessaire de mettre en place pour qu'[elle] puisse exister" (cité dans De Verdalle 17), soit les moyens de production de la pièce, ainsi que le contexte de sa création et de sa réception par le public.

¹⁵ Nous soulignons.

Le programme du Berliner Ensemble pour l'année 2022-2023 comprend non seulement la pièce d'Olga Grjasnowa, mais aussi une adaptation scénique d'un tome de la trilogie dite de la *Wartesaal* (de la "salle d'attente") de l'écrivain juif allemand Lion Feuchtwanger, intitulé *Exil*. Représentant majeur de la littérature d'exil allemande dans les années 1930-1940 (cf. Milling), Feuchtwanger a notamment édité avec Bertolt Brecht et Willi Bredel le journal *Das Wort*, importante publication de l'antifascisme allemand pendant le III^e Reich. Jouer ces pièces au théâtre du Schiffsbauerdamm, dans lequel s'est installée la troupe de Brecht en 1954, inscrit très concrètement *Gott ist nicht schüchtern* dans la continuité d'une longue tradition littéraire, et en particulier dans la lignée d'un théâtre d'exil antifasciste. Le patronage de Brecht est d'ailleurs déjà présent dans le roman grâce à une citation antéposée à la troisième et dernière partie, tirée des *Flüchtlingsgespräche*, les *Dialogues d'exilés* rédigés pendant l'exil de Brecht en Finlande puis aux États-Unis en 1940-1941. Brecht ironise sur la valeur d'un passeport dans cette citation célèbre:

Le passeport est la partie la plus noble de l'homme. D'ailleurs un passeport ne se fabrique pas aussi simplement qu'un homme. On peut faire un homme n'importe où, le plus étourdiment du monde et sans motif raisonnable: un passeport, jamais. Aussi reconnaît-on la valeur d'un bon passeport, tandis que la valeur d'un homme, si grande soit elle, n'est pas forcément reconnue. (1)¹⁶

Dans la tradition brechtienne, le Berliner Ensemble propose des pièces qui privilégient l'humain, l'universel au national et dont les mises en scène ont une visée didactique, avec une troupe habituée à se produire dans des pièces de Brecht où le chant et la musique, de manière plus générale, jouent un rôle essentiel dans cette didactique théâtrale. Le choix d'une chanson pour *Gott ist nicht schüchtern* s'inscrit ainsi dans la continuité de pièces comme *Die Dreigroschenoper* [*l'Opéra de Quat' Sous*] et ne relève pas de l'ornement mais davantage d'un travail didactique sur la liberté, du conflit syrien aux conflits les plus récents. La programmation incorpore non seulement l'héritage brechtien, mais semble également s'inscrire dans la continuité de la réception de la littérature d'exil en République démocratique allemande. Celle-ci accentue l'engagement antifasciste de la littérature d'exil pour la revendiquer comme vectrice de la vision d'une "autre Allemagne" résistante et exilée face à l'Allemagne du III^e Reich, comme le met en évidence Lutz Winckler (185) dans son analyse des processus de canonisation de la littérature d'exil après 1945.¹⁷

La tradition antifasciste est également mise à l'honneur dans le programme distribué lors des représentations de *Gott ist nicht schüchtern*, précédées de dialogues

¹⁶ En allemand, voir Grjasnowa 277.

¹⁷ "ein anderes Deutschland."

sur les formes contemporaines de l'exil et accessibles gratuitement au public,¹⁸ ici aussi avec une visée didactique et réflexive sur les enjeux des phénomènes d'exil passés et présents. Dans le programme est imprimé comme introduction au thème de l'exil et à la pièce un texte de Natalia Ginzburg, *Le Fils de l'homme* (à entendre ici aussi au sens de l'humain en général), paru dans le recueil *les petites vertus*. L'écrivaine italienne, issue d'une famille juive engagée dans la résistance antifasciste et elle-même engagée contre le régime mussolinien avec son mari Leone Ginzburg, est forcée de s'exiler avec lui. Cet essai a été écrit juste après son retour à Turin et la mort de Leone Ginzburg dans une cellule de la Gestapo. Dans ce texte, Ginzburg met également l'accent, par des procédés de généralisation analysés en détail par Vanina Palmieri (notamment 294-297), sur la dimension essentiellement humaine de la question de l'antifascisme par opposition à la Shoah et aux régimes autoritaires mussolinien et hitlérien qui ont frappé le genre humain, l'humanité comme "nous" – le texte est écrit entièrement à la première personne du pluriel, l'éloignant d'un rapport purement référentiel à la vie de son autrice pour en faire un texte à visée universelle. Pour Olga Grjasnowa, comme elle l'explique dans un entretien consacré à la mise en scène de *Gott ist nicht schüchtern* en compagnie de Laura Linnenbaum, son roman, y compris dans sa version scénique, est une réécriture de ce texte fondateur, soulignant ainsi les continuités historiques entre différentes histoires d'exil et de résistance, de l'histoire européenne du XX^e siècle au conflit syrien:

Étonnamment, tout est déjà dit dans ce texte, comme c'est en fait si souvent le cas. Les expériences de la fuite ne sont pas nouvelles. Les expériences de rejet, de refus d'aide ne sont pas nouvelles. Même pas en Méditerranée, si ce n'est que dans les années 1930-1940 c'étaient surtout des réfugiés d'origine allemande qu'on n'a pas aidés, qui ont été refoulés aux frontières. Ce qui est nouveau, c'est le cynisme et le dénigrement de ceux et celles qui aident. Compte tenu de l'histoire allemande, c'est étonnant. Ou tout à fait cohérent.¹⁹

Ressort de cette citation non seulement l'affirmation explicite d'une continuité avec des textes antérieurs issus de l'œuvre d'exilés antifascistes, mais également la spécificité d'une mise en scène de la révolution syrienne et de ses conséquences dans un contexte allemand, marquée dans le roman par la référence à des œuvres du canon de la

¹⁸ Cette série de rencontres, intitulée *Stories from Exile*, a été initiée par Pavlo Arie, dramaturge et artiste ukrainien, qui invite des artistes exilés à "prolonger les textes et les idées de Bertolt Brecht, qui a vécu en exil de 1933 à 1948, et à créer ainsi une passerelle vers le présent" ("Ausgehend von Bertolt Brecht, der von 1933 bis 1948 im Exil lebte, sind unterschiedliche Exil-Künstler:innen eingeladen, Brechts Texte und Ideen weiterzuschreiben und somit eine Brücke in die Gegenwart zu schlagen." Cf. la description du projet sur le site du Berliner Ensemble).

¹⁹ "Erstaunlicherweise ist in diesem Text bereits alles gesagt, wie es ja grundsätzlich so oft der Fall ist. Die Erfahrungen der Flucht sind nicht neu. Die Erfahrungen der Zurückweisung, der Hilfsverweigerung sind nicht neu. Noch nicht einmal im Mittelmeer, nur, dass es in den 30er- und 40er-Jahren vor allem Flüchtlinge aus Deutschland waren, denen nicht geholfen wurde, die an den Grenzen abgewiesen wurden. Neu ist lediglich der Zynismus und die Verunglimpfung der Helfenden. In Anbetracht der deutschen Geschichte ist es erstaunlich. Oder nur konsequent" (Baschung).

littérature d'exil, *Transit* d'Anna Seghers et *La nuit de Lisbonne* d'Erich Maria Remarque – mais qui n'apparaissent pas explicitement sur scène. Malgré l'absence explicite de ces références, la mise en scène du Berliner Ensemble permet une convergence des mémoires par-delà les frontières et les époques, et va de pair avec une réflexion sur les convergences transnationales et transgénérationnelles entre différentes mémoires.

Reconfigurations mémorielles transnationales

La référence à une tradition préexistante de littérature d'exil²⁰ permet à *Gott ist nicht schüchtern* de s'inscrire dans une histoire littéraire et culturelle tout en la renouvelant et en l'ouvrant à de nouveaux horizons. Comme l'ont montré les analyses de Stuart Taberner, un faisceau d'éléments parsemés dans le texte de *Gott ist nicht schüchtern* "invoque[nt] la mémoire de la Shoah pour mettre en perspective son récit des atrocités qui se déroulent actuellement en Syrie".²¹ Certains de ces éléments sont repris sur scène, à commencer par le nom donné par la population syrienne à la centrale des services secrets. Sur scène, le récit de l'arrestation d'Amal par les services secrets permet de rapprocher son expérience traumatique de ce surnom: l'"Holocauste" (Grjasnowa 84). Cette "[citation multidirectionnelle]" (Taberner, "Pragmatic Cosmopolitanism" 830), associée à la moustache portée par le fonctionnaire joué par Oliver Kraushaar et à l'accent mis sur la continuité visuelle entre l'histoire du III^e Reich et du régime Assad, montre le rôle de la Shoah comme "archétype pour d'autres contextes"²² mémoriels, ainsi que l'analysent Daniela Henke et Tom Vanassche dans la continuité des travaux de Michael Rothberg sur la mémoire multidirectionnelle. La référence à la Shoah s'accompagne de "topoi, de formes d'expression et de modes de représentation" (Henke 15)²³ que l'on retrouve dans des éléments du récit, sur scène comme dans le roman, où le traitement des exilés est comparé à celui du bétail. Le récit ne montre jamais l'horreur par des éléments réalistes ou concrets sur scène, celle-ci reste hors-scène, sa représentation étant confiée à l'imaginaire du public (Barut 25). Ce choix de mise en scène s'inscrit dans le débat sur la possibilité de représenter l'horreur qui a eu lieu autour des partis pris de réalisation de Claude Lanzmann dans son film *Shoah*, et de Steven Spielberg dans *La Liste de Schindler* (Weissman 189-206).

Ici, la mémoire de la Shoah s'ouvre à d'autres horizons de violence par la circulation non seulement transnationale, mais aussi transgénérationnelle de passés traumatiques. Ainsi, la mémoire des souffrances palestiniennes, déjà évoquée par le travail du vidéaste Jonas Englerlert avec la signature des accords d'Oslo, est mise sur le

²⁰ Cette tradition est avant tout marquée par la littérature produite en exil entre 1933 et 1945, mais comprend également d'autres textes fondateurs. Sur ce point, voir Bannasch et Rochus.

²¹ *Gott ist nicht schüchtern* "invokes Holocaust memory to frame its narration of present-day atrocities in Syria" (Taberner, "Pragmatic Cosmopolitanism" 824).

²² "der hegemoniale Stellenwert der Shoah", "Leitbild für andere Kontexte" (Henke et Vanassche VIII).

²³ "Topoi, Sprechformen und Darstellungsformen."

devant de la scène par le personnage de Youssef. Ce dernier représente la “génération de la postmémoire” palestinienne²⁴: il hérite des traumatismes issus de plusieurs générations, de la génération des grands-parents qui ont fui la Palestine et vécu dans un camp de réfugiés, de son père maltraité par le régime en raison de son statut de réfugié, avant d’être lui-même confronté à la violence et à l’exil, puisqu’il devient à son tour réfugié en Allemagne après avoir été mis sur la liste des opposants du régime syrien à abattre. Ainsi, l’exil en Allemagne en cache un autre: l’exil de Palestine, et en ce sens, le parcours migratoire de la famille de Youssef fait écho à celui de la famille d’Olga Grjasnowa, forcée de fuir l’Allemagne nazie pour se réfugier en Russie puis en Azerbaïdjan, d’où elle fuit pour échapper au génocide arménien et revenir, en quelque sorte, à son point de départ, l’Allemagne. Sur scène comme dans le roman, des traces des origines juives de Grjasnowa, notamment grâce à la figure de Claire, la fiancée juive de Hammoudi, et à celle de sa famille russe sont décelables, bien qu’un peu effacées dans la mise en scène, qui coupe une partie de l’histoire d’Amal pour centrer le récit sur son exil. Comme dans le roman, cependant, ces éléments biographiques ne font que “colorer le récit des destins de Hammoudi et Amal” (Taberner, “Narrative and Empathy” 257)²⁵, et n’ont pas pour vocation de favoriser une lecture biographique de *Gott ist nicht schüchtern*.

Au contraire, c’est la pluralité et le nombre des destins croisés qui est soulignée sur scène et qui va à l’encontre de la représentation déshumanisante des exilés. Le recours à la vidéo par les acteurs permet d’aborder en creux les représentations traditionnelles des médias, dénoncées comme déshumanisantes, et qui nourrissent la connotation péjorative du terme “réfugié”. La pièce met ainsi en exergue une remarque d’Amal extraite du roman: “Le monde a inventé une nouvelle race, celle des réfugiés, refugees, musulmans ou nouveaux arrivants. Le mépris est tangible à chaque respiration”.²⁶ La mort de Hammoudi, tué par une bombe posée par un groupuscule néo-nazi, parachève l’invisibilisation des personnes exilées, qui ne comptent pour les États que selon leur nationalité, comme le montre le fait que la photo de Hammoudi n’est publiée dans le journal local sans autre information que son âge et sa nationalité – dernier fait relaté sur scène, alors qu’il ne clôt pas le roman, ce qui en souligne fortement le caractère dramatique. Dans ce cadre, se montrer solidaire de ses personnages signifie pour Grjasnowa affirmer leur appartenance à la communauté humaine, à ce “nous” du texte de Ginzburg, qui continue d’être menacé par des formes de totalitarisme. Cependant, là où le roman tente de nuancer le récit d’une communauté de destin et de souffrance

²⁴ Le concept de postmémoire est défini par Marianne Hirsch comme “la relation que la ‘génération d’après’ entretient avec le trauma personnel, collectif et culturel de ceux qui l’ont précédée – avec des expériences dont cette génération ne se ‘souvient’ que par l’intermédiaire d’histoires, d’images et de comportements au milieu desquels ils ont grandi. Mais ces expériences leur ont été transmises de manière tellement profonde et affective qu’elles paraissent constituer des souvenirs à part entière” (5).

²⁵ “colour her account of Hammoudi and Amal’s journeys.”

²⁶ “Die Welt hat eine neue Rasse erfunden, die der Flüchtlinge, Refugees, Muslime oder Newcomer. Die Herablassung ist mit jedem Atem spürbar” (Grjasnowa 281).

grâce à un rapprochement des mémoires (Taberner, "Pragmatic Cosmopolitanism" 837), l'adaptation de Laura Linnenbaum et Sibylle Baschung se montre moins critique. Elle accentue encore les lectures parallèles et superpositions d'événements et d'épaisseurs palimpsestiques, au point que les histoires d'Amal et de Hammoudi semblent parfois noyées dans un flot d'images d'archives et de références. Comme l'ont noté plusieurs critiques (voir notamment Philipp), si la mise en scène favorise l'empathie du public envers les protagonistes, elle risque aussi de leur faire perdre toute forme d'individualité et d'agentivité dans la mise en récit de leurs trajectoires d'exil.

Conclusion

En recourant à l'intertextualité et à l'intermédialité, *Gott ist nicht schüchtern* s'inscrit dans un contexte géopolitique et dans une tradition artistique marquée par l'exil et le totalitarisme. Tout en se présentant comme une réécriture de textes canoniques de la littérature d'exil allemande de 1933-1945, la pièce ouvre de nouveaux horizons d'interprétation, résolument tournés vers le présent et l'avenir. La superposition de traces crée un palimpseste complexe, qui confère à la représentation un caractère métaphorique, voire allégorique. Le rapprochement des mémoires, ouvrant ce qui relève du trauma personnel et de la biographie à d'autres horizons, trace un parcours transnational et transgénérationnel. Ces destins croisés par le recours à une narration intermédiaire font de l'exil une condition potentiellement universelle, fil rouge qui permet de donner une dimension collective à des trajectoires singulières.

Ouvrages cités

- Bannasch, Bettina, et Gerhild Rochus. "Einleitung." *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*, par Bannasch et Rochus, De Gruyter, 2013, pp. XI-XIX.
- Barut, Benoît. "Le hors-scène: un horizon fabuleux." *Coulisses*, vol. 44, Printemps-2012, <http://journals.openedition.org/coulisses/408>. DOI: <https://doi-org.merlin.u-picardie.fr/10.4000/coulisses.408>. Consulté le 15 janvier 2025.
- Baschung, Sibylle. "Gott ist nicht schüchtern. Zum Stück. Ein Gespräch mit der Autorin Olga Grjasnowa und der Regisseurin Laura Linnenbaum." *Berliner Ensemble*, 2020, <https://www.berliner-ensemble.de/inszenierung/gott-ist-nicht-schueechtern>. Consulté le 15 janvier 2025.
- Belkin, Dmitrij. "Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche." *Bundeszentrale für politische Bildung*, 13 juillet 2017, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche/>. Consulté le 15 janvier 2025.
- Brecht, Bertolt. *Dialogues d'exilés*. Traduit par Gilbert Badia et Jean Baudrillard, L'Arche, 1972.
- Cadé, Michel. "Jean-Pierre Esquenazi, *Le Dictateur de Charlie Chaplin*." *Questions de communication*, vol. 39, 2021, pp. 443-445.
- Cimino, Matthieu. "La 'fabrique de l'ennemi' en système totalitaire. Le cas syrien (1946-2014)." *Relations Internationales*, no. 158, 2014, pp. 117-36. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/48612531>. Consulté le 15 janvier 2025.
- Chaplin, Charlie, directeur. *Le Dictateur [The Great Dictator]*. United Artists, 1940.
- De Verdalle, Laure. "Le Berliner Ensemble sous l'intendance de Ruth Berghaus (1971-1977): une expérience théâtrale est-allemande (archives)." *Terrains & travaux*, vol. 1, no. 3, 2002, pp. 14-37.
- Feuchtwanger, Lion. *Exil*. Réalisé par Luk Perceval, Berliner Ensemble, 1 déc. 2022, Berlin.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, 1982.
- Ginzburg, Natalia. *Les petites vertus*. Traduit par Adriana R. Salem, Ypsilon, 2018.
- Grjasnowa, Olga. *Gott ist nicht schüchtern*. Aufbau, 2017.
- . *Gott ist nicht schüchtern*. Réalisé par Laura Linnenbaum et Sibylle Baschung, enregistré par Jonas Englert, Berliner Ensemble, 4 sept. 2020, Berlin.
- Henke, Daniela et Tom Vanassche. "Vorwort." *Ko-Erinnerung: Grenzen, Herausforderungen und Perspektiven des neueren Shoah-Gedenkens*, par Henke et Vanassche, De Gruyter, 2020, pp. VII-XII.
- Henke, Daniela. "Von der Singularitätsthese zur Ko-Erinnerung: Prolegomena zu einem Paradigmenwechsel." *Ko-Erinnerung: Grenzen, Herausforderungen und Perspektiven des neueren Shoah-Gedenkens*, édité par Henke et Tom Vanassche, De Gruyter, 2020, pp. 3-20.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia University Press, 2012.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. 2006. Routledge, 2013.

- Lesage, Marie-Christine. "Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes." *Communications*, vol. 83, no. 2, 2008, pp. 141-155. DOI: <https://doi.org/10.3917/commu.083.0141>.
- Milling, Marco. "Lion Feuchtwanger: Exil (1940)." *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, édité par Bettina Bannasch et Gerhild Rochus, De Gruyter, 2013, pp. 291-298.
- Minnaard, Liesbeth, et Kea Wienand. "Introduction: Taking Positions on the 'Refugee Crisis': Critical Responses in Art and Literature." *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur*, no. 66, 2019, pp. 17-26.
- Nash, Tim. "Action for Ukraine." *Onepointfour*, 1^{er} mars 2022, <https://www.onepointfour.co/2022/03/01/action-for-ukraine/>. Consulté le 15 janvier 2025.
- Nutini, Paolo. "Iron Sky." *Caustic Love*, Atlantic, 2014. Spotify, <https://open.spotify.com/intl-de/track/3osoedzMlnwf90Qu0T11rx?si=fd50427e0c034465>.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. Secker & Warburg, 1949.
- Palmieri, Vanina. *La notion d'insignifiance dans l'œuvre narrative, théâtrale et théorique de Natalia Ginzburg*. 2012. Université Sorbonne-Nouvelle Paris III, thèse de doctorat. HAL, <https://theses.hal.science/tel-00932774>. Consulté le 15 janvier 2025.
- Philipp, Elena. "Unbehagen bleibt." *Nachtkritik*, 4 sept. 2020, <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/deutschland/berlin-brandenburg/berlin/berliner-ensemble/gott-ist-nicht-schuechtern-berliner-ensemble-als-solides-erzaehltheater-adaptiert-laura-linnenbaum-den-roman-von-olga-grjasnowa-ueber-den-krieg-in-syrien>. Consulté le 15 janvier 2025.
- Radford, Michael, directeur. *Nineteen Eighty-Four*. Virgin Films, 1984.
- Rothberg, Michael. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford University Press, 2009.
- Taberner, Stuart. "Towards a 'Pragmatic Cosmopolitanism': Rethinking Solidarity with Refugees in Olga Grjasnowa's *Gott Ist Nicht Schüchtern*." *The Modern Language Review*, vol. 114, no. 4, 2019, pp. 819-40. Project Muse, <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.114.4.0819>. Consulté le 15 janvier 2025.
- . "Narrative and Empathy: the 2015 'Refugee Crisis' in Vladimir Vertlib's *Viktor hilft* and Olga Grjasnowa's *Gott ist nicht schüchtern*." *German Life and Letters*, vol. 74, no. 2, 2021, pp. 247-62. DOI: <https://doi.org/10.1111/glal.12299>.
- Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Cornell University Press, 2004, <https://books.google.de/books?id=kXO9wXvYuAQC>.
- Winckler, Lutz. "Exilliteratur und Literaturgeschichte – Kanonisierungsprozesse." *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur: Von Heinrich Heine bis Herta Müller*, édité par Bettina Bannasch et Gerhild Rochus, De Gruyter, 2013, pp. 171-202.

Nutini, Paolo. "Iron Sky." *YouTube*, mis en ligne par Paolo Nutini, 7 août 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=0cVIK6oim-Y>.

"Lyrics for 'Iron Sky' by Paolo Nutini." *Songfacts*, www.songfacts.com/lyrics/paolo-nutini/iron-sky. Consulté le 15 janvier 2025.

"Stories from Exile." *Berliner Ensemble*, www.berliner-ensemble.de/stories-from-exile. Consulté le 15 janvier 2025.