

Université Jean Jaurès UT2J

**Les naufrages des migrants dans
le théâtre d'Angélica Liddell, de
Lina Prosa et de Sonia Ristic,
une épopée contemporaine**

Mémoire dirigé par Mme Hélène Beauchamp et M.
Frédéric Sounac

Haniarii MANIN

Étudiante en Master 2 Lettres Modernes, Recherche
Années 2016/2017

Remerciements

J'adresse un grand remerciement à Mme Hélène Beauchamp et    M. Frédéric Sounac pour leur lecture attentive et leurs nombreux conseils. Je les remercie de s'être investis et de m'avoir soutenue dans mon projet jusqu'au bout.

Sommaire

Remerciements.....	2
Introduction.....	5
I) Faire sortir l'écriture : un processus de création de la parole poétique par une confrontation aux médias, à la société et à la politique d'immigration.....	13
A) <u>La crise du naufrage comme germe de l'écriture.....</u>	13
a) L'urgence de la dénonciation.....	13
b) Une haine des médias.....	21
B) <u>Un affrontement politique par la parole.....</u>	27
a) Une parole politique.....	27
b) Une adresse au représentant politique est-elle possible pour et par le migrant ?.....	36
c) Des textes au message politique dogmatique ?.....	40
C) <u>La construction d'une parole poétique par le retour au mythe.....</u>	43
a) Le surgissement de la parole poétique.....	43
b) Une entrée dans le mythe et le merveilleux.....	52
II) Établir un théâtre de la <i>polis</i> : la possibilité de mettre en place une communauté politique.....	59
A) <u>Dans la lignée d'un théâtre méditerranéen : une référentialité qui assure la portée communautaire et politique du théâtre.....</u>	61
a) L'influence du théâtre tragique antique.....	61
b) Dans la continuité d'un théâtre italien : la tradition du théâtre de la narration et le théâtre politique de Pasolini.....	73
c) Des œuvres très éclectiques.....	78
B) <u>S'engager dans une lutte au théâtre : un pathos davantage brechtien que fataliste.....</u>	84
a) Porter la mémoire de ceux qui n'ont pas pu parler.....	85
b) Une défense du statut social particulier du migrant.....	90

c) Faire entendre la voix du collectif, un moyen de rejeter l'individualisme de la société contemporaine et de mettre fin à la corruption du Pouvoir.....**95**

C) Une universalisation des naufrages par le biais des mythes.....**104**

- a) La thématique de l'aveuglement.....**105**
- b) Le mythe de la nation.....**108**
- c) Une revisite du *topos* du voyage en mer.....**112**

III) Appréhender l'altérité et l'individu avec toutes ses singularités.....121

A) Faire changer les représentations de l'Autre.....**121**

- a) Lutter contre la catégorisation et la déshumanisation du sujet.....**122**
- b) Le monologue, un moyen de questionner l'Altérité.....**131**

B) Donner vie à un individu par une matérialisation complexe du personnage.....**137**

- a) Un langage propre à chaque personnage.....**138**
- b) La mise en place d'un monde subjectif.....**147**

C) Le personnage mythique, figure représentative de la condition humaine.....**153**

- a) Le schéma d'une quête initiatique.....**153**
- b) Révéler le tragique de la vie.....**158**
- c) Une démythification partielle du héros tragique.....**165**

Conclusion.....172

Bibliographie.....174

Annexe.....181

Les images effroyables des corps échoués des migrants font aujourd'hui la une de la presse. Après avoir fait de la photographie du corps d'Aylan, un petit migrant de trois ans, le symbole de la disparition de toute une partie de la société, les médias font des naufrages migratoires un sujet d'actualité que la société n'est désormais plus en mesure de nier. L'ONU affirme qu'en 2016, plus de cinq mille migrants ont péri en tentant de traverser la Méditerranée. Ce chiffre est un record jamais atteint, mais il ne reflète toutefois pas la réalité, puisque nombre de migrants meurent chaque jour sans être comptabilisés ou même identifiés. Pourtant, ce processus de naufrage ne date pas du début des années 2000. Il remonte à 1988, où les premières carcasses de bateaux et les premiers corps sont trouvés sur les plages d'Espagne, notamment à Tarifa, où les forts courants provenant de la Méditerranée sont en partie à l'origine de ces naufrages. De même, les catastrophes en mer Méditerranée se poursuivent quelques années plus tard un peu plus loin du côté de la côte sicilienne, à Lampedusa, après que le gouvernement de Silvio Berlusconi a choisi de faire de Lampedusa le centre de triage des migrants afin de créer un point central de passage de l'immigration irrégulière.

Ces deux espaces ont en commun la mer Méditerranée, véritable pont entre le continent africain et le territoire européen, lieu de passage, mais aussi lieu même de la tragédie. En effet, cet espace méditerranéen qui est aujourd'hui au centre même de l'actualité se trouve être un réservoir de mythes pour la dramaturgie contemporaine, notamment dans la pièce *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* d'Angélica Liddell, dans la *Trilogie du naufrage* de Lina Prosa et dans *Migrants* de Sonia Ristic. Le domaine médiatique fait ainsi une rencontre singulière avec le monde du théâtre qui réutilise son discours et ses archétypes sur le sujet migratoire. Les références constantes aux mythes gréco-romains, à la littérature épique, mais au théâtre tragique grec et en même temps à aux événements médiatiques font de ces œuvres de vraies passerelles entre le mythe et le réel, entre la fiction et l'actualité. La connexion avec ce paradigme de la mer originelle, enveloppante, semble unifier les peuples vivant sur les bords de la Méditerranée. Cette croyance remonte à l'Antiquité où déjà les Romains qualifiaient la mer par l'expression affective de « Mare nostrum¹ ».

¹. Fernand Braudel, *Les Mémoires de la Méditerranée*, Paris, Editions de Fallois, 1998, p. 306.

C'est dans cet esprit d'union, de connexion par le biais du mythe que les trois dramaturges mettent en scène les naufrages des migrants à la manière d'épopées contemporaines.

D'abord, dans le premier volet de sa *Trilogie du naufrage*, *Lampedusa Beach* écrit en 2003, la dramaturge sicilienne, Lina Prosa, fait de Shaüba un personnage mythique qui efface les *a priori* que l'on pourrait se faire de la figure du migrant. L'héroïne offre un récit fictionnel autobiographique décousu où elle explique son départ d'Afrique, se raccroche à des souvenirs réconfortants et laisse libre cours aux pensées qui lui parviennent à l'approche de la mort. Le lecteur entre dans l'intériorité la plus profonde de Shaüba, assistant à son agonie, à son sentiment de solitude face à l'abîme dans lequel elle est en train de sombrer. La focalisation se fait moins sur les causes qui ont conduit à sa noyade que sur sa conscience profonde, sur son incompréhension généralisée de l'expérience mortifère. Cette pièce a remporté le premier prix national pour le théâtre engagé Annalisa Scafi à Rome, puis en 2007 le prix Anima, et a été mise en scène la première fois au Théâtre des Bernardines le 5 février 2008.

Dans *Lampedusa Snow*, Lina Prosa continue son récit avec un autre personnage masculin cette fois-ci, Mohamed. Parti afin d'offrir ses compétences d'ingénieur à l'île de Lampedusa, Mohamed survit à la traversée de la Méditerranée, mais est placé dans un camp d'accueil dans les Alpes, où il meurt de froid. Sa mort lente et douloureuse est racontée par le migrant dans ses moindres détails, entrecoupée par des pensées hallucinatoires ou des souvenirs, comme l'avait déjà fait Shaüba. L'écriture de cette pièce n'est survenue qu'après la demande des spectateurs français qui, au sortir de la mise en scène de Christian Benedetti à la Comédie-Française en 2013, ont tant apprécié la pièce qu'ils suggéraient à la dramaturge de poursuivre l'écriture jusqu'à en faire une trilogie. Le 31 janvier 2014, Lina Prosa se lance ainsi dans l'aventure en mettant en scène cette nouvelle pièce à la Comédie-Française jouée par l'acteur Bakary Sangaré dans le rôle de Mohamed.

Le volet final, *Lampedusa Way*, est mis en scène le lendemain même de la représentation de *Lampedusa Snow* à la Comédie-Française avec Cécile Brune dans le rôle de Mahama et Gilles David dans celui de Saïf. L'histoire se prolonge cette fois-ci avec des personnages déjà évoqués dans les deux premiers volets,

Mahama et Saïf, la tante et l'oncle adoptif de Shaüba et Mohamed, qui reviennent sur les traces de leurs proches sans parvenir à retrouver des preuves concrètes de leur disparition. Invités à Lampedusa par des organismes d'Etat, ils cherchent vainement leur proche et deviennent par la suite des clandestins. Ainsi, eux-aussi proclament implicitement leur disparition culturelle et identitaire.

La tragédie des migrants est mise en scène sous différentes formes selon l'écriture et l'esthétique des dramaturges. Angélica Liddell, auteure, metteur en scène et comédienne espagnole, écrit la même année que Lina Prosa, en 2003, en réaction aux nombreux naufrages qui frappent les côtes espagnoles, mais son texte *Y los peces salieron a combatir los hombres*, se veut plus polémique. La pièce a été mise en scène par la dramaturge elle-même le 31 octobre 2003 au Théâtre Rigoberta Menchu dans le cadre du Festival de Théâtre Madrid Sur. Elle y crée le personnage de La Puta, figure de la révolte contre les politiques et contre l'indifférence de la société face à ces événements dramatiques, sorte de double d'elle-même. La Puta s'adresse plus personnellement au personnage de Señor La Puta dans un monologue empreint d'une grande véhémence. La dramaturge remet surtout en question la banalisation du phénomène des naufrages, critique le racisme ambiant des milieux politiques et dénonce une forme de mépris social. Elle appelle à une vengeance des migrants, même si celle-ci reste de l'ordre du fantasme. Les noyés se transforment en thons, vouant la société à une forme de cannibalisme tragique. La pièce s'inscrit dans la *Trilogía de actos de resistencia contra la muerte* qui regroupe *Y como no se pudo* : *Blancanieves* - œuvre qui tente de dénoncer les horreurs de la guerre - et *El año de Ricardo* – volet final qui propose un portrait charge du roi Richard III, véritable incarnation du Mal et de la monstruosité du Pouvoir.

La dramaturge belge, Sonia Ristic, écrit une pièce en 2013 qui se veut tout aussi pamphlétaire que la pièce d'Angélica Liddell. Le texte est mis en scène dès 2014 par la dramaturge elle-même, au Tarnac, la scène internationale francophone. Sonia Ristic est connue pour avoir mis en avant un théâtre francophone. *Migrants* est une œuvre chorale, une sorte d'épopée collective où les protagonistes, Ti Sam, Ursula, Leyla, Jo, Cal et Tonio, traversent à pied, puis en mer la distance qui les sépare du pays rêvé. Le lieu n'est pas indiqué, mais le lecteur peut le deviner ; cela pourrait être Sangatte, Malte, Lampedusa ou la

plage de Tarifa. Tous ont fui pour des raisons différentes. Ti Sam, est parti après un bombardement qui a tué ses parents, Ursula qui faisait partie d'une communauté de voyageurs a également fui la guerre, Leyla a quitté ses parents pour satisfaire ses rêves de voyage, Jo a suivi les vœux testamentaires de sa mère qui lui indiquaient de partir loin de son pays natal, de fonder une famille et de jeter ses cendres dans la mer, tandis que Cal et Tonio sont des passeurs qui ont accompagné les migrants dans leur voyage. Ils arrivent tous, après la traversée, dans un camp d'accueil pour migrants où ils passeront plusieurs saisons, attendant une réponse de l'État quant à leur intégration dans la société. La fable se termine sur un incendie qui éclate dans le camp et qui entraîne la mort de Cal, la fuite de Ti Sam accompagné de Jo et de Leyla guidée par Ursula. Cette pièce agit comme un écho aux autres œuvres présentées plus tôt. Mon analyse consiste essentiellement à mettre en valeur ces jeux d'écho et de résonance que l'on peut avoir avec les pièces de Lina Prosa et l'œuvre d'Angélica Liddell, sans pour autant traiter *Migrants* comme un objet d'étude au même titre que les autres œuvres du corpus.

L'intrigue générale de ces trois pièces repose sur la mise en place d'une tragédie, qui prend ses origines dans le monde réel - et qui est retranscrite au théâtre avec une certaine mythification des personnages, une certaine poétisation des lieux, et surtout de la mer Méditerranée. Les trois dramaturges européennes ont trouvé un moyen de nourrir leur pièce du mythe de la Méditerranée; elles perçoivent la Méditerranée comme le berceau de l'humanité et comme un moyen certain de faire dialoguer les hommes entre eux grâce à la croyance en un imaginaire collectif.

Il convient, avant tout, de définir la notion de mythe qu'on a tant employée. Le mythe est à l'origine, comme l'explique Jean-Pierre Vernant dans *Mythe et pensée chez les Grecs*, un récit merveilleux qui ne cherche pas à résoudre réellement un problème posé, mais qui repose sur « un fond de pensée où s'enracine [une] cosmologie² ».

André Dabezies met en avant la nécessité de parler de « mythes » plutôt que de « mythe » comme notion abstraite et générale :

². Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs, Etudes de psychologie historique*, Paris, La découverte/Poche, 1996, p. 378.

« Le Mythe » dans l'abstrait, cela n'existe pas, ce n'est qu'une abstraction illusoire, sans réalité concrète ni définition possible. Ce qui existe, c'est un monde grouillant de formes mythiques et de récits symboliques bigarrés, dont les combinaisons innombrables rendent impossible tout classement méthodique universalisable³.

Les mythes sont ainsi des récits bigarrés qui ne doivent pas être rassemblés dans la catégorie homogénéisante qu'on pourrait qualifier de « Mythe ». Il serait plus juste de les définir comme des « récits ou des schémas narratifs, des histoires symboliques, d'origine indéterminable, mais apparemment spontanée, qui ont chacune pris figure et valeur de modèle intemporel et plus ou moins sacré aux yeux d'un groupe humain déterminé⁴ ». Ces récits ont pour but, selon André Dabezies, de « représenter symboliquement l'une des contradictions majeures d'une époque, d'une collectivité ou de l'humanité entière, l'un de ces conflits irrationnels, injustifiables autant qu'inéluctables – par exemple la confrontation avec l'amour, la vie ou la mort : le récit mythique met en scène de telles situations-limites [...]»⁵.

Pour Jean-Luc Nancy, les mythes supposent « un monde ininterrompu de présences, pour une parole ininterrompue de présences, ni de vérité, et parfois même pas de “dieux”, mais une façon de lier le monde et de s'y attacher, une *religio* dont la prolifération est un “grand parler”⁶ ». Au départ, le récit mythique provient d'une volonté des peuples anciens d'expliquer un vécu indicible, de justifier leur existence par une mise en scène des éléments naturels, du *cosmos*. Il a longtemps connu une confrontation avec la notion de *logos* qui engage à appréhender le monde avec une certaine rationalité propre au domaine de la philosophie. Aujourd'hui, cette conception dichotomique entre le *mythos* et le *logos* est largement remise en cause, car certains ont constaté que les philosophes se sont contentés de reprendre le même système d'explication du monde que le mythe et « de répéter, dans un langage différent, ce que déjà disait le mythe⁷ ».

Pour autant, le récit mythique n'a quasiment jamais disparu des créations littéraires ; il a traversé les époques car il a cette dimension universalisante des problèmes que peut rencontrer un individu dans son existence. En effet, il « permet donc d'envisager [les conflits d'une collectivité ou d'une humanité]

³. André Dabezies, « Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires », dans *Revue de littérature comparée*, P. Brunel et D. H Pageaux (dir.), n°78, 2004, p. 3-22, p. 6.

⁴. *Ibid.*, p. 7.

⁵. *Ibid.*

⁶. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Christian Bourgeois éditeur, 1990, p. 124.

⁷. Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs, Etudes de psychologie historique, op. cit.*, p. 378.

comme vivables, voire de trouver un sens à la vie et à tout ce que l'homme se voit obligé d'affronter sans rémission ni justification pensable⁸ ». Le mythe est surtout intrinsèquement lié à un partage communautaire. Pour Jean-Luc Nancy, « le mythe est avant tout une parole pleine, originelle, tantôt révélatrice et tantôt fondatrice de l'être intime d'une communauté⁹ ».

Il est donc intéressant de rendre compte comment les pièces du corpus se servent du mythe pour interroger cette idée de communauté au théâtre. La notion de communauté reste à définir dans la mesure où les migrants ne forment pas un groupe social et culturel homogène. L'entité des migrants s'avère être difficile à définir avec les notions préexistantes. Dans quelle mesure les migrants peuvent-ils être considérés comme une communauté ? Une communauté est d'abord, selon le Grand Larousse, un « état, caractère de ce qui est commun ; similitude, identité¹⁰ ». La communauté semble ainsi se fonder sur un partage commun de certains éléments, sur une ressemblance des rapports entre certaines entités. La seconde définition introduit la dimension sociale et géographique du mot : « Groupe social ayant des caractères, des intérêts communs, ensemble des habitants d'un même lieu¹¹ ». Elle se veut moins abstraite et s'ancre dans un espace social d'un lieu donné. Dans le cas des migrants, le critère économique peut se présenter comme l'un des intérêts communs qui poussent ce groupe social à cohabiter ensemble, mais ce n'est pas un critère qui pourrait s'appliquer à tous. Il faut rappeler que les recherches de Sayad dans le domaine de la sociologie de l'immigration ont prouvé que les immigrés ne forment pas un ensemble homogène et sont traversés par des clivages de stratification sociale¹². Là où la deuxième définition de « communauté » pose problème, c'est qu'elle ne s'applique par totalement aux migrants au sens où ceux-ci ne sont attachés à aucun lieu géographique. Ils ne proviennent pas tous du même endroit, et n'appartiennent légalement à aucun pays, une fois la frontière du pays d'accueil passée.

La dernière définition donnée par le Larousse présente la communauté comme un « groupe de personnes vivant ensemble et poursuivant des buts

⁸. André Dabezies « Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires », dans *Revue de littérature comparée*, *op. cit.*, p. 7.

⁹. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰. *Le Grand Larousse illustré*, dictionnaire encyclopédique, 2005.

¹¹. *Ibid.*

¹². Abdelmalek Sayad, « Les trois âges de l'émigration algérienne en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 15, juin 1977, p. 59-80.

communs¹³ ». Cette définition nettement plus vague peut s'appliquer au cas particulier des migrants. Mais, la définition qui revient le plus souvent dans les dictionnaires est la seconde. On la retrouve donnée quasi exclusivement dans le Petit Robert, avec pour synonymes les termes de « collectivité, corps et société¹⁴ ».

Ainsi, on peut se demander si le théâtre ne crée pas un certain mythe de l'immigration, si les auteurs n'enferment pas le sujet des migrations dans un carcan paradigmatique. Ne serait-ce pas par ce procédé de mythification de la question migratoire que les dramaturges parviennent à nous donner une vision éclairante et unificatrice sur la société contemporaine ? Autrement dit, comment la littérature parvient-elle à concurrencer l'information en mobilisant un certain nombre d'archétypes sur la migration clandestine relayés seulement par les médias ? Comment les mythes universalisent-ils notre regard sur des sujets d'actualité qui pourraient être à l'origine d'une discontinuité, d'une fragmentation, d'une division des individus ?

Si le mythe nous dit des choses sur le réel, c'est avant tout parce qu'il a pris naissance à partir d'expériences purement empiriques. La fiction n'est jamais cloisonnée avec le réel ; elle s'en nourrit constamment, et c'est pourquoi elle porte un discours qui a une réalité en soi. La parole poétique et mythique de ces pièces découle donc d'une nécessité de dire le réel, de dénoncer des faits d'actualité ; elle s'ancre ainsi dans l'urgence du réel. Les outils littéraire fonctionnent comme une thérapie contre l'invisible, contre l'inmontrable. Ils servent à figurer une vision trop crue de la réalité à laquelle on ne pourrait réellement assister.

Mais surtout, au-delà de ses origines, l'écriture théâtrale sur l'immigration a une dimension politique au sens où elle pose la question d'un fond commun, d'une collectivité. Ces pièces font naître une interrogation quant à la formation d'un nouveau groupe social qui trouble une nation déjà formée, d'un Etat-nation. On peut alors faire le postulat que la parole de ces textes se fait politique au sens où elle cherche à rassembler la société, à la recomposer. Elle tente de redéfinir les limites entre les différentes couches de la société, du moins d'en réduire les

¹³. *Ibid.*

¹⁴. *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 2013.

distances, d'unifier le regard que porte la société sur la question de l'immigration ou du moins d'ébranler leurs consciences.

Pourtant, les mythes, avant de porter un message politique réunificateur, offrent au lecteur une réflexion philosophique sur le monde qui l'entoure, sur une forme d'altérité. Le récit mythique est synonyme d'apprentissage civique, car il familiarise le néophyte avec une donnée empirique. Le lecteur peut ainsi intégrer des données qui lui apprennent des choses sur lui-même et qui le forment. Il est vrai que la représentation d'une figure de l'altérité fonctionne assez souvent comme un double, comme un reflet du penseur. L'histoire subjective des héros des pièces amène le lecteur à appréhender l'autre dans toute sa singularité, comme une personne à part entière, et non plus comme une simple figure du mythe de l'immigration.

I) Faire sortir l'écriture : un processus de création de la parole poétique par une confrontation aux médias, à la société et à la politique d'immigration

Le théâtre de l'immigration trouve ses origines dans une nécessité de se représenter l'actualité et dans un élan de résistance contre le politique et les médias. Angélica Liddell, Lina Prosa et Sonia Ristic ajoutent leur parole à celle d'une société qui a tendance à déshumaniser la figure du migrant. La parole poétique se révèle être dans leur écriture un moyen d'accéder à une vérité. En s'éloignant du procédé documentaire, les trois dramaturges explorent les non-dits autour de cette représentation floue du migrant. Elles se servent du mythe pour entrer dans une intériorité qui, au quotidien, peut nous paraître trop étrangère. Leur parole se fait tranchante, engagée, politique, mais surtout des plus humanistes ; elle est en soi un acte de résistance et un appel désespéré à l'éveil des consciences des politiques comme des citoyens.

A) La crise du naufrage comme germe de l'écriture

L'étude du processus de création des œuvres étudiées est particulièrement intéressante, car elle va de pair avec une prise de conscience des dramaturges du monde qui les entoure, et de l'indifférence de la société quant à ces sujets d'immigration. Le retentissement médiatique est clairement à l'origine de cet engagement chez les trois artistes. Les médias sont les seuls *media* au tout début des années 2000 qui permettent de rendre compte de la réalité des naufrages migratoires en Méditerranée. L'immédiateté du sujet n'a pas permis à d'autres *media*, qu'ils soient artistiques ou culturels, de raconter l'histoire de ces épopées contemporaines. De ce fait, on peut considérer l'écriture précoce d'Angélica Liddell et Lina Prosa comme l'un des premiers témoignages, comme l'un des premiers cas de résistance quant à l'avenir des migrants, comme une création des plus innovantes. Elles créent une littérature dramatique avec une « politicalité » propre à l'art, différente des dénonciations médiatiques.

a) L'urgence de la dénonciation

La naissance poétique de *Lampedusa Beach* écrite par Lina Prosa en 2003 et de la pièce *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, composée par Angélica Liddell la même année, est une réponse directe et dans le temps à la situation politique que traversaient respectivement l'Italie et l'Espagne. Les toutes premières migrations des peuples d'Afrique vers les pays du Sud de l'Europe remontent à des temps immémoriaux, comme le rappelle l'historien Fernand Braudel : « La Méditerranée est un mécanisme qui tend à associer les pays situés au bord de son immensité¹⁵ ». Néanmoins, c'est surtout le scandale médiatique de 1988 qui a marqué les esprits, et montré pour la première fois, matériellement, l'existence des naufrages migratoires. Des corps sont en effet retrouvés sur les plages d'Espagne, près de Tanger et de Tarifa. L'Europe est sous le choc.

Toutefois, l'affaire n'en reste pas là, car les corps repêchés ne cessent d'augmenter d'année en année depuis cette première découverte macabre de 1988. On dénombre au total depuis l'année 1988 environ 800 corps trouvés dans le Détroit de Gibraltar, d'après ce qu'en dit à l'époque le journal Libération¹⁶. Le quotidien ne manque pourtant pas de nuancer les chiffres, qui sont loin d'approcher la réalité : « Un chiffre très en deçà du nombre réel de noyés, lequel, d'après le médiateur de l'Andalousie, José Chamizo, approcherait les 2 000 victimes sur la même période, et même plus de 4 000 selon l'ONG Pro-Derecho¹⁷ ». La conscience d'une réalité qui nous échappe et dont on ne peut pas mesurer l'ampleur est aujourd'hui chose commune et admise. Nombre de bateaux n'ont pas été revus après leur départ des quais. Le phénomène de disparitions n'a été qu'amplifié en 2011 les printemps arabes¹⁸.

Les naufrages de Lampedusa commencent réellement à augmenter à cette période-là (voir graphique 1 dans l'annexe). Au fur et à mesure, les migrations vers l'Espagne s'estompent et se tournent vers les plages d'Italie, dont l'île de Lampedusa qui atteint des sommets en 2014 en termes d'arrivées migratoires. En 2014, selon le média internet Francetvinfo, « l'Agence des Nations Unies

¹⁵. Fernand Braudel, *Les Mémoires de la Méditerranée*, op. cit, p. 305.

¹⁶. François Musseau, « Tarifa se mobilise pour les clandestins » dans Libération, journal quotidien en ligne, 07/10/2004, http://www.liberation.fr/planete/2004/10/07/tarifa-se-mobilise-pour-les-clandestins_495022 (consulté le 16/10/16).

¹⁷. *Ibid.*

¹⁸. Le Gisti porte plainte le 9 juin 2011 contre l'OTAN et l'U.E pour non assistance à personne à danger lors de leur surveillance en Mer Méditerranée où ils ont assisté à plusieurs naufrages sans intervenir. Site du GIFI (Groupe d'information et de soutien des immigrés-e-s), « Des centaines de boat people meurent en Méditerranée. Le Gisti va déposer plainte contre l'OTAN, l'Union européenne et les pays de la coalition en opération en Libye », 09/06/11 <http://www.gisti.org/spip.php?article2304>, (consulté le 19/05/17).

pour les réfugiés estime que plus de 2 500 personnes ont trouvé la mort en tentant de traverser la Méditerranée¹⁹ » alors que « le site italien Fortress Europe évalue à 21 344 le nombre de personnes mortes noyées depuis 1988 lors de ces tentatives de traversée²⁰ ». On rencontre ainsi un rapport conflictuel entre les autorités politiques et les médias qui n'arrivent clairement pas à s'entendre sur les chiffres des pertes humaines. En vérité, personne ne peut clairement déterminer le nombre de morts. Surtout que selon un témoin local, longtemps les pêcheurs auraient rejeté les corps des migrants à la mer pour ne pas compromettre leur activité²¹.

Angélica Liddell, Lina Prosa et Sonia Ristic s'inscrivent dans cette lignée d'auteurs qui contredisent la politique adoptée par le pouvoir en termes d'immigration, mais elles sont surtout révoltées contre la médiatisation du phénomène qui a tendance à le banaliser, à cacher la dimension humaine derrière des chiffres. Le témoignage du naufrage n'est pas assez présent pour qu'à la réception de l'information médiatisée, on puisse se figurer clairement la vie qu'ont pu mener ces migrants. Un processus d'indifférence ou de fatalisme se met alors en place dans la société européenne, alors même qu'elle est témoin de ces naufrages à répétition. Leur écriture relève alors d'un besoin de contradiction, de conflit avec les autorités politiques et médiatiques. Le genre théâtral ne naît-il pas en lui-même d'une situation conflictuelle, d'un *agôn* ? La concurrence d'autres *media* sert de prétexte à l'inspiration, produit le germe d'une autre forme de discours qui devient alors essentiel. Comme dans l'Antiquité où l'*agôn* n'était autre qu'une scène théâtrale où deux acteurs s'affrontaient, défendant des thèses opposées, le théâtre d'Angélica Liddell, de Lina Prosa et de Sonia Ristic s'élève contre le discours des médias.

L'écriture de ces trois dramaturges cherche ainsi à faire voir la face cachée de l'immigration, la vie humaine que les médias ont omis de nous faire connaître. Elles tentent d'entrevoir les profondeurs du système politique corrompu, les traumatismes psychologiques et les pensées secrètes que peuvent tenir des migrants à l'aube de leur mort. Elles participent à une restauration du mythe de

¹⁹. Jérôme Santo-Gammaire, « Quatre graphiques pour comprendre le drame de l'immigration clandestine en Méditerranée » dans Francetvinfo, média télévisuel et internet, France Télévisions, 27/09/14, http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/naufrage-a-lampedusa/quatre-graphiques-pour-comprendre-le-drame-de-l-immigration-clandestine-en-mediterranee_701093.html (consulté le 16/10/2016).

²⁰. *Ibid.*

²¹. Evelyne Ritaine, « Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : *damnatio memoriae* » dans *Effets-frontières en Méditerranée : contrôles et violences*, L'Harmattan, Cultures et Conflits, n° 99/100, 2015, p. 117-142, p. 122.

l'immigré, donnant des traits humains à des victimes qui apparaissent dans la presse principalement sous la forme anonyme de chiffres approximatifs. La médiatisation est-elle à l'origine de leur besoin de parler ? Les brèves informations qu'elles ont eues au sujet des immigrés ne leur ont-elles pas laissé un goût amer, au point qu'elles s'engagent dans une lutte contre la généralisation, contre la banalisation et contre l'usage courant de chiffres immatériels qui déshumanisent inévitablement la figure de l'immigré ? Une autre forme de parole s'impose alors indéniablement dans leur esprit, celle de la parole poétique.

C'est Angélica Liddell qui réagit la première aux naufrages survenus sur les côtes espagnoles en 1988. Elle donne une énumération claire et précise des pertes humaines et des disparitions de 1988 à 1998, imitant sèchement le style froid et informatif des médias, et dénonçant clairement l'indifférence de la société. Cette suite de chiffres illustre parfaitement cette mécanisation de la mort des migrants. Comme pendant la Shoah où des listes permettaient de dénombrer les victimes, les migrants sont réduits à des chiffres ; ils subissent une industrialisation du meurtre par la passivité que montre la société à réagir face aux naufrages à répétition. La mer devient en elle-même une arme de destruction de masse.

1-11-1988
10 muertos.
Faltan nueve,
Nueve desaparecidos.
Lo que pudre a la sociedad es que nadie se avergüenza de si mismo.
Nadie se siente culpable.
Mis labios están tan rígidos como mis dientes²².

1.11.1988
10 morts.
Il en manque neuf.
neuf disparus.
Ce qui pourrit la société, c'est que personne n'a honte de soi.
Personne ne se sent coupable.
Mes lèvres sont rigides comme mes dents²³.

Même si la dramaturge d'origine catalane cite les chiffres des pertes donnés par les médias, elle-même l'affirme elle ne s'est « jamais intéressée aux chiffres, mais dans le cas présent, ça [lui] semble nécessaire. Le chiffre

²². Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* dans *Trilogia. Actos de resistencia contra la muerte*, Artez Blai, Textos Teatrales, 2009, p. 17.

²³. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, traduction de Cristilla Vasserot, Editions théâtrales, Traits d'Union, 2008, p. 13.

nécessaire pour avoir des frissons. Le chiffre nécessaire pour en faire des hommes une bonne fois pour toutes²⁴ ». Le recours au chiffre n'est pas un moyen systématique de dire le réel chez elle, mais il est nécessaire pour faire prendre conscience que derrière ces chiffres se cachent des vies ; il est moyen pour faire naître l'horreur :

¿Comó superar la información ?
¿Comó convertir la información en horror²⁵ ?

Comment dépasser l'information ?
Comment transformer l'information en horreur²⁶ ?

Les dates énumérées par Angélica Liddell nous prouvent que la dramaturge espagnole a écrit dans l'urgence, dans l'immédiateté de l'événement comme si la parole poétique pouvait mettre fin à la barbarie, à la manière d'une incantation magique, d'une parole performative. D'ailleurs, il est presque habituel pour Angélica Liddell de traiter dans ses pièces de sujet d'actualité. Que ce soit à propos des violences infligées aux femmes, de la guerre à Belgrade ou des attentats, l'auteure affiche un théâtre militant qui dénonce des événements qui concernent le monde contemporain, et fonde son inspiration théâtrale sur ces choses quotidiennes qui restent à dénoncer par le visuel et par la parole. Il est d'ailleurs primordial de rappeler que la pièce *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* marque une rupture dans son écriture. Auparavant elle n'avait écrit que des pièces sur le thème du drame familial ou basées sur le récit autobiographique. C'est la première fois qu'Angélica Liddell se sert d'un sujet qui touche à l'actualité, comme si elle avait perçu la nécessité de rattacher l'intime à la société.

Rappelons que la pièce a été choisie plus tard pour des lectures publiques, ce qui prouve que c'est essentiellement un théâtre de parole où le spectaculaire peut disparaître. A cette occasion, son texte se fait entendre dans son essence la plus pure ; il se suffit à lui seul et crée par lui-même ses propres images. Pour Angélica Liddell, l'écriture et la parole passent dans ce contexte avant la mise en scène :

²⁴. *Ibid*, p. 20.

²⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, *op. cit*, p. 26.

²⁶. *Ibid*, p. 21.

Liddell ha afirmado en alguna ocasión que podría prescindir de la creación escénica, pero nunca de la escritura. Su sola palabra también conmociona y conmueve²⁷.

Liddell a affirmé à une occasion qu'elle pourrait se passer de la création scénique, mais jamais de l'écriture. Sa seule parole affecte et touche à la fois²⁸.

Oscar Cornago remarque que ce genre de théâtre performatif ne donne pas à la parole une fonction illustrative ; elle n'est pas là pour répéter ce qui se passe sur scène.

La palabra no ilustra las acciones o las imágenes, y estas no tratan de complementar lo que dice, sino que se insertan en un mismo paisaje escénico, produciendo un efecto de fragmentación y simultaneidad [...]²⁹.

La parole n'illustre pas les actions ou les images, et ces dernières ne cherchent pas à compléter ce qu'elle dit, mais elles s'insèrent dans un même paysage scénique, produisant un effet de fragmentation et de simultanété³⁰.

Par ailleurs, Angélica Liddell ne cherche pas à établir une critique sociale ou une dénonciation « dégoûtante³¹ » ; elle veut justement éviter ces lieux communs propres à la société bienpensante :

La simple enumeración de estas cuestiones suena ya a mediático lugar común, y de ellos es precisamente de lo que quiere huir la dramaturga. También huye como de la peste de la « crítica social » y de la « denuncia », en tanto que éstas forman parte de la sociedad bienpensante y su teatro no quiere en absoluto ser complaciente³².

La simple énumération de ces questions a déjà l'air d'un lieu commun médiatique, et c'est précisément ce que la dramaturge veut fuir. Elle fuit également la « critique sociale » et la « dénonciation » comme la peste, alors qu'elles font partie de la pensée bienpensante de la société, et son théâtre ne veut absolument pas être complaisant³³.

C'est là tout le paradoxe dans lequel elle s'inscrit puisqu'on ne peut nier la dimension dénonciatrice de son texte, mais qu'elle s'écarte de cette écriture engagée bienpensante et moralisatrice pour entrer dans un jeu de provocation. Elle se charge de dénoncer la banalisation de la violence, la routine qui menace ces phénomènes de naufrage, mais le fait avec une rage hors du commun qui déstabilise le lecteur. En vérité, elle gagne l'adhésion du lecteur en lui promulguant une secousse forte en émotion. Elle s'attache à montrer à quel point la société nie la violence que subissent les corps des migrants :

²⁷. Josu Montero, « Angélica en el País del horror », Préface d'*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 5-8, p. 8.

²⁸. Traduction établie par Haniarii Manin.

²⁹. Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2005, p. 75.

³⁰. Traduction établie par Haniarii Manin.

³¹. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 21.

³². Josu Montero, « Angélica en el País del horror », op. cit, p. 6.

³³. Traduction établie par Haniarii Manin.

Y un día cualquiera,
 Señor Puta, un día cualquiera,
 Sin gran naufragio de patera,
 Un día cualquiera,
 Hallado el cadáver de un hombre que intentaba entrar a nado,
 De rasgos magrebíes,
 De uno 25 años,
 Indocumentado,
 Al menos llevaba tres días en el agua.
 Escuche, escuche lo que dicen, señor Puta.
 Indicaron que el cadáver no presentaba signos exteriores de violencia.
 Descubrieron que el cadáver no presentaba signos exteriores de violencia.
 Llegaron a la conclusión de que el cadáver no presentaba signos exteriores
 de violencia.
 ¡Signos exteriores de violencia³⁴ !

Un jour,
 Monsieur La Pute, un jour comme un autre,
 Un jour sans grand naufrage,
 Un jour comme un autre,
 On a repêché le cadavre d'un homme qui tentait d'entrer à la nage :
 Des traits maghrébins,
 Autour de vingt-cinq ans,
 Sans papier,
 Trois jours au moins qu'il était dans l'eau.
 Ecoutez, écoutez ce qu'ils disent, monsieur La Pute.
 D'après leurs indications, le cadavre ne présentait aucun signe extérieur de
 violence.
 D'après leurs indications, le cadavre ne présentait aucun signe extérieur de
 violence.
 D'après leurs indications, le cadavre ne présentait aucun signe extérieur de
 violence.
 Aucun signe extérieur de violence³⁵ !

Comme on l'a rappelé, les premiers naufrages datent de 1988, mais l'événement qui pousse l'auteure sicilienne Lina Prosa à l'écriture est plus récent. Elle se met à écrire en 2003, à Palerme, à la suite d'un déferlement successif de naufrages. En effet, si l'on prend en compte les bilans donnés par un article du site internet *Le Monde*³⁶, le 15 mai, des pêcheurs de l'île de Lampedusa découvrent quatre cadavres dans leurs filets, mais ce n'est que le début d'une longue série de catastrophes. Le 16 juin, un autre navire fait naufrage, causant la disparition de 63 migrants. Le lendemain du drame, 400 migrants parviennent à Lampedusa, laissant derrière eux 70 naufragés dont seulement trois survivants. En octobre 2003, les arrivées de bateaux s'enchaînent répétant toujours le même schéma : une quinzaine de survivants, une quinzaine de cadavres découverts, sans compter tous les cadavres jetés en mer lors de la

³⁴. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 19-20.

³⁵. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 14-15.

³⁶. Jean-Marc Manach, « 3300 migrants sont morts à Lampedusa depuis 2002 » sur le site en ligne *Le Monde*, 07 octobre 2013, <http://bugbrother.blog.lemonde.fr/2013/10/07/3300-migrants-sont-morts-a-lampedusa-depuis-2002> (consulté le 31/10/16).

traversée. Il apparaît alors évident que, face à ce drame humain amplifié par le retentissement médiatique, l'écriture s'établit dans l'urgence, d'autant plus que la proximité géographique de l'auteure lors de la catastrophe ne peut que faire augmenter son engagement pour les migrants et renforcer ce phénomène d'identification à laquelle elle se prête. Elle affirme lors de la session parlementaire du Conseil d'Europe d'octobre 2015 où son texte a été lu face aux politiques, assez symboliquement, qu'elle écrit d'abord parce qu'elle est sicilienne et qu'elle a un rapport fort avec cette réalité. L'art, pour elle, doit permettre prendre conscience de la réalité :

Il y avait toutes les motivations pour écrire *Lampedusa Beach*, car je crois que le théâtre doit être à l'écoute de la réalité. Je crois qu'il faut avoir la conscience avec l'écriture, avec l'art, de penser à la société, à la réalité. Et surtout je suis sicilienne, je connais très bien la civilisation méditerranéenne et mon identité, alors j'ai pensé donner ma parole à quelqu'un qui n'a pas aujourd'hui la parole, qui ne l'avait pas en 2003 quand j'ai écrit la pièce³⁷.

Sonia Ristic, quant à elle, écrit plus tardivement en mai 2013. On peut probablement expliquer l'écriture tardive de la dramaturge belge du fait de son éloignement spatial ; elle n'est pas concernée géographiquement par le phénomène de migration - encore que résidant en France, elle peut rapprocher la situation espagnole et italienne des phénomènes de migration qui envahissent le Nord de la France à Calais, par exemple dans la commune de Sangatte, connue sous le nom de « jungle des migrants ». Cette écriture tardive peut être expliquée comme une réaction à l'explosion du nombre de migrations en Europe due aux printemps arabes de 2011. Cet événement historique a clairement accéléré le nombre de migrations en mer Méditerranée (voir graphique 1) qui a ainsi eu plus d'ampleur dans le discours médiatique. Rappelons que c'est également en 2013 qu'a été lancée l'opération *Mare nostrum*, une opération militaire humanitaire financée par les autorités italiennes afin de venir en secours en mer aux immigrés clandestins. Evelyne Ritaine écrit dans son article « Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : *damnatio memoriae* » à propos de cette rupture dans l'utilisation des médias, qui auparavant ne rendaient pas vraiment compte des pertes humaines :

Ce fut le cas, notamment, lors du naufrage du 3 octobre 2013, tout près de la côte de l'île, qui fit 150 disparus, 366 morts retrouvés et 148 survivants. La plupart étaient érythréens, certains étaient somaliens ou

³⁷. Interview de Lina Prosa lors de la session d'octobre 2015 de l'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, 30/09/15, <https://www.youtube.com/watch?v=Lxo8HPjSLco> (consulté le 19/12/16).

soudanais, tous fuyaient la violence politique de leur pays. Un second naufrage a eu lieu le 11, entre Lampedusa et Malte, et a fait sans doute 200 disparus, 34 morts retrouvés et 206 survivants, la plupart syriens. Les survivants de ce second naufrage ont été transportés... Cet événement marque un point de rupture dans la longue liste de naufrages de migrants en Méditerranée. Médiatisé et politisé, il signe l'inscription définitive du thème des naufrages migrants en Méditerranée dans le débat public, même s'il n'entraîne pas, ou peu, de changement de politiques³⁸.

Comme le rappelle Evelyne Ritaine, les médias se sont emparés du sujet des naufrages migratoires de telle sorte que la figure même du migrant s'en trouvait dématérialisée, voire absente. Réduits à des chiffres, les migrants disparaissent dans l'esprit de la société qui les assimile à des pertes humaines chiffrées.

Longtemps, les disparitions en Méditerranée ont été ignorées ou négligées : elles étaient des non-événements. La presse, comme les travaux de recherche, les évoquaient dans l'abstraction des statistiques, ou bien dans le langage littéraire de la non-existence : fantômes, disparus, limbes, etc³⁹.

b) Une haine des médias

Le langage médiatique emploie des moyens qui ne respectent pas assez l'intégrité de ces disparus. Selon Fritz Heider, le *médium* est ce par quoi l'objet devient perceptible. Le *médium* est donc avant tout un rapport de force qui détermine notre représentation et notre perception. Les médias jouent ainsi un rôle considérable dans le choix de la politique d'immigration alors même qu'ils manipulent la société en diffusant des informations bien souvent falsifiées. Ce brouillage entre documentaire et fiction dans les médias est de plus en plus considérable et transforme sans scrupule l'information en des réalités réarrangées et en des vérités contingentes qui proviennent de l'opinion publique.

C'est tout récemment seulement que des clichés de cadavres de migrants ont permis rendre compte de la gravité des naufrages. En montrant au monde entier que ces naufragés sont avant tout des êtres humains, la photographie du petit garçon de trois ans, Aylan, a plus particulièrement fait l'objet d'une scénarisation médiatique planétaire. Devenu le symbole même de ces pertes humaines, Aylan Kurdi marque une fin à l'indifférence généralisée des médias concernant les naufrages migratoires. Or, les soupçons quant à la mise en scène de cette mort sont nombreux. Il semblerait que le corps du jeune Aylan ait été

³⁸. Evelyne Ritaine, « Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : *damnatio memoriae* » dans *Effets-frontières en Méditerranée : contrôles et violences*, op. cit, p. 117-142, p. 120.

³⁹. *Ibid*, p. 118.

déplacé pour la photographie, du moins c'est ce que laissent penser certains journalistes qui croient à la théorie d'un complot. Pourquoi les autorités auraient-elles cherché à mettre en scène cette mort ? Serait-ce une stratégie, une sorte de campagne médiatique afin de sensibiliser l'opinion publique ? Ou au contraire est-ce une volonté des médias de faire retomber l'émotion de solidarité très forte qui s'est propagé lors de la publication de la photographie d'Aylan ? Toutes ces questions sont posées dans un article du journal *Le Monde*⁴⁰. Les migrants sont au centre d'une polémique incertaine qui prend des allures de guerre médiatique si l'on en croit les écrits des deux reporters.

Quoiqu'il en soit, la lutte pour une reconnaissance des morts naufragés n'est pas gagnée. On note que le prétexte de la mémoire n'est en lui seul pas suffisant pour rétablir une prise de conscience de cette réalité inacceptable, mais un raccourci cathartique qui n'est pas mené jusqu'au bout. Les trois dramaturges veulent justement éveiller un véritable sentiment de compassion et d'indignation en dévoilant les non-dits que les journaux se permettent de masquer. La presse cherche d'abord à fixer une image définie de ce qu'est un migrant. Elle l'assimile avant tout à un être physiologique comme l'explique si bien Evelyne Ritaine, proche de l'état animal, mais surtout à une victime dénuée de voix à qui le témoignage ou la résistance ne paraît pas accessible :

[L'objet] de rebut, s'est transformé en stratification de symboles. Il arrive la même chose aux corps des migrants. Ils sont beaucoup représentés dans les médias (...). D'abord, on crée les migrants dans un sens physiologique : ils ont faim, soif, froid, comme des animaux en fuite d'un autre monde. Puis dans les autres sens (politique, culturel, médiatique), en tant que corps qui ne disent rien, muets, sans la possibilité de revendiquer les siècles de colonialisme et d'impérialisme que chacun d'eux porte, consciemment et inconsciemment⁴¹.

On retrouve cette thématique du migrant considéré d'abord comme un corps fragile et malade dans un chapitre de *La Double absence* d'Abdelmalek Sayad intitulé « La maladie, la souffrance et le corps »⁴². Le corps est en éternelle opposition avec le langage, et réduire le migrant à un corps, ce n'est autre que nier sa faculté de parole.

⁴⁰. Mathilde Damgé et Pierre Breteau, « Mort d'Aylan : mensonges, manipulation et vérité », sur le site en ligne *Le Monde*, 10/05/15, http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/09/10/mort-d-aylan-mensonges-manipulation-et-verite_4751442_4355770.html#1EobmMzCC4h4jUfs.99 (consulté le 30/04/17).

⁴¹. Evelyne Ritaine, « Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : *damnatio memoriae* » dans *Effets-frontières en Méditerranée : contrôles et violences*, *op. cit.*, p. 117-142, p. 136.

⁴². Abdelmalek Sayad, *La double absence, des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points », 1999, p. 315-376, p. 315.

Cette réflexion se révèle intéressante si l'on prend en compte la position de Lina Prosa sur l'instrumentalisation du sujet migratoire par la presse. L'auteure sicilienne revendique la nécessité d'écrire l'histoire de Shaüba non pas en suivant une démarche documentaire, mais en sublimant sa parole, en lui donnant une existence mythique. L'intervention des médias est indéniablement à l'origine de son besoin d'écrire. Offrir une deuxième vie à Shaüba, lui donner une voix représentative de la condition tragique des migrants fait d'elle une héroïne mythique.

À travers ce que je lisais dans la presse. C'était impossible à supporter dans nos sociétés riches, technologiques, de voir ces charrettes de la mer pleines de migrants qui n'avaient rien et qui bien souvent mouraient en pleine mer. Et quand ils arrivaient en Sicile, ce n'était pas la fin du voyage. L'émotion était très forte, il était nécessaire de parler, de dénoncer. L'écriture transforme l'histoire misérable de Shaüba en *Odyssée*, dont le chant et les vies sont celles des migrants⁴³.

C'est en cela que la *Trilogie du naufrage* comme la pièce d'Angélica Liddell et de Sonia Ristic se distinguent du fait divers. Contrairement à l'article d'Agathe Sanjuan dans le programme de la Comédie-Française pour *Lampedusa Beach* qui interprète les pièces de la dramaturge comme une création artistique qui trouve son origine dans un fait divers, Lina Prosa affirme que le fait divers n'a rien à voir avec son processus de création puisqu'elle s'inspire davantage du lieu collectif imaginaire qu'est le mythe. La conservatrice archiviste à la Comédie-Française reconnaît néanmoins elle-même les limites de cette analyse de la pièce comme moyen de traiter un fait divers :

Les deux pièces d'Edward Bond et de Lina Prosa ont ceci en commun qu'elles partent de situations à la fois particulières et génériques, qui pourraient être de simples faits divers, s'ils ne reflétaient pas, par le traitement de la catastrophe personnelle, des réalités collectives et tragiques universelles⁴⁴.

Les catastrophes migratoires ne sont pas réduites à un simple fait divers, mais à un fléau qui menace l'humanité, comme la guerre a pu auparavant servir de point de départ à l'inspiration de pièces grecques telles que *Les Perses* d'Eschyle.

Le fait divers, pour moi, ce ne sont pas des faits divers, surtout dans mon écriture, dans *Lampedusa Beach*, c'est aussi le mythe qui me donne la passion de transformer la réalité en mythe. Parce que là, Shaüba qui est la présence, et le seul nom de *Lampedusa Beach* deviennent mythiques. Son histoire de la pauvreté, de la clandestinité, ne donne pas la possibilité à un

⁴³. Veneranda Paladino, « Nous sommes tous des émigrants » dans *DNA*, samedi 5 avril 2014.

⁴⁴. Agathe Sanjuan, « Existence et *Lampedusa Beach*, Le fait divers au théâtre », dans le *Dossier de presse* de *Lampedusa Beach* par la Comédie Française, février 2013, p. 8.

être humain de devenir mythique. Alors, la parole poétique donne à quelqu'un comme Shaüba la possibilité d'être mythique. Mythique, parce qu'elle peut parler à tout le monde, elle peut s'approcher des autres, et sortir de l'espace limité de sa maison, de sa ville. Je crois que ce ne sont pas des nourritures qui arrivent d'autres endroits. C'est ma nourriture, de mon origine qui m'amène à ces choses-là. Je crois que vraiment que c'est la tragédie grecque ancienne, Euripide, qui est ma nourriture. Nous ne devons jamais oublier, parce que nous ne pouvons pas regarder la contemporanéité sans voir notre mémoire⁴⁵.

Ce n'est pas à ce qu'on pourrait croire un moyen de nier la réalité que de passer par le biais du mythe, mais au contraire un remède contre une dématérialisation du migrant et un sentiment généralisé d'indifférence à son égard. Le migrant devient la figure du héros contemporain comme l'a été Ulysse depuis l'Antiquité. Il interroge la condition humaine, le monde, les relations géopolitiques, la notion de culture et d'identité, de pouvoir. Le migrant devient universel et il parle davantage au théâtre qu'il ne le fait dans les médias. Il nous renvoie une vision reflétée de notre propre société et de notre propre vie :

Avec cette histoire-là, il arrive dans ma conscience, dans ma pensée, la nécessité de transformer la réalité en parole poétique. Parce que tout le monde qui arrive à Lampedusa de cette manière très pauvre et tragique, c'est une masse sans nom. [...] Alors, quand l'individu n'a pas de nom, n'a pas d'histoire, n'a pas d'identité, il n'est rien. Alors je sens très fort la nécessité de donner un nom à des corps de naufragés, et en point de mort, je donne un nom dans *Lampedusa Beach* à Shaüba, qui va mourir et va changer sa vision de la réalité, et surtout les rapports entre nous et l'Afrique. Parce qu'elle nous invite à aller en Afrique pour devenir nous, réfugiés politiques, parce que nous avons besoin d'une culture et d'une identité très forte comme l'Afrique. Et, au contraire, il y a l'Europe qui a besoin de changer la société⁴⁶.

La littérature donne un nom au migrant, le prend dans sa singularité, respecte la particularité de son expérience, tandis que l'histoire et les médias font un cas général de la figure des migrants. Pas assez de témoignages ne sont recensés dans les journaux comme dans les études historiques. Le domaine littéraire permet de rendre familière la figure de l'étranger, d'entrer dans son intériorité alors même que la presse et la radio continuent à creuser un fossé entre la société occidentale et les migrants. Au-delà des données chiffrées qui dématérialisent le corps du migrant et dont se sert Angélica Liddell dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, les médias sont omniprésents dans les pièces. La déformation de l'information est suggérée dans le

⁴⁵. Interview de Lina Prosa à la Comédie Française le 28/01/14, 28/01/14, <http://www.theatre-video.net/video/Lampedusa-Beach-de-Lina-Prosa-le-contexte-artistique-Les-themes-abordes> (consulté le 19/12/16).

⁴⁶. Interview de Lina Prosa sur France culture le 03/02/14, 03/02/14, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie-de-lampedusa-et-des-migrations> (consulté le 19/12/16).

dénouement de *Migrants*. En effet, les tirs par balles des officiers d'immigration sont passés sous silence dans la presse :

Les migrants : Les journaux en ont parlé pendant des semaines.
Une tragédie, disaient-ils.
Quatorze morts et plusieurs dizaines de blessés, dans le feu et la panique.
Personne n'a parlé des morts par balles.
Les morts par balles n'ont jamais existé⁴⁷.

Dans *Lampedusa Snow*, les médias sont matérialisés par le biais de la radio qui propage des rumeurs sur l'homosexualité des migrants :

Nella valle dicono che gli Africani
Della montagna si accoppiano tra di loro.
Saif, chiudi la radio. Non vale la pena ascoltare⁴⁸.

Dans la vallée ils disent que les Africains
De la montagne s'accouplent entre eux.
Saif, éteins la radio. Ça ne vaut pas la peine d'écouter⁴⁹.

Déjà dans le théâtre documentaire de Peter Weiss ou dans le théâtre post-moderne de Botho Strauss s'effectuait une critique générale de la falsification de l'histoire par les médias et de la banalisation de la violence à l'écran. Trompeurs, les médias n'apparaissent pas comme une source fiable. Ils contribuent au contraire à la formation de ces préjugés sur les migrants. Ils appellent les citoyens à la haine, à l'incompréhension et l'hostilité. Dans le roman *À ce stade de la nuit* de Maylis de Kerangal, le son de la radio pousse la narratrice à divaguer et à laisser libre cours à son imagination malgré l'annonce horrifique de ces pertes humaines. C'est davantage à une expérimentation sur le langage et les images associées aux mots que s'adonne l'auteure contemporaine.

Or, le fait est que la réception auditive de ces informations médiatiques n'éveille en elle que de vagues images à ce stade poussé de la nuit, et pas une prise de conscience de la réalité, une résistance poussée de son esprit. Au contraire, le mot de Lampedusa agit de manière presque inconsciente sur sa pensée. Elle l'associe à l'écrivain sicilien, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, auteur du *Guépard*, puis à Burt Lancaster, un acteur incarnant le personnage principal du *Guépard* au cinéma. Les médias dématérialisent l'expérience migratoire au point que les informations ne sont réduites plus qu'à des mots et

⁴⁷. Sonia Ristic, *Migrants*, Lansman, Le Tarmarc, 2013, p. 54.

⁴⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del Naufragio*, Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian, 2013, p. 52.

⁴⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2014, p. 20.

des sons. Un peu comme dans la pièce d'Angélica Liddell, ce ne sont que des chiffres sans signification qui sont donnés, que des expressions sans importance et sans illustration, comme marques notoires de l'indifférence généralisée à l'égard de la condition des migrants.

Je rassemble et organise l'information qui enfle sur les ondes, bientôt les sature, je l'étire en une seule phrase : un bateau venu de Libye, chargé de plus de cinq cents migrants, a fait naufrage ce matin à moins de deux kilomètres des côtes de l'île de Lampedusa ; près de trois cents victimes seraient à déplorer. Il me semble maintenant que le son de la radio augmente tandis que d'autres sons déboulent en bande- Erythrée, Somalie, Malte, Sicile, Tunisie, Libye, Tripoli-, tandis que les nombres prolifèrent, se chevauchent, s'additionnent ou se fractionnent, tandis qu'ils comparent : 283 noyés lors d'un naufrage à l'aube de Noël en 1996, près de 3000 morts ou disparus depuis 2002, environ 350 aujourd'hui, ce 3 octobre 2013⁵⁰.

Par la suite, les voix des interprètes qui sortent du poste de radio ne parviennent à traduire le trop plein de sentiments des autorités italiennes, comme si le médium radiophonique posait une limite de transmission de l'information :

Des voix italiennes, métalliques, saturées de sentiments, vibrent sous celles, plates, des interprètes. Elles enchâssent Lampedusa dans sa langue d'origine où je le repère facilement- il est étrange de voir à quel point le nom propre est indifférent à la phrase où il se place et roule entre les mots comme un caillou, qui pourtant, propagerait sa poésie⁵¹.

Tout le paradoxe repose sur cet enchevêtrement entre l'imagination poétique et la dure réalité que devrait aujourd'hui inspirer le nom de Lampedusa. Les mots ne suffisent pas, dans ce cas, à montrer ce qu'il se passe réellement non loin des côtes italiennes. La parole est clairement limitée, car malgré l'intention des politiques et des médias, elle reste immatérielle, elle se cantonne à une succession de mots et de sons qui ne permettent pas une représentation claire des pertes humaines dont il est question :

Le flou du nombre des victimes est une violence révoltante, quand le désir de précision, à l'inverse, signe une éthique de l'attention - l'approximation fait voir la paresse, désigne vaguement l'innombrable, la multitude, la foule, les pauvres, tout ce qui grouille et qui a faim, tout ce qui fuit sa terre. [...] [Rien] ne permet encore de déterminer le nombre exact de ceux qui se trouvaient sur le bateau, sans doute qu'il n'est pas de soustraction possible puisqu'il n'est pas de document, aucune écriture attestant le nombre de passagers embarqués à Tripoli, attestant leur nom et leur identité : au fond, il s'agit bien, pour l'heure, de la disparition d'un nombre indéterminé d'anonymes⁵².

En fait, ce qu'essaye d'explorer Maylis de Kerangal, c'est cette tension entre le lieu réel et le lieu mythique. Localisation physique d'une utopie,

⁵⁰. Maylis de Kerangal, *A ce stade de la nuit*, Paris, Verticales, Collections Minimales, 2015, p. 10-11.

⁵¹. *Ibid.*, p. 29.

⁵². *Ibid.*, p. 67.

Lampedusa brouille les repères entre fiction et réel : « Hétéropies, elles sont des espaces différents, “ces autres lieux [faits d’] une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l’espace où nous vivons”, écrit Michel Foucault⁵³ ». Espace concret qui héberge l’imaginaire, qui fait naître la fiction, Lampedusa devient l’objet d’inspiration de nombreuses œuvres. Lina Prosa s’est elle aussi servie de Lampedusa comme berceau pour sa fiction poétique.

Il s’agit de comprendre « comment le nom réel appelle et se déporte dans le nom fictionnel, migre de l’état civil au roman, du registre historique des titres de noblesses à celui de la littérature ; ou comment le nom fictionnel peut ressaisir le nom réel⁵⁴ ». C’est exactement ce que font les dramaturges qui convoquent l’image idéalisée des côtes de l’Espagne ou de Lampedusa pour les faire contraster avec une dure réalité. Le retour au réel est une étape essentielle dans leur travail de fiction, c’est pourquoi elles s’attachent à figurer un représentant du système politique. L’affrontement entre le mythe et le réel ne peut se faire qu’à partir d’une apparition soudaine du quotidien et de la réalité politique.

B) Un affrontement politique par la parole

a) Une parole politique

Angélica Liddell, Lina Prosa et Sonia Ristic appréhendent l’écriture comme une nécessité pour contrecarrer la politique de reflux migratoire entreprise par l’État, ou le stationnement plus que long de certains migrants dans des camps assez semblables à des prisons. Ces pièces reprochent en effet aux autorités une absence évidente de mesure face à l’arrivée massive des migrants. Alors quelle est la position des dramaturges vis-à-vis de l’autorité ? Pensent-elles que leur parole ait une répercussion directe sur la société, qu’elle soit politique ?

Leur texte n’est pas en soi un texte théorique ou dogmatique, mais il relève d’un engagement clairement politique. Leur but est de faire s’interroger la société - et plus encore les autorités politiques auxquelles le texte est directement adressé dans la *Trilogie du naufrage* et *Et les poissons partirent combattre les hommes* - et non pas de proposer une solution ou de montrer l’exemple. On peut

⁵³. *Ibid*, p. 57.

⁵⁴. *Ibid*, p. 32.

considérer les trois dramaturges comme de véritables polémistes, caricaturant et dénonçant les figures de l'autorité, mais surtout lançant un signal de détresse à la société. Elles alertent le lecteur, qu'il soit citoyen ou représentant politique, et mènent un combat acharné contre l'indifférence généralisée de la société vis-à-vis des migrants. La « politicalité » de leur théâtre vient non seulement de leur confrontation face à la manipulation des médias, mais aussi de leur dénonciation de cette actualité tragique.

Il est nécessaire de rappeler par la même occasion que le texte d'Angélica Liddell s'inscrit dans une trilogie qui prend le nom assez significatif « d'actes de résistance contre la mort ». La dimension politique de son théâtre ne peut donc être niée, et est annoncée avant même la lecture du texte. On peut même aller jusqu'à qualifier son théâtre d'activiste et de militant. De même, Lina Prosa affiche l'engagement politique de ses pièces lors de la session parlementaire de 2015 : « Mon texte est un texte de lutte, je me sens une écrivaine de lutte, parce que je suis humaine, et tout ce qui est humain c'est le motif central de cette tragédie⁵⁵ ».

Lina Prosa fait surtout entendre une revendication à la fin de *Lampedusa Beach* lorsque Shaüba s'adresse directement au « chef de l'État italien⁵⁶ », puis au « chef de l'État de l'Afrique⁵⁷ », et au « lieutenant de la caserne de Lampedusa Beach⁵⁸ ». Ces interpellations suggèrent que les médias, les intellectuels et les autorités étatiques n'ont pas assez cherché de solutions à la question du phénomène migratoire. Shaüba leur demande de prendre des mesures impossibles comme de lui donner le droit d'asile alors même qu'elle est morte, ou encore de supprimer la distance entre l'Afrique et l'Europe en absorbant l'eau de la Méditerranée:

Signor Capo dello Stato Italiano
Togli l'acqua tra l'Italia e l'Africa...
Noi non abbiamo barche adatte per venirti a trovare...
Non abbiamo elettropompe adatte a fare lavori così impegnativi.
Mi hanno detto che un certo Leonardo potrebbe fare un lavoro del
genere...
Togli l'acqua e vedrai giù in fondo che Italia e Africa sono unite⁵⁹...

⁵⁵. Interview de Lina Prosa lors de la session d'octobre 2015 de l'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, 30/09/15, <https://www.youtube.com/watch?v=Lxo8HPjSLco> (consulté le 19/12/16).

⁵⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2012, p. 31.

⁵⁷. *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸. *Ibid.*, p. 39.

⁵⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del Naufragio*, Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian, 2013, p. 33.

Monsieur le chef de l'État italien.
Fais disparaître l'eau entre l'Italie et l'Afrique...
Nous n'avons pas les bateaux qu'il faut pour te trouver...
Nous n'avons pas d'électropompes pour faire des travaux si engageants...
On m'a dit qu'un certain Léonard pourrait faire un travail de ce genre...
Fais partir l'eau et tu verras, en bas, qu'Italie et Afrique sont unies⁶⁰...

Derrière cette demande complètement irréalisable, presque grotesque, se cache le souhait de créer un Etat-nation commun entre l'Italie et le Nord de l'Afrique. Le migrant suit en effet une logique de mondialisation, de transnationalisme. Sa vie nomade privilégie le déplacement des flux et contraste donc avec la politique d'Etat-nation qu'entreprennent aujourd'hui les pays européens. Ces propositions ne sont pas de véritables solutions proposées par la dramaturge pour répondre à l'urgence politique, mais simplement un moyen d'appuyer sur l'effet tragique et de relancer l'espoir en une communauté méditerranéenne qui n'a jamais vu le jour ; Shaüba réussit à exprimer son désir de faire partie d'une communauté au moment même où sa pensée n'est plus rattachée à son corps. Elle éprouve encore des désirs alors que la mort de son enveloppe corporelle l'empêche même d'entrevoir un avenir. En fait, Shaüba recherche simplement une forme de reconnaissance. Elle exige un geste symbolique du lieutenant et met en avant le fait qu'il n'est pas légitime que le représentant politique ait un droit de vie et de mort sur les migrants. Elle pose la question du pouvoir moderne qui peut décider « de faire vivre ou de laisser mourir⁶¹ », comme l'a théorisé Foucault dans l'essai *Il faut défendre la société*. Peu importe qu'elle soit déjà morte pour pouvoir profiter de l'asile politique, elle veut qu'on accorde davantage d'importance à sa cause. La mort ne signifie pas le silence. La mort, dans ce cas, fait élever une forme de résistance positive :

Che senso ha tutto questo in punto di morte ?
Io le giro la domanda.
A lei cosa costa darmi asilo politico in punto di morte ?
Lei scriva, scriva la domanda. Io firmo⁶².

Quel sens tout cela-a-t-il en point de mort ?
Je vous retourne la question.
Que vous coûte-t-il de me donner l'asile politique en point de mort ?
Ecrivez, écrivez la demande. Moi, je signe⁶³.

⁶⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 31.

⁶¹. Michel Foucault, *Il faut défendre la société*, Paris, Gallimard/Seuil, 1997, p. 213.

⁶². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 40.

⁶³. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 40.

Comme l'écrit A. Dal Dargo, même après leur mort, les immigrés ne sont pas considérés comme tels. Ils n'ont pas droit au deuil et à la mémoire :

« La mer est à tout le monde, mais seulement quand on est mort. (...) Réfléchissez, voyez comment l'injustice les poursuit même après la mort. Ils ne sont plus vivants, mais pas morts non plus, étrangers même à cette mince couche de terre qui sépare l'existence de l'inexistence⁶⁴ ».

L'adresse au représentant politique est assez semblable chez Angélica Liddell où La Puta violente verbalement Señor La Puta, figure évidente du chef du gouvernement. Lorsqu'elle répète sans cesse « Vous vous consacrez à la beauté, monsieur La Pute. Vous vous consacrez à la justice, monsieur la Pute. Vous vous consacrez à la richesse monsieur La Pute⁶⁵ », il paraît évident que c'est un membre du gouvernement qui est visé. L'adresse se fait clairement de plus en plus insistante à mesure sa parole s'étire. Au départ, La Puta englobe Señor Puta dans une instance indéterminée : « On a fait erreur, monsieur La Pute⁶⁶ ». Par l'usage répété du pronom impersonnel « on », elle crée une connivence inappropriée avec le grand homme comme pour mettre en avant sa propre complicité et par extension la responsabilité même du public ou du lecteur. La fausseté du discours de La Puta ressort particulièrement bien grâce aux formules avec lesquelles elle joue avec redondance pour attester de sa bonne foi : « Je vous assure, monsieur La Pute, on n'a pas bougé de nos chaises longues⁶⁷ ». Elle va même jusqu'à lui prodiguer des conseils avec une ironie mordante. Elle lui conseille de partir à la montagne plutôt qu'à la plage, car la plage est devenue dans la réalité plus que dans l'imaginaire collectif un lieu des naufrages et de mort : « Mais vous devriez quand même passer l'été à la montagne. Pas la plage, monsieur La Pute, pas la plage⁶⁸ ». Le malaise se généralise à mesure que leur proximité se déclare, faisant place à un clivage entre le pronom personnel « Nous » et le pronom personnel « eux » : « Nous, nous sommes dans le langage, /mais eux, ils sont en dehors du langage⁶⁹ ». Cette union feinte devient embarrassante à partir du moment où elle s'élève contre une troisième instance, celle des migrants. L'impertinence et la violence verbale s'en trouvent renforcées au fur et à mesure de la conversation comme si la langue de

⁶⁴. Dal Lago A, « Cercueils fluides », dans *Cultures & Conflits*, n°73, 2009, p. 109-122, p. 115.

⁶⁵. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 10.

⁶⁶. *Ibid*, p. 10.

⁶⁷. *Ibid*, p. 11.

⁶⁸. *Ibid*, p. 10.

⁶⁹. *Ibid*, p. 12.

La Puta se déliait. Après la longue énumération des morts chiffrées des migrants, on ne trouve plus aucun pronom personnel à la première personne du pluriel. La rupture entre les deux personnages se fait évidente. La Puta ne s'adresse plus au Señor Puta qu'avec des interjections réitérées et une forme verbale impérative : « Monsieur La Pute, monsieur La Pute, écoutez, écoutez ce qu'ils disent, monsieur La Pute⁷⁰ » ! Le ton relève presque de la supplication. L'expression « Écoutez ce qu'ils disent » retentit comme un refrain à la fin de la première partie, tandis que dans la seconde et la dernière partie c'est l'expression « Vous avez vu [...]?⁷¹ » qui l'emporte et qui ouvre les parties. La supplication s'est transformée en triomphe pour La Puta qui, après avoir eu des difficultés à dire l'indicible, a réussi à faire voir l'horreur de la mutilation des corps des naufragés à Señor Puta. Le témoignage qui relève du domaine historique et des sciences sociales devient un *leitmotiv* dans le discours de La Puta qui cherche à rétablir la vérité. Également utilisé par les médias à des fins documentaires et politiques, le procédé du témoignage est récupéré ici par La Puta dans le but de faire entendre tous les témoignages des migrants qui n'ont jamais pu se faire à cause de l'indifférence des médias vis-à-vis du phénomène migratoire en général.

On remarque pourtant que ce n'est pas dans son propre monologue, celui où elle joue son propre rôle, que la dramaturge tient un discours contre le politique. Elle se fait simplement un substitut du médium médiatique, une voix nouvelle qui pose la question du comment dire, du procédé pour parvenir à dire la mort des migrants, la figure même de la créatrice. Déléguer la critique politique à son personnage est peut-être libérateur pour l'auteure qui peut se cacher derrière le masque de la parole fictive.

Angélica Liddell décide ainsi de parler au nom des migrants qui ne peuvent utiliser le langage, qui subissent leur situation de clandestin dans une forme de passivité, comportement hérité de leur récent statut de colonisé. La dramaturge met toute la rage, toute la révolte que n'ont pas pu montrer les migrants, dans le discours offensant de La Puta. Elle se substitue au corps politique que peut représenter cette masse de migrants. En effet, il ne faut pas omettre le fait que

⁷⁰. *Ibid*, p. 14.

⁷¹. *Ibid*, p. 17 et p. 25.

les migrants symbolisent une forme de « contestation politique⁷² » comme le rappelle Catherine Coquio : « Ces figures du manque-manque d'argent, de papiers, de patrie, de métier, de maison...-recèlent une puissance de contestation politique, devenue visible aujourd'hui, quoiqu'incertaine encore⁷³ ».

Aussi, on pourrait penser que la critique faite par la Puta s'effectue exclusivement contre une figure de l'autorité, mais l'emploi même du pronom impersonnel et du pronom personnel à la première personne du pluriel engage le lecteur à se considérer lui aussi comme potentiellement visé. C'est un message qui s'adresse autant à la société qu'aux gouvernants, car Angélica Liddell appelle à l'éveil des consciences, à l'indignation et à la révolte de chacun face à ces événements d'actualité. Elle veut faire sortir l'Europe d'une indifférence et d'une banalisation du « problème des immigrés⁷⁴ ». C'est pourquoi tant de répliques s'inscrivent dans un présent de vérité générale. Chez Angélica Liddell, « l'ennemi est à la fois l'autre, la société et soi-même⁷⁵ ». La dramaturge tente de remettre en question la *doxa* en présentant une suite de préjugés racistes. Le style dogmatique fait réfléchir sur l'usage inapproprié de ces vérités gnominiques dans la mentalité occidentale contemporaine et sur l'acceptation d'une réalité qui ne devrait même pas être concevable⁷⁶ :

Aunque se ahoguen como los perros no son perros.
No tienen forma de perro.
Tienen forma de hombre.
Aunque a veces se confundan con un perro.
Not tienen forma de perro⁷⁷.

Même s'ils se noient comme des chiens, ils ne sont pas des chiens.
Ils n'ont pas une forme de chien.
Ils ont une forme d'être humain.
Parfois, c'est vrai, on peut les confondre avec un chien.
Mais ils n'ont pas une forme de chien⁷⁸.

La dramaturge Aiat Favez fait de même dans sa pièce *Les Corps étrangers* où l'ambiguïté du discours du personnage du commissaire B.B fait entendre une forme de racisme ambiant à l'égard des migrants, mais qui n'est pas assumé, et

⁷². Catherine Coquio, « L'homme-sans. Poésie de l'indéterminé, histoire des exterminés » dans *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Valérie Deshoulières (dir.), Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 1999, p. 381-403, p. 382.

⁷³. *Ibid.*

⁷⁴. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 20.

⁷⁵. Béatrice Bottin, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique*, 05/01/16, <http://bulletinhispanique.revues.org/2163> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2163 (consulté le 17/12/16).

⁷⁶. Rappelons qu'un migrant d'origine gambienne s'est noyé le dimanche 22 janvier 2017 sous les yeux indifférents de nombreux touristes dans la ville de Venise, ce qui prouve que la société européenne laisse encore aujourd'hui arriver des drames humains sans plus de compassion.

⁷⁷. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 22.

⁷⁸. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 17.

donc qui déstabilise le spectateur : « C'est quand même écœurant ces étrangers en France. Je veux dire la situation de ces étrangers en France⁷⁹ ».

Dans sa pièce *El Año de Ricardo* qui fait partie de la *Trilogía. Actos de resistencia contra la muerte*, la dramaturge et metteuse en scène catalane utilise le même procédé. Elle met en avant « la lucidité du Mal » qu'incarne Richard III, et révèle « la bassesse du Pouvoir, la vilainie du pouvoir, son atrocité, son côté pathétique⁸⁰ ».

A travez de la palabra, puede convertir la palabra en verdad para darnos cuenta de la desfachatez, de la ruina del Poder, para darnos cuenta y percatarnos de que el Poder es ruin, atroz, patético⁸¹.

A travers les mots, on peut convertir la parole en une vérité pour rendre compte de l'impudence, de la vilainie du Pouvoir, afin de nous faire réaliser que le Pouvoir est vil, atroce, pathétique⁸².

Autrement dit, « mettre ces mots dans la bouche de Richard, cela permet d'exprimer toute cette souffrance, cette complexité et cette atrocité du Pouvoir⁸³ ». Dire ce que le représentant du Pouvoir pense réellement, même si cela relève d'une grande atrocité, c'est également ce que fait La Puta lorsqu'elle se confronte au Señor Puta. La provocation dans le théâtre d'Angélica Liddell fait non seulement partie de son esthétique, mais permet aussi d'établir une stratégie politique :

El teatro de Liddell es torrencial, exasperado, apabullante ; el exceso y la provocación son probablemente sus principales señas de identidad, pero esto hay que verlo como una actitud y una estrategia políticas⁸⁴.

Le théâtre de Liddell est torrentiel, exaspéré, écrasant ; l'excès et la provocation sont probablement ses principales marques identitaires, mais cela doit être considéré comme une attitude et une stratégie politique⁸⁵.

Toutefois, la dénonciation politique chez Liddell ne se cantonne pas à une satire du Pouvoir déconnectée de la vie quotidienne et du peuple. Ce qui est pertinent dans sa lecture du Pouvoir, c'est que l'humain est toujours rattaché aux décisions du politique et qu'il fait corps avec l'histoire : « No creo que se pueda

⁷⁹. Aiat Favez, *Les Corps étrangers*, Paris, L'Arche, 2011, p. 126.

⁸⁰. Interview d'Angélica Liddell à la Conférence de presse du festival d'Avignon du 15 juillet 2010, traduit par Christilla Vasserot, 15/07/10, <https://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-14-juillet-1826>, (consulté le 31/01/17).

⁸¹. *Ibid.*

⁸². Traduction établie par Haniarii Manin.

⁸³. Interview d'Angélica Liddell à la Conférence de presse du festival d'Avignon du 15 juillet 2010, *op. cit.*

⁸⁴. Josu Montero, « Angélica en el País del horror », Préface d'*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, *op. cit.*, p. 5-8, p. 7.

⁸⁵. Traduction établie par Haniarii Manin.

hablar de otra cosa que no sea de lo humano. Para mí lo político es ese compromiso con la vida humana, con el principio de la vida⁸⁶ ».

Là où la dramaturge catalane, Angélica Liddell, et la dramaturge italienne, Lina Prosa, se rejoignent dans leur revendication, c'est précisément qu'elles laissent libre cours à leur imagination pour représenter une rébellion des migrants contre les politiques. En effet, elles mettent toutes deux en scène une vengeance du migrant. Shaüba rêve de devenir un « hacker⁸⁷ » et d'entrer dans l'intimité du dirigeant italien par le biais de son ordinateur :

Entrerò nel computer di casa sua Signor Capo dello Statu Italiano.
Guardero tutto quello che non è possibile vedere.
Shauba/ Iccaro/ Haccker girera nuda tra le sue leggi.
Porterà scompiglio anche perché nel suo computer
Ci sono solo leggi maschili...
Mi distenderò sull'hardware (si dici così ?) con le cosce aperte...
I file eccitati non faranno caso al colore della mia pelle.
Verramo a me come mosche.
Di questo non sarò io responsabile, ma la natura umana maschile⁸⁸.

J'entrerai dans l'ordinateur de votre maison monsieur le chef de l'État italien.
Je regarderai tout ce qui est possible de voir.
Shauba/ Iccare/ Haccker j'évoluerai nue parmi vos lois.
Cela va mettre du désordre aussi parce que dans votre ordinateur
Il n'y a que des lois masculines...
Je me coucherai sur le hardware (est-ce ainsi que l'on dit ?) les cuisses ouvertes
Les fichiers excités ne font attention à la couleur de ma peau.
Ils viendront vers moi comme des mouches.
Je ne serai pas responsable de cela, mais la nature humaine masculine⁸⁹.

Cette véritable menace pose la question de l'intrication du politique et du privé. La politique a une influence directe sur la vie privée des citoyens, et dans le cas des migrants, une influence considérable sur leur vie. Or, Shaüba veut retourner ce processus contre le politique et pénétrer dans la vie intime du chef d'Etat. L'inversion des rôles entre la figure du dominant et du dominé est une sorte de canevas qui revient assez souvent dans le théâtre. Que ce soit dans le théâtre de Marivaux ou de Genet, un imaginaire récurrent autour de la mascarade, du déguisement des classes sociales se met en place. Shaüba se lance dans une rébellion contre les puissants. Grâce au masque que lui permet d'emprunter le monde des nouvelles technologies, elle parvient à dissimuler son

⁸⁶. Angélica Liddell citée par Cornago Oscar dans *Políticas de la palabra*, op. cit, p. 322.

⁸⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 32.

⁸⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 34.

⁸⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 32.

statut de femme et surtout son statut d'immigrée. Elle devient un personnage abstrait, virtuel, qu'on ne peut plus enfermer dans une case sociale ou genrée. Le virtuel lui permet en effet de nier son appartenance à des minorités. Le vocabulaire érotique agit de façon subversive, car la femme n'agit non plus dans le domaine limité de la séduction et de la sexualité, mais dans celui immense de la manipulation informatique. Il y a donc, en plus d'une revendication sociale, une affirmation clairement féministe. Le politique n'est pas seulement critiqué pour son emprise sur des vies humaines, mais aussi pour son fonctionnement misogyne : « Il n'y a que des lois masculines⁹⁰ ». C'est à un pouvoir androcentré que s'en prend Shaüba qui met en relation son identité de femme avec son identité de migrante. L'État est représenté comme un organisme qui par pure monstration de sa force virile en vient à humilier toute minorité qu'il considère comme étant faible.

Angélica Liddell imagine, de la même manière, une vengeance des migrants contre le politique et contre la société occidentale en général. L'imaginaire de la Méditerranée est mis au service de ce fantasme, car les migrants sont présentés comme métamorphosés en thons. Ce merveilleux horrifique se trouve omniprésent dans le travail d'Angélica Liddell qui dès l'âge de douze ans s'amuse à mettre en scène des monstres dans des contes.

¿Se da cuenta, señor Puta, de que este pescado tiene ojos de hombre ?
Se han ahogado tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre.
Se han comido a tantos negros que los peces empiezan a tener ojos de hombre⁹¹.

Vous avez vu, monsieur La Pute, vous avez vu que ce poisson a des yeux d'être humain ?
Avec tous ces Noirs qui se sont noyés, les poissons commencent à avoir des yeux d'être humain.
Avec tous ces Noirs qu'ils ont mangés, les poissons commencent à avoir des yeux d'êtres humains⁹².

La menace d'une forme de cannibalisme pèse sur les épaules du dirigeant, d'autant plus que ce *leitmotiv* cauchemardesque autour de la pêche au thon revient dans la pièce d'Angélica Liddell de façon obsessionnelle, et donne avant tout son sens au titre de la pièce:

Habría que dejar de comer peces, señor Puta.

⁹⁰. *Ibid*, p. 32.

⁹¹. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit p. 22.

⁹². Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p.17.

Habría que envenenar a todos los peces
Antes de volver a comer un solo pez, señor Puta.
Porque los negros van a seguirse ahogando, ¿verdad, señor Puta⁹³?

Il faudrait arrêter de manger des poissons, monsieur La Pute.
Il faudrait empoisonner tous les poissons
Avant de remanger un seul poisson, monsieur La Pute.
Parce que les Noirs vont continuer à se noyer, pas vrai, monsieur La
Pute⁹⁴ ?

Aussi, dans *Lampedusa Way* de Lina Prosa, le thon est un élément indiciaire récurrent dans l'enquête de Mahama et Saïf à la recherche de leur proche. Chaque personne qu'ils rencontrent sur leur chemin leur fait allusion au naufrage sans qu'ils s'en rendent compte :

Il postino intanto vi raccomando di non mangiare tonno, è meglio non fardo di questi tempi.

Mahama ancora il tonno ? Perché ?

Saïf secondo me è un modo di dire... paese che vrai...

Mahama i tonni mi mettono ansia... quel sogno mi tormenta⁹⁵.

Le facteur : En attendant, je vous recommande de ne pas manger de thon, il vaut mieux ne pas le faire par les temps qui courent.

Mahama. – encore le thon ? Pourquoi ?

Saïf.- à mon avis c'est une façon de dire... autre pays, autre coutume...

Mahama.- mais les thons m'angoissent... ce rêve me tourmente⁹⁶.

Néanmoins, le *leitmotiv* du thon n'est pas utilisé chez Lina Prosa comme un moyen pour se venger de l'indifférence des Occidentaux. Il sert d'élément tragique et insiste sur la vulnérabilité des protagonistes plus qu'il n'appuie sur la vengeance potentielles des migrants.

b) Une adresse au représentant politique est-elle possible pour et par le migrant ?

Chez Angélica Liddell comme dans la première pièce de Lina Prosa, l'adresse à la figure politique se fait directe, tandis que dans *Migrants* elle est simplement suggérée par les revendications des migrants auprès de l'officier d'immigration auxquels ils ne cessent de poser des questions. L'administration est ici davantage visée qu'une figure représentante du politique. Peut-être pouvons-nous penser qu'en ne donnant pas corps au politique, Sonia Ristic ne pousse pas la satire aussi loin que les deux premières dramaturges ? Cependant, son texte ne s'en trouve pas moins politique, car il remet en cause le système

⁹³. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, p. 23.

⁹⁴. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p.18.

⁹⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del Naufragio*, Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian, 2013, p. 98-99.

⁹⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2014, p. 46.

d'accueil presque carcéral qu'a mis en place l'État pour gérer les flux migratoires. La métaphore de la prison est proposée par Carl, mais tout de suite rejetée par l'officier d'immigration, bien que les didascalies nous plongent réellement dans un univers claustrophobe qui rappelle étrangement les camps de concentration: « *Le camp, les barbelés et les murs qui l'entourent sont recouverts de neige et de silence*⁹⁷ ». L'écart entre la réalité de leur expérience en camp et le discours de l'officier s'apparente assez à un déguisement, à un subterfuge du politique par la parole. Appeler « camp d'accueil » ce qui s'apparente à une prison est en soi une stratégie ; la notion de centre d'accueil suit une logique d'ouverture sur le monde, d'hospitalité tandis que la véritable matérialisation du camp ouvre sur un espace fermé :

Cal : Je vous crois. C'est délicat, comme vous dites, de gérer une prison.

L'officier d'immigration : Ce n'est pas une prison mais une structure d'accueil de migrants. Nous essayons de faire au mieux pour tout le monde. Vu la nouveauté de la situation, les circulaires précisent un seuil de tolérance. On garde seulement une ingérence légère dans l'organisation au sein de la structure d'accueil⁹⁸ ».

Le langage est une source d'instrumentalisation pour le politique qui joue sans cesse avec les mots. Tous les termes de « circulaires », de « seuil de tolérance », « d'ingérence légère » ne sont pas seulement inadaptés à la compréhension de la situation pour les migrants, car ils ne se rattachent pas à une réalité mais sont essentiellement conceptuels, mais ils cherchent à produire un effet d'atténuation de la gravité de la situation. Plus que des éléments de langage, ces expressions qui ont pour but de gagner l'adhésion de l'auditorat relèvent du *story-telling* qui est très utilisé dans la politique à des fins *marketing*. L'expression euphémique « ingérence légère » est en cela assez représentative de ce ton évasif qui nie toute la réalité qui tourne autour de la situation des migrants. L'enfermement des migrants est d'autant plus tragique lorsque l'on sait que Carl finira par sombrer dans la folie, et se fera tuer pour avoir tenté de s'échapper afin de voir la mer qui l'obsède tant.

La critique des institutions se fait autour de la figure de l'officier d'immigration, mais le personnage n'est pas en soi responsable du statut des immigrés. Il subit lui aussi les ordres du pouvoir politique et devient en quelque

⁹⁷. Sonia Ristic, *Migrants, op. cit.*, p. 31.

⁹⁸. *Ibid.*, p. 32.

sorte un pion dans cette énorme jeu d'échecs. Le tragique est généralisé à tous les niveaux, car les choix politiques venant du haut influent sur la vie des minorités et de toutes les classes sociales. Le frein donné aux mesures sociales concernant les migrants suspend leur vie et aboutit à une aporie problématique :

L'officier d'immigration : Si je pouvais faire quoi que ce soit, je le ferais. Cette situation est aussi délicate pour nous que pour vous. Mais tant que les nouvelles lois ne seront pas votées et approuvées, les circulaires du ministère précisent que, dans les structures d'accueil de migrants, on ne doit prendre aucune décision. J'en suis vraiment désolé.

Ursula : Les nouvelles lois, c'est pour quand ?

L'officier d'immigration : Elles suivent leur cours.

Cal : Expulsez-nous, bordel !

L'officier d'immigration : Je suis désolé, ce n'est pas possible. Les fonds pour le rapatriement des migrants sont gelés⁹⁹.

Le vide qui résonne dans le discours de l'officier est insupportable pour les migrants. Cal exige une réaction du pouvoir ; il préfère être rapatrié que de rester emprisonné dans ce camp sans avenir, même si sa vie doit être menacée de nouveau par la traversée de la mer. Le migrant incarne en lui-même le déplacement, le mouvement, la lutte pour la vie. C'est une figure à l'antipode même du mode de vie sédentaire proposé par les gouvernements. Le conflit se situe au cœur des forces physiques : l'État tente de canaliser une force nomade, car le mouvement est synonyme pour lui de désordre. Il crée alors des camps qui enferment et empêchent tout débordement physique, espaces indéterminés, sortes d'entre-deux territoriaux :

On crée comme un temps suspendu dans un espace déterritorialisé dans lequel l'asile interne ou l'asile sur place, temporaire ou humanitaire sont les termes employés pour décrire l'hébergement en zone d'attente, en camps ou villages de réfugiés ou en camps de déplacés à la lisière des frontières¹⁰⁰.

L'enfermement en camp se présente comme une nouvelle mort pour ces migrants, exclus de la vie sociale du pays. Le silence et le froid participent à cette symbolique de la perte de la force vitale. On retrouve la même situation dans *Lampedusa Way* où Mohamed se trouve coupé du reste du monde, dans un camp situé aux sommets des Alpes. La stratégie de l'État est claire dans la mesure où elle cherche à exclure la minorité que représentent les migrants. Comme l'écrit Corinne Alexandre-Garner, « exclu de l'intérieur au vingtième siècle, [le

⁹⁹. *Ibid.*, p. 31.

¹⁰⁰. Corinne Alexandre-Garner, « Le récit comme lieu de l'hospitalité », dans *migrations/translations*, Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Chemins croisés », 2015, p. 101-115, p. 110.

migrant] est aujourd'hui aussi parfois devenu "un enfermé dehors", ce qui met bien en évidence le difficile rapport dedans/dehors que sa présence révèle¹⁰¹ ».

Ce cloisonnement des couches sociales suit une logique de dichotomie des espaces. D'un côté, il est fait allusion à cet espace ouvert où circulent librement les citoyens, de l'autre, le lecteur est plongé dans celui enfermé des migrants. C'est pourquoi les migrants ne peuvent que difficilement s'adresser aux hauts fonctionnaires politiques. Ils trouvent ainsi des subterfuges fantasmés pour dire ce qu'ils pensent aux figures du pouvoir. Dans *Lampedusa Way*, après avoir recherché sans succès le « cappitaliste »- qu'on peut supposer être la figure du Pape-Mahama et Saïf rédigeant, comme ils le peuvent, une lettre à l'Ambassadeur où ils l'implorent de mener une recherche pour retrouver leurs proches. Dans *Lampedusa Snow*, c'est à travers le rêve de Mohamed que nous est présentée la revendication politique du migrant. Le chemin étant impossible à mener jusqu'au représentant, le monde onirique est le seul moyen qu'a trouvé le migrant pour réaliser ses plus ardent désirs. Il rêve qu'il part au Vatican à la rencontre du « Gros Blanc riche », comme il l'appelle, et que celui-ci s'est tué par amour. Cette expédition onirique témoigne de sa frustration, car il n'a pu achever ses ambitions. Fier d'être un clandestin ingénieur en électronique, sa demande d'emploi restera néanmoins rejetée, car le « Gros Blanc riche » s'est suicidé. Son rêve qui pouvait se présenter comme une issue pour s'affirmer en tant qu'individu se transforme en cauchemar et n'est plus que le reflet de la réalité. Signe d'un échec dévastateur, Mohamed incarne inévitablement un personnage tragique. Le fantasme ne permet pas même l'évasion du protagoniste vers un avenir meilleur, et surtout ne permet pas un dialogue avec le politique. Chez Lina Prosa, la communication du personnage avec le politique reste coupée. L'irréalité des propos réduit ses paroles à des pensées inarticulées.

Ce paradoxe entre le propos purement politique de l'auteur et l'impossibilité du personnage du migrant à s'adresser directement à une figure du politique dans la *Trilogie du naufrage*, comme dans *Migrants*, apparaît comme un axe de réflexion majeur pour comprendre ces œuvres. La désincarnation physique du personnage agonisant chez Lina Prosa, ou l'usage de la figure chorale des migrants dans l'œuvre de Sonia Ristic sont deux éléments

¹⁰¹. *Ibid*, p. 108.

qui permettent de prouver cette impossibilité de l'adresse directe et physique vis-à-vis du politique pour tous les migrants aujourd'hui. Donner la parole au migrant comporte ses limites, même dans la fiction.

c) Des textes au message politique dogmatique ?

On pourrait néanmoins s'interroger sur la nature du message politique de ces pièces contemporaines. Mettre en scène le migrant sous la forme d'une pièce monologuée, n'est-ce pas un moyen de restreindre le champ des points de vue et des positionnements philosophiques et politiques ? Si l'on suit la classification que fait Muriel Plana dans *Théâtre et Politique, modèles et concepts*, il y aurait une différence entre le théâtre à thèse, le théâtre engagé, le théâtre militant et le théâtre politique. Selon elle, le véritable théâtre politique « ne peut être asservi à une position politique *a priori* ni tenir un discours politique univoque sans se perdre comme art et sans se perdre comme lieu de questionnement, donc comme théâtre politique¹⁰² », ce qui reviendrait à dire que le théâtre activiste ou engagé n'a pas de réelle force politique.

Le théâtre d'Angélica Liddell est en cela très problématique, car il ne se cache pas d'un certain activisme et qu'il utilise des formes dramaturgiques à la pensée fixe telles que le monologue. On pourrait ainsi accuser sa pièce d'une forme de dogmatisme. Toutefois, le critère qui peut faire rentrer ce théâtre dans cette définition très personnelle du théâtre politique n'est autre que l'esthétique dont se sert Angélica Liddell pour troubler voire choquer le public.

Un théâtre réellement politique n'est justement pas un théâtre à thèse ni même un théâtre d'actualité, engagé ou militant. Un théâtre politique ne prêche ni ne convainc, il trouble et il interroge. Ce n'est donc pas en termes d'efficacité de « conversion » qu'il faut le juger mais selon des critères esthétiques et philosophiques : ouvre-t-il ou non, par les armes de la poésie et de la théâtralité, un nouvel horizon de pensée¹⁰³ ?

Pourtant, le spectateur et le lecteur parviennent à une même conclusion du procédé dramaturgique mis en place par la dramaturge. Ils perçoivent ce besoin de troubler, de transgresser la parole bienpensante comme une invitation à s'unir contre l'indifférence de la société. Derrière cette esthétique de la provocation, du heurt émotionnel, Angélica Liddell attend du spectateur une remise en question du public sur lui-même. C'est par cette secousse émotionnelle qu'elle

¹⁰². Muriel Plana, *Théâtre et Politique, modèles et concepts*, Paris, Orizons, Universités/Comparaisons, 2014, p. 52.

¹⁰³. *Ibid.*, p. 52-53.

espère éveiller la conscience des spectateurs quant aux horreurs que vivent les migrants chaque jour. Il y a donc toujours un message et un discours politique qui persiste dans son théâtre. On pourrait alors considérer que son théâtre à la fois « militant » et politique. C'est l'engagement initial de la cause qui a déterminé, par exemple, sa forme esthétique. Le soliloque que lance La Puta à Señor Puta est explicable par les revendications que l'artiste avait besoin d'énumérer les unes à la suite des autres. Le théâtre militant défend une cause, mais il « demande au spectateur de prendre librement position face à cet exposé (de faits, de dénonciations ou d'opinions)¹⁰⁴ ». C'est ce que fait Angélica Liddell lorsqu'elle cherche à troubler son public. Elle fait naître une divergence, mais qui au fond repose sur un espoir d'unification des consciences.

Lina Prosa utilise des formes monologiques pour les deux premiers volets de la *Trilogie du naufrage*, puis passe au dialogue dans *Lampedusa Way*. Par le passage au dialogue, son œuvre ne s'en trouve néanmoins pas plus dialogique dans son contenu. Elle continue à présenter les personnages de migrants comme des protagonistes tragiques à qui la société ne parvient pas à venir en aide. Ce fatalisme que subissent les personnages des migrants est une forme de critique de la politique d'immigration actuelle, et cette *catharsis* vers laquelle veut nous mener la dramaturge nous invite à ressentir une réelle empathie vis-à-vis des migrants. Ses pièces entrent ainsi dans le cadre du théâtre engagé où le lecteur ou spectateur « reste relativement libre face [au dramaturge], puisqu'il est appelé, comme individu, à juger librement de la validité du discours de l'auteur reconnaissable dans une œuvre censée refléter ses convictions ou sa philosophie¹⁰⁵ ». Lina Prosa exprime son idéologie personnelle par le *médium* artistique. C'est avant tout cette idée d'une liberté politique individuelle qu'on peut partager grâce à l'art qui range sa création artistique du côté du théâtre engagé. Comme l'écrit Muriel Plana, c'est « *sa poésie individuelle préservée* [qui] protège en effet l'œuvre du systématisme démonstratif et du monologisme intégral du théâtre à thèse¹⁰⁶ ».

Sonia Ristic échappe au contraire au modèle dramaturgique monologué, car elle choisit d'organiser sa pièce sous la forme chorale. Aurait-elle perçu ce

¹⁰⁴. *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁵. *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁶. *Ibid.*

risque de sombrer dans un dialogue fermé, restreint à une idéologie unique ? Il me semble que la chose est plus complexe que cela. Elle donne la parole aux migrants à travers un personnage choral proche du coryphée grec, mais ce personnage a une parole qui universalise l'expérience des migrants et qui dépersonnalise leur vécu :

Les migrants : [...] La mer, je le sais, nous ne finirons pas d'en parler.
Il y a eu la traversée. Canot cahotant sur les vagues. La nuit qu'on espérait
noire, l'abri des patrouilles.
Il y a eu la mer, infinie, effrayante, sombre, et la nausée¹⁰⁷.

Or, les personnages de Leyla, Jo, Ti Sam, Ursula, Cal et Tonio contrebalancent cette parole universelle en partageant chacun leur histoire personnelle et leur propre vécu du phénomène migratoire. Chacun des migrants nous rapporte les raisons de son départ. Ti Sam raconte le bombardement lors de son anniversaire, Jo relate la lettre de sa mère qui lui demande de partir, Leyla revient sur son adieu à ses parents, Ursula se rappelle son ancienne vie de nomade. Voici autant d'histoires qui mènent à une multiplication des points de vue.

Pourtant, il faut admettre que la totalité des personnages participe à une critique générale de la politique d'accueil des migrants. La pièce s'établit donc sur une idéologie arrêtée et fixe, même si sa forme se veut partiellement dialogique. Le théâtre de Sonia Ristic semble ainsi prendre une forme davantage dogmatique que les autres pièces.

Ce besoin quasi vital qu'ont eu les dramaturges de rendre compte du drame contemporain que sont les migrations pose néanmoins la question de la difficulté de la parole. La dureté et l'horreur de ces événements font qu'elles ne peuvent être dites que dans la douleur, alors même qu'elles sont relatées par les *médias* sur un ton des plus froids. Une fois le germe de l'inspiration supplantée par le réel, par le conflit interculturel et géopolitique, par la situation même de l'*agôn*, la question du langage et de l'indicibilité se pose. Comment dire ce qui est impossible de figurer ? Comment faire voir l'absence à travers les mots ? Comment dire ce que chacun s'efforce de cacher dans la société, autrement dit, la mort, l'injustice, l'horreur, la souffrance, la violence ? Les pièces d'Angélica

¹⁰⁷. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit., p. 12.

Liddell, Lina Prosa et Sonia Ristic tentent de contrer le langage médiatique en remaniant la parole et en la transformant en parole poétique.

C) La construction d'une parole poétique par le retour au mythe

C'est en en donnant libre cours à une parole poétique que les trois dramaturges parviennent à se défaire de la dureté et de la froideur du langage médiatique ou documentaire. Elles composent des pièces qui tendent vers de la prose poétique, mêlant ainsi le genre dramaturgique avec celui de la poésie. C'est d'ailleurs par cette exploration du langage poétique que s'établit par extension un récit mythique. En fait, la naissance de la parole poétique assure dans l'immédiat l'émergence du mythe dans ces œuvres.

a) Le surgissement de la parole poétique

Les pièces des trois dramaturges prennent la forme de récits poétiques. Cette écriture dramatique qui s'établit à partir d'une parole poétique fait partie d'une longue tradition. Au cours du XX^e siècle déjà, la poésie a été perçue pour nombre de dramaturges comme un renouveau de la création théâtrale. Cette nouvelle démarche pose néanmoins la question de l'essence du genre théâtral, car la poésie fait marque de littérarité. Elle s'oppose donc à cette vision qu'on peut avoir d'un théâtre purement scénique. Pourtant, les dramaturges se chargent de plus en plus de mettre le verbe au cœur de la poésie scénique :

[...] los creadores escénicos fueron abriendo nuevas vías de expresión de lo poético a través del cuerpo, la acción, la luz, la plástica y, cómo no, también de la palabra, una palabra poética que ya no se construye desde los cánones del género dramático. Estos textos, respondiendo a estilos diversos, exigen para su realización escénica el concurso de artistas que traduzcan al lenguaje del cuerpo, la plástica y la voz, el potencial poético de esas palabras¹⁰⁸.

[...] les créations scéniques allèrent ouvrir de nouvelles voies d'expression du poétique à travers le corps, l'action, la lumière, la plastique et, évidemment, également de la parole, une parole poétique qui ne se construit déjà plus à partir des canons du genre dramatique. Ces textes, répondant à des styles divers, exigent pour la réalisation scénique la participation des artistes qui traduisent le langage du corps, la plastique et la voix, le potentiel poétique de ces paroles¹⁰⁹.

¹⁰⁸. Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, op. cit, p. 60-61.

¹⁰⁹. Traduction établie par Haniarii Manin.

Angélica Liddell, par exemple, tente de faire coïncider la parole poétique avec le langage scénique et le langage corporel de l'acteur. Les inflexions du corps et de la voix jouent un rôle fondamental dans le processus de mise en place de la parole poétique, car elles l'accompagnent, sans jamais la réduire à une fonction purement illustrative. La parole poétique est sublimée par ce travail physique qui donne au langage toute sa force performative. En fait, on peut réellement parler d'actes de langage, puisque la parole ne va pas sans le mouvement et la corporalité de l'acteur : « Llevando la proyección física de la palabra más allá de la voz, es el propio cuerpo en su totalidad el que se revela como metáfora de la palabra¹¹⁰ ». La parole poétique prend une forme physique et rituelle. Elle s'établit comme une réalisation physique et est à l'origine même de la performance.

La pauvreté des didascalies scéniques est éclairante quant à l'indétermination de la place du corps de l'acteur sur la scène ; elle lui prodigue une plus grande liberté dans le choix de ses mouvements. Comme l'écrit Françoise Heulot-Petit, « la théâtralité n'est pas entièrement portée par ce corps parce qu'il accompagne un texte qui le met en mouvement, sans doute davantage par un mouvement interne, une respiration¹¹¹ ». Le corps de l'acteur se construit à partir et en même temps que la parole poétique :

De plus, ce corps parle de son corps, le morcelle par la parole entre différentes strates temporelles et l'unifie dans l'acte de présence sur scène. Il se soumet au morcellement du verbe pour mieux se saisir dans sa totalité¹¹².

Emmanuelle Garnier, membre du laboratoire LLA-CREATIS de l'Université de Toulouse, considère que ce sont les dispositifs scéniques mis en place par Angélica Liddell qui créent la performance, car ils créent une rupture avec la narration initiale. La projection d'une vidéo qui renvoie à une réalité fait, par exemple, sortir le spectateur du schéma mimétique :

En projetant les deux performances dans une séance de diapositives qui ouvre un espace du "réel" dans l'espace dramatique, l'artiste n'est-elle pas en train de révéler le fonctionnement lui-même performatif de son spectacle ? L'attention est ainsi attirée non sur le sens des signes, mais sur la manière dont ceux-ci sont construits et dont ils participent d'un dispositif non plus dramatique, mais avant tout performatif¹¹³.

¹¹⁰. Oscar Cornago, *Políticas de la palabra, op. cit.*, p. 66-67.

¹¹¹. Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, Paris, L'Harmattan, Etudes théâtrales, 2011, p. 35.

¹¹². *Ibid.*

¹¹³. Emmanuelle Garnier, « La poétique des dispositifs dans le théâtre performatif d'Angélica Liddell », participation au colloque "Teatro siglo XXI", 27-29 novembre 2013, Université de Vigo, à paraître.

La dimension performative du théâtre d'Angélica Liddell apparaît à partir du moment où le réel s'empare de la scène au détriment de la symbolique du spectacle. Le changement des dispositifs et des premiers niveaux symboliques établis font entrer le spectateur dans un trouble profond. Il est déstabilisé par ce dysfonctionnement du pacte mimétique.

Ainsi, les effets-dispositifs qui parsèment le spectacle ouvrent des béances, sapent la narration transitive originellement convoquée de manière implicite par le fait même d'utiliser l'outil théâtral, pour imposer une pièce performative qui met en œuvre une "narration intransitive", dont Philippe Ortel rappelle qu'elle "intervient chaque fois qu'un agencement perturbe un enchaînement et ramène la succession dans les parages de la contiguïté". Cette contiguïté est précisément le mode de relation des trois niveaux du dispositif ici étudié, et leur disjonction permet de laisser s'exprimer un Réel, dans toute sa brutalité¹¹⁴.

Avant d'analyser les modalités d'apparition de cette parole poétique au théâtre, il est néanmoins essentiel de voir en quoi c'est une parole poétique. Lina Prosa, Angélica Liddell et Sonia Ristic proposent en effet un langage poétique qui en assure la littérarité même. D'abord, le langage poétique s'établit par le choix minutieux des mots entre eux et des associations analogiques qu'il produit :

Sto marcendo nell'acqua come una foglia.
Mi sento così strana... il cuore galleggia...
Io sento come una barchetta di carta dentro l'otre colma d'acqua,
Talmente colma che esploderà.
Mi viene da ridere magari... forse è questa barchetta
Che approderà a Lampedusa...
Ma prima che la barchetta schizzi via dall'otre...
Da questo corpo voglio dire...
Le dico qualcosa che solo qui ho il coraggio di dire.
I giorni sì del Ccappittallismo mi sono sentita un cane¹¹⁵.

Je pourris dans l'eau comme une feuille.
Je me sens si étrange... mon cœur flotte.
Je le sens comme un petit bateau de papier dans une outre pleine d'eau
Tellement pleine qu'elle va exploser...
J'ai même envie de rire... c'est peut-être ce petit bateau
Qui va accoster à Lampedusa...
Mais avant que le bateau gicle hors de l'otre...
De ce corps, je veux dire...
Je vous dis quelque chose qu'ici seulement j'ai le courage de dire.
Les jours oui du Ccappittallissme je me suis sentie une chienne¹¹⁶.

¹¹⁴. *Ibid*, Emmanuelle Garnier cite Philippe Ortel, « El "efecto dispositivo" en el relato cinematográfico », dans Monique Martinez et Euriell Gobbé-Mévellec (dir.), *Dispositivo y artes: una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*, Ciudad Real, Naque, 2014, p. 69-75.

¹¹⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 35.

¹¹⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 34.

L'association entre les images est surprenante : le cœur de Shaüba à la limite de l'explosion devient le symbole même du naufrage du bateau. Par un transfert du microcosme au macrocosme, Lina Prosa tisse un lien entre le monde intérieur du personnage et la trame du naufrage.

On remarque pourtant que la poésie ne repose pas sur la noblesse du registre langagier car la dramaturge joue constamment sur le mélange brutal du registre courant et du registre grossier. Ce n'est pas forcément le mélange des registres de langue qui assure le lien entre poésie et art du spectacle. Au contraire, le surgissement de termes familiers voire grossiers dans un monologue au langage courant ne peut que relancer le processus de création poétique. Ils rattachent la parole à une forme d'oralité propre au théâtre. Toutes ces pièces naissent de la souffrance d'un événement qu'on ne préférerait pas admettre, mais dont la dénonciation devient urgente. Elles présentent donc un langage dégondé, asphyxié, une parole qui a du mal à s'établir et qui s'élance difficilement dans un jet brutal et désespéré et qui parfois dérape. La violence peut surgir brutalement au beau milieu de la phrase- par un mot ou une expression- et faire contraste avec le reste de la phrase. Chez Angélica Liddell, le langage ne cherche pas à se faire sophistiqué. Il calque davantage le mode de l'improvisation théâtrale, mais il emploie des analogies d'une violence frappante et donne l'impression d'une parole qui se referme sur elle-même :

Y si este barco se hundiera.
Y nos cociéramos al sol como las heces de los perros,
Formando un menstruo de miseria,
Un fango de carne pobre
Semejante a desperdicios podridos.
Sin capacidad de blasfemia.
Rotos desde el cuello hasta los tobillos
Como si del fracaso estrepitoso de la vida¹¹⁷.

Et si ce bateau coulait.
Et qu'on grillait sous le soleil comme des excréments de chien,
Formant un flux de misère,
Une boue de chair pauvre
Comme des déchets pourris.
Incapables de blasphème.
Brisés du cou aux chevilles
Comme si le soleil laissait tomber sur des pierres
Aimant l'échec assourdissant de la vie¹¹⁸.

¹¹⁷. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 31-32.

¹¹⁸. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 26.

Comme des vers rimés, les phrases prononcées par la Puta se terminent presque toujours par les mêmes sons. Elles ne suivent pas une construction fixe, mais les mots se suivent et se ressemblent, proches de l'assonance. « Hundiera » rime avec « vida », comme « miseria » rime avec « blasfemia » et « perros » rime avec « podridos » et « tobillos ». Les sons créent un refrain inlassable qui inscrit la parole dans un mouvement obsessionnel, circulaire, comme si l'histoire se reproduisait encore et encore avec un certain fatalisme. Il ne s'agit pas d'effectuer une analyse minutieuse de la poésie d'Angélica Liddell, car sa parole se rapproche plus du genre de la variation de jazz, autrement dit un art de l'improvisation, ou de la poésie en prose qui cherche à se défaire d'une fixité des règles poétiques. On peut toutefois remarquer la richesse des anaphores, des assonances, des analogies dans son écriture. Angélica Liddell joue surtout sur la répétition des mots comme si elle voulait ancrer certains termes à jamais dans notre esprit. En émerge également une certaine musicalité grâce au rythme répétitif disposé à la variation.

Porque los negros van a seguirse ahogando, ¿ verdad señor Puta?
 Porque los negros son pobres, ¿ verdad señor Puta ?
 Porque los negros y los pobres también son hombres, ¿ verdad señor Puta ?
 Se ahogan como los hombres.
 Se ahogan como su perro¹¹⁹.

Parce que les Noirs vont continuer à se noyer, pas vrai, monsieur La Pute ?
 Parce que les Noirs sont pauvres, pas vrai, monsieur La Pute ?
 Parce que les Noirs et les pauvres sont aussi des êtres humains, pas vrai, monsieur La Pute ?
 Ils se noient comme des êtres humains.
 Ils se noient comme votre chien¹²⁰.

Angélica Liddell souligne le fait qu'aujourd'hui trop peu de créations théâtrales laissent place à un envol poétique. Elle défend jusqu'au bout cette dimension révélatrice de la poésie. Pour elle, la poésie sert à révéler une vérité, à lier le Beau et le Vrai, et c'est pourquoi son écriture repose avant tout sur une recherche du langage poétique. On ne peut révéler la vérité des choses et ce qui réside au plus profond de l'être humain que par l'expression d'une parole poétique :

No es una devaluación del texto, es una devaluación de los creadores como seres vivos que han perdido esa capacidad poética ; no consiguen estar a la altura de los textos y del misterio que encierran. Reitero esta preocupación : se ha perdido la capacidad poética del creador. De entender el mundo a

¹¹⁹. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 23.

¹²⁰. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 18.

través de la poesía como revelación, la belleza relacionada íntimamente con la verdad, no como algo complaciente, sino como todo lo contrario¹²¹.

Ce n'est pas une dévalorisation du texte, c'est une dévalorisation des créateurs en tant qu'êtres vivants qui ont perdu cette capacité poétique ; ils ne parviennent pas à se tenir à la hauteur de leurs textes et du mystère qu'ils referment. Je répète ce qui m'inquiète : on a perdu la capacité poétique du créateur. Pour entendre le monde à travers la poésie comme une révélation, la Beauté étroitement liée à la Vérité, non pas comme quelque chose de complaisant, mais comme tout le contraire¹²².

C'est pourquoi, si souvent, la dramaturge et metteuse en scène avoue qu'elle serait davantage prête à arrêter la mise en scène que l'écriture. Tout son travail part de l'écriture, et non de la performance comme on pourrait le penser. En fait, Angélica Liddell incarne ce cliché plus qu'actuel de l'artiste exclu de la société, sorte de génie incompris qui se plaît dans sa solitude. Elle va à l'encontre de l'image que l'on se fait d'un metteur en scène contemporain qui s'occuperait de la direction et du jeu de ses acteurs. Liddell présente surtout le théâtre comme une expérience de l'intime.

Me costaría más renunciar a escribir que a la representación escénica. Esto me dolería, pero no podría prescindir de la escritura, tiene más que ver con mi carácter, tiene más que ver con la soledad del autor con su obra. Por eso trabajo con pocos actores, por eso me siento más a gusto haciendo monólogos. Prefiero la soledad¹²³.

Cela me coûterait plus de renoncer à l'écriture qu'à la représentation scénique. Cela me ferait souffrir, mais je ne pourrais pas me passer de l'écriture. Cela correspond plus à mon caractère, cela a plus à voir avec la solitude de l'auteur dans son travail. Ainsi, je travaille avec quelques acteurs, car je me sens davantage plus à l'aise avec les monologues. Je préfère la solitude¹²⁴.

Ce qui est particulièrement frappant dans le théâtre d'Angélica Liddell, c'est cette idée de la performativité de la parole poétique qui unit les spectateurs dans une même temporalité et dans une même présence face au spectacle.

Esa conciencia del estar-ahí, de estar presente compartiendo un mismo instante, lo que resulta fundamental para que el encuentro teatral adquiera eficacia, se traslada al espectador, cuyo estar-ahí le impide pasar desapercibido ; es lo que Dubatti (2003) denomina el « convivio teatral », recuperado de forma explícita por el teatro moderno¹²⁵.

Cette conscience d'être-là, d'être présent partageant un même instant, ce qui devient fondamental pour que la rencontre théâtrale acquière de l'efficacité, se transmet au spectateur, à qui la sensation d'être-là empêche de passer inaperçu ; c'est ce que Dubatti (2003) nomme le « cohabitation théâtrale », récupérée de forme explicite par le théâtre moderne¹²⁶.

¹²¹. Angélica Liddell citée par Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, op. cit, p. 325.

¹²². Traduction établie par Haniarii Manin.

¹²³. Angélica Liddell citée par Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, op. cit, p. 323.

¹²⁴. Traduction établie par Haniarii Manin.

¹²⁵. Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, op. cit, p. 73.

¹²⁶. Traduction établie par Haniarii Manin.

De même, Lina Prosa conçoit ses pièces comme une exploration de l'individu et de l'intime par le biais de la parole poétique. Dans *Lampedusa Beach* et *Lampedusa Snow*, c'est un monologue en apnée que tiennent Shaüba et Mohamed, chacun luttant pour la vie dans un dernier souffle. Le récit poétique prend la forme d'un flux de conscience. Lina Prosa utilise une focalisation particulière qui explore le sujet dans le plus profond de ses pensées et de son intimité à la manière des écrivains du Nouveau Roman ou des romans de James Joyce. Cette écriture monologuée particulière a tendance à romaniser les pièces de théâtre. Le spectateur est invité à entrer dans les méandres de la conscience des personnages-narrateurs ; il accède à leurs pensées dans leur forme la plus incontrôlée et la plus spontanée. Ce procédé assez similaire au discours indirect libre donne l'impression de percevoir toutes les actions à partir de l'intériorité du personnage. Le récit n'est pas dirigé consciemment par le narrateur, mais il bifurque de pensée en pensée, à mesure que les idées ou les mots se construisent dans l'esprit du narrateur. Comme l'écrit Françoise Heulot-Petit, « cette forme peut donc traduire, dans leur rapidité, les pensées intimes les plus spontanées qui semblent se former à l'insu de la conscience, avant le discours organisé¹²⁷ ». Le lecteur a l'impression d'assister à la formation de la pensée et de la parole à sa forme la plus originelle.

Les propositions elliptiques, les incisives, le manque de ponctuation montrent la multiplicité simultanée de la conscience dans les opérations psychiques, soumises à l'impact du monde extérieur. Le monologue intérieur est une langue qui tente de se traduire au plus près de son état naissant¹²⁸.

Autrement dit, la parole ne sert plus à construire la fable, elle devient la fable même et se dévoile au lecteur dans une réception des plus immédiates. Le contexte d'agonie dans lequel se trouvent les personnages de Lina Prosa légitime d'autant plus ce choix narratif, car la pensée s'effectue dans l'urgence, dans la peur de la mort qui survient ; la pensée ne cherche donc pas à s'organiser, elle jaillit de l'intérieur :

C'è la sagoma della luna piena... la vedo,
La vedo da qui sotto.
L'acqua ne muove la rotondità... la deforma...
Si insinua come una foglia chiara, si culla ma si sfalda.
La mia testa la sfiora... non mi succede nulla.
Ma è il segnale.
Ho le mestruazioni.

¹²⁷. Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, op. cit., p. 56.

¹²⁸. *Ibid.*, p. 57.

Ho l'acqua ai polmoni. Ho paura. Non posso gridare.
Morire significa essere imbavagliati ?
Ho paura del mostro. Quello stesso che tu hai conosciuto¹²⁹.

Il y a la silhouette de la lune pleine... je la vois,
Je la vois depuis là.
L'eau fait bouger sa rotondité... elle la déforme...
Elle s'insinue comme une feuille claire, elle se berce et perd ses feuilles.
Ma tête l'effleure... il ne m'arrive rien.
Mais c'est le signal.
J'ai les menstruations.
J'ai l'eau dans les poumons. J'ai peur. Je ne peux pas crier.
Mourir signifie être bâillonnée ?
J'ai peur du monstre. Le même que tu as connu¹³⁰.

Ce lien entre l'urgence de la parole et la mort du personnage est présent dans la mise en scène du roman *La Barque le soir* de Tarjei Vessas par Claude Régy. L'entre-deux de la parole d'un personnage entre la vie et la mort fait ressortir la sacralité de l'instant, le pouvoir du silence et celui des mots. A travers cette écriture de la noyade, Claude Régy propose de mettre en scène une poétique de l'agonie qui sacralise ou du moins donne un statut métaphysique à la parole. Le langage a le pouvoir de s'étirer sur lui-même alors même qu'il est menacé d'extinction. L'écriture se fait dans une logique paradoxale de mise en tension entre la contrainte, l'empêchement de la diction et la volonté d'élargir la parole. Autrement dit, l'agonie du personnage fait sortir du plus profond de lui le besoin de dire, de se révolter, de ne pas être seul, de s'envelopper soi-même dans son discours. La mort devient la source de l'inspiration poétique ; elle fait germer la parole et lui attribue une immédiateté, un pouvoir performatif, une temporalité certes suspendue, mais qui ne peut pas parvenir davantage au cœur du présent. La mort capte l'instant présent et fait de la parole ce qu'il y a de plus vrai, de plus spontané. Shaüba elle-même suggère qu'elle n'est pas en mesure d'éterniser ses pensées qui s'échappent contre son gré dans le temps le plus immédiat qui soit. Elle ne contrôle plus sa parole, victime d'un entre-deux qui rend sa parole magique, presque sacrée.

Non ho il tempo di decidere, di valutare
Come difendermi dalla mancanza di eternità,
Quali piccoli accorgimenti usare...
Sono in balia di qualcosa che non mi fa né vivere,
Né morire... cosa consiglia Maometto in questi casi¹³¹...

Je n'ai plus le temps de décider, d'évaluer,
Comment me défendre du manque d'éternité,

¹²⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit., p. 36-37.

¹³⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 36.

¹³¹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit., p. 29.

Quelles petites astuces et précautions utiliser...
Je suis à la merci de quelque chose qui ne me fait ni vivre
Ni mourir... que conseille Mahomet dans ces cas-là¹³²...

Ainsi, la *Trilogie du naufrage* affiche une musicalité poétique prononcée. Elle se compose de moments de silence qui se font et se défont très vite, la parole tournant inlassablement sur elle-même par cycles. La composition de la parole poétique est dans ce cas très précis une régénérescence continue. Elle se lâche dans un flux puissant comme un dernier élan vers la vie, puis se brise brutalement, et reprend son cours comme le ferait une vague. La mer Méditerranée prend forme à travers cette parole qui revient constamment sur elle-même comme pour matérialiser la noyade du migrant ; la parole fait une boucle sur elle-même comme le ferait une vague. *Lampedusa Beach* débute d'ailleurs par cette didascalie qui porte l'analogie du flot de parole : « *Shauba marmonne en elle-même. Elle remâche comme une vague qui retombe sur elle-même*¹³³ ».

Dans *Migrants*, c'est davantage l'intervention du chœur de migrants qui engage une parole poétique. Sonia Ristic a choisi de placer la poésie de son texte dans les mots du personnage choral des migrants, comme si la figure universelle et mythique du migrant permettait de faire ressortir une parole commune poétique. On remarque d'ailleurs que sa parole agit comme un refrain. Les répétitions et les variations sur les phrases créent une musicalité poétique au texte de Sonia Ristic. Les phrases s'établissent d'après une forme cyclique qui traduit l'obsession des migrants pour la traversée en mer.

Je ne cesse de rêver de la mer.
Non, par pitié, ne parlez plus de la mer. [...]
Par pitié, ne parlez plus de la mer, de vos rêves et de monde meilleur. [...]
Je crois qu'il est là, en cet endroit, ici, aujourd'hui, le monde meilleur. Que te faudrait-il de plus ? Nous avons des toits au-dessus de nos têtes, des lits, de l'eau qui coule des robinets. Nous avons à manger, tous les jours, et un docteur qui accourt au moindre souffle qui fait grincer nos poumons. Pas de balles qui sifflent, pas de sécheresse qui condamne les récoltes. Que te faudrait-il de plus ? [...]
Il est là, en cet endroit, le monde meilleur. Croyez-moi, croyez en ce que je dis. On nous a donné un bout du monde coupé du monde. C'est à nous d'en faire ce que nous voulons. Nos règles, nos lois. D'en faire le pays de nos rêves¹³⁴.

¹³². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 26.

¹³³. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 11.

¹³⁴. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit, p. 34-35.

Dans *Migrants*, la poésie intervient surtout avec la notion de mythe. La parole poétique prend forme à partir du moment où s'établit un récit qui reprend des données appartenant à un imaginaire commun – la mer, par exemple, ou la notion d'utopie et de terre d'accueil. Lorsqu'Ursula décrit la mer à Cal afin d'apaiser sa souffrance, son récit se transforme à la fois en récit poétique et mythique. A travers la poésie, la mer devient presque un personnage mythique, une divinité qui prend vie. Elle incarne en soi la perpétuation, la pérennité du mythe de l'homme à ses origines.

Ursula : [...] A l'aube, quand les pêcheurs reviennent de leur nuit, c'est une étendue lisse comme un miroir sans tain. A peine froissée par endroits, comme ridée par le passage des barques. [...] Lorsque le soleil se lève, elle recouvre sa couleur. Très bleue au bord. [...] Là-bas, sue l'horizon, un grand voilier ou un paquebot passe, et elle fait entendre son chant, son chant de vagues sur la plage. [...] Quand le vent du nord se lève, elle devient grise, elle s'habille de la même couleur que le ciel¹³⁵.

En fait, la parole poétique et intimement liée à cette apparition du mythe. Le mythe ne se fait qu'à partir du moment qu'il devient œuvre littéraire. C'est en cela qu'on peut le distinguer des légendes folkloriques. Comme l'écrit Marcel Détiéne, «le mythe est donc objet d'invention, mais sur un fond d'histoires données par la tradition [...]. Histoires qui ne deviennent de vrais « mythes », ainsi que l'entend la *Poétique*, qu'une fois devenues tragédies¹³⁶ ». Le mythe n'est en fait pas un genre narratif en soi ; il dépend de la littérature et est utilisé dans le champ littéraire comme un thème ou une matrice narrative. C'est le passage à la poésie qui crée le mythe.

b) Une entrée dans le mythe et le merveilleux

Ne pourrait-on pas rapprocher l'expression « théâtre de la parole » qui s'applique aux pièces d'Angélica Liddell, Lina Prosa et Sonia Ristic de la notion même de mythe ? Rappelons que Roland Barthes définit avant tout le mythe dans son essai critique *Mythologies* comme une parole, comme une forme qui s'établit d'après un système sémiologique¹³⁷. En fait, le mythe se cache derrière la parole, mais également derrière la poésie.

¹³⁵. *Ibid.*, p. 45-46.

¹³⁶. Marcel Détiéne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 236-237.

¹³⁷. Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil, Points, 1957.

Un courant d'études a pris naissance à partir du moment où a été admis un lien intrinsèque entre poésie et mythe. Il se charge d'observer l'existence d'une mythopoétique. Les nombreux chercheurs dans ce domaine se sont rendus compte que la poétique - au sens aristotélicien - est à l'origine de cette formation du mythe qui se décline par la suite en convention littéraire, en *topos*. Autrement dit, la mythologie porte le germe de l'apparition des genres littéraires. Le mythe se transforme en *mythos* (terme utilisé par Aristote dans *la Poétique* pour désigner les différents genres littéraires : la comédie, l'épopée, la tragédie et la satire).

Lorsqu'une mythologie se transforme en littérature, la fonction sociale de cette dernière, de doter la société d'une vision imaginaire de la condition humaine, trouve son origine directe dans son ancêtre mythologique. Par ce processus, les formes typiques du mythe deviennent les conventions et les genres de la littérature, et c'est seulement lorsque les conventions et les genres sont reconnus comme des caractères essentiels de la forme littéraire que le rapport de la littérature au mythe s'impose de lui-même. L'âge d'or mythique devient alors une convention pastorale, les récits mythiques de la condition déchu et irrémédiable de l'homme fournissent les conventions de l'ironie, le sentiment mythique de l'écart entre la puissance divine et l'orgueil humain devient convention tragique, les mythes héroïques fournissent les conventions du romanesque¹³⁸.

Il n'est donc pas surprenant de voir que les pièces des trois dramaturges ont une valeur poétique qui permet l'envol d'un récit mythique. Comme l'écrit si bien Marcel Détiéne dans *L'invention de la mythologie*, la mythologie ne naît pas d'une parole orale, mais de l'écriture :

La voix fugitive et la parole vive font partie des inventions de la mythologie, de ses leurre, des mirages toujours renaissants qu'elle se plaît à susciter [...]. Car la mythologie, au sens grec - à la fois fondateur et toujours assumé -, se construit à travers des pratiques scripturales, dans la mouvance impérieuse de l'écriture¹³⁹.

Le mythe est certes le fruit d'une production écrite, mais il n'appartient pas à un genre bien défini. A la manière de la poésie, le mythe se propage dans tous les genres littéraires, que ce soit le théâtre ou le roman :

Complice de toute poésie, la mythologie enveloppe des genres littéraires aussi différenciés par ailleurs dans la culture écrite que la tragédie et l'épopée, le dithyrambe et la comédie jusqu'aux récits en prose de ceux que les hellénistes appellent avec Thucydide logographes qui ne « mythologisent » pas moins que les autres¹⁴⁰.

¹³⁸. Véronique Gély, « Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction », article publié le 21/05/2006 sur <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>, site de la « Bibliothèque comparatiste » de la SFLGC (consulté le 09/02/17), Véronique Gély cite N. Frye, *La Parole souveraine*, Paris, Seuil, 1994, p. 497.

¹³⁹. Marcel Détiéne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 232.

¹⁴⁰. Platon, *La République*, III, 394 b-c

On peut toutefois se demander si le théâtre n'aurait pas un lien particulier avec le mythe, étant donné que le mythe était présent dans les toutes premières tragédies grecques. Anne Larue cite Véronique Gély-Ghedira dans son article « Théâtralité du mythe ? » afin de tirer des conclusions sur le lien intrinsèque entre le mythe, l'image et le théâtre :

Dans « Théâtralité du mythe ? », V. Gély-Ghedira étudie la rencontre du théâtre et du mythe, rencontre qui s'effectue par le biais de l'image entendue comme une vision synthétique. L'auteur note une « indissoluble parenté entre le mythe, le théâtre et l'image », qui résulte des pouvoirs propres à l'image. Celle-ci « ramasse ce que la narration disjoint, éparpille ». Le récit, en revanche, effiloche le contour du mythe par le seul fait que la narration consomme du temps linéaire : « l'image est ce qui rassemble le divers, ce qui restitue la clôture du mythe mise en danger par la diachronie¹⁴¹ ».

C'est exactement ce que fait Lina Prosa lorsqu'elle utilise l'image du naufrage pour fixer, pour délimiter son récit et nourrir le mythe même de l'épopée des migrants.

Dans certains cas, le mythe est lié à la forme allégorique dans la mesure où la mythologie du personnage lui attribue des caractéristiques, des images dont on a du mal à se détacher. Véronique Gély-Ghedira écrit : « Les héros de la mythologie sont des unités de sens, des « mots », d'un « langage perdu » : la métaphore ou l'allégorie mythologique, picturale ou poétique¹⁴² ». Cela prouve à quel point le mythe et la poésie sont liés à l'outil iconographique. Sonia Ristic a bien compris cette fonction du mythe lorsqu'elle écrit son roman *Une île en hiver*. Pourtant, Anne Larue rappelle l'opposition catégorique entre la fonction agissante du personnage mythique et la fonction figée du personnage que proposent les modèles allégoriques et symboliques :

[Le mythe] semble s'opposer structurellement aux symboles et aux allégories. Tandis que symboles et allégories sont des constructions froides, qui continuent à garder un sens même lorsqu'ils n'évoquent plus rien, le mythe met en scène des hommes ou des héros agissant, en proie à des histoires particulières. [...] Le récit de son aventure est essentiel ; il est unique et particulier. La plupart des mythes, qu'ils soient antiques ou modernes, bibliques ou grecs, sont significativement incarnés par un personnage. Particulier, le *mythos* n'en est pas moins exemplaire, en ce sens qu'il concerne tous les membres du groupe social, confrontés aux marges de l'humain¹⁴³.

¹⁴¹. Anne Larue, « Pouvoirs de l'image : le mythe entre récit et poésie », dans *Mythe et récit poétique*, Véronique Gély-Ghedira (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 41, p. 35-48, Anne Larue cite Véronique Gély-Ghedira, « Théâtralité du mythe ? », *Théâtralité et genres littéraires*, colloque international de l'Université de Reims du Centre de recherche sur la lecture littéraire et par la section de littérature comparée, 1er et 2 décembre 1994, A. Larue (dir.), Poitiers, Publications de La Licorne, 1996, p. 69-78.

¹⁴². Véronique Gély-Ghedira, « L'illustration mythologique de la poésie française du début du XVIe siècle : Narcisse et Psyché », *Mythes et littérature*, P. Brunel (dir.), Paris, P.U.P.S., 1994, p. 21-38, p. 26.

¹⁴³. Anne Larue, « Pouvoirs de l'image : le mythe entre récit et poésie », dans *Mythe et récit poétique*, op. cit., p. 35-48, p. 44.

Sonia Ristic joue avec ces fonctions à la fois mythiques et allégoriques dans son roman *Une île en hiver*. Elle fait la distinction entre son personnage d'Ulysse, le jeune garçon gitan qui passe son temps à courir, et la figure mythologique d'Ulysse.

Il s'appelle Ulysse, l'enfant qui court. Oui, Ulysse. Comme le voyageur, un peu. Il s'appelle surtout Ulysse comme son père, son grand-père, son arrière-grand père, et son arrière-grand-père aussi.

Il court, Ulysse, il dévale la montagne.

Il est très menu, mais il a sept ans ; il est seulement petit pour son âge. Son père n'est pas très grand, son grand-père et son arrière-grand-père ne l'étaient pas non plus. Son arrière-arrière-grand-père était aussi menu, sans doute. C'est comme ça. Tous les Ulysse sont plutôt frères. Mais ils courent vite, tous¹⁴⁴.

En fait, dans *Une île en hiver*, elle réutilise les figures mythologiques afin de construire de nouveaux personnages fictifs et de plonger le lecteur, préalablement nourri des mythes grecs, dans un trouble familier. Que ce soit Ulysse, Cassandre, Salomé ou Pandora, Sonia Ristic se réapproprie les personnages mythologiques dans un monde onirique qui laisse penser au personnage principal, l'étranger Abel, qu'il fait l'expérience de la mort.

Je suis mort, voilà ce que j'ai pensé.

Je suis mort, sans le savoir, et c'est mon âme qui erre dans les limbes. Je suis mort, sans m'en rendre compte, et je suis dans l'entre-deux, car cette île n'est ni paradis ni enfer. Je suis dans l'entre-deux, je ne sais pas où je suis, je suis fatigué, quel drôle d'endroit, j'ai pensé. J'ai soif, j'ai pensé, je dois être assoiffé, et affamé, et épuisé, j'ai pensé, pour avoir des idées aussi bizarres, pour penser que j'étais mort et que j'étais dans un tiers endroit, ni enfer ni paradis¹⁴⁵.

Ce monde permet une compréhension approfondie des rouages du mythe. Le personnage principal, Abel, n'est autre que l'*alter ego* du lecteur qui, conscient de l'impact des images mémorielles collectives que créent le mythe, a une impression de *déjà vu* :

Je me souviens que j'ai pensé aussi que leur mémoire était contagieuse, oui, contagieuse, car j'avais la sensation que tout cela entraînait en moi et commençait à m'habiter. Car j'avais la sensation de me souvenir, oui, de me souvenir, de certains détails, du pas de la Veuve, du clapotis des vagues contre les quais, du goût du pain gorgé de cette huile épaisse et amère¹⁴⁶.

La narration revient constamment sur elle-même par une forme de répétition. Cette temporalité suspendue propre à l'univers mythique fait la particularité du récit dans ce roman. Il y a comme un soupçon constant du mythe

¹⁴⁴. Sonia Ristic, *Une île en hiver*, Le Ver à Soie, 2016, p. 20.

¹⁴⁵. *Ibid*, p. 19.

¹⁴⁶. *Ibid*, p. 23.

ou du merveilleux, une étrangeté des lieux communs : « Salomé a fait installer la table sous l'arbre, elle a remis en place une tour qui avait glissé lors du déménagement, et le Docteur a regardé comme s'il connaissait déjà ce rituel, comme si ce n'était pas la première fois qu'il le voyait¹⁴⁷ ».

Dans son théâtre également, Sonia Ristic met en scène un espace-temps suspendu à travers la topographie du camp d'accueil pour migrants. La localisation problématique du camp à la limite même de la frontière du pays participe à cette mise en place d'un hors-temps, et d'un *no man's land*. De même, l'apparition de l'hiver fait perdre tout repère temporel aux migrants qui ne savent pas depuis combien de temps ils se trouvent réfugiés dans ce camp d'accueil.

La dimension mythique se déploie à travers ce temps en suspens autant dans l'œuvre de Sonia Ristic que dans les pièces de Lina Prosa. Lina Prosa fait vivre les personnages de Shaüba et de Mohamed en faisant accéder le lecteur au temps subjectif de leurs pensées. Le temps leur semble interminable, indépendant de leur existence, car il continue à tourner.

Come mai il naufragio e la prolungata sincope non fermano il tempo,
Lo spazio, il corpo, il sangue¹⁴⁸ [...]

Comment se fait-il que le naufrage et la syncope prolongée n'arrêtent pas
Le temps, l'espace, le corps, le sang¹⁴⁹ [...]

Ils ne semblent plus exister que comme des ombres, des spectres de figures mythiques. Comme écrit Jean-Paul Mangarano dans la Postface de *Lampedusa Way*, « seule la parole poétique, l'acte créatif des complies tragiques du théâtre de Lina Prosa peuvent leur accorder, temporairement, ce dont ils ont été privés. Leur donner une dernière fois, mythique, la parole, dans l'apnée pour Shaüba, dans le souffle épuisé pour Mohamed¹⁵⁰ ».

On trouve la même fonction mythique de la temporalité dans *Y los peces salieron a combatir los hombres*. Cette pièce se déroule dans un espace-temps magique, unique, et non déterminé qui fait plonger la narration dans un monde merveilleux, irréel où des monstres prennent vie, mais qui est perçu par le spectateur comme le temps historique.

Esa fuerte conciencia de supervivientes de un tiempo que está acabado
refuerza el estado de degradación al que se llega en el presente escénico,
identificado con el presente histórico, el ahora de la narración compartido

¹⁴⁷. *Ibid*, p. 36.

¹⁴⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁵⁰. Jean-Paul Mangarano, « Traces », Postface de *Lampedusa Way*, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2014, p. 60.

con el público. La posibilidad de la utopía, de un tiempo que pudiera haber sido mejor, parece dejar paso a la eternidad mítica del tiempo presente del horror¹⁵¹.

Cette forte conscience des survivants d'un temps qui est révolu renforce l'état de dégradation qui devient dans le présent scénique, identifié avec le présent historique, le présent de la narration partagé avec le public. La possibilité de l'utopie, d'un temps qui aurait pu être mieux, semble céder place à l'éternité mythique du temps présent de l'horreur¹⁵².

Chez Angélica Liddell, le mythe prend forme davantage par une entrée subite dans le fantastique et le merveilleux. En effet, son univers fait apparaître assez couramment des créatures hybrides entre l'humain et le monstre. Les premiers écrits que l'on tient d'elle datent de sa douzième année et prennent la forme de contes merveilleux mettant en scène des monstres. Elle a également écrit une sorte de relecture de *Blanche Neige* à travers son *Y cómo se pudrió Blancanieves* (2007) et auparavant en 1988 une version personnelle de *Frankenstein* avec des marionnettes. Fascinée par ces figures monstrueuses, Angélica Liddell a recours au mythe par ces apparitions qui relèvent du fantastique voire d'un merveilleux horrifique. On remarque d'ailleurs que le titre de sa pièce, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, provient d'une formulation typique aux contes merveilleux. Il se présente en effet sous la forme d'une phrase verbale au passé simple. La dramaturge, metteuse en scène et comédienne catalane y donne naissance à plusieurs créatures monstrueuses. D'abord, la femme-reptile dont se souviennent La Puta et Señor Laputa, puis à la fin de la pièce le serviteur Noir à la chair blanche comme du poisson, apparaissent de manière irréaliste :

Al principio pensamos en una lombriz,
Una lombriz enorme y negra,
Una lombriz enferma,
Una lombriz que venía del mar.
No pensamos que una mujer pudiera arrastrarse de aquella manera. [...] Parecía un reptile enorme y espantoso
Y a veces se movía como por espasmos
Y soltaba espuma y algas por la boca¹⁵³.

Au début, on a cru à un ver de terre,
Un ver de terre malade,
Un ver de terre qui venait de la mer.
On n'a pas pensé qu'une femme pouvait se traîner de cette façon-là. [...] On aurait dit un reptile énorme et repoussant,
Il bougeait de temps en temps, comme dans un spasme,

¹⁵¹. Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, op. cit., p. 62-63.

¹⁵². Traduction établie par Haniarii Manin.

¹⁵³. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 14-15.

Et il crachait de l'écume et des algues par la bouche¹⁵⁴.

Véritable *topos*, la métamorphose fantasmatique des migrants en monstre organique fait entrer les pièces dans le mythique et le merveilleux horrifique. Transformés en créature mythique gigantesque, ils semblent presque se substituer aux monstres homériques de Charybde et Scylla.

Ainsi, les notions de mythe et de parole poétique étant d'une complexité qu'on ne peut nier, il ne s'agit pas d'enfermer les pièces d'Angélica Liddell, de Lina Prosa et de Sonia Ristic dans des carcans, mais de souligner les mouvements d'échanges entre les différents genres poétiques qui les traversent et les rendent d'autant plus appréciables.

La seule conclusion possible est donc qu'une interrogation sur « mythe et récit poétique » repose sur des bases théoriques d'une fragilité extrême. Les notions résistent singulièrement à toute tentative de définition, leur existence même pose grandement problème. Faut-il pour autant renoncer à les mettre à l'épreuve de l'analyse ? Certes pas, au contraire. Nous proposons simplement de les transformer provisoirement mythe en mythes, et du même coup, « récit poétique » en « récits poétiques ». Car si personne ne sait ce qu'est un mythe, tout le monde sait qu'il existe un mythe d'Œdipe, un mythe de Don Juan, un mythe de la Toison d'or. Et s'il est toujours permis de se demander si *le* récit poétique existe, rien n'interdit de qualifier tel récit de « poétique »¹⁵⁵...

La parole poétique et le récit mythique permettent néanmoins d'assurer un accès à l'œuvre dramaturgique qui se veut collectif. Les mythes permettent une lecture collective et peut-être unificatrice du monde et de la société que l'on retrouve dans la conception grecque d'un théâtre de la *polis*. Est-ce donc ce que tentent d'exécuter les trois dramaturges à travers leur théâtre ?

¹⁵⁴. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent contre les hommes*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁵⁵. Véronique Gély-Ghedira, « Avant-Propos » dans *Mythe et récit poétique*, Véronique Gély-Guedira (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 7-18, p. 11-12.

II) Établir un théâtre de la *polis* : la possibilité de mettre en place une communauté politique

Le théâtre traitant de l'immigration interroge la question du collectif et de l'individu, et donc par extension celle de l'intégration de l'individu dans la société. On peut néanmoins se demander quel terme employer pour désigner ce théâtre. Est-ce un théâtre politique ? Du moins, qu'est-ce qu'on pourrait entendre par théâtre politique ? La dénonciation de l'autorité, la réflexion sur une réalité sociale qui est l'immigration suffisent-elles pour affirmer la « politicalité » de ce théâtre ? Il y a tant de mouvements découlant de ce qu'on peut appeler le « théâtre politique » que les œuvres contemporaines des trois dramaturges rentrent difficilement dans une case bien définie. On ne peut toutefois les considérer comme des œuvres provenant du théâtre militant ou du théâtre à thèse, même si les formes fermées du monologue peuvent nous laisser penser à une certaine forme de dogmatisme dans leur écriture. La difficulté à saisir la particularité de ce théâtre est un des points principaux de ma réflexion. Comment se positionner quant à la réception de ce genre théâtral ?

La pièce d'Angélica Liddell et *Lampedusa Beach* de Lina Prosa ont été transposées en lectures publiques pour plusieurs occasions, ce qui prouve qu'un certain côté performatif ressort de ces pièces. *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* a été lu publiquement en 2007 dans une mise en espace de Christiane Cohendy. Un an plus tard, dans le cadre de Traits d'Union, le texte est de nouveau lu à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. *Lampedusa Beach* est également une pièce qui a été jouée dans la cadre du Cycle des lectures d'auteurs contemporains organisé par la Comédie-Française en 2011. Une lecture plus tardive s'est faite au cours de la session d'octobre 2015 de l'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe sous la direction de Lina Prosa elle-même et avec l'aide de l'actrice Céline Samie. Le dialogue avec le monde politique n'est donc plus seulement de l'ordre de la fiction ; elle se fait dans la vie politique même.

Au contraire, on peut penser que passer par une forme d'assentiment du politique, c'est faire perdre tout le pouvoir revendicateur et politique de son

théâtre. Que ce soit en faisant une lecture au sein d'un conseil politique, ou simplement en plaçant son texte aux mains de la compagnie nationale institutionnalisée qu'est la Comédie-Française, Lina Prosa ne fait-elle pas perdre à son texte son essence politique ? Il est possible que le texte de Lina Prosa ne se soit fait instrumentaliser par l'autorité qui cherche à légitimer son écriture qui, si l'on suit cette hypothèse, perdrait ainsi tout pouvoir effectif sur le politique. Autrement dit, en devenant le symbole d'une institution, le texte de Lina Prosa ne rentre-t-il pas dans une forme d'écriture reconnue par tous et ne perd-il pas son aspect avant-gardiste ou tout simplement politique ?

Toutes ces questions qui tournent autour de la politique et de l'individu dans la société sont propres à la thématique de l'immigration et démontrent que le dramaturge ne peut se détacher d'une certaine identité politique dans son discours même fictionnel. L'écriture est directement liée à une réflexion politique, mais aussi ontologique. Les trois auteures illustrent d'ailleurs parfaitement ce rapport du réel à l'écriture, de l'actualité à la fiction, du politique au mythe, car leur écriture naît clairement d'une urgence, d'un besoin de dire ce que la société voit et vit au quotidien mais ne peut s'empêcher de nier.

De plus, c'est également un théâtre qui repose sur une volonté de prise de conscience de la société et de rassembler le public autour d'un sujet qui concerne l'ensemble de la Cité. C'est en cela que c'est un théâtre essentiellement politique, car il veut créer une véritable assemblée, une forme de communauté politique qui se rassemblerait autour d'une même vision de la société. Si l'on prend le sens du « politique » d'après sa formation étymologique de « politikos », autrement dit d'une civilité, d'un cadre qui englobe une société organisée, le théâtre sert de lieu de rassemblement social où le citoyen est appelé à réfléchir sur son statut, sur son rapport aux autres membres de la communauté. Cette réflexion s'établit aujourd'hui d'après la compréhension que l'on se fait du théâtre grec. En effet, le théâtre contemporain porte l'idée préconçue que le théâtre grec est forcément politique et démocratique, et qu'il s'établit à partir de cet héritage :

Un vague voisinage avec des grandes thématiques infrapolitiques (la communauté, la cité, l'hospitalité) ou à l'inverse, un théâtre plus ou moins

en phase avec les grandes questions sociales, au plus près du réel suffit désormais à satisfaire la juxtaposition des deux termes¹⁵⁶.

A) Dans la lignée d'un théâtre méditerranéen : une référentialité qui assure la portée communautaire et politique du théâtre

Il y a un double voyage en fait à effectuer. Dans l'immigration, le théâtre doit faire le voyage de l'origine. Faire ce parcours, et en même temps être dans son temps, de son temps. Parce qu'il faut faire ce double voyage, et il n'est pas aisé parce que ce n'est pas facile d'aller jusqu'à l'origine du théâtre tel qu'on le connaît et de ramener des choses, et puis de dire que l'on fait cela pour parler de nous et de vous ensemble. Ce voyage est nécessaire¹⁵⁷.

Le théâtre traitant de l'exil des migrants semble intrinsèquement lié au théâtre de l'origine, autrement dit au théâtre antique, selon les propos d'Akel Akian, metteur en scène à Marseille.

Le théâtre des trois dramaturges cherche ainsi à créer des liens avec le théâtre antique, à reprendre des procédés propres à ce théâtre ancestral, mais aussi des formes qui se sont développées plus tard sur les côtes méditerranéennes. Le théâtre de la narration trouve assez de similarités avec le théâtre tragique antique duquel il tient ses influences. On pourrait alors supposer que le choix des dramaturges étudiées a été de revenir à cette forme dramaturgique proprement méditerranéenne, afin peut-être de renouer avec leurs racines et d'explorer les origines mêmes du théâtre.

a) L'influence du théâtre tragique antique

Le théâtre des trois dramaturges affiche des similarités avec le théâtre grec qui avait pour ambition de rassembler la *polis*, de montrer sur scène une vision idéalisée de leur Cité. Il s'inscrit dans une logique de prise de conscience civique et politique, à la manière dont la critique contemporaine perçoit le théâtre antique à qui elle attribue cette fonction politique avec un certain utopisme :

A cette aune, ne résiste pas l'affirmation martelée (au risque d'apparaître comme une pure dénégation) : « tout théâtre est politique ». Par-là, le théâtre s'auto-crédite (est crédité) d'une noble – mais mythique –

¹⁵⁶. Olivier Neveux, « Dix notes sur ce que « Théâtre politique » pourrait signifier », *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*, Christine Douxami (dir.), Presses universitaires de Franche-Comté, n°1206, 2011, p. 125-139, p. 127.

¹⁵⁷. Interview d'Akel Akian, *Pièces de mémoire, Théâtre, culture et immigration*, op. cit.

fonction oscillante entre contribution à la vie citoyenne et critique de celle-ci indépendamment des spectacles, de leurs formes, de leurs conditions de représentations, de leurs conjectures. Utile et/ou subversif comme par automatisme, frappé d'une divine essence, il peut dès lors s'abstenir de toute réelle pratique et pensée politiques. La politique est en quelque sorte un « toujours-déjà-là »¹⁵⁸.

On ne peut pourtant point nier ce rapport intrinsèque entre le théâtre grec et le politique, et ce qui légitime même la représentation de la tragédie, c'est-à-dire la nécessité d'un rassemblement social établi par la Cité.

Le politique est [...] présent dans la Tragédie, au point que de très nombreux ouvrages critiques sont consacrés à cet aspect, et cela ne saurait guère surprendre compte tenu des conditions d'organisation matérielle des représentations, prises en charge par la cité et étroitement liées à son fonctionnement politique et religieux¹⁵⁹.

Akel Akian met en avant la métaphore d'un théâtre comme un cri résonnant dans la Cité qui, par la monstration de la souffrance, éveille les consciences :

Le théâtre comme tout grand poème est une sorte de cri. C'est un cri de libération. Je pense que la force du théâtre, elle réside d'abord dans cette sorte de cri qu'il faut à chaque fois jeter, lancer aux oreilles de tout le monde, pour que tout le monde entende le cri dans la Cité, pour qu'on puisse se pencher sur la souffrance contenue dans le cri, et qu'on puisse en débattre, en prendre conscience et éventuellement trouver un chemin¹⁶⁰.

Les moyens dramatiques usités par Angélica Liddell, Lina Prosa et Sonia Ristic s'apparentent assez au théâtre tragique grec dans la mesure où ils cherchent à créer chez le spectateur une réaction sensitive et psychologique forte, chargée de compassion et d'indignation, à la simple vue de faits tragiques. Pour autant, le spectateur ne s'arrête pas à cette fonction émotive, car il demeure mobilisé à la fin de la pièce, ce qui contraste avec la finalité exclusivement purgative de la catharsis antique. Comme l'écrit Michèle Leclerc-Olive dans son article « Expériences migratoires et épistémologies sédentaires », la question de la migration exige plus qu'une réaction empathique, elle nécessite une réflexion engagée. Cette démarche de compréhension et d'analyse d'un phénomène social s'apparente ainsi l'engagement politique du théâtre brechtien :

Ces questions ne relèvent pas seulement de notre conscience citoyenne ou de notre capacité d'empathie, laquelle ferait dépendre la réception de ces expériences inouïes de qualités psychologiques. Il y va [...] de notre capacité scientifique à restituer et à analyser ce phénomène paradigmatique de notre temps [...]. L'émotion qu'elles suscitent peut évidemment être un

¹⁵⁸. Olivier Neveux, « Dix notes sur ce que « Théâtre politique » pourrait signifier », *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*, op. cit, p. 125-139, p. 129.

¹⁵⁹. Michel Fartzoff, « La politique dans la Tragédie grecque », dans *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*, Christine Douxami (dir.), Presses universitaires de Franche-Comté, n°1206, 2011, p. 19-29, p. 21.

¹⁶⁰. Interview d'Akel Akian, *Pièces de mémoire, Théâtre, culture et immigration*, op. cit.

vecteur de transmission de ces expériences singulières. Mais sans doute faut-il ajouter immédiatement que l'émotion ne semble pas se suffire à elle-même pour garantir l'appropriation durable de l'expérience d'autrui¹⁶¹.

Lina Prosa a un usage quasiment systématique du monologue calqué sur le modèle de la tragédie grecque. Elle est particulièrement sensible au discours pathétique des héroïnes féminines grecques, que ce soit Médée dans *Anatomie d'un désir* ou *Médéas*, Cassandre dans *Cassandre on the road* ou Penthésilée dans *Programme-Penthésilée : entraînement pour la bataille finale*. On remarque facilement que tous ces personnages mythiques incarnent inexorablement une figure de l'étrangère. Alors que Médée vient de Colchide, Cassandre est troyenne et Penthésilée est considérée comme l'une des plus grandes reines des Amazones. Le besoin de dire l'exil, de rendre compte de la souffrance du départ est une donnée récurrente dans l'écriture de Lina Prosa qui s'appuie directement sur le modèle tragique grec.

C'est surtout par le procédé de l'ironie tragique que Lina Prosa se rapproche du schéma des tragédies grecques. Elle met en scène des personnages dotés d'une certaine ingénuité, d'une ignorance de l'expérience de la migration qui les plonge dans un aveuglement de leur destinée tragique. Tous les éléments qui annoncent leur naufrage et leur mort prochaine sont exposés sous leurs yeux, mais ils se rassurent en préférant nier la mort qui les guette. A la manière d'Œdipe, Shaüba admet au dernier moment que sa mort était déjà écrite en se remettant à une croyance en la figure du bourreau. Elle croit que sa mort était prédestinée par l'existence d'un bourreau - dans ce cas précis elle accuse implicitement le chef de l'État italien d'être à l'origine de sa mort :

Rifletta : non se può rimanere nel luogo dove si nasce quando si scopre che vi è nato anche il proprio carnefice. [...]
Mahama dice che se gli Europei hanno calcolato che nel mondo ognuno ha sette sosia,
Gli Africani hanno calcolato che nel mondo ognuno ha un carnefice.
Nasci fortunato se il carnefice vive in un paese lontano,
Con la certezza che non lo incontrerai mai.
Se il mio fosse nato in Australia io non sarei qui a chiedere asilo politico a Lampedusa Beach.
Mahama sostiene che il vostro carnefice si nasconde tra i sette sosia¹⁶².

Réfléchissez : on ne peut pas rester dans l'endroit où l'on naît
Quand on découvre qu'il a donné naissance aussi à son propre bourreau.
[...]

¹⁶¹. Michèle Leclerc-Olive, « Expériences migratoires et épistémologies sédentaires » dans *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*, dirigé par Gilles Ferreol et Abdel-Halim Berretima, E.M.E., « Mondes méditerranéens », Bruxelles, 2013, p. 25-37, p. 30.

¹⁶². Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 40-41.

Mahama dit que si les Européens ont calculé que chacun dans le monde a sept sosies,
Les Affricains ont calculé que chacun dans le monde
A un bourreau.
Votre chance est de naître dans un pays lointain d'où vit votre bourreau,
Avec la certitude que vous ne le rencontrerez jamais.
Si le mien était né en Australie, je ne serais pas là
En train de demander l'asile politique à Lampedusa Beach.
Mahama soutient que votre bourreau se cache parmi les sept sosies¹⁶³.

Suivant sa philosophie, l'homme est destiné à rencontrer son bourreau, que ce soit en traversant les mers ou en s'éloignant de sa terre natale. Fuir son bourreau, c'est risquer en fait de s'en rapprocher, comme dans *Œdipe Roi* de Sophocle où Œdipe cherche à fuir la malédiction qui pèse sur lui en s'éloignant de ses parents adoptifs – rappelons que l'oracle lui a annoncé qu'il tuerait son père et épouserait sa mère. Shaüba perçoit cette même fatalité de la destinée humaine.

Au départ, elle croit pouvoir réussir la traversée grâce à ses objets fétiches. Elle porte sur elle des lunettes de soleil, autre marque significative de son aveuglement, et croit pouvoir affronter le monde à la manière d'un visionnaire.

Con gli occhiali da sole ben piantati tra naso ed orecchie
ho presto posto a prua, come un'aquila che s'ail fatto suo.
Non li ho più tolti. Fermi dietro le orrechie con un laccio
che rinforzava la tenuta delle aste.
Mi sono sentita un pilota degli anni Trenta,
Quello che abbiamo visto nel film mandato dall'Europa
Per farci conoscere le meraviglie del paese sviluppato¹⁶⁴.

Les lunettes de soleil bien plantées entre le nez et les oreilles,
J'ai pris place à proue, comme un aigle qui connaît son affaire.
Je ne les ai plus ôtées. Bridées derrière les oreilles avec un lacet
Qui renforçait la fixation des branches.
Je me suis sentie comme un pilote des années trente,
Celui que nous avons vu dans le film envoyé d'Europe
Pour nous faire connaître les merveilles du pays développé¹⁶⁵.

Elle s'est également munie d'un bol de coco à qui elle attribue un pouvoir magique ; elle parle de « l'esprit du coco¹⁶⁶ ». Impuissante face à la situation, la croyance en une forme de vie spirituelle qui animerait les objets la rassure. Proche de l'animisme, cette philosophie nourrit la thématique de l'aveuglement du protagoniste tragique.

« Santo Cocco prega per me.
Ovunque tu vaghi, anche dove tu sei straniero,

¹⁶³. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 41.

¹⁶⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 24.

¹⁶⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 20-21.

¹⁶⁶. *Ibid.*

Prega per Shauba, per il suo corpo e la sua anima,
 Per lei sono già due cose separate...
 L'uno van el fondo, l'atra non so dove...
 Toglimi dall'umido...
 Esponimi al sole di un giorno qualunque."¹⁶⁷.

« Saint coco, prie pour moi.
 Où que tu erres, partout tu es étranger,
 Prie pour Shauba, pour son corps et son âme,
 Pour elle, ce sont déjà deux choses séparées...
 Le premier va vers le fond, l'autre je ne sais où...
 Arrache-moi de cette humidité...
 Expose-moi au soleil d'un jour quelconque... »¹⁶⁸.

Dans *Lampedusa Way*, Mahama et Saïf rencontrent constamment des signes auguraux sur leur chemin. Le facteur leur rappelle qu'il ne vaut mieux pas manger de thon, comme pour essayer de leur faire deviner le naufrage vécu par Shaüba. Mahama fait d'ailleurs des rêves concernant les thons. Le thon revient comme un *leitmotiv* tragique, comme un présage ou un indice de la perte de leur proche.

Il postino *intanto vi raccomando di non mangiare tonno, è meglio non fardo di questi tempi.*

Mahama ancora il tonno ? Perché ?

Saif secondo me è un modo di dire... paese che vrai...

Mahama i tonni mi mettono ansia... quel sogno mi tormenta¹⁶⁹.

Le facteur : En attendant, je vous recommande de ne pas manger de thon, il vaut mieux ne pas le faire par les temps qui courent.

Mahama. – encore le thon ? Pourquoi ?

Saïf.- à mon avis c'est une façon de dire... autre pays, autre coutume...

Mahama.- mais les thons m'angoissent... ce rêve me tourmente¹⁷⁰.

L'agent de police lui aussi fait allusion au thon, ce qui réveille instinctivement les souvenirs de Mahama à propos de ce rêve angoissant. La scène semble en fait se répéter continuellement sans jamais que les deux protagonistes ne parviennent à comprendre le lien entre le thon et leur quête sur l'île de Lampedusa. Ils restent dans un éternel aveuglement, comme si un instinct de survie, une nécessité de se protéger de la souffrance et de l'horreur du monde les guidait intérieurement. Préférant expliquer cette récurrence du thon par une pure coïncidence, c'est en cela qu'ils sont de réels protagonistes tragiques, incapables de percevoir la fatalité de leur situation.

Il vigile [...] *Voglio darvi un consiglio, non mangiate tonno di questi tempi.*

Io Saif *in montagna ? Che significa ?... perché non bisogna mangiare tonno ?*

¹⁶⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 38.

¹⁶⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 38.

¹⁶⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 98-99.

¹⁷⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 46.

Saif Mahama, che c'entra la montagna ?
 Mahama Perché non dobbiamo mangiare tonno ?
 Saif chi ci risponde ?
 Mahama il sogno, Saif ! Il sogno !
 Saif calma Mahama, i sogni non hanno né testa né coda.
 Mahama il vigile ha detto tonno.
 Saif vuota coincidenza
 Mahama montagna... tonni, che confusione Saif
 Saif che confusione¹⁷¹.

L'agent : [...] Je veux vous donner un conseil : ne mangez pas de thon par les temps qui courent.

Moi Saïf : Pourquoi il ne faut pas manger de thon ?
 Saïf. - Mahama, qu'est-ce que ça vient faire là la montagne ?
 Mahama. - pourquoi il ne faut pas manger de thon ?
 Saïf. - qui va nous répondre ?
 Mahama. - le rêve, Saïf, le rêve !
 Saïf. - du calme, Mahama... les rêves n'ont ni queue ni tête...
 Mahama. - l'agent a dit le thon.
 Saïf. - une coïncidence vide.
 Mahama. - montagne... thon... Quelle confusion, Saïf !
 Saïf. - Quelle confusion ¹⁷²!

Mahama a une parole tragique, car elle a l'intime conviction que le thon qui lui apparaît en rêve tente de communiquer avec elle, de lui envoyer un message. A la manière de Cassandre ou d'une Pythie, la vérité lui apparaît en rêve sous forme de présage sans qu'elle puisse interpréter exactement ce contenu onirique. On retrouve cette même fonction du rêve augural dans *Les Perses* d'Eschyle avec la Reine Atossa qui rêve de son fils.

Mahama Si può, naufragando, annegando,
 Avere la stessa materia di cui è fatto il sogno ?
 Può chi sogna puzzare di tonno,
 Anche se non crede come me
 Di essere stata nella gabbia del tonno ?
 Ho sognato il tonno ?
 Oppure è il tonno che mi sogna
 E non la smette ?
 Si può, naufragando, annegando,
 Non sapere più di chi è la carne,
 Quella che se ne va,
 Per fare sì che si sogni,
 E lasciare passare in fondo all'acqua
 Una marea di tonni¹⁷³ ?

Mahama. - Peut-on, en faisant naufrage, en se noyant,
 Devenir la même matière que celle dont est fait le rêve ?
 Qui rêve, peut-il puer le thon,
 Même s'il ne croit pas, comme moi,
 Avoir été dans la cage du thon ?
 Ai-je rêvé du thon ?
 Ou bien est-ce le thon qui rêve de moi
 et ne cesse pas ?

¹⁷¹. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 91-92.

¹⁷². Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 34.

¹⁷³. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 97.

Peut-on, en faisant naufrage, en se noyant,
Ne plus savoir à qui est la chair,
Celle qui s'en va.
En sorte que l'on rêve et laisse passer au fond de l'eau une marée de
thons¹⁷⁴ ?

Leur situation tragique est parfaitement illustrée lorsqu'un hélicoptère les survole. Image même de la catastrophe (de l'étymologie grecque « cata » qui signifie « tomber sur »), l'hélicoptère porte cette analogie d'une force qui vient d'en haut et qui menace de tomber sur eux, alors même que ceux-ci ignorent ce qui se trame. Ignorant que l'accident qui a lieu non loin les concerne peut-être, Lina Prosa joue sur l'échelle des plans afin souligner l'impuissance des deux protagonistes face à un phénomène qui les dépasse.

Invade l'aria il rumore di un elicottero in volo.

Mahama senti ? è l'elicottero. Sta volando sopra di noi. E lui. Viene in elicottero per fare presto. Salutiamolo. Siamo gentili. Forza Saif !

Mahama e Saif, all'impiedi sventolano un fazzoletto bianco. Poi il rumore si fa lontano.

Mahama si allontana. Sene va. Perché ? Non ci ha visti o non ha nulla da dirci ?

Saif c'è stata un'emergenza, hanno soccorso qualcuno...

Mahama sì, c'è stata un'emergenza.

Saif dove ?

Mahama qui vicino¹⁷⁵.

Le bruit de l'hélicoptère en vol envahit les lieux.

Mahama. – Tu entends ? C'est l'hélicoptère. Il vole au-dessus de nous. C'est lui. Il vient en hélicoptère pour faire vite. Saluons-le. Soyons gentils. Allez, Saïf !

Mahama et Saïf, debout, déploient un mouchoir blanc. Puis le bruit s'éloigne.

Mahama. – il s'éloigne, il s'en va. Pourquoi ? Il ne nous a pas vus ou bien il n'a rien à nous dire ?

Saïf. – il y a eu une urgence, ils sont secouru quelqu'un...

Mahama. – oui, il y a eu une urgence.

Saïf. – où ça ?

Mahama. – pas loin d'ici¹⁷⁶.

Lina Prosa fait surtout un usage de l'ironie tragique grâce aux chansons populaires méditerranéennes qui parsèment son œuvre. Elle donne une possibilité aux protagonistes de mettre en relation leur situation tragique avec des chansons nostalgiques ou protestataires, mais les personnages ne comprennent pas forcément le lien entre ces ballades musicales et leur vécu. Shaüba chante le morceau de Domenico Modugno. Titre tragique rapporté par des marins, ses paroles entrent avec une surprenante singularité dans un échange

¹⁷⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 42.

¹⁷⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 95.

¹⁷⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 39-40.

avec le personnage de Shaüba. On peut également penser que la chanson de *Bella ciao* est un souvenir des *stasima* antiques qui alternent entre les épisodes parlés.

Ti ricordi ? Mi sembra di sentire ancora quelle parole :
Chista è la storia di un pisci spada
Storia d'amuri
Ddaie... ddaie... ddaie...
Lu vitti... lu vitti...
Tira la fiocina... ddaie, tira la fiocina
La pigghiaru la fimminedda
Rittu... rittu 'na lu cori
*E chiancia di duluri ahiahiahi ! ahiahiahi!*¹⁷⁷ !

Te souviens-tu ? Je crois entendre encore ces mots :
C'est l'histoire d'un espadon
Histoire d'amour
Vas-y... Vas-y... Vas-y...
Je l'ai vu... Je l'ai vu... Je l'ai vu...
Lance ton harpon... Vas-y, lance ton harpon
Ils l'ont prise la femelle
Tout droit au cœur
*Elle pleure de douleur aïe aïe aïe aïe aïe aïe aïe!*¹⁷⁸ !

Plus qu'un souvenir purement affectif rattaché à la personne de Shaüba, cette musique nostalgique revient à l'oreille de Mahama comme un signe du destin, comme un indice lancé par Shaüba pour faire comprendre à sa tante ce qu'elle est devenue. Les paroles portent en soi cette vérité tragique que tente de déchiffrer Mahama : Shaüba nage désormais avec les thons.

Saif senti ?...una canzone... que voce !
Mahama canta un pescatore ?
Saif non lo vedo
Mahama la canzone non mi viene nuova.
Saif viene da quel balcone aperto.
Mahama è la canzone che piace a Shauba !
*Arrivano da lontano, ma sempre più vicine, le note della canzone di Domenico Modugno « Lu pisci spada », Mahama la canticchia!*¹⁷⁹.

Saïf. – Tu entends ?... une chanson... quelle voix !
Mahama. – c'est un pêcheur qui chante ?
Saïf. – je ne le vois pas.
Mahama. – la chanson ne m'est pas inconnue.
Saïf. – elle vient de ce grand bateau ouvert.
Mahama. – c'est la chanson que Shaüba aime !
*Les notes de la chanson de Domenico Modugno Lu pisci spada venues de loin se rapprochent progressivement ; Mahama la chantonne!*¹⁸⁰.

Une autre chanson se fait entendre lors d'une manifestation des habitants de Lampedusa. C'est une chanson populaire protestataire elle aussi assez

¹⁷⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 32.

¹⁷⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 30.

¹⁷⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 79.

¹⁸⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 14-15.

nostalgique. Les notes de *Bella ciao* s'élèvent jusqu'aux oreilles de Saïf et Mahama qui comprennent partiellement que l'histoire nationale et collective a à voir avec ce problème lié au poisson. L'ironie tragique est récurrente. Lina Prosa met en place une succession d'indices sur la route de Mahama et Saïf qui pourraient les mener sur la voie du naufrage de leur proche, mais leur compréhension des événements reste partielle. Incapables de rattacher leur quête personnelle à ce qui les entoure, un voile les empêche de percevoir ce qui se trame. Ils restent ainsi spectateurs de leur destinée et ignorent même que la grève les concerne directement, puisque le peuple se révolte contre l'arrivée des migrants qui menacent leurs ressources maritimes par leurs naufrages répétés.

All'improvviso sale alto un vociare di gente in corteo, di sciopero.

Mahama guarda lì, bandiere rosse che vanno verso il mare...

Saif è uno sciopero. [...]

Si sentono lontane le note di "Bella Ciao".

Mahama è speciale il popolo che canta.

Saif il popolo sciopera perché ha un problema.

Mahama arrivano alte bandiere.

Saif il popolo si schiera davanti a mare, propio al limitare dell'onda.

Mahama il mare è colpevole ?

Saif no, vogliono che nessuno rubi la sostanza del mare.

Mahama I pesci?

Saif I pesci legati alla storia del popolo.

Mahama senti: fuori! Fuori! Fuori chi ?

Saif uno ha detto : pane !

Mahama hanno fame ? Possibile¹⁸¹ ?

Soudain s'élèvent les voix des gens en cortège, une grève.

Mahama. – regarde là-bas, des drapeaux rouges qui vont vers la mer...

Saïf. – c'est une grève. [...]

On entend les notes de la chanson Bella Ciao.

Mahama. – c'est spécial le peuple qui chante.

Saïf. – le peuple se range face à la mer, juste à la limite des vagues.

Mahama. – la mer est-elle coupable ?

Saïf. – non, ils ne veulent que personne ne vole la substance de la mer.

Mahama. – les poissons ?

Saïf. – les poissons liés à l'histoire du peuple.

Mahama. – écoute : « Dehors ! Dehors ! » Dehors qui ?

Saïf. – quelqu'un a dit : « Du pain ! »

Mahama. – ils ont faim ? Est-ce possible¹⁸² ?

Lina Prosa réinvestit donc les procédés de la tragédie antique à travers son usage répété de l'ironie tragique. Chez Angélica Liddell, l'ancrage de la tragédie antique se ressent dans son œuvre à partir du moment où elle se sert de l'hypotypose pour faire le récit des atrocités subies par les Noirs. La narration de l'horreur, que ce soit l'accouchement douloureux et meurtrier de la femme ou

¹⁸¹. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 97.

¹⁸². Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 43-44.

le doigt coupé du serviteur créent des images mentales horribles dans l'esprit du lecteur. Elle rappelle assez l'écriture imagée et spectaculaire de Sénèque dans *Médée*, à cela près que la dramaturge sait faire usage de l'horreur autant dans son écriture que sur scène. Elle s'en sert afin d'émettre des émotions fortes chez le spectateur, de réveiller les sens et les consciences. Elle affirme que son théâtre n'est pas un théâtre social même s'il garde une dimension politique indéniable. Le choc visuel précède et accompagne le processus de prise de conscience du spectateur. Pourtant, selon elle, l'attente d'effets spectaculaires exercés grâce à des outils visuels prend le dessus sur la dénonciation sociale :

Cómo convertir la información en horror ?
 Cómo seguir ?
 Cómo escapar de la demagogia y de la estúpida responsabilidad mesiánica del escritor ?
 Cómo escapar del tópico piadoso y la denuncia baba ?
 Cómo escapar de lo social ?
 Mi punto de vista es absolutamente antisocial.
 Esta es una obra antisocial¹⁸³.

Comment transformer l'information en horreur ?
 Comment continuer ?
 Comment échapper à la démagogie et à cette stupide responsabilité messianique de l'écrivain ?
 Comment échapper au lieu commun charitable et à la dénonciation dégoulinante ?
 Comment échapper au social ?
 Mon point de vue est absolument antisocial.
 Cette pièce est antisociale¹⁸⁴.

C'est pourquoi Angélica Liddell veut mettre en scène la réelle souffrance et exposer l'horreur à la vue de tous. Comme dans les tragédies sénéquanques, la dramaturge et metteuse en scène, rêve de montrer l'inmontrable, de placer la mort sur scène, sauf qu'elle voudrait avoir recours à de vrais cadavres sur scène:

Qué suerte vivir en España.
 Traer el cadáver de un negro ahogado.
 Ir a la playa,
 Una playa de España,
 Y traerlo.
 Un cadáver real en un escenario.
 Si consiguiera hacer vomitar al público,
 Como Dios vomita a los pobres,
 Como los pobres vomitan fango¹⁸⁵.

Quelle chance de vivre en Espagne.
 Ramener le cadavre d'un Noir noyé.
 Aller à la plage,
 Sur une plage d'Espagne,

¹⁸³. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 26-27.

¹⁸⁴. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 21.

¹⁸⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 12.

Et en ramener un.
Un vrai cadavre sur une scène.
Si seulement je pouvais faire vomir le public,
Comme Dieu vomit les pauvres,
Comme les pauvres vomissent la boue¹⁸⁶.

Dans *Les Perses* d'Eschyle, on retrouve cette même exposition des corps à l'issue du massacre des Perses par la flotte grecque. La violence de la guerre est décrite dans ses moindres détails suivant les codes du merveilleux épique. C'est un style où l'exagération, l'insistance sur des éléments mortifères sert à réveiller le trouble et l'horreur chez le spectateur. On reconnaît clairement la parenté du théâtre antique avec l'écriture d'Angélica Liddell qui bascule constamment dans un merveilleux horrifique. D'ailleurs, le *topos* de l'homme métamorphosé en poisson est facilement repérable et prouve que les dramaturges se sont nourries du théâtre tragique antique.

Les navires grecs les encerclent non sans habileté
Et les assaillent ; les nef s se mettent à chavirer,
La mer se noie sous un flot d'épaves, sous les corps
Ensanglantés : une armée de cadavres parsemait
Les côtes, les récifs. [...] Alors, comme si c'étaient des thons ou d'autres
proies sorties
De la capture du filet, saisissant des bouts
De rame ou des débris d'épaves disséminées,
Les Grecs harponnent, fracassent l'axe vertébral,
Les hurlements plaintifs inondent les flots marins,
Jusqu'au moment où la face de la sombre nuit
Emporte tout. L'ampleur de l'anéantissement,
Même en dix jours, je ne t'en dresserais l'état
Exhaustif, mais sache bien ceci : en un seul jour
Jamais pareille quantité d'hommes ne périt¹⁸⁷.

Ainsi, le théâtre d'Angélica Liddell repose sur une narration de l'horreur, mais aussi sur un langage de la violence qui amène le spectateur à éprouver un sentiment de malaise, à vomir le monde : « Se llega así a un lenguaje sensorial con un fuerte contenido emocional, cuyo tono visceral y exasperado trata de alcanzar de manera directa la sensibilidad del espectador¹⁸⁸ ». Au contraire, le théâtre antique grec recherche plus précisément à provoquer une *catharsis*, autrement dit à faire ressentir au public de la terreur et de la pitié qui amènent à un soulagement final.

Chez Angélica Lidell, cette émotion troublante voire traumatisante que peut ressentir le spectateur l'amène à éveiller sa conscience individuelle, et par

¹⁸⁶. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 8.

¹⁸⁷. Eschyle, *Les Perses*, traduction de Guillaume Boussard, Yann Migoubert, Aymeric Münch, Paris, éditions du relief, 2009, p. 65.

¹⁸⁸. Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, op. cit., p. 316.

la même occasion à unir sa conscience avec celle des autres spectateurs. Le théâtre est donc réunificateur pour la metteuse en scène catalane :

Creo que hay que tener muy en cuenta al espectador, no en cuanto a la rentabilidad económica ni a la necesidad de entretenerle, sino en lo que tú pretendes de ese ser humano, de esa conciencia individual que va a hacer el esfuerzo de unirse a tu propia conciencia individual. Son conciencias individuales que se unen, grandes esfuerzos individuales que se juntan en ese ritual de conflictos que es la misa escénica, la congregación¹⁸⁹.

La différence majeure entre ces deux manières de mettre en scène est que le théâtre antique grec affiche des interdits quant à la violence sur scène. Il ne tolère par la vue du sang lors de la représentation scénique, tandis qu'Angélica Liddell réalise autant une narration de l'horreur qu'une monstration de la violence.

Il est très troublant de remarquer à quel point les médias eux aussi jouent avec cette monstration de la violence et de la mort. La télévision et les sites internet abondent de vidéos où l'on peut assister au naufrage complet de migrants clandestins. La banalisation de ces images violentes suit cette même fascination pour le spectacle de la mort qui était déjà présente dans les tragédies grecques. Les médias télévisuels font ainsi rentrer l'horreur des naufrages au sein des foyers avec une attitude désengagée qui assimile ces catastrophes à des accidents de la vie tous les jours, à des faits divers sans conséquence, alors même que la vue de ces morts devrait éveiller une forme d'indignation chez le spectateur. La représentation scénique sert justement à repolitiser ce flux d'images médiatiques dénuées de message politique.

La parenté avec le théâtre grec antique est d'autant plus à interroger que, dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, une indication scénique assez mystérieuse peut faire penser que La Puta porte à ses pieds des cothurnes quelque peu particulières comme le faisaient autrefois les acteurs antiques : « [...] une pute en train de parler avec monsieur La Pute, avec un drapeau, avec des limaces cousues aux pieds, pas facile de marcher. Les débuts sont toujours compliqués. Je ne peux pas me mettre en route sans glisser¹⁹⁰ ». Elle affiche sa fonction d'actrice, de porte-parole choral, mais sur un terrain glissant où la parole comme le déplacement est risqué. Angélica Liddell a ainsi un usage parodique des codes théâtraux antique.

¹⁸⁹. Angélica Liddell citée par Oscar Comago, *Políticas de la palabra*, op. cit., p. 319.

¹⁹⁰. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 8.

La musicalité occupe également une grande place dans le travail des dramaturges tout comme dans le théâtre grec qui suit une métrique bien fixée sur laquelle danse le chœur. Chaque pièce de la *Trilogie du naufrage* semble générer un chant qui forme un ensemble. Dans *Migrants*, c'est surtout le refrain, le thème de la voix des migrants et les variations de la parole des personnages qui transforment la composition de la pièce en véritable œuvre polyphonique.

La pièce qui reprend le plus la composition du théâtre antique est celle de Sonia Ristic. Elle articule la voix individualisée de certains protagonistes avec une voix plus générale, celle des migrants qui peut s'apparenter à la voix du coryphée. Comme dans les tragédies grecques, la voix des migrants se fait le porte-parole de toute la masse de migrants et déplore les événements. Elle n'introduit pas forcément un dialogue avec un choreute comme le fait le coryphée, mais semble dévoiler ce que l'ensemble des migrants gardent au plus profond d'eux. *Migrants*, en plus de mettre en scène divers profils de migrants, propose d'entendre une voix chorale, une voix qui universalise le sort des migrants. Ce procédé permet ainsi une plus grande mythification du personnage du migrant. La pièce de Sonia Ristic se présente comme une œuvre chorale qui réconcilie l'individu avec le groupe. Les pièces de Lina Prosa et d'Angélica Liddell font l'abstraction de cette composition chorale et suivent une approche davantage classique avec de simples monologues ou dialogues.

L'héritage du théâtre grec est indéniable dans le théâtre d'Angélica Liddell, Lina Prosa et Sonia Ristic. Or, cette pérennité des influences du théâtre antique donne lieu à une nouvelle forme dramaturgique dans les années 1960. En effet, le théâtre de la narration tente par tous les moyens de moderniser le théâtre italien et de répondre aux besoins sociaux et politiques contemporains. L'engagement des trois dramaturges s'apparente à celle du théâtre de la narration et au théâtre de Pasolini, comme par un besoin de renouer avec une identité méditerranéenne.

b) Dans la continuité d'un théâtre italien : la tradition du théâtre de la narration et le théâtre politique de Pasolini

Dans les années 1960, Paolo Pasolini théorise dans son *Manifeste pour un nouveau théâtre* ce qu'il appelle le « théâtre de la parole ». C'est un théâtre qui

est fortement influencé par le théâtre antique. Le dramaturge en conçoit son exécution comme un rite politique et comme une démarche civique. Il veut établir un débat concernant des affaires politiques entre l'auteur et le spectateur afin de rassembler la Cité :

Pasolini semblerait réactiver, ainsi, ce que Florence Dupont nomme le « fantôme du miracle grec », c'est-à-dire la croyance en une tragédie définie comme lieu de débats philosophiques et politiques, en l'idée que la collectivité des citoyens rassemblés, la cité, aurait prolongé au théâtre les débats de la place publique et se donnerait en spectacle afin de s'interroger sur elle-même. L'auteur italien semblerait s'inscrire dans la longue liste d'auteurs et d'hommes de théâtre pour lesquels les tragédies étaient destinées à la totalité du corps civique et permettraient une réflexion politique sur les affaires de la cité¹⁹¹.

Le dramaturge et metteur en scène italien ne cherche pas à faire de la provocation sur scène comme Angélica Liddell, mais simplement à lutter contre une industrialisation du théâtre et à éveiller les consciences d'une minorité de personnes, car il vise un public restreint. Pourtant, on peut trouver une similarité entre Pasolini et la dramaturge espagnole dans l'usage qu'ils ont d'un intermédiaire entre le public et l'auteur. Chez Pasolini, c'est un speaker, sorte d'équivalent au personnage du coryphée des tragédies grecques qui établit une communication entre les spectateurs et le dramaturge dans sa pièce *Calderon*. Angélica Liddell fait de même lorsqu'elle fait de La Puta une porte-parole de ses positions idéologiques et politiques. Leur conception de la « politicalité » du théâtre est à peu près la même.

La comparaison entre Angélica Liddell et Pasolini est d'autant plus justifiable que la dramaturge catalane y fait clairement référence à la fin de sa pièce :

La Puta se pone una camiseta con la imagen de Pasolini.
¿Conoce a este hombre ?
¿Sabe quién es ?
Este hombre, señor Puta, era amado por los peces,
Este hombre aquí, ¿l ove, señor Puta ?
Este hombre de aquí está caminando sobre las aguas,
Empiezan los milagros, señor Puta¹⁹².

(La Pute met un tee-shirt avec l'image de Pasolini imprimée.)
Vous connaissez cet homme ?
Vous savez qui c'est ?
Cet homme, monsieur La Pute, il était aimé des poissons.
Cet homme qui est là, vous le voyez, monsieur La Pute ?
Cet homme qui est là est en train de marcher sur les eaux.

¹⁹¹. Stéphane Hervé, « Le théâtre impopulaire de Pasolini », *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*, Christine Douxami (dir.), Presses universitaires de Franche-Comté, n°1206, 2011, p. 249-264, p. 253.

¹⁹². Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 33.

Les miracles commencent, monsieur La Pute¹⁹³.

Pier Paolo Pasolini apparaît comme une figure énigmatique dans ce dénouement. On peut supposer que Liddell rend hommage au dramaturge et réalisateur italien pour avoir établi un théâtre engagé, un théâtre sensible aux causes politiques et sociales et à la question du prolétariat. La raison pour laquelle Pasolini est rattaché à l'espace de la plage et à la mer peut être donnée par la légende qui s'est construite autour de sa mort. En effet, le cinéaste italien a été retrouvé assassiné sur la plage d'Ostie le 2 novembre 1975. D'autant plus que c'est un jeune prostitué, Giuseppe Pelosi, qui est arrêté et soupçonné d'avoir commis le meurtre. Y aurait-il un lien entre ce fait divers et le choix du personnage de La Puta ? Toujours est-il que le rapprochement entre Pasolini et la figure christique est assez déstabilisante, mais elle prouve à quel point Liddell le percevait comme un pionnier, comme un prophète dans la sphère du théâtre. La dramaturge catalane avait peut-être pris connaissance de la pièce mise en scène en 1980 intitulée *La passion selon Pier Paolo Pasolini*.

Dans un mouvement plus général, la tradition du théâtre de la narration, ou théâtre-récit se rapproche de la performativité du théâtre d'Angélica Liddell. On peut citer parmi les plus grands auteurs *performers* Marco Paolini et Ascanio Celestini. C'est un théâtre qui prend sa source dans une improvisation, et qui porte donc une écriture formée à partir de l'oralité. Angélica Liddell n'écrit pas à partir d'une improvisation orale, mais son texte ouvre vers une oralité constante. Elle use sans arrêt de questions rhétoriques, d'apostrophes, de périphrases comme si la parole se faisait des plus spontanées.

Le théâtre de la narration et les pièces des trois dramaturges se rejoignent dans le fait qu'ils ont « fouillé les trous noirs de l'histoire italienne pour révéler au public les vérités dissimulées par le Pouvoir ou évacuées de la conscience collective. Ou bien [les auteurs acteurs] se sont centrés sur la récupération d'une mémoire commune tissée de mythes et de traditions populaires, contre l'aliénation de l'individualisme de la société post-moderne¹⁹⁴ ». Reprendre des récits folkloriques et mythiques afin d'unifier le public, révéler à tous des faits cachés ou ignorés par la société, tels sont les objectifs du théâtre de la narration

¹⁹³. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 27-28.

¹⁹⁴. Simone, traduction de Françoise Decroisette, « Théâtre de narration/ Théâtres de la narration : Marco Paolini et Ascano Celestini », *Chroniques italiennes web*, n°27, janvier 2014, p. 160-176, p. 169.

et du théâtre contemporain des trois dramaturges qui affiche une fonction mémorielle.

De la même façon, on remarque une même méfiance des deux camps envers l'information médiatique et l'instrumentalisation de la communication par le Pouvoir. C'est cette fonction de contre-information, de contestation de la *doxa* qui rend leur théâtre essentiellement politique.

Le théâtre des narrateurs a souvent assumé une fonction de contre-information, de réaction à un système où, vu les coûts exorbitants des médias, la communication est contrôlée par le Pouvoir, où, par conséquent, les informations finissent par refléter les intérêts de l'*establishment*. Les *mass media* permettent à ceux qui en ont le contrôle de transmettre des informations induisant chez les destinataires – les classes « dominées » – une adhésion aux schémas comportementaux du Pouvoir lui-même : que les principaux acteurs politiques ou économiques s'assurent le contrôle de la presse, de la radio, de la télévision, du téléphone etc. n'est pas dû au hasard. La communication directe entre acteur et public instaurée pendant un spectacle d'acteur soliste peut constituer un contrepoids et une alternative à ce déficit d'information¹⁹⁵.

Au-delà de sa dimension politique, le théâtre-récit ressemble beaucoup aux performances d'Angélica Liddell ou au théâtre parlé de Lina Prosa par sa forme. Tous trois, ils utilisent une présence polyvalente sur scène, celles du narrateur acteur. Ils établissent à partir de cette figure multiple un dialogue entre le narrateur, le personnage et le public et tendent vers une gestuelle minimalisée. Le plus souvent le narrateur acteur reste assis pendant la performance afin d'attirer l'attention du spectateur sur la parole. Il veut dégager une image mentale à partir de la parole plutôt que de faire voir directement la chose ou l'action sur scène.

C'est exactement ce que fait Lina Prosa lorsqu'elle met en scène *Lampedusa Beach* à la Comédie-Française en 2011. L'actrice qui joue Shaüba, Jennifer, Decker, ne se lève de temps en temps que pour boire un verre d'eau ou pour faire un bruit de clapotis dans un seau rempli d'eau, suivant les didascalies indiquées par Lina Prosa :

Il teatro : L'attrice seduta su una sedia, ha un secchio d'acqua accanto racconta il naufragio di Shauba. Ha in mano un paio di occhiali da sole. Ogni tanto spruzza acqua sulle lenti¹⁹⁶.

¹⁹⁵. *Ibid*, p. 171.

¹⁹⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, *op. cit.*, p. 16.

Le théâtre : *L'actrice, assise sur une chaise, a près d'elle un seau d'eau, et raconte les naufrages de Shauba. Elle tient dans ses mains des lunettes de soleil. De temps en temps, elle jette de l'eau sur les verres*¹⁹⁷.

La minimalisation des gestes sur scène rapproche le théâtre de Lina Prosa de du théâtre de la narration. Chez Angélica Liddell, peu de didascalies nous permettent de distinguer le déplacement des corps sur scène. C'est un procédé très employé dans les performances théâtrales. Cette forme de théâtre simple qui demande peu de budget « ne se définit pas comme pauvre, comme mais la nécessité, la portée aux origines du théâtre¹⁹⁸ ».

Dans le théâtre de la narration de Celestini, la parole a pour fonction de projeter l'image fabriquée par son discours. Comme Angélica Liddell qui va décrire des atrocités, des récits qui relèvent d'un merveilleux horrifique par le biais de La Puta sans jamais les jouer sur scène, le narr'acteur décrit les personnages sans jamais les incarner ni les imiter.

L'idéologie ou la position de l'auteur n'est pas masquée dans cette forme théâtrale, même si elle passe par la figure d'un narrateur acteur. Au contraire, le théâtre-récit et le théâtre d'Angélica Liddell et de Lina Prosa s'attribuent une fonction civique dans la mesure où ils pointent les blessures de l'histoire espagnole et italienne afin de mieux les faire cicatriser par le rassemblement social. Le théâtre de la narration réconcilie la conscience des spectateurs, il agit selon les termes de Giampollo Gotti comme une « morphine morale¹⁹⁹ ». Le narr'acteur se fait le témoin d'une catastrophe qu'il partage avec ses concitoyens afin d'éveiller les consciences et de délier les langues.

Le caractère populaire de ce théâtre n'est pas un critère, même si les sujets choisis défendent bien souvent des causes populaires. On peut ainsi faire le rapprochement entre le théâtre-récit et le théâtre des trois dramaturges qui luttent assez globalement contre le capitalisme, l'individualisme pour retourner vers un mode de pensée folklorique, populaire. Dans le cas particulier d'Angélica Liddell, la cause populaire est défendue de vive voix²⁰⁰, mais ce critère ne suffit

¹⁹⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 10.

¹⁹⁸. Conférence à l'ENS de Lyon du metteur en scène Giampollo Gotti, « Teatro di narrazione (théâtre-récit) entre art et engagement », 14/11/16, http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/teatro-di-narrazione-theatre-recit-entre-art-et-engagement-126804.kjsp?RH=CDL_PLU110000 (consulté le 15/12/16).

¹⁹⁹. *Ibid.*

²⁰⁰. « Yo yo estoy hablando de negros, señor Puta. Estoy hablando de pobres, señor Puta », Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 22.

pas pour faire rentrer l'ensemble de ses œuvres sous l'étiquette de « théâtre populaire » ou même de « théâtre-récit ».

Le théâtre de la narration ou théâtre-récit a donc servi de modèle, en particulier pour le théâtre d'Angélica Liddell et de Lina Prosa. Sonia Ristic n'a peut-être, quant à elle, jamais entendu parler de cette forme dramaturgique, mais dans le fond, elle reprend cette usage civique du théâtre-récit qui tente d'éveiller les consciences et cette nécessité de revenir aux origines du théâtre par le biais de la tragédie. Toujours est-il que les œuvres des dramaturges ne se cantonnent pas à cette influence méditerranéenne, et se nourrissent de diverses formes de théâtres.

c) Des œuvres très éclectiques

Au-delà de ces héritages du théâtre méditerranéen, les œuvres des trois dramaturges s'inspirent de nombreuses autres influences, notamment provenant des États-Unis.. Effectivement, Angélica Liddell construit sa pièce comme un morceau musical de jazz. Sa composition suit des moments de variation et de répétition qui font d'elle une sorte de matière à improvisation.

Porque los negros tambien son hombres, ¿verdad, señor Puta?
Eso nadie lo niega.
Tienen forma de hombre y voz de hombre.
Los negros también son hombres.
Se ahogan como los hombres.
Se ahogan como su perro. [...]
Los negros y los pobres no son perros, ¿verdad señor Puta?
Aunque se ahogue, como los perros no son perros.
No tienen forma de perro.
Tienen forma de hombre.
Aunque a veces se confundan con un perro.
No tienen forma de perro²⁰¹.

Parce que les Noirs sont des êtres humains comme les autres, pas vrai, monsieur La Pute ?
Personne ne dit le contraire
Ils ont une forme d'être humain et une voix d'être humain.
Les noirs aussi sont des êtres humains.
Ils se noient comme les êtres humains.
Ils se noient comme votre chien. [...]
Les Noirs et les pauvres ne sont pas des chiens, pas vrai, monsieur La Pute ?
Même s'ils se noient comme des chiens, ils ne sont pas des chiens.
Ils n'ont pas une forme de chien.
Ils ont une forme d'être humain.
Parfois, c'est vrai, on peut les confondre avec un chien.

²⁰¹. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 22.

Mais ils n'ont pas une forme de chien²⁰².

Les mots se répètent sans jamais reformer exactement les mêmes phrases, ou très rarement les mêmes. Cette reprise de thèmes à chaque fois légèrement modifiés donnent l'impression que la parole est coupée, mais qu'elle avance progressivement, comme elle peut, qu'elle s'improvise, qu'elle se cherche. En reprenant le modèle musical du jazz, Angélica Liddell prend le parti d'exprimer à la fois l'identité et la révolte du peuple Noir. C'est en fait un moyen comme un autre de s'affranchir du modèle du colonisateur, et de créer un nouveau moyen de dire pour les colonisés. Ce choix de la forme suit parfaitement la réflexion politique qui s'en dégage ; la dramaturge dénonce en effet la monopolisation du langage par les Blancs.

[...] los negros están fuera del lenguaje,
Necesitan el lenguaje para protestar,
Un lenguaje propicio para protestar,
Un lenguaje propicio para la revolución,
Pero están fuera del lenguaje,
Nosotros estamos dentro del lenguaje,
Pero ellos están fuera del lenguaje,
Y no pueden protestar²⁰³.

[...] les Noirs sont en dehors du langage,
Ils ont besoin du langage pour protester,
Un langage propice à la protestation,
Un langage propice à la révolution,
Mais ils sont en dehors du langage.
Nous, nous sommes dans le langage,
Mais eux, ils sont en dehors du langage,
Ils ne peuvent pas protester²⁰⁴.

Proche des théories sur la négritude, Angélica Liddell se nourrit de références historiques concernant l'esclavage des Noirs. Elle fait référence au film incontournable du *Chanteur de jazz* (1927)²⁰⁵, premier long-métrage parlé qui met en scène un acteur Blanc maquillé en Noir. C'est clairement un film raciste qui engage une stigmatisation à l'égard des personnes de couleur noire, surtout qu'il s'inscrit dans un contexte de ségrégation raciale. Ce procédé de maquillage, de subversion des races est utilisé depuis toujours dans le milieu du cirque et du théâtre. Elle est largement utilisée comme un procédé comique rabaisant pour les personnes de couleur qui sont animalisées, humiliées et réduites à des figures grotesques.

²⁰². Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 17.

²⁰³. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombre*, op. cit, p. 16.

²⁰⁴. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 12.

²⁰⁵. « Maquillage de Noir comme dans *Le Chanteur de jazz* », Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 8.

Pourtant, chez Angélica Liddell c'est Señor Puta qui se trouve humilié. Il devient le clown auguste maltraité par le clown blanc. Il ne possède pas même la parole sur scène, tandis que La Puta monopolise l'attention sur elle. Reste encore le doute sur son réel rôle, sur sa réelle couleur de peau. Jamais il n'est fait allusion à son teint, hormis dans les dernières didascalies de la pièce qui nous laissent perplexes, car La Puta a une jambe noire, une seule seulement. Comment interpréter cette ambiguïté du personnage ? Est-ce un signe d'avertissement qui signifierait que chacun de nous, même les plus engagés, pouvons faire preuve de racisme ? Le noir de sa jambe pourrait-il symboliser le côté obscur, les penchants mauvais qui se cachent en chacun de nous, la xénophobie qui gagne peu à peu l'Espagne ? Ou, au contraire, la couleur sombre de sa jambe revendiquerait-elle une identité nouvelle, une affirmation des Noirs, de la négritude ? La chose peut suivre nombre d'interprétations différentes.

Cette ambiguïté de l'être, ce déguisement presque carnavalesque est un procédé très employé dans la pièce de théâtre de Jean Genet, *Les Nègres*, où le jeu très stylisé des acteurs Noirs maquillés en Blancs permet d'entreprendre une comédie acerbe sur l'avalissement des Noirs. Jouer sur l'inversion des rôles et des pouvoirs, c'est ce qu'essaye de faire Angélica Liddell lorsqu'elle déclare que ce sont les Noirs transformés en poissons qui partiront faire la guerre aux hommes. Toute cette inspiration autour de la question de la négritude joue ainsi un rôle déterminant dans l'écriture de la pièce *Y los peces salieron a combatir los hombres*.

Dans la dernière pièce de la *Trilogie du Naufrage* de Lina Prosa, c'est davantage vers le théâtre de l'absurde qu'il faut se tourner. Après avoir fixé le sillage de ses deux premières pièces dans la tragédie grecque avec des monologues, elle inscrit *Lampedusa Way* dans la lignée des pièces de Samuel Beckett avec un dialogue entre deux personnages quelque peu déconcertants et mystérieux. Comme dans *En attendant Godot*, les deux protagonistes semblent attendre de rencontrer le « cappitaliste » comme ils l'appellent, personnage qui reste lui aussi complètement flou :

Mahama io sono pronta ma lui dov'è ?

Saif lui annota tutto... non gli sfugge nulla... non ci abbandona.

Mahama perché ritarda ?

Saif è saturo.

Mahama che significa saturo ?

Saif è molto impegnato, non ha un minuto libero.
Mahama non mangia ?
Saif non ci tiene tanto... tranne che per il compleanno²⁰⁶.

Mahama.- moi je suis prête, mais il est où, lui ?
Saïf.- il note tout... rien ne lui échappe... il ne nous abandonne pas.
Mahama.- pourquoi tarde-t-il ?
Saïf.- il est saturé.
Mahama.- ça veut dire quoi, « saturé » ?
Saïf.- il est trop occupé, il n'a pas une minute de libre.
Mahama.- il ne mange pas ?
Saïf.- il n'y tient pas trop... sauf pour son anniversaire²⁰⁷.

L'identité du « cappitaliste » n'est jamais révélée, et c'est sur ce paradoxe que repose la pièce. Les deux personnages attendent l'arrivée d'un personnage qui ne viendra jamais, et parlent de lui sans cesse alors même qu'il n'apparaîtra pas. Les soupçons autour de ce personnage mystérieux visent surtout une figure divine, que ce soit Dieu ou le Pape. L'indice de l'hospitalisation du « cappitaliste » peut laisser penser qu'il s'agit du Pape Jean-Paul II qui a été victime d'un attentat en 1981:

Io Saif lui il capitalista dovera essere qui già da una settimana.
Il postino il capitalista ? Gli hanno sparato.
Io Saif non è possibile, ora chi mi darà notizie del moi Mohamed ?
Il postino lo può trovare in ospedale, è in rianimazione²⁰⁸.

*Moi Saïf : lui, le capitaliste, il aurait déjà dû être là depuis une semaine.
Le facteur : le capitaliste ? On a tiré sur lui.
Moi Saïf : ce n'est pas possible, qui va me donner des nouvelles de mon Mohamed à présent ?
Le facteur : vous pouvez le trouver à l'hôpital, il est en réanimation²⁰⁹.*

Aucune conclusion ne peut être néanmoins tirée, car la fonction même de ce personnage du « cappitaliste » est de ne jamais arriver et donc de ne jamais être découvert. Il ne faut pas pour autant appréhender le théâtre de l'absurde comme un théâtre à la parole dénuée de sens. Au contraire, chaque réplique porte sa nécessité et sa signification en soi. Lina Prosa a bien compris cette démarche, puisqu'elle crée une logique de transition de la parole et de la pensée propre aux personnages.

Mahama [...] Il nome Pino è composto da Pi e da No. Pi è la punta, No è l'attacco dell'ago al punto in cui è attaccato. E detta No questa parte perché si oppone al vento che vuole strapparla. Il vento è forte ? La città è invasa da milioni di No. Una volta il pino si chiamava Pisi. Per gentilezza nei confronti del creato diceva sempre Sì. Ma quando ci fu il diluvio universale disse No e si salvo da quel terribile naufragio.
Saif chi non ce la fa è Pi-Sì ?

²⁰⁶ . Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 75-76.

²⁰⁷ . Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 8-9.

²⁰⁸ . Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 98.

²⁰⁹ . Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 44-45.

Mahama Shauba e Mohamed sono Pi-No²¹⁰.

Mahama.- [...] Le pignon est le fruit du pin et son nom est composé de « pig » et de « non ». « Pig » est la pointe, « non » est l'attache du pignon. Cette partie est dite « non » parce qu'elle s'oppose au vent qui veut l'arracher. Le vent est fort ? La ville est envahie par des millions de « non ». Autrefois le pignon s'appelait « pigoui ». Par bienveillance à l'égard de la création il disait toujours oui. Mais quand il y eut le déluge universel, il dit non et se sauva de ce terrible naufrage.

Saïf.- et ceux qui cèdent, ils sont pig-oui ?

Mahama.- Shaüba et Mohamed sont pig-non²¹¹.

Le duo comique est lui aussi un élément que Beckett prisait dans ses pièces. Mahama et Saïf jouent en quelque sorte un numéro de clown. Ils se rendent d'ailleurs compte du rôle qu'ils jouent lorsqu'ils simulent une conversation avec le capitaliste, sauf que la comédie ne permet pas de faire oublier leur souffrance.

Mahama meglio una mezza verità cattiva che una intera...

Saïf io ci sto.

Mahama ciò non significa che io rinuncio...

Saïf no Mahama, significa che il capitalista perde pezzi... è la metà di quello che credevamo.

Mahama tocca a me. A questo punto io faccio il finto mezzocapitalista.

Saïf ti è andata meglio di me²¹².

Mahama.- mieux vaut une demi-vérité mauvaise qu'une entière...

Saïf.- moi, je suis bien d'accord.

Mahama.- cela ne signifie pas que je renonce...

Saïf.- non Mahama, cela signifie que le capitaliste perd ses moyens... c'est la moitié de ce que nous croyions.

Mahama.- c'est mon tour. Et alors, moi, je joue le demi-capitaliste feint.

Saïf.- ça s'est mieux passé pour toi que pour moi²¹³.

L'importance de l'absurde de la condition humaine résonne également dans cette pièce. Saïf et Mahama ne savent pas ce qu'ils attendent, pourquoi ils sont partis ni même pourquoi ils sont restés : « Saïf. – je sais que c'est absurde, mais l'absurde me rappelle la raison pour laquelle je suis parti...²¹⁴ ».

Chez Angélica Liddell, c'est davantage vers Shakespeare qu'il faut se référer. Au-delà du goût shakespearien pour le théâtre antique et la représentation de la violence sur scène, la pièce *Macbeth* de Shakespeare se veut un point de départ dans l'écriture de l'œuvre de la dramaturge catalane. Elle cite *Macbeth* dès le début de la pièce, et en fait décidément un argument d'autorité :

Definitivamente empiezo con una cita de Shakespeare.

Macbeth, acto II, escena IV.

²¹⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 80.

²¹¹. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 15-16.

²¹². Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 94-95.

²¹³. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 39.

²¹⁴. *Ibid*, p. 36.

Relincha un caballo.

“*Y los caballos de Duncan, hermosos y ligeros, los favoritos de su raza, se volvieron salvajes, rompieron sus establos y emprendieron la huida, rebeldes a obediencia, como si declarasen la Guerra al hombre*²¹⁵ ».

C'est décidé, je commence par une citation de Shakespeare.

Macbeth, acte II, scène 4.

Hennissement de cheval.

« Et les chevaux de Duncan, si beaux, si rapides, l'élite de leur race, redevenus sauvages, brisèrent leurs stalles, sa cabrant, refusant d'obéir, comme pour déclarer la guerre au genre humain. »²¹⁶.

Cette citation est essentielle dans la mesure où elle nous permet de mieux comprendre le titre *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. C'est à partir de ce dérèglement de la nature survenu après l'assassinat contre-nature du roi bon Duncan que se construit la trame imaginaire de l'auteure. La nature se rebelle contre l'infamie des meurtres de Macbeth et va jusqu'à défaire les chevaux de leur nature servile, tout comme les naufragés Noirs, réincarnés en poissons, comptent se venger des hommes.

Le style fantastique qu'emploie Angélica Liddell dans le développement de ses analogies s'inspire assez des vers shakespeariens et de l'univers baroque. Les créatures qu'elle met en scène en sont assez représentatives. La femmepreptile et le Noir qui s'est coupé le doigt tiennent la même fonction que les spectres dans les pièces du poète britannique. Ils ouvrent chez les personnages un abîme de souffrance, une conscience du meurtre et de la mort, un déferlement de culpabilité dans leur âme. L'apparition du Noir au doigt coupé est en quelque sorte une relecture de la scène du banquet dans *Macbeth*. La vue du spectre de Banquo empêche Macbeth de festoyer avec ses invités, tout comme l'arrivée du serveur Noir empêche les Blancs de profiter de leur champagne.

Al contrario, el negro se ha cortado a propósito

Porque quería que le viesemos la herida.

Quería asustarnos.

Quería que sintiéramos miedo mientras nos bebíamos champán.

En vez de una botella de champán parecía que traía una calaveron

La herida del negro parecía una calavera.

¿Lo ha visto, señor Puta?

El negro sabía que nos beberíamos rápidamente la primera copa de champán

Y que volveríamos a pedir más

Porque queríamos volver a ver de cerca su herida²¹⁷.

Au contraire, le Noir a fait exprès de se couper

Parce qu'il voulait qu'on voie sa blessure.

²¹⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 12.

²¹⁶. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 8.

²¹⁷. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 30.

Il voulait nous effrayer.
Il voulait qu'on ait peur en buvant notre champagne.
Au lieu d'une bouteille de champagne, on aurait dit qu'il apportait une tête de mort.
La blessure du Noir ressemblait à une tête de mort.
Vous avez vu ça, monsieur La Pute ?
Le Noir savait qu'on se dépêcherait de boire la première coupe de champagne
Et qu'on en redemanderait
Pour revoir sa blessure de près²¹⁸.

La vision de l'horreur est un élément essentiel dans le théâtre d'Angélica Liddell tout comme chez Shakespeare. Elle permet de révéler des sentiments enfouis, et de faire interroger l'homme sur lui-même, sur son être profond, sur ce qu'il n'ose pas forcément montrer de lui.

Ainsi, même si les influences du théâtre méditerranéen sont grandes sur les œuvres des trois dramaturges et que l'on ne peut nier leur récupération de la notion de mythe, on s'aperçoit assez que ce sont des œuvres éclectiques qui suivent différents modes d'expression et qui se nourrissent de nombreux modèles dramaturgiques. La qualité littéraire du théâtre d'Angélica Liddell repose sur cette profondeur référentielle qui distingue radicalement ses œuvres des pièces de pure production et de circonstance. Les trois auteures trouvent donc leur propre écriture en explorant le théâtre à son origine, et décliné sous différentes formes modernes.

B) S'engager dans une lutte au théâtre : un *pathos* davantage brechtien que fataliste

A première vue, on pourrait penser que les pièces suivent la logique grecque d'un *pathos* fataliste puisque les personnages incarnent des figures tragiques qui trouvent pour la plupart la mort. Par exemple, dans *Lampedusa Beach*, le destin de Shaüba semble être fixé par le destin collectif des migrants qui l'accompagnent. Plus qu'une fatalité, l'immigration réduit l'individu à son extrême, à un être qui n'est plus humain et qui n'a plus de contrôle sur son libre arbitre. Pourtant, il suffirait de faire une lecture différente de ces pièces pour les tourner vers un *pathos* davantage engagé et politique. La parole n'est-elle pas en soi une revendication politique qui prendrait le dessus sur le destin tragique de

²¹⁸. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 25.

ces migrants ? « Je suis la représentante d'un phénomène social²¹⁹ », s'écrie Shaüba avant de mourir. Combien de militants politiques ont trouvé en leur mort un accomplissement de leurs convictions ? La mort est peut-être un passage obligé, une monstration de l'horreur nécessaire pour faire changer les choses, pour faire avancer les mentalités et la société.

a) Porter la mémoire de ceux qui n'ont pas pu parler

Le théâtre des trois dramaturges est engagé à partir du moment où il décide de transmettre la parole de migrants qui ne peuvent pas forcément se révolter ou même témoigner. En cela, on peut définir leur œuvre dramaturgique comme un récit fictionnel mais politique.

Angélica Liddell revendique la fin de ces atrocités par une parole blessante. Béatrice Bottin parle de son écriture comme « d'un travail dramaturgique et scénographique dont le point de départ est la douleur comme paradigme de la beauté²²⁰ ». Elle se fait la porte-parole « des Noirs » et « des pauvres »²²¹. La souffrance est inhérente aux mots dans son texte, autant par la violence des mots qu'elle emploie, que par sa manière de cracher le langage. Pour elle, les mots ne sont pas un moyen de réalisation sur scène, mais sont liés intimement à une mort : « La escena no es el lugar de la realización de la palabra, sino el lugar de su acabamiento, de su final, de su muerte. En la escena, el texto va a morir²²² ».

La souffrance due à la dénonciation se fait d'ailleurs physique : « Mis labios están tan rígidos como mi dientes²²³ ». En fait, son travail repose essentiellement sur une gestuelle torturée, sur la représentation visible de l'horreur, de la souffrance. Ses mises en scène témoignent de ce besoin de montrer les maux qui se trouvent portés par son langage. Le fait est que la dénonciation et l'accession à la Vérité passe par une représentation de ce qu'il y a de plus immatériel, c'est-à-dire la souffrance et la Mort. La dramaturge trouve une solution au « problème des immigrés²²⁴ » non pas en offrant le pouvoir de

²¹⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 36.

²²⁰. Béatrice Bottin, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique* (consulté le 17/12/16) mis à jour le 05 janvier 2016, <http://bulletinhispanique.revues.org/2163> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2163.

²²¹. « Et moi, je parle des Noirs, monsieur La Pute. Je parle des pauvres, monsieur La Pute », Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, Editions théâtrales, Traits d'Union, 2008, p. 17.

²²². Angélica Liddell citée par Cornago Oscar dans *Políticas de la palabra*, op. cit., p. 323.

²²³. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 13.

²²⁴. *Ibid.*, p. 20.

parole à des personnages de migrants fictifs, mais en s'accaparant elle-même leur souffrance et en l'expérimentant. Pourtant, Béatrice Bottin, dans son article « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell » rend compte d'une prégnance du visuel qui domine sur les mots. La violence des corps sur scène semble donc faire évacuer partiellement la puissance politique du texte. Peut-être aussi Angélica Liddell s'en remet au langage du corps, car l'écriture, et qui plus est monologuée, prend parfois une forme dogmatique qui fait perdre sa « politicalité » au texte.

La parole et les mots sont relégués au second plan afin d'adopter un nouveau langage, celui du corps. Angélica Liddell conçoit la scène comme un espace de résistance, elle fait preuve d'un engagement absolu non seulement physique mais également moral. Elle libère ses passions, repousse les limites de la douleur et de la pudeur²²⁵.

Emmanuelle Garnier l'analyse comme une volonté de la metteuse en scène de rendre son théâtre performatif et de créer un dysfonctionnement de la réception symbolique qu'en fait le spectateur :

Un dernier élément concerné par le niveau pragmatique du dispositif performatif – et non des moindres – doit être mentionné : la manière dont la comédienne malmène la diction de son texte. En procédant à des accélérations de rythme inouïes, qu'elle parvient à tenir sur de longues périodes, la comédienne, une fois encore, donne à voir la matière de son théâtre performatif : elle met cette fois en évidence le matériau linguistique (signifiant) au détriment du sens que celui-ci est sensé véhiculer (signifié). Ce faisant, elle bloque le travail de compréhension du spectateur. La communication avec le public tourne à vide, générant une attente qui, au fil des textes prononcés en accéléré, place le spectateur face à un effet-dispositif à valeur hautement figurative, en ce sens qu'il a pour conséquence de le noyer dans le flot discursif, de la même manière que les migrants se noient dans le flux des courants maritimes²²⁶.

Pourtant, on ne peut pas généraliser ce phénomène de disparition du texte sur scène, car certains spectacles d'Angélica Liddell s'attachent avant tout à faire entendre la parole poétique.

Dénoncer chez Angélica Liddell représente un poids, un fardeau dont elle se débarrasse néanmoins à travers son propre personnage et celui de La Pute : « Vivre pour montrer leur abjection. Le monologue de la Pute²²⁷ ». L'origine de la douleur de la parole vient, selon elle, du fait que la parole n'appartient pas à tout le monde. En effet, elle montre à quel point le langage a été instrumentalisé par la société occidentale pour dominer les Noirs qui ont été placés en dehors du

²²⁵. Béatrice Bottin, *op. cit.*

²²⁶. Emmanuelle Garnier, « La poétique des dispositifs dans le théâtre performatif d'Angélica Liddell », participation au colloque "Teatro siglo XXI", 27-29 novembre 2013, Université de Vigo, à paraître.

²²⁷. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, *op. cit.*, p. 7.

langage. La parole s'effectue ainsi dans la douleur pour les rejetés de la société à qui le fait de parler, de se rebeller n'est pas chose coutume :

No se preocupe por el negro, señor Puta,
No puede protestar,
Los negros están fuera del lenguaje,
Necesitan el lenguaje para protestar,
Un lenguaje propicio para la protestar,
Un lenguaje propicio para la revolución,
Pero estan fuera del lenguaje,
Nosotros estamos dentro del lenguaje,
Pero ellos están fuera del lenguaje,
Y no pueden protestar²²⁸.

Ne soyez pas inquiet à cause du Noir, monsieur La Pute,
Il ne peut pas protester,
Les Noirs sont en dehors du langage,
Ils ont besoin du langage pour protester,
Un langage propice à la protestation,
Un langage propice à la révolution,
Mais ils sont en dehors du langage.
Nous, nous sommes dans le langage,
Mais eux, ils sont en dehors du langage,
Ils ne peuvent pas protester²²⁹.

Ce discours sur l'instrumentalisation de la langue sur le dominé a beaucoup été repris par les auteurs postcoloniaux. La dramaturge le réemploie ici afin de dénoncer l'arrière-plan colonial qui est intrinsèquement liée au phénomène de l'immigration. La représentation du serviteur Noir est un moyen de se référer par réminiscence à la Traite des Noirs. Monique de Saint Martin, directrice à l'IRIS de Paris, écrit qu'il est « impossible en effet pour Sayad de tirer un trait sur le passé, d'expliquer l'émigration algérienne en France sans se référer à la colonisation, à l'histoire d'un pays qui en colonise un autre et à l'histoire du pays colonisé [...]»²³⁰.

D'autres raisons justifient cette prise de parole des dramaturges qui se substitue à celle des migrants. Les migrants survivent assez peu à la traversée maritime comme le démontre l'écriture de Lina Prosa qui, sous la forme d'un flux de conscience, fait parler des personnages d'immigrés à l'agonie. Le besoin de faire parler les morts, de raconter ce qui est hors du temps et du monde est à l'origine même de cet usage paradoxal de la parole qui se dit dans le silence. La

²²⁸. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 16.

²²⁹. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 12.

²³⁰. Monique de Saint Martin, « Abdelmalek Sayad, d'une rive à l'autre à propos de l'œuvre d'un sociologue » dans *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*, dir. Gilles Ferréol & Abdel-Halim Berretima, Fernelmont, EME, 2013, p. 53-60, p. 59.

parole est gelée, et se répète inlassablement comme un tourne-disque qu'on ne peut plus enrayer.

Il camoscio è totalmente freddo,
L'Impero è freddo.
Il camoscio è freddo,
L'Impero è freddo.
Il camoscio è freddo,
L'Impero è freddo²³¹.

Le chamois est totalement froid,
L'Empire est froid.
Le chamois est froid,
L'Empire est froid.
Le chamois est froid,
L'Empire est froid²³².

Comme le cycle de la vie qui se répète encore et encore, la parole ne s'efface pas totalement et fait entendre son écho au fil de l'Histoire. Conscientes de ce pouvoir de pérennisation que possède la parole, les dramaturges laissent une trace indéniable de la disparition physique des migrants. Le deuil n'est pas permis, car l'acceptation de la mort serait une horreur face à un phénomène de disparition en chaîne à laquelle on ne met pas fin. Le but est de faire perdurer une parole engagée, de faire entendre pour l'éternité les voix de Shaüba et de Mohamed qui hantent notre société :

Io che naufrago senza sosta,
Perché il moi naufrago non è un fatto che si conclude²³³.

Moi qui fais naufrage sans arrêt,
puisque mon naufrage n'est pas quelque chose qui se conclut²³⁴.

Chez Angélica Liddell, la parole se fait répétitive comme pour traduire une répétition de l'Histoire, une impossibilité à avancer, à changer la situation des migrants. La Puta bloque sa parole pour dénoncer une réalité qui ne s'arrête pas et qui prend la forme d'un cycle infernal. La seule solution contre cette répétition du schéma historique serait l'arrivée de l'impossible, une gradation dans l'irréel où les hommes ne seraient véritablement plus des hommes :

Séptimo gran naufragio de patera.
13 muertos.
Faltan 27, 27 desaparecidos.
Octavo gran naufragio de patera.
12 muertos.
Noveno gran naufragio de patera.
Faltan 15,

²³¹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 70.

²³². Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 43.

²³³. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 20.

²³⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 14.

15 desaparecidos.
Y si aparecieran.
Décimo gran naufragio de patera 14 muertos.
Faltan 46, 46 desaparecidos.
Y si algún día aparecieran.
Y si algún día aparecieran convertidos en peces para combatir contra los hombres²³⁵.

Septième grand naufrage de chaloupe.
Treize morts.
Il en manque vint-sept,
Vingt-sept disparus.
Huitième grand naufrage.
Douze morts.
Neuvième grand naufrage.
Il en manque quinze,
Quinze disparus.
Et si jamais ils réapparaissaient.
Dixième grand naufrage.
Quatorze morts.
Il en manque quarante-six,
Quarante-six disparus.
Et si un jour ils réapparaissaient ?
Et si un jour ils réapparaissaient transformés en poissons pour aller combattre les hommes²³⁶ ?

De plus, les migrants font en général un déni de leur situation qui les mène à un mutisme traumatique, à un besoin d'effacer la mémoire.

Les migrants : Il y a eu la nuit et l'attente. Et avant l'attente, il y a eu la route.

Taisez-vous, ne parlez pas de la route, ne parlez pas de l'attente, ni de la nuit. Plus tard, bien plus tard, nous pourrons en parler. Ceux qui arriveront à destination, ceux qui survivront, des années après, ils pourront en parler. De tout cela, de la route, de l'attente, de la traversée. [...]
Taisez-vous. Plus tard, des années après, s'ils le désirent, ceux qui survivront raconteront. Et plus tard, croyez-moi, des années après, nous nous en souviendrons, nous nous souviendrons de tout. Croyez-moi, personne ne souhaitera en parler²³⁷.

Dans *Migrants*, le silence des immigrés est un *leitmotiv*. L'expérience de la traversée ne peut être directement racontée, car elle est trop douloureuse. Le premier réflexe qui leur vient est de rejeter cet événement trop marquant vers le passé et de continuer à vivre en niant leur départ. La mémoire ne ressurgit ainsi que plus tard par le biais des enfants qui, eux, ont le courage de revenir sur les pas de leurs parents. Fille de migrants, Sonia Ristic a peut-être ressenti le besoin de parler de l'expérience migratoire de ses parents originaires d'ex-Yougoslavie. Les migrants ne désirent pas se faire les conteurs de ce qu'ils ont pu vivre comme

²³⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 18-19.

²³⁶. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 14.

²³⁷. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit., p. 9-10.

un exil, et attendent bien souvent que leurs enfants portent leur mémoire. Cette nécessité de garder le silence est inhérente à la figure du migrant, comme si le langage était en dehors de lui. Leyla, par exemple, a quitté ses parents sans jamais leur donner de raison à ce départ, ni au lecteur d'ailleurs qui ne connaît pas grand-chose de sa vie. Cette lacune dans la compréhension de son histoire s'explique par le fait que le personnage ne sait pas mettre des mots sur son désir de partir.

Leyla : Mère a pleuré. « Pourquoi ma fille ? », elle répétait. « Pourquoi partir ? » Je ne savais pas quoi lui répondre et elle sanglotait de plus belle. « Qu'y a-t-il là-bas, ma fille, qu'il n'y a pas ici ? » Je regardais mes pieds pendant que ma mère se tordait les mains. « Tu n'es pas bien ici avec nous, ma fille ? Nous avons tout fait pour toi. Pourquoi veux-tu t'en aller ? Pourquoi, ma fille, pourquoi nous quitter ? » Et moi, j'aurais voulu me cacher dans ma valise car je ne savais que dire²³⁸.

Ce fossé entre la mise en action et l'impossibilité du langage fait tout le paradoxe de l'immigré qui ne sait plus où se situer dans l'espace et dans le temps. Il est éternellement coincé dans un présent et refuse même la possibilité de revenir en arrière, de regarder vers le passé. On remarque d'ailleurs à quel point l'expérience de la migration interrompt toute communication avec tout ce qui peut se rattacher au passé (dans le cas de Leyla, sa famille n'est déjà plus dans l'échange avec elle, car elle incarne son passé avant son départ). Le point de rupture avec le passé est presque une étape inévitable dans le parcours du migrant.

Les trois dramaturges servent presque de figures charnières aux migrants ; elles s'emparent de leur mémoire comme leurs enfants pourraient le faire. Il ne s'agit pas de transmettre de véritables témoignages comme pourraient le faire le théâtre documentaire, mais d'inventer de nouvelles voix fictives représentatives de la parole des migrants.

b) Une défense du statut social particulier du migrant

Afin de mieux rentrer dans la complexité du raisonnement du migrant, les dramaturges s'engagent dans une défense du statut particulier des migrants. Elles s'acharnent à briser une forme de pensée qui s'est généralisée dans les sociétés contemporaines et qui prône un style de vie sédentaire classique. Les préjugés

²³⁸. *Ibid*, p. 6.

autour de la migration sont forts, et la figure du migrant incarne en soi ce besoin de partir de sa terre natale, de briser les liens cadrés qu'il a avec son espace de vie fixe. L'intégration des migrants pose la nécessité pour eux de se redéfinir des points de repère dans le nouvel espace, ce qui souvent n'aboutit pas et les force à repartir vers d'autres horizons. Le migrant n'est pas l'équivalent même du sujet nomade, mais il se rapproche malgré lui de sa façon d'appréhender l'environnement, car il rompt avec la stabilité et la fixité du paradigme sédentaire qui ne connaît jamais de rupture avec son environnement. Être migrant, c'est être en constante errance, aussi bien physiquement que moralement. Le fait même de vouloir dépasser les frontières des pays de l'Union Européenne tient d'une pensée nomade qui est favorisée par l'Espace Schengen, mais qui est en opposition avec le paradigme sédentaire des sociétés européennes contemporaines. Comme l'expliquent Deleuze et Guattari, il y a clairement une inadaptation de ce projet au paradigme nomade avec les mentalités des peuples européens.

In Deleuze and Guattari's terms, then, the old idea of European identity, based on belonging and exclusion to sovereign nation states operates a sedentary distribution. The European Union, however, is a move towards a nomadic distribution, and thus profoundly changes the relationship between the people and the space they occupy. Crucially, the change from a sedentary to nomadic order affects the subjectivity and identity not only of those who move, but of all the inhabitants of an area. This is what makes it such a difficult shift for society as a whole. It is particularly difficult for those who have been in an established, sedentary position for a long time. However, it is a change that is absolutely crucial if the European project is to succeed in its present form²³⁹.

Les deux philosophes expliquent que l'opposition majeure de l'État à cette forme de nomadisme est due à une crainte du compagnonage et de la dispersion du flux du travail. Le nomade a toujours été en conflit avec l'État à cause de cette peur de la déterritorialisation qu'éprouvent les États.

On sait les problèmes que les États ont toujours eus avec les « compagnonages », les corps nomades ou itinérants du type maçons, charpentiers, forgerons, etc. Fixer, sédentariser la force de travail, régler le mouvement du flux du travail, lui assigner des canaux et conduits, faire des corporations au sens d'organismes, et pour le reste, faire appel à une main-d'œuvre forcée, recrutée sur les lieux (corvée) ou chez les indigents (ateliers de charité), - ce fut toujours une des affaires principales de l'État, qui se proposait à la fois de vaincre un vagabondage de bande, et un *nomadisme de corps*. [...] En tout cas, si l'État est amené perpétuellement à réprimer les sciences mineures et nomades, s'il oppose aux essences

²³⁹. Eva Aldea, "Nomads and migrants: Deleuze, Braidotti and the European Union in 2014", mis à jour le 10/09/14, <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/eva-aldea/nomads-and-migrants-deleuze-braidotti-and-european-union-in-2014> (consulté le 05/03/17), fait référence à Gilles Deleuze et Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, traduction Brian Massumi, London, Athlone Press, 1986, p. 380.

vagues, à la géométrie opératoire du trait, ce n'est pas en vertu d'un contenu inexact ou imparfait de ces sciences, ni de leur caractère magique ou initiatique, mais parce qu'elles impliquent une division du travail qui s'oppose à celle des normes de l'État²⁴⁰.

La force stratégique que représente l'espace marin pour les nomades et les migrants a d'ailleurs été mise en avant par les deux spécialistes :

La mer est peut-être le principal des espaces lisses, le modèle hydraulique par excellence. Mais la mer est aussi, de tous les espaces, celui qu'on chercha le plus tôt à strier, à transformer en dépendance de la terre, avec des chemins fixes, des directions constantes, des mouvements relatifs, toute une contre-hydraulique des canaux ou conduits. Une des raisons de l'hégémonie de l'Occident, c'est la puissance qu'eurent ses appareils d'Etat de strier la mer, en conjugant les techniques du Nord et celles de la Méditerranée, et en s'annexant l'Atlantique²⁴¹.

Deleuze et Guattari font néanmoins une nette distinction entre la figure du migrant et du nomade. Le nomade occupe un espace sur une grande superficie, alors que le migrant est celui qui marque une rupture définitive avec son milieu et son paysage. Le nomade suit un circuit sur un territoire qu'il ne cesse d'habiter, tandis que le migrant se cherche un nouveau territoire, espérant ainsi se reterritorialiser.

Le nomade se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. Aussi est-il faux de définir le nomade par le mouvement. Toynbee a profondément raison de suggérer que le nomade est plutôt *celui qui ne bouge pas*. Alors que le migrant quitte un milieu devenu amorphe ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, ne veut pas partir, s'accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe ou le désert croissent, et invente le nomadisme comme réponse à ce défi²⁴².

Le migrant s'inscrit dans un paradigme sédentaire différent des autres sédentaires non-migrants. Il appréhende l'environnement dans lequel il vit de la même manière (sa vie politique est gérée par une entité étatique, il admet la notion de propriété), mais son expérience du déplacement et du voyage – souvent à répétition – le rapproche de la figure du nomade. Il est une sorte d'entre-deux auquel on a du mal à trouver une place. Selon Deleuze et Guattari, le migrant fait l'objet d'une reterritorialisation qui le distingue du nomade déterritorialisé, et qui le renvoie à sa nature particulière de sédentaire.

C'est en ce sens que le nomade n'a pas de points, de trajets ni de terre, bien qu'il en ait de toute évidence. Si le nomade peut être appelé le Déterritorialisé par excellence, c'est justement parce que la reterritorialisation ne se fait pas *après* comme chez le migrant, ni sur *autre chose* comme chez le sédentaire (en effet, le sédentaire a un rapport avec la

²⁴⁰. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Editions de minuit, Collection « Critique », 1980, p. 456.

²⁴¹. *Ibid.*, p. 480-481.

²⁴². *Ibid.*, p. 472.

terre médiatisé par autre chose, régime de propriété, appareil d'Etat...). Pour le nomade, au contraire, c'est la déterritorialisation qui constitue le rapport à la terre, si bien qu'il se reterritorialise sur la déterritorialisation même²⁴³.

Abdelmalek Sayad définit d'ailleurs le migrant comme un être de contradiction qui nie son installation définitive pour préférer une situation provisoire même s'il a tendance à la rendre durable :

[...] l'immigration se condamne à engendrer une situation qui semble la vouer à une double contradiction : on ne sait plus s'il s'agit d'un état provisoire mais qu'on se plaît à prolonger indéfiniment ou, au contraire, s'il s'agit d'un état plus durable mais qu'on se plaît à vivre avec un intense sentiment du provisoire. Oscillant, au gré des circonstances, entre l'état provisoire qui la définit en droit et la situation durable qui la caractérise de fait, la situation de l'immigré se prête à une double interprétation [...]²⁴⁴.

L'idée même d'un théâtre de la *Polis* nous amène à penser la migration en termes de sédentarité. Faire partie d'une collectivité, s'intégrer à la société ce n'est autre que créer son appartenance à un environnement social :

The ancient Greek idea of the polis is at the foundation of a long tradition of sedentary distribution and determination, culminating in the nineteenth century European nation state. It is also an example of a way of thinking very much connected with western Europe: that of reason and science. At its heart lies a logic that comes from the ancient Greeks of the polis. The syllogism, the polis and the nation state share a logical essence: belonging and non-belonging²⁴⁵.

Alain Tarrius perçoit cette sédentarité particulière proche du nomadisme comme une force : « Le déplacement ne peut être considéré comme l'état inférieur de la sédentarité, la malédiction de l'errance ; il confère au nomade un pouvoir sur le sédentaire : la connaissance des grands chemins qui donne force sur l'ordre des sédentarités²⁴⁶ ».

Pour les dramaturges, nous permettre de percevoir cette particularité de la pensée sédentaire du migrant revient à défendre l'idée d'une pluralité des modes de vie encore aujourd'hui. On peut s'apercevoir que Sonia Ristic prend en compte ces différentes façons d'appréhender l'espace et le monde lorsqu'elle émet une critique des critères de classement des migrants par l'administration du centre d'accueil :

-« Gens de voyages », ça ne veut rien dire.
-Vous allez nous donner un laissez-passer ?

²⁴³. *Ibid*, p. 473.

²⁴⁴. Abdelmalek Sayad, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Bruxelles, De Boeck Université, 1991, p. 51.

²⁴⁵. Eva Aldea, "Nomads and migrants: Deleuze, Braidotti and the European Union in 2014", mis à jour le 10/09/14, <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/eva-aldea/nomads-and-migrants-deleuze-braidotti-and-european-union-in-2014> (consulté le 05/03/17), fait référence à Gilles Deleuze et Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit, p. 380.

²⁴⁶. Alain Tarrius, *La Remontée des Suds. Afghans et Marocains en Europe méridionale*, La Tour Aigues, Edition de l'Aube, 2007, p.135.

-Je suis désolé, je n'ai pas de catégorie « nomade »²⁴⁷.

La pensée occidentale sédentaire a l'habitude de s'établir en *doxa* ; elle nie toutes les autres façons de penser le monde. Cette forme de sectarisation des pensées minorées est un phénomène critiquable dans le monde contemporain. Sonia Ristic en a bien conscience, car elle met en scène le personnage d'Ursula, incarnation même de la figure nomade. Les souvenirs qui lui restent de son ancienne vie sont des indices évidents de cette vie nomade qu'elle a vécue - ce pourrait être entre autre une vie de gitane :

Ursula : Je me souviens, encore un peu, à peine, des feux du campement, des chants et de l'odeur des saucisses grillées, des enfants courant et brillant entre les roulottes. Je me souviens, surtout, des camionnettes qui arrivent, de tout ce bleu des uniformes et d'eux jetant des instruments dans le feu. Les violons qui craquent dans les flammes, les râles des contrebasses. Pourquoi avaient-ils besoin de faire cela ? Raser le campement, je peux comprendre, mais les instruments, mais la musique, pourquoi ²⁴⁸ ?

Dans la *Trilogie du naufrage*, ce sont davantage Mahama et Saïf qui font penser aux migrations nomades. Ils errent tout au long de la pièce à la recherche du Cappitaliste qui pourrait éventuellement les mener à leurs proches. Ils ne tiennent pas à s'imprégner de l'environnement qui les entoure ni même à trouver une place dans cette société. Errants éternels, ils décident de rester sur l'île de Lampedusa en tant que clandestins afin de chercher les corps de ceux qu'ils aiment. Leur perception de l'espace change donc considérablement puisqu'ils ne cherchent plus comme des migrants à trouver une nouvelle terre d'accueil fixe, mais qu'ils se lancent dans une quête sans fin.

Contrairement à la nation, le groupe des immigrés n'appartient pas à un territoire géographique fixe et déterminé, reconnu par une instance politique. Il s'érige ainsi en figure d'opposition à l'idée de la nation. Le Petit Robert définit la nation comme « un groupe d'hommes auxquels on suppose une origine commune²⁴⁹ » ou qui ont en commun une unité historique, sociale et culturelle, alors que l'immigration n'est jamais que le flux d'un groupe d'individus aux provenances géographiques et aux cultures diverses.

Parler du groupe des migrants en termes épistémologiques relève d'un travail complexe. Le mieux est donc peut-être de les désigner simplement par les

²⁴⁷. Sonia Ristic, *Migrants, op. cit.*, p. 19.

²⁴⁸. *Ibid.*, p. 7-8.

²⁴⁹. *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 2013.

termes de « migrants » ou « d’immigrés ». La notion de migration reste la même quelle que soit le terme qu’on emploie pour désigner la personne qui se déplace : « expérience de déplacement et de la perte, épreuve de “l’être étranger” et de la dissonance²⁵⁰ ». On remarque néanmoins un usage particulier du terme « migrants » chez les dramaturges qui semblent créer une sorte de chœur semblable à la nation, ou qui du moins inventent des liens de parenté fictifs entre différents personnages de leur pièce, clamant ainsi directement leur origine commune du fait de la similarité de leurs expériences et de leur situation. En effet, les migrants affichent parfois entre eux des liens familiaux de substitution, qui font d’eux un groupe nomade assez complexe à définir. On peut hésiter entre la désignation de « communauté » et celle de « Nation » ou du moins de « nation recomposée ».

Les figures des migrants permettent ainsi aux dramaturges d’interroger la notion de collectivité. En vérité, les pièces cherchent à faire résonner la voix du collectif afin de faire barrage à la pensée individualiste qui se banalise dans les sociétés contemporaines. Elles tentent de freiner cette ascension de l’individu qui agit au dépend de la communauté en dénonçant l’égotisme des individus et la corruption du pouvoir politique.

c) Faire entendre la voix du collectif, un moyen de rejeter l’individualisme de la société contemporaine et de mettre fin à la corruption du pouvoir politique

En mettant en scène le destin collectif des migrants par le récit de leur traversée de la Mer Méditerranée, les trois dramaturges veulent engager une réflexion sur le devenir collectif et l’individualisme qui menace la société contemporaine. Elles s’en prennent à des figures du pouvoir politique qui incarnent cet égotisme. Les entités politiques déterminent du destin de milliers de citoyens par leurs simples décisions ; elles mettent parfois en jeu des vies. Cet impact direct qu’a le pouvoir politique sur la vie des citoyens est autrement dit une critique d’une hiérarchie politique trop pyramidale. Au-delà du simple affrontement politique s’établit une réflexion sur l’individu. Le capitalisme qui

²⁵⁰. Michèle Leclerc-Olive, « Expériences migratoires et épistémologies sédentaires » dans *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*, op. cit., p. 25-37, p. 26.

a gagné nos sociétés a-t-il changé les relations entre les individus au point qu'il est impossible de repenser la société en termes de collectivité ? L'individualisme a-t-il effacé toute forme d'empathie pour ce qui relève de la communauté ?

A priori, il faudrait définir les termes « d'individu » et de « communauté » afin de comprendre les liens complexes qui s'établissent entre ces deux pôles. Jean-Luc Nancy définit « l'individu » comme un « résidu de l'épreuve de la dissolution de la communauté²⁵¹ », comme « l'atome, l'insécable, [...] le résultat abstrait d'une décomposition, [...] une autre et symétrique figure de l'immanence : le pour-soi absolument détaché, pris comme origine et comme certitude²⁵² ». L'individu est donc la forme la plus essentielle de l'homme dans la société. Elle n'est pas dissoluble comme la notion de communauté, c'est pourquoi la communauté a tendance à s'effacer face à ce retour de l'individu. La communauté, au contraire de l'individu, est un « en commun²⁵³ », et pas un « être en soi²⁵⁴ ». Elle n'est autre qu'un « être *en tant que* relation, identique à l'existence²⁵⁵ ». Très complexe à définir, la notion de communauté pose problème ; elle s'efface trop facilement face à la montée d'une entité individuelle.

L'individualisme de la société contemporaine est un sujet constamment traité par les dramaturges. Elles donnent à voir la collectivité que représentent les migrants face à une société qui favorise l'idée d'une individualité par ses lois et ses choix politiques. Les migrants suivent davantage le modèle d'une collectivité pré-capitaliste voire archaïque proche de ce que l'on peut appeler plus communément la « tribu ».

Lina Prosa, par exemple, effectue une satire de la société capitaliste dans sa pièce *Cassandra on the road*. Elle revisite la figure mythologique de Cassandra en la transformant en femme émigrée licenciée par la firme Coca-Cola. La pièce début d'ailleurs par le mot « C.R.I.S.E²⁵⁶ ».

Cette critique du « pour soi » se ressent notamment dans la pièce d'Angélica Liddell où les figures du pouvoir politique sont visées dès le Prologue. La confrontation se fait toujours avec cette antithèse entre le commun,

²⁵¹. Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, op. cit, p. 16.

²⁵². *Ibid.*

²⁵³. *Ibid.*, p. 225.

²⁵⁴. *Ibid.*, p. 224.

²⁵⁵. *Ibid.*, p. 225.

²⁵⁶. Lina Prosa, *Cassandra on the road*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2012, p. 47.

le collectif, et l'élite, l'individuel. Les « grappes de Noirs²⁵⁷ » qui traversent la scène à la poursuite d'un « paquebot grand luxe²⁵⁸ » donnent à voir la misère du collectif en contraste avec la richesse de quelques privilégiés :

El trasatlántico de lujo atraviesa el escenario arrastrando racimos de negros,
racimos de negros pobres²⁵⁹.

Le paquebot grand luxe traverse la scène en traînant derrière lui des grappes
de Noirs,
Des grappes de Noirs dans la misère²⁶⁰.

Ces images improbables sur une scène de théâtre ne sont pas réellement des indications scéniques, mais les métaphores d'une certaine injustice sociale et politique. La « montagne de pain pourri sur scène²⁶¹ » n'est autre qu'une métonymie pour illustrer la misère et la famine considérable qui menace certaines parties du monde. Elle s'oppose directement avec les « ministres de merde²⁶² », « secrétaires de merde²⁶³ », « sous-secrétaires de merde tous en rapport avec la culture²⁶⁴ » :

Una montaña de pan podrido sobre el escenario.
Ministros de mierda.
Secretarios de mierda.
Subsecretarios de mierda.
Todos relacionados con la cultura.
Vivir para señalar a los impresentables²⁶⁵.

Une montagne de pain pourri sur scène.
Des ministres de merde.
Des secrétaires de merde.
Des sous-secrétaires de merde.
Tous en rapport avec la culture.
Vivre pour montrer leur abjection²⁶⁶.

Cette réflexion sur la misère du collectif et sur la situation privilégiée des gouvernants au pouvoir est forte dans les pièces. Dans *Lampedusa Beach*, la critique de Shaüba retentit assez violemment, car elle effectue une caricature satirique très piquante du chef d'État italien. Elle remet en cause les moyens matériels considérables des gouverneurs politiques qui peuvent s'offrir des vacances en croisière et qui ne perçoivent donc la mer Méditerranée que comme

²⁵⁷. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 7.

²⁵⁸. *Ibid.*

²⁵⁹. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 11.

²⁶⁰. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 7.

²⁶¹. *Ibid.*

²⁶². *Ibid.*

²⁶³. *Ibid.*

²⁶⁴. *Ibid.*

²⁶⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 11.

²⁶⁶. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 7.

un lieu de rêve, alors qu'elle est toute autre pour des millions de vies ; elle est synonyme d'enfer et de mort. Le contraste du transport en croisière qu'exige Shaüba et des *pateras*, petites embarcations à moteur rudimentaires sur lesquelles naviguent les migrants, fait lever un sentiment d'indignation, d'injustice, et l'impression que l'argent de l'État n'est utilisé que par une minorité de personnes fortunées. Autrement dit, Shaüba cherche à éveiller une certaine culpabilité chez les dirigeants politiques et chez tous ceux qui bénéficient des richesses de l'État :

Ma ci mandi in crociera... ci porti in vacanza nel Mediterraneo...
Come signori, come parenti suoi e del Signor Capo dello Stato Italiano²⁶⁷.

Mais envoyez-nous en croisière... emmenez-nous en vacances dans la Méditerranée
Comme des grands messieurs, comme des parents à vous et monsieur le chef d'Etat italien²⁶⁸.

Angélica Liddell elle aussi fait cette critique de la monopolisation des privilèges par un cercle restreint, notamment l'entourage proche des représentants politiques lorsqu'elle écrit :

¡ Vomito en su ancias de estrecharle la mano al presidente,
y de comerse la mierda del culo de las hijas del presidente !
¡ Vomito en su familia ejemplar
y vomito en su descendencia !²⁶⁹

Je vomis sur votre envie de serrer la main du président,
De lécher la merde au cul des filles du président !
Je vomis sur votre famille exemplaire
Et je vomis sur votre descendance !²⁷⁰

Le même emploi de l'image du paquebot chez la dramaturge sicilienne et chez l'auteure catalane est frappant, sauf qu'Angélica Liddell amène ce paquebot au naufrage le plus complet. Elle signe ainsi la mort simulée de Monsieur La Pute avec une violence des plus crues.

Y si este barco se hundiera,
Y nos cociéramos al sol como las heces de los perros,
Formando un menstro de miseria,
Un fango de carne pobre
Semejante a desperdicios podridos²⁷¹.

Et si ce bateau coulait
Et qu'on grillait sous le soleil comme des excréments de chien,
Formant un flux de misère,

²⁶⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 36.

²⁶⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 35.

²⁶⁹. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 32.

²⁷⁰. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 27.

²⁷¹. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 31.

Une boue de chair pauvre,
Comme des déchets pourris²⁷².

Détailler la mort affreuse de Monsieur La Pute n'est autre qu'un moyen de lui faire éprouver de l'empathie pour les souffrances atroces que subissent au quotidien les migrants. La stratégie de La Puta est de réduire la souffrance collective à un cas particulier de souffrance afin de matérialiser la douleur, de lui donner corps. Elle sort du monde des idées et de l'abstraction pour prendre à bras le corps cette réalité. Comme l'écrit Hélène Beauchamp dans son article « Sarah Kane/ Angélica Liddell : violence compassionnelle et éthique du théâtre », le théâtre d'Angélica Liddell met en scène la souffrance sur le plan de l'intime afin d'établir plus facilement une éthique de la compassion :

On comprend ainsi que pour Angélica Liddell, une éthique de la compassion ne peut advenir que par ce détour de l'intime, sans lequel personne ne se reconnaît dans la souffrance de l'autre, sans lequel la douleur collective reste profondément abstraite²⁷³.

Cette gradation dans la violence réduit l'individu à un corps, à sa dimension la plus organique. Sorte de tableau de vanités, la description crue de La Puta rappelle à Monsieur La Pute comme à chaque individu qu'il est voué à la mort et que nous sommes tous égaux sur ce point-là. Monsieur La Pute lui aussi deviendra Noir une fois son corps en décomposition. L'attention portée aux couleurs donne l'impression qu'elle peint en effet un véritable tableau funèbre :

Si este barco se hundiera, señor Puta,
Nos volveríamos negros,
Completamente negros de pura putrefacción.
Todos podridos, todos negros.
Lo único blanco la espuma epiléptica en la boca,
Y los huevos blancos de la moscas.
Y al final nuestros huesos blancos
Y nuestros blancos gusanos²⁷⁴.

Si ce bateau coulait, monsieur La Pute,
On deviendrait noirs,
Complètement noirs de putréfaction.
Tous pourris, tous noirs.
La seule touche de blanc : l'écume épileptique au coin de la bouche,
Et les œufs blancs des mouches.
Et finalement nos propres os blancs
Et le blanc de nos asticots²⁷⁵.

²⁷². Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 26.

²⁷³. Hélène Beauchamp, « Sarah Kane/ Angélica Liddell : violence compassionnelle et éthique du théâtre » dans *Violence du quotidien, Formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, Florence Thérond (dir.), L'entretemps, Collection Théâtre et cinéma, p. 229-244, p. 234.

²⁷⁴. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 32.

²⁷⁵. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 27.

Tuer l'individu permet au collectif d'exister. La Puta redonne vie aux migrants en simulant leur vengeance sous la forme de poissons anthropophages :

¡ Usted y yo somos tan asquerosos, señor Puta,
Que si este barco se hundiera
Saldrían los peces hasta la orilla
Para meterse en nuestras entrañas
Y devorarnos y vomitarsenos,
Porque no soportarían llevar un sólo gramo de nuestra carne
en sus estómagos,
en sus estómagos de hombre, señor Puta!
¡Porque los peces ya se han convertido en hombres!
¡Los peces ya se han convertido en hombres, señor Puta!²⁷⁶

Vous et moi, on est tellement dégoûtants, monsieur La Pute,
Que si ce bateau coulait
Les poissons s'approcheraient du bord
Pour s'enfoncer dans nos entrailles
Et nous dévorer et nous vomir,
Parce qu'ils ne supporteraient pas de garder un seul gramme de notre chair
dans leurs estomacs,
Dans leurs estomacs humains, monsieur La Pute !
Car les poissons sont devenus des hommes, monsieur La Pute !
Les poissons sont devenus des hommes, monsieur La Pute !²⁷⁷

Les deux dernières phrases de ce passage font résonner le triomphe du collectif sur l'individualisme. Afin de parvenir à cette libération des migrants, La Puta s'attaque tout au long de la pièce à Monsieur La Pute. Le développement d'un portrait satirique est presque aussi présent dans la pièce d'Angélica Liddell que dans celle de Lina Prosa, sauf que le dramaturge espagnole va plus loin dans sa critique. Les principales attaques portent sur la richesse des représentants politiques, mais aussi sur leur tendance à la luxure, voire à la pédophilie :

Y después rezamos en la iglesia,
y la iglesia también estaba llena de banderas,
y usted me sentó sobre sus rodillas,
y me sacudió el confeti de las nalgas.
¿Se acuerda, señor Puta?
¿Quién ha dicho que la religión ha muerto, señor Puta?
Su boda fue preciosa,
y aquel jardincito alemán,
y aquel cura tan pálido²⁷⁸.

Après, on est allés prier à l'église,
Et l'église aussi était pleine de drapeaux,
Et vous m'avez assise sur vos genoux,
Et vous avez enlevé les confettis sur mes fesses.
Vous vous souvenez, monsieur La Pute ?
Qui a dit que la religion était morte, monsieur La Pute ?
Votre mariage, il était magnifique,
Et puis ce petit jardin allemand,

²⁷⁶. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 32-33.

²⁷⁷. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 27.

²⁷⁸. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 13.

Et puis ce curé tout pâle²⁷⁹.

Cette critique de l'hypocrisie religieuse est un *leitmotiv* dans *Y los peces salieron a combatir los hombres*. Née dans une Espagne encore très imprégnée par la religion catholique, Angélica Liddell semble s'en prendre à l'Église catholique accusée de banaliser la pédophilie au sein des paroisses. Sa critique entre dans la provocation la plus directe qui soit lorsqu'elle fait référence à la Bible : « Elle en parlait, votre Bible, de ce miracle ?²⁸⁰ » Monsieur La Pute représente par sa sorte d'anonymat cette pluralité des entités politiques, religieuses, bourgeoises sans qu'on puisse clairement déterminer de laquelle il s'agit réellement. Il est à la fois toute la pourriture de l'Église, toute la corruption de l'État, la pensée individualiste à l'état pur. C'est pour cela que la référence à Paolo Pasolini, cet homme « qui était aimé des poissons²⁸¹ » conclut le long soliloque de La Puta. Revenir à un théâtre pour le peuple, mais aussi à une politique pour et par le peuple, ce n'est autre ce que semble souhaiter Angélica Liddell, même si l'on ne peut pas qualifier son théâtre de « populaire ».

Dans *Migrants* et dans *Lampedusa Beach*, le collectif ne parvient néanmoins pas à prendre le dessus sur la logique individualiste. La pièce de Sonia Ristic et celle de Lina Prosa s'établissent sur le même paradoxe. Les migrants pourraient facilement prendre le dessus sur les représentants du Pouvoir, car ils ont la supériorité numérique, mais ils acceptent leur sort à la manière d'un asservissement volontaire. Comme le rappelle Shaüba dans *Lampedusa Beach* au chef d'État italien, les migrants auront toujours cette supériorité numérique qui peut se retourner à tout moment contre les États européens : « Ne vous tourmentez pas, ne soyez pas pédant, nous sommes et nous resterons toujours nombreux...²⁸² ». Les migrants ne parviennent pourtant pas à s'insurger contre les autorités soit par peur, soit par manque de moyens. Dans *Migrants*, lors de l'évacuation des immigrés du centre d'accueil, certains appellent à la rébellion, d'autres sont paralysés par la peur. Le collectif se disperse et perd ainsi toute la force qu'il pourrait mettre dans sa lutte contre le Pouvoir. Le migrant est constamment dans un dilemme intérieur entre la violence et la passivité aliénante. Sonia Ristic met en avant le fait que le triomphe

²⁷⁹. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 9.

²⁸⁰. *Ibid.*, p. 27.

²⁸¹. *Ibid.*

²⁸². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 41.

du collectif est une chose difficile d'abord à cause du risque de dispersion, puis de la supériorité des autorités qui sont armées :

Les migrants (brouhaha) :

[...] - Nous sommes plus nombreux qu'eux
- ça suffit
- Ils sont armés
- Non, c'en est assez maintenant
- Ils vont tirer
- Ne faites pas ça
- Seigneur Dieu
- Ils vont nous jeter en prison [...]
- C'est l'armée qui vient
- Nous sommes beaucoup plus nombreux qu'eux
- Non, il ne faut pas faire ça
- Ne faites pas ça
- Nous sommes beaucoup plus nombreux qu'eux
- Je ne partirai pas d'ici
- Ici, c'est chez moi
- Attention
- Le feu, il y a le feu !
- A l'aide²⁸³

Leur destinée se trouve d'autant plus tragique qu'ils n'ont pas de réels moyens de s'opposer aux autorités. Incapables de se défendre ou d'organiser une rébellion, ils vivent leur situation comme une véritable fatalité. La dramaturge nous donne une conclusion plus pessimiste que Lina Prosa ou Angélica Liddell, car les migrants n'ont même pas droit à une vengeance contre cette tyrannie des autorités qui pèse sur eux. Toutefois, les trois auteures parviennent à faire sortir du silence cette voix du collectif afin de rompre avec la logique individualiste des sociétés contemporaines.

C'est ce que cherche particulièrement à faire Lina Prosa lorsqu'elle demande à une actrice blanche de jouer le personnage de Shaüba. Elle veut universaliser la parole de son personnage, la rattacher à une idée du collectif et non à une individualité. L'histoire de Shaüba concerne tout le monde, et non pas seulement une minorité de personnes. Elle n'écrit pas pour une communauté en particulier mais s'adresse à toute la société. On pourrait au contraire penser que c'est un manque d'engagement de sa part que de nier la nature africaine du personnage en faisant jouer une actrice blanche. Bernard-Marie Koltès trouvait essentiel qu'un acteur noir joue le personnage d'Albourny dans sa pièce *Combat de Nègre et de chiens* afin de ne pas changer le contexte de la représentation, et

²⁸³. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit., p. 51-52.

peut-être aussi de faire mieux ressortir toute la réflexion sur l'asservissement de l'homme noir :

Il me paraît aussi absurde de faire jouer Alboury par un Blanc, un Turc ou un Arabe, que de faire jouer Léone par un homme, un travesti ou un transsexuel. Il ne s'agit pas, comme on ne manquera pas de me le dire, d'un prétendu "contexte culturel français" qui soit ici en cause. La pièce se passe en Afrique et nulle part ailleurs, et la moindre des choses est que l'on fasse jouer la part de l'Africain par un Africain : je ne pourrai jamais reconnaître ma pièce dans un travestissement de cet aspect qui fait partie de la structure même de la pièce²⁸⁴.

En fait, l'approche de Lina Prosa est novatrice, car elle enlève à l'acteur une nécessité de s'en tenir à un certain réalisme. Shaüba est avant tout un personnage mythique, une incarnation de la souffrance des migrants. L'actrice n'a pas besoin de représenter une origine en particulier. Elle devient le symbole d'un phénomène social qui implique la société entière. La figure de l'altérité, du migrant devient une question toute personnelle pour tout un chacun.

Angélica Liddell reste, quant à elle, dans l'ambiguïté quant aux origines de son personnage principal. La Puta dévoile à la fin de la pièce sa jambe noire. Est-ce un moyen de reconnaître notre culpabilité quant aux morts qui menacent les migrants ? Ou au contraire, faut-il le prendre à la lettre et considérer que La Puta a des origines africaines et qu'elle aussi a émigré ? Rien n'est clairement dit.

Quoiqu'il en soit, ce souci d'universalisation de la fable est primordial chez les trois dramaturges. C'est pourquoi elles cherchent à reprendre les mythes qui habitent la Méditerranée afin de rappeler le caractère communautaire et universel de la littérature. Elles veulent unifier le monde en se rattachant à ces fables relevant de la mémoire collective.

C) Une universalisation des naufrages par le biais des mythes

Le théâtre antique grec s'est longtemps servi du mythe des origines afin de rassembler la Cité, afin d'unifier les citoyens, et c'est précisément ce que tentent de faire les trois dramaturges en ancrant leur fiction dans le cadre des mythes

²⁸⁴. Bernard-Marie Koltès, Lettre à Stefani Hunzinger, de Paris, le 18 décembre 1983, dans *Lettres*, Éditions de Minuit, Paris, 2009, p. 475.

méditerranéens. Elles veulent unifier notre vision des migrations en les associant aux souvenirs des migrations mythiques qui ont traversées la Méditerranée. Présenter les départs migratoires contemporains comme la continuation d'une tradition immémoriale, c'est inscrire l'humanité dans une expérience collective et universalisante. La notion même de mythe se fonde à partir de cette croyance en une unification des individus autour d'un récit commun comme l'explique Jean-Luc Nancy dans *La Communauté désœuvrée*.

Le mythe communique le commun, l'*être commun* de ce qu'il révèle ou de ce qu'il récite. En même temps, par conséquent, que chacune de ses révélations, il révèle la communauté à elle-même, et il la fonde. Il est toujours mythe de la communauté, c'est-à-dire qu'il est toujours mythe de la communion – voix de plusieurs – capable d'inventer et de partager le mythe. Pas de mythe qui ne présuppose au moins le mythe de la révélation communautaire (ou populaire) des mythes²⁸⁵.

Lina Prosa, surtout, a beaucoup recours aux mythes antiques afin de les faire communiquer avec un événement du présent. Elle en fait un processus d'invention poétique. Cela devient presque systématique. Derrière chacune de ses pièces, on peut identifier un mythe ou plusieurs mythes antiques grecs. Jean-Pierre Manganaro l'a bien identifié et il commente ce lien entre le mythe et l'événement actuel :

La spécificité déterminée et forte de Lina Prosa est de reconduire l'événement vers le mythe. Car, en un certain sens, seul le mythe peut aspirer au tragique : le mythe a toujours quelque chose d'antique, ce en quoi il est profondément ancré dans notre âme, dans notre culture, dans notre sensibilité, dans notre anthropologie : il est antique, mais il revient, quasiment immuable dans sa substance formelle, hormis quelques variations qui en redéfinissent les contours, l'apparence – Macbeth, Hamlet, Don Juan ne diffèrent pas tant que ça d'Œdipe, d'Oreste, d'Hercule ou de Prométhée. L'événement, susceptible d'engendrer ou de faire advenir le mythe, appartient au présent et dans sa fougue de s'actualiser en un devenir constant, il surgit sans préparation, il arrive. Même quand il semble avoir appartenu au passé, il tend par son actualisation, à reconquérir son influence perdue²⁸⁶.

a) La thématique de l'aveuglement

Lina Prosa se sert en particulier des mythes grecs qui ont donné lieu à des tragédies. Elle utilise les personnages mythologiques tragiques afin d'en faire un double de ses propres protagonistes. Elle fait ainsi dialoguer le mythe avec

²⁸⁵. Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 128-129.

²⁸⁶. Jean-Paul Manganaro, « Lina Prosa : Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée, Nouveaux mythes, nouveaux chaos », Postface de *Lampedusa Beach*, *op. cit.*, p. 61.

l'expérience contemporaine des naufrages migratoires. Le schéma est toujours le même : celui de l'aveuglement du protagoniste tragique qui ne se rend pas compte de la fatalité qui guide son destin. La thématique de l'aveuglement est omniprésente dans les œuvres de Lina Prosa.

Elle associe tout d'abord Shaüba à la figure tragique d'Icare qui s'est noyé dans la mer parce qu'il s'était trop approché du soleil. Shaüba choisit le pseudonyme d'Iccare comme par ironie tragique.

Diventerò un 'iccaro. No, che dico : un'haccker
Mi perdoni l'errore²⁸⁷.

Je deviendrai un Iccare. Non, que dis-je : un haccker.
Pardonnez mon erreur²⁸⁸.

Destinée à devenir un protagoniste tragique, Shaüba affiche involontairement une similarité avec ces figures mythologiques. Elle est munie de lunettes censées la protéger et d'un bol de coco, sorte de bouclier fétiche. Elle croit que les lunettes lui confèrent un pouvoir visionnaire alors même qu'elles sont le signe de son aveuglement. Shaüba devient ainsi un double d'Œdipe. On peut toutefois noter que la superstition du personnage quant aux pouvoirs improbables de ses lunettes crée un effet pathétique sur le lecteur, mais éveille également le rire. L'utilisation ironique des lunettes de Shaüba marque un décalage fort avec les objets traditionnels des récits épiques.

Con gli occhiali da sole ben piantati tra naso ed orecchie
ho presto posto a prua, come un'aquila che s'ail fatto suo.
Non li ho più tolti. Fermi dietro le orrechie con un laccio
che rinforzava la tenuta delle aste.
Mi sono sentita un pilota degli anni Trenta,
Quello che abbiamo visto nel film mandato dall'Europa
Per farci conoscere le meraviglie del paese sviluppato²⁸⁹.

Les lunettes de soleil bien plantées entre le nez et les oreilles,
J'ai pris place à proue, comme un aigle qui connaît son affaire.
Je ne les ai pas ôtées. Bridées derrière les oreilles avec un lacet
Qui renforçait la fixation des branches.
Je me suis sentie comme un pilote des années trente,
Celui que nous avons vu dans le film envoyé d'Europe
Pour nous faire connaître les merveilles du pays développé²⁹⁰.

Offertes à Shaüba par Mahama, son mentor, ses lunettes sont censées la guider vers sa destination. Le schéma est le même que dans les épopées. Le héros est aidé sur sa route par des dieux. Mahama incarne cette figure du guide

²⁸⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 33.

²⁸⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 32.

²⁸⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 24.

²⁹⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 20.

spirituel, mais elle est humaine et fait souvent preuve d'ignorance, contrairement aux dieux grecs qui gouvernent le monde mythologique. Le destin de Shaüba relève donc d'un registre tragique voire d'un fatalisme cruel.

Ti serviranno gli occiali.
Devi tenerli fissi all'orizzonte.
Devi avere sempre la padronanza della direzione.
Con un paio di occhiali nessuno ti può fregare.
Puoi controllarse tu stessa l'arrivo.
[...] se sotto il sole cocente hai un paio di occhiali
E puoi guardare con chiarezza davanti a te,
Lui non può fregarti²⁹¹.

Tu auras besoin des lunettes.
Tu dois les garder droites vers l'horizon.
Tu dois toujours maîtriser la direction.
Avec les lunettes, personne ne peut te rouler.
Tu peux toi-même contrôler l'arrivée.
[...] si tu as des lunettes sous le soleil brûlant
Et que tu ne peux regarder clairement devant toi clairement,
Il ne peut pas te rouler²⁹².

La description de ses objets talismans s'apparente assez à celles des récits épiques qui s'attardent sur les armes des héros mythologiques. On retrouve ce même liant entre le personnage mythologique et ses attributs. Ses lunettes semblent la guider comme les chaussures ailées d'Hermès, dieu du voyage, surtout que la marque de ses lunettes s'appelle Hermès, comme le précise Mohammed dans *Lampedusa Snow* : « Ma chère Shauba, si j'avais tes lunettes Hermès !²⁹³ ». Les références mythologiques apparaissent avec tant de transparence qu'elles prennent un tour humoristique. Le tragique de la pièce est ainsi momentanément détourné pour faire entrer le lecteur dans une relation de connivence.

Son bol de coco devient ainsi l'équivalent du bouclier d'Achille fabriqué par Héphaïstos, mais il ne parvient pas réellement à la protéger du viol.

Mohamed, lui aussi, subit de nombreux supplices qu'il accepte avec une certaine résignation. Les épreuves qu'il doit affronter ressemblent assez à celles des mythes grecs. Elles apparaissent sous la forme de mirages, de visions hallucinatoires. Par exemple, Mohamed voit apparaître une pomme tout comme Tantale qui a pour supplice de ne pouvoir assouvir sa soif et sa faim :

Ora intravedo una mela.
Non è ancora rovinata.
Alzo gli occhi al cielo.

²⁹¹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 23-24.

²⁹². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 19-20.

²⁹³. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 40.

E un naufragio recente. [...]
Il frutto che ancora galleggia
E un chiaro segno²⁹⁴.

Je vois maintenant une pomme. Elle apparaît.
Elle n'est pas encore abîmée.
Je lève les yeux vers le ciel.
C'est un naufrage récent. [...]
Le fruit qui flotte encore
Est un signe clair²⁹⁵.

Avec cette référence claire au mythe du supplice de Tantale, Mohamed semble affronter des épreuves dans l'autre même des Enfers. Les eaux sont d'ailleurs un élément représentatif des Enfers de la mythologie grecque. La rivière du Styx est en effet à l'entrée même des Enfers. Mohamed fait référence à un autre moment au supplice de Prométhée, comme si Lina Prosa voulait nous donner cet arrière-plan infernal comme piste de lecture de sa pièce. Toutes ces références à la mythologie servent au tragique de la pièce, mais se présentent également comme un moyen de mettre en dérision l'héroïsme des protagonistes mythiques pour ramener les personnages vers une forme de petitesse de l'existence humaine.

Un grande uccello si acorge di me.
E l'aquila ?
Mi gira intorno.
Io grido : non sono Prometeo.
"Il mio è un piccolo povero fegato".
L'aquila capisce²⁹⁶.

Un grand oiseau m'aperçoit.
L'aigle ?
Il tourne autour de moi.
Je crie : « Je ne suis pas Prométhée,
Mon pauvre foie est tout petit ! »
L'aigle comprend²⁹⁷.

Mohamed visite en fait les Enfers. Il fait l'expérience de la catabase, sauf qu'il ne descend pas sous terre, c'est la terre elle-même qui l'engloutit. Cette étapification du parcours mené par les protagonistes s'apparente au schéma des récits épiques. Le héros est guidé par des forces supérieures sans pouvoir contrôler entièrement son destin. Il est victime d'une forme de fatalité qui lui empêche d'atteindre son but ultime, celui de fonder un Empire. Lina Prosa se sert effectivement des mythes sur la construction de la nation afin de montrer

²⁹⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 61.

²⁹⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit., p. 31.

²⁹⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 68.

²⁹⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit., p. 40.

l'échec tragique de migrants pour fonder leur nation ou pour intégrer la nation d'accueil.

b) Le mythe de la nation

Cette question sur la fondation de la nation est traitée par la dramaturge grâce aux références mythologiques. En fait, l'échec cuisant de cette réunification de « l'Empire » se traduit par cette entrée dans le fantasme mythologique. Mohamed ne parvient pas à se faire fondateur de la nation ; il n'a pas les moyens de survivre dans cet environnement alpin hostile. En tentant d'incarner le renouveau de la nation, Mohamed veut se substituer à la figure mythique d'Hannibal Barca. Il emploie très souvent le terme « d'Empire » dans *Lampedusa Snow* comme si son objectif premier était de conquérir le monde.

« Mohamed, questo è il tuo mare,
Questo manto d'acqua è la bellezza dell'Impero.
L'impero ha bisogno di te ».
Che c'entra l'Impero ?
E un eccesso di entusiasmo. Un eccesso di fiducia.
Un eccesso di interpretazione.
Di affetto.
Saif me dice così il giorno che divento
Ingegnere elettronico²⁹⁸.

« Mohamed, voici ton océan,
Ce manteau d'eau est la beauté de l'Empire.
L'Empire a besoin de toi. »
Que vient faire ici l'Empire ?
C'est un excès d'enthousiasme. Un excès de confiance.
Un excès d'interprétation.
D'affection.
C'est ce que me dit Saïf le jour où je devins
Ingénieur en électronique²⁹⁹.

Cela fait de ce personnage un jeune ambitieux, une figure de *leader* qu'on peut comparer à celle d'Hannibal. Il a de l'assurance du fait de son statut d'ingénieur et est persuadé qu'il a un destin exceptionnel, celui de fonder et de guider la nation. Il fait toutes les nuits un rêve qu'il ne sait pas comment interpréter mais qui indique le caractère exceptionnel de son destin. Ce signe augural est, pour lui, la marque de son élection en tant que chef de la nation.

Ogni notte faccio lo stesso sogno:
Tanta gente sale dalla valle quassù,

²⁹⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 46.

²⁹⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit., p. 12.

Si siede in cerchio intorno a me,
Viene ad ascoltare il racconto dell’Africa,
Ed io comincio :
« c’era una volta Mohamed, attenzione all’acca,
In questo nome l’acca è un soffio
All’incontrario verso il centro della terra,
Uno spasimo.
Se hai un nome con lo spasimo
Il tuo destino è segnato ». ³⁰⁰

Toutes les nuits je fais le même rêve :
Beaucoup de gens montent de la vallée jusqu’ici,
S’assoient en cercle autour de moi,
Viennent écouter le récit de l’Afrique,
Et je commence :
« Il était une fois Mohamed, attention au *h*,
Dans ce nom le *h* est un souffle
A l’envers, vers le centre de la Terre,
Une crispation.
Si tu as un nom avec cette crispation
Ton destin est marqué. » ³⁰¹

Il serait en quelque sorte un descendant d’Hannibal ou cet éléphant dont il est question dans le rêve et qui aurait survécu seul à la traversée des Alpes.

Uno si allontana dal cerchio e mi dice :
Un certo Annibale, che era africano, arrivò sin qui
Con 37 elefanti. Lui sopravvisse.
Ce la fece un solo elefante.
Dov’è l’elefante sopravvissuto ?
Il sogno si scioglie a questo punto ³⁰².

Quelqu’un s’éloigne et me dit :
« Un certain Annibal, africain, arriva jusqu’ici
Avec trente-sept éléphants. Lui, il survécut.
Un seul éléphant y parvint.
Où est l’éléphant qui a survécu ? »
C’est alors que le rêve se dissipe ³⁰³.

L’éléphant est à la fois l’animal symbolisant ses origines africaines et le souvenir d’une révolution politique et nationale datant des Guerres Puniques. Il est intimement lié à cette notion de révolution. Le mythe de la conquête de Rome par Hannibal communique avec le contexte actuel de l’immigration de masse. Le passé dialogue constamment avec le présent afin de montrer que les choses n’ont pas tellement changé. Une révolution c’est d’ailleurs un mouvement brusque qui peut amener les choses au même point de départ. Ainsi, lorsque Mohamed dit un peu avant de mourir « Ai-je des guerres derrière moi ? J’ai les

³⁰⁰ . Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 55.

³⁰¹ . Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit., p. 24.

³⁰² . Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 55-56.

³⁰³ . Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit., p. 24.

éléphants derrière moi qui ont fait beaucoup de guerres.³⁰⁴ », il rattache les anciennes révolutions à sa propre action. Bien qu'il ait échoué, le migrant affiche avec fierté cette répétition de l'histoire, ce retour systématique aux révolutions politiques. Au cours d'un échange avec le vieil alpiniste, Mohamed obtient des éclaircissements sur la façon dont sa révolution doit s'organiser. Il apprend alors que la révolution, c'est « disparaître et puis réapparaître³⁰⁵ ». Le vieil alpiniste lui rappelle également que la lutte ne doit pas se faire dans l'affrontement et que les Alpes constituent depuis des millénaires un lieu stratégique grâce auquel l'Italie a pu sauver sa nation. Ce discours prend la forme d'une leçon initiatique pleine de sagesse sur la question de la guerre. La lutte pour le pouvoir, pour la conquête matérielle vient après la lutte pour la vie, pour la liberté. Les Alpes orobiques sont donc un lieu historique mais aussi mythique qui rappelle cette lutte pour la survie de la Nation :

Il vecchio dice : [...] *se sei ferito ripieghi sulla montagna... senza le Alpi questa terra non sarebbe libera... lo scontro è della guerra... io ti parlo dell' agguato perché quando combatti per la libertà si tratta di fame e non di potere, quindi comportati come un animale affamato se è questa la ragione per cui rischi la vita*³⁰⁶.

Le vieux dit : [...] *si tu es blessé tu te replies sur la montagne... sans les Alpes cette terre ne serait pas libre... l'affrontement appartient à la guerre... je te parle d'embuscade parce que quand tu te bats pour la liberté il s'agit de faim et non de pouvoir, comporte-toi donc comme un animal affamé si c'est la raison pour laquelle tu risques ta vie*³⁰⁷.

Les mythes originels rattachent le destin collectif des migrants à celui des premières nations. Ainsi, Mahama fait référence au Mont Ararat qu'elle confond avec les Alpes où a été envoyé Mohamed. Cet entremêlement de lieux mythiques avec la géographie actuelle de l'Italie explique les naufrages des migrants comme une forme de nouveau déluge universel. C'est également un moyen de rattacher la montagne à la mer.

Mahama sulla nave ho sentito parlare di una grande montagna che se non mi sbaglio si chiama Ararat.
Saif è alto questo Ararat?
Mahama dicono che sia molto alto, lì si trova l'Arca di Noè. Come fa una barca a salire sulla montagna? Lassù c'è anche la neve. Saif è possibile ?
Saif non è stato altro che il diluvio universale !
Mahama che grande naufragio !³⁰⁸

³⁰⁴. *Ibid*, p. 44.

³⁰⁵. *Ibid*, p. 35.

³⁰⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 64.

³⁰⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 35.

³⁰⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 92.

Mahama. – sur le bateau j’ai entendu parler d’une grande montagne, si je ne me trompe pas elle s’appelle le mont Ararat...
 Saïf. – il est haut cet Ararat ?
 Mahama. – ils disent qu’il est très haut, que là-haut la tête tourne... c’est ce qu’on disait sur le bateau. Ils disaient aussi que là est l’arche de Noé. Comment un bateau peut-il monter sur la montagne ? Là-haut il y aussi la neige. Saïf est-ce possible ?
 Saïf. – ça n’était rien d’autre que le déluge universel !
 Mahama. – quel grand naufrage !³⁰⁹

L’arche de Noé repose, selon la légende, sur ce mont Ararat. En liant le mythe aux événements actuels, Mahama transforme l’expérience particulière de la migration en expérience universelle. Le naufrage des migrants est le signe de la fin d’une humanité. Il donne à voir un événement tragique voire chaotique, et pose ainsi la question de la responsabilité divine. Est-ce Dieu qui commande ces naufrages ? Le mythe de l’arche de Noé suggère néanmoins dans notre mémoire collective la fondation d’une nouvelle nation guidée par Dieu, chose encore inachevée pour les personnages des pièces de la dramaturge sicilienne.

De même chez Sonia Ristic, les migrants se rattachent à la croyance d’un monde meilleur. Ils ont l’espoir trouver une terre d’accueil, la terre promise. Comme le peuple hébreu guidé par Moïse dans l’Ancien testament, les migrants incarnent cette nation errante à la recherche d’une terre où s’installer.

Nous nous sommes enfoncés dans la terre. Derrière la dune, des arbres.
 Derrière les arbres, le camp.
 Ce matin-là, dans cette lumière, sous ce ciel, ce matin après la nuit de la traversée, le camp ressemblait à Samarcande naissant au milieu de nulle part.
 Nous étions arrivés à la maison. Nous étions arrivés à l’endroit où nous pourrions suspendre la marche, où nous pourrions suspendre la marche, où nous pourrions laisser pousser nos racines. Nous étions arrivés chez nous.
 « Le voilà donc, le monde meilleur », a dit quelqu’un.
 Le voilà donc.³¹⁰

La référence à Samarcande, ville millénaire d’Ouzbékistan et autrefois de la Perse médiévale, laisse penser que la fondation d’une nouvelle nation est possible. Le lecteur peut lire ce passage avec une pointe d’ironie, car il se doute que le camp d’accueil n’est pas réellement un lieu propice pour construire une nation. Cet endroit ressemble davantage à un camp de concentration qu’à la terre promise. On bascule ainsi facilement du *locus amoenus* au *locus horridus*. Cette vision archaïque de la fondation d’un peuple fait partie de tous les mythes fondateurs. Les migrants eux aussi veulent ainsi avoir leur propre mythe

³⁰⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 34-35.

³¹⁰. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit, p. 13.

fondateur et avoir le sentiment d'appartenir à une nation afin de combler leur perte identitaire et culturelle. C'est en quelque sorte l'*l'Énéide* qui se rejoue sous nos yeux. Partis en quête d'une terre nouvelle comme Énée l'a fait pour fonder le Latium, les immigrants aspirent à la construction d'une nouvelle nation.

Les dramaturges se servent également des mythes marins et des fables autour de la notion de voyage en mer comme de *topoi* afin de rendre compte de l'épopée contemporaine qui est en train de se jouer en mer méditerranée avec la traversée de tous ces migrants. Donner à voir le déplacement en mer, c'est reconnaître l'attachement de l'homme à cet environnement. Déjà sous l'Empire romain, la mer méditerranée était qualifiée sous l'expression de *mare nostrum*, formule qui tend à montrer le caractère affectif qui lie la mer à l'homme antique romain. Les Romains, devenus au fur et à mesure de très bons navigateurs, sont comme les Grecs, des figures que l'on peut rattacher à la conquête maritime. Les migrants seraient ainsi un avatar des peuples méditerranéens antiques, luttant pour conquérir une nouvelle terre et une nouvelle nation.

c) Une revisite du *topos* du voyage en mer

Les pièces des trois dramaturges suivent le schéma du naufrage en mer. Réutilisant ce *topos*, les auteurs prolongent ainsi les fables homériques de manière à faire des migrations en mer méditerranée de nouvelles épopées contemporaines. Elles s'attachent également à revisiter le *topos* de la *mirabilia*, c'est-à-dire de l'émerveillement face à la vue de la terre promise. Cette reprise de la thématique du voyage en mer fait voir à quel point les dramaturges font des récits de voyage et des récits épiques des modèles à partir desquels elles ficellent leurs intrigues, mais aussi à partir desquels elles peuvent s'affranchir en subvertissant les points de vues ou en démythifiant les héros.

Chez Angélica Liddell, seuls les corps des naufragés sont décrits minutieusement. Que ce soit les cadavres repêchés sans nom, ou la femme-reptile, la violence du naufrage est visible sur les corps meurtris des victimes, mais à aucun moment n'est raconté l'épisode en lui-même. Le sable dans lequel traîne le bébé de la femme est l'une des seules données qui permettent de matérialiser le naufrage des corps sur la plage :

El bebé ya estaba rebozado en arena,
Con la boca y los ojos taponados de arena.³¹¹

Le bébé était tout enrobé de sable,
La bouche et les yeux farcis de sable.³¹²

La femme-reptile a également « de l'écume et des algues³¹³ » dans sa bouche, autres indices de sa récente noyade, mais le lecteur n'est pas amené à voir le bateau en train de sombrer. L'accouchement de cette femme reste un épisode horrifique proche de l'hallucination. Il ne donne pas à voir la noyade telle qu'on se l'imagine, de manière réaliste. Il y a un refus clair de la part d'Angélica Liddell d'épiciser l'épisode du naufrage. Son tableau du naufrage se veut anti-épique, car il remplace la narration héroïque du naufrage en mer par une représentation fantastique du migrant naufragé.

Dans *Lampedusa Beach*, la noyade de Shaüba n'est pas causée par une tempête. Le *topos* du naufrage en mer n'est donc pas exactement le même que dans les récits épiques grecs. C'est la loi de l'équilibre, la physique qui est à l'origine du naufrage et non plus un dieu grec qui commande la mer. Lina Prosa semble ainsi redéfinir un tragique sans transcendance.

Una piramide di settecento corpi barcolla già da sé.
Ma lì sulla cima delle tavole umane se due uomini lottano per una femmina
E i settecento clandestini tremano per la paura senza potere reagire
Il problema non è più la morale,
Né il pudore
Né lo spirito del cocco.
Il problema è l'equilibrio³¹⁴.

Une pyramide de sept cent corps bascule déjà toute seule.
Mais là, au sommet des planches humaines, si deux hommes luttent pour
une femme
Et les sept cent clandestins tremblent de peur de pouvoir réagir
Le problème n'est plus la morale
Ni la pudeur
Ni l'esprit du coco.
Le problème, c'est l'équilibre.
Et dans la mer, c'est tout³¹⁵.

Shaüba ne parvient pas à nager jusqu'au rivage comme l'aurait fait Ulysse. Elle a juste le temps d'apercevoir l'île de Lampedusa un instant avant de se noyer. Cette mort ne peut pas être plus tragique : la dernière chose entrevue par Shaüba n'est autre que que cette île qu'elle a tant cherchée à atteindre. C'est en

³¹¹. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 15.

³¹². Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 11.

³¹³. *Ibid.*, p. 10.

³¹⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 27.

³¹⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 24.

fait un épisode qui subvertit les codes de la *mirabilia*. L'émerveillement de Shaüba à la vue de l'île de Lampedusa prend fin brutalement, car jamais la jeune migrante ne pourra gagner la plage de Lampedusa. Son émerveillement se mue en horreur ; le passage soudain du *locus amoenus* au *locus horridus* est frappant. Le paysage idyllique de Lampedusa contraste avec les horreurs de l'abîme marin.

Da quella cima per un attimo, nel dondolio violento del barcone,
Ho visto Lampedusa.
L'ho vista con i tuoi occhiali.
Prima di affogare voglio dirti com'è.
Lampedusa è chiara.
Ha un puntino azzurro sulla costa più alta.
Ha un alone giallo sulla sua destra, non se è sabbia di mare
O un lembo di deserto che arriva al mare come da noi.
Una palmetta dinanzi alla casa più vicina alla costa
Sembra un ciuffo di capelli di una regina cresciuta con latte di cocco.
[...] Che spavento ! Chi è.
Mi affianca un'ombra.
Scende velocemente giù nell'abisso.
E un cadavere. E una delle tavole umane³¹⁶.

Un instant, depuis le sommet, dans le basculement violent du bateau
J'ai vu Lampedusa.
Je l'ai vue avec tes lunettes.
Avant de me noyer je veux te dire comment elle est.
Lampedusa est claire.
Elle a un petit point bleuté sur sa haute côte.
Et un halo jaune à sa droite, je ne sais si c'est du sable de mer
Ou un lambeau du désert qui arrive à la mer comme chez nous.
Un petit palmier devant la maison la plus proche de la côte
On dirait la mèche de cheveux d'une reine grandie au lait de coco.
[...] Quelle frayeur ! Qui est-ce ?
Une ombre est à côté de moi.
Elle glisse rapidement dans l'abîme.
C'est un cadavre. C'était une des planches humaines³¹⁷.

La vision de l'île depuis le bateau est un *topos* des récits épiques, mais aussi des récits de voyage en général. On remarque cette féminisation de la nature de l'île associée à la chevelure d'une reine. Cette description à laquelle il manque peu pour se transformer en personnification suit les codes des récits de voyage. Les paysages s'expliquent par la présence de dieux et de déesses ; l'explication cosmogonique des milieux naturels fait partie de cette tradition des récits de voyage qui tentent de mettre des mots sur une réalité géographique.

Dans *Lampedusa Snow*, Mohamed doit lui aussi affronter la mer, mais ce n'est pas dû à un naufrage. Les passeurs forcent les clandestins à sauter du bateau

³¹⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 27-28.

³¹⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 25-26.

parce qu'ils ne veulent pas se faire attraper par le garde-côte. Mohamed parvient ainsi à rejoindre le rivage comme Ulysse a pu le faire dans le cinquième chant de *L'Odyssée*, luttant contre les flots pendant deux jours et deux nuits.

Sonia Ristic utilise quant à elle le *topos* de la *mirabilia*. Les migrants parviennent à atteindre les côtes sans faire naufrage, même si la traversée en mer se révèle éprouvante. L'émerveillement provient de cette arrivée sur la terre ferme. La terre n'est pas idéalisée comme chez Lina Prosa, du moins elle procure un profond sentiment de libération aux migrants. Vécue comme une délivrance, l'arrivée contraste par sa luminosité avec l'obscurité terrible de la traversée en mer. L'espoir procuré par la vue de ce banc de plage est typique de la scène du retour à terre du récit odysseén. L'émerveillement ne provient pas d'un retour au familier comme pour Ulysse qui retrouve son Ithaque tant aimée, mais la terre quelle qu'elle soit inspire un sentiment de réconfort, après l'hostilité et l'imprévisibilité du milieu marin.

Il y a eu la mer, infinie, effrayante, sombre, et la nausée.

Il y a eu la traversée, pire que tout ce qu'on nous en avait dit, pire que ce qu'on imaginait qu'elle serait.

Il y a eu la mer, encore. Une nuit longue comme des semaines, la faim et la soif.

Il y a eu la traversée, la mer, la nausée, la nuit. Puis il y a eu le matin. Cette aube !
Quelle aube !

Le ciel qui se détache de la mer, le ciel qui se dénude de la nuit, le ciel enfin. Enfin, l'horizon. A l'horizon, enfin, la terre.

Pas de sirènes, pas de chiens, pas d'uniformes, juste le ciel de plus en plus haut. Juste la plage comme une écharpe blanche et il suffit de tendre la main³¹⁸.

Le parallèle avec les voyages homériques est néanmoins clairement visible. Le camp d'accueil des migrants, au-delà de son apparence contemporaine, n'est autre qu'une nouvelle île d'Ogygie. Elle emprisonne les migrants comme Ulysse a pu l'être pendant sept ans par la reine Calypso. Dans son roman *Une île en hiver*, Sonia Ristic fait entrer Abel dans un monde merveilleux où le temps paraît suspendu et où les événements se répètent presque mécaniquement. Elle fait une sorte de cartographie de cet univers rempli de personnages mythiques. C'est une île où le présent semble s'éterniser, où le temps lui aussi est mythique. « *The time is out of joint* » semblerait nous dire le narrateur perdu dans cette hétérotopie :

La Vieille a dit que le temps était en panne, que le temps était cassé, encore plus cassé qu'ils ne le savaient déjà³¹⁹.

³¹⁸. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit., p. 12.

³¹⁹. Sonia Ristic, *Une île en hiver*, op. cit., p. 32.

Abel est pourtant destiné à partir de cette île à bord du même navire avec lequel il est arrivé. Il s'agit donc bien d'une revisite du voyage odysseén.

Pour tous ces récits contemporains, qu'ils soient dramaturgiques ou romanesques, le départ migratoire est souvent vécu comme un exil. Il est inhérent à une forme de souffrance intérieure, car la séparation force le migrant à s'arracher à ses origines, à ses racines et à son pays. A la manière d'Ulysse qui se remémore sans cesse l'image déjà lointaine de son Ithaque adorée, le migrant brise tout lien physique avec ce qui le définissait auparavant, ce qui construisait son identité et éprouve une grande nostalgie de sa terre natale, même s'il ne se voit que difficilement y retourner. Comme l'écrit Sylvain Détoç dans sa thèse, « le retour chez soi est sans conteste l'un des grands thèmes qui s'appliquent à la vie du héros épique³²⁰ ». La nostalgie peut prendre la forme d'une pathologie autant chez le héros homérique que chez les migrants.

Telle est donc la formidable puissance motrice de cette nostalgie odysseenne, qui, d'une manière presque irrationnelle, rend « la terre de la patrie » plus désirable que l'éternité exquise passée au bras d'une Immortelle. A ce degré extrême, l'envie radicale et irrépressible de retourner semble frôler la pathologie³²¹.

Le personnage du migrant a ainsi le sentiment de faire l'expérience d'une errance, d'un voyage sans fin, et son écriture ne suit pas un fil bien déroulé, puisqu'elle se développe d'après un schéma erratique où la pensée se construit à mesure du récit et revient sans cesse sur elle-même.

Dit autrement, il s'agit d'une mémoire qu'on efforce de reconquérir de façon artisanale, le discours qui en résulte réunissant des bribes recueillies, d'un côté, dans les images de la mémoire officielle, et de l'autre, dans des expériences individuelles et collectives, à l'aide des récits familiaux et de souvenirs épars d'un temps vécu. En raison de cette impossibilité de retotalisation, l'entreprise de reconstruction (auto)référentielle de Sebbar participe d'une poétique de l'errance³²².

Le modèle de l'épopée revient constamment dans ces productions artistiques, car le héros s'engage dans un voyage où la fin est indéterminée, et où il se livre constamment à une lutte physique contre des obstacles naturels mais aussi humains. Le second titre même du *Dernier caravansérail* d'Ariane Mnouchkine est (*Odyssées*). La mise au pluriel de l'expression « odyssee »

³²⁰. Sylvain Détoç, *Ulysse, ou l'épopée du retour : étude comparée du mythe odysseén dans la littérature européenne*, sous la direction de Pierre Brunel, Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 52.

³²¹. *Ibid.*, p. 230.

³²². Cécilia W. Francis, « Entre exil et pratiques mémorielles chez Leïla Sebbar. Une étude de *Mes Algéries en France* », dans *Migrations, exils, errances, écritures*, Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller Privat (dir.), Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 79-100, p. 82-83.

prouve que le travail de la metteuse en scène s'accorde à multiplier les points de vue et les voyages. Les changements géographiques, la pluralité des focalisations fait de ce récit épique un récit choral. Les différents voyages sont menés sous formes d'épisodes, de tableaux entremêlés et entrecoupés. La composition se veut davantage fragmentaire que dans la pièce de Sonia Ristic, mais le principe est le même et consiste en une diversification des expériences migratoires. Aucun personnage n'apparaît plus important que les autres, mêmes si certains acteurs se détachent du lot et ont un temps de parole supérieur. Les personnages du *Dernier caravansérail* portent comme dans *Migrants* leur voix à un chant d'ensemble.

Toutefois, on peut se demander si comme dans l'épopée homérique les exploits des protagonistes sont loués. Ce ne sont pas réellement des exploits qu'ils accomplissent, mais davantage des phénomènes qu'ils subissent. Peut-on réellement considérer les personnages des migrants comme de réels héros épiques ? En effet, malgré une forme d'héroïsation, les pièces s'apparentent plus à un chant supplicatoire qu'à un chant dithyrambique. On peut considérer le traitement de leur destin comme une mise en dérision de l'épopée traditionnelle. Les dramaturges mettent ainsi en scène la fin des héros épiques sur la grande scène de l'histoire.

Il faut en fait se rappeler qu'Ulysse, la figure du héros épique par excellence, lui aussi subit le voyage. Il n'a pour réel désir que de rentrer chez lui à Ithaque. Même chez Homère on trouve une forme de démythification du héros épique :

« Seulement, l'héroïsme odysseén va de pair avec une nostalgie résolument tournée vers le *nostoio telos*, le « terme de retour » : c'est un héroïsme centripète, en quête de clôture ; alors que l'héroïsme du roman d'aventure est tourné vers l'horizon : c'est un héroïsme centrifuge, en quête d'ouverture³²³ ».

Dans le film *In this World* de Michael Winterbottom, on retrouve cette même association de l'exil des migrants au schéma épique. Il raconte l'histoire de Jamal et Enayatullah, deux cousins afghans qui vivent au Pakistan et qui décident de partir pour l'Angleterre pour échapper à la pauvreté. Ils s'engagent dans ce périple en tant que clandestins, passent par la Turquie, l'Italie, la France.

³²³. Sylvain Détoç, *Ulysse, ou l'épopée du retour : étude comparée du mythe odysseén dans la littérature européenne*, op. cit, p. 225.

Ce cheminement par étapes est assez représentatif de l'épopée. Le dénouement du film s'établit d'après une logique tragique. Enayatullah meurt asphyxié dans un container pendant le voyage, et Jamal n'a plus qu'à appeler sa famille pour annoncer le décès de son cousin, et son probable retour au pays. La fin paraît clairement chargée d'un pessimisme voire d'un fatalisme.

Nombre des productions artistiques contemporaines mettent l'expérience migratoire sur le même plan que l'épopée. C'est un moyen comme un autre d'universaliser une expérience particulière, de rendre mythiques des figures de migrants trop souvent délaissées, mais surtout de gagner par l'émotion et la sublimation une forme de convergence du regard, de parvenir à créer une communauté. On peut néanmoins se demander si ce procédé relève davantage d'un *pathos* fataliste propre à la tragédie grecque ou bien alors à un *pathos* brechtien bien plus engagé.

Parce que les gens ne comprennent pas pourquoi il faut aller plonger, replonger dans Homère et en même temps parler des exils d'aujourd'hui. C'est pour faire entrevoir que dans Homère il y a ce nous déjà, essayer de nous former un chemin, et pas seulement un esthétique mais une vision, un poème possible, des tentatives à la fois esthétiques, poétiques mais aussi politiques. Et c'est aussi des tentatives d'enracinement. Il me semble qu'il faut toujours sans cesse travailler, retravailler, refaire le voyage, relancer les choses, et les rappeler. La mémoire est importante quand elle est partagée³²⁴.

Le modèle homérique n'est pourtant pas le seul sur lequel se basent les dramaturges. Angélica Liddell a recours à des paraboles bibliques ou littéraires au thème marin afin de donner des pistes d'interprétation à sa pièce. Elle fait référence à la marche miraculeuse de Jésus sur l'eau à la fin de sa pièce. Cette image invite le lecteur à se poser la question de la possibilité d'un miracle. Elle se sert de la figure de Pasolini en la substituant à celle du Christ afin de poser la question des pouvoirs possibles de l'art théâtral. Le théâtre peut-il réellement venir en aide aux migrants ? Peut-il les sauver comme le Christ a sauvé les hommes ? La dramaturge catalane termine ainsi sa pièce en ouvrant une réflexion sur la nature politique du théâtre :

La Puta se pone una camiseta con la imagen de Passolini.
¿ Conoce a este hombre ?
¿ Sabe quién es ?
Este hombre, señor Puta, era amado por los peces.
Este hombre de aquí, ¿ lo ve, señor Puta ?,
Este hombre de aquí está caminando sobre las aguas,

³²⁴. Interview d'Akel Akian, *Pièces de mémoire, Théâtre, culture et immigration, op. cit.*

Empiezan los milagros, señor Puta³²⁵.

(*La Pute met un tee-shirt avec l'image de Pasolini imprimée.*)

Vous connaissez cet homme ?

Vous savez qui c'est ?

Cet homme, monsieur La Pute, il était aimé des poissons.

Cet homme qui est là, vous le voyez, monsieur La Pute ?

Cet homme qui est là est en train de marcher sur les eaux.

Les miracles comment, monsieur La Pute³²⁶.

Angélica Liddell fait également référence à la fable melvillienne de *Moby Dick* dans son prologue. Son écriture très mystérieuse, chargée de références que le lecteur se doit de décrypter, a une parenté avec la littérature de Melville. Tout est une question de langage allégorique. Allégorie de la lutte du Bien contre le Mal mais aussi de la quête de la Vérité, ce récit de voyage qui met en scène la traque de la baleine blanche par Ismaël parle à Angélica Liddell. Ce mythe marin lui permet d'illustrer la naissance du Mal, la cruauté de notre société et le caractère imparfait de la Création, car *Moby Dick* n'est autre qu'un avatar du Léviathan biblique.

Angélica : ¿Cómo empiezo ?

Empiezo con ballena blanca.

Moby Dick.

Cae del techo.

Revienta contra el suelo,

Y del estómago de la ballena blanca salen corriendo cien negros,

Cien negros pobres,

Con cabezas de pescado [...] ³²⁷.

Angélica

Comment je commence ?

Je commence par la baleine blanche.

Moby Dick.

Elle tombe du toit.

Elle s'écrase par terre.

Et cent Noirs s'échappent en courant du ventre de la baleine.

Cent Noirs dans la misère,

Avec des têtes de poissons [...] ³²⁸.

Ainsi, le retour au mythe est un passage inévitable pour les dramaturges qui tentent de rendre dramatique un sujet si actuel que celui des naufrages des migrants. Il permet de rassembler un collectif par un effet d'universalisation : le public cherche en sa mémoire le souvenir des naufrages mythiques et l'associe aux naufrages contemporains des migrants. Les pièces reprennent ainsi des

³²⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 33.

³²⁶. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 27-28.

³²⁷. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 11.

³²⁸. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 7.

schémas classiques propres au modèle du voyage épique, et font rentrer partiellement les personnages des migrants dans une forme d'héroïsme épique et tragique qui est pourtant contrebalancé par les anecdotes sordides qui parsèment leurs récits. Les archétypes mythologiques deviennent des modèles de caractères dramaturgiques qui donnent une forme, une vie à ces migrants si dématérialisés dans notre imaginaire. C'est une manière pour les trois auteures d'explorer une altérité trop lointaine, de se familiariser avec l'inconnu, mais aussi d'accéder à une vérité sur l'individu en général. Cette héroïsation est néanmoins mise à distance par une dimension triviale qui s'empare du destin des protagonistes comme pour ramener le lecteur vers un certain réalisme quotidien.

III) Appréhender l'altérité et l'individu avec toutes ses singularités

En nous présentant des œuvres qui tentent d'entrer dans l'intériorité du migrant, d'en déchiffrer les pensées et les sentiments, les dramaturges veulent revenir à ce qui fait l'essence de l'individu. Au-delà de la dimension collective de ces textes, elles cherchent à mettre des mots sur un Moi, sur des individus qui essaient de leur mieux de s'élever dans ce vacarme collectif qu'est l'immigration. Elles engagent une réflexion sur ce qui fait la spécificité de l'expérience subjective dans un contexte historique qui a tendance à généraliser l'expérience migratoire. La littérature permet en effet d'aller au plus profond de ce qui fait l'individu ; elle se charge d'analyser le particulier. L'histoire, au contraire, fait une généralisation des faits qui nie la singularité du sujet. C'est pourquoi les auteures tiennent à étudier l'Altérité dans tout ce qu'elle a de plus singulier et de plus profond. Cette démarche permet de remettre en cause nos propres façons de procéder et de percevoir la figure de l'Altérité. Ce n'est autre qu'un apprentissage civique et philosophique qui tente de rompre avec la vision eurocentrique qui guide nos sociétés.

Michèle Leclerc-Olive rappelle en effet que lorsque « l'histoire est désertée, [...] la littérature relaie les sciences sociales académiques possiblement défaillantes. Ce faisant, elle nous rappelle opportunément que la *transmission de l'expérience* est un préalable à la formation de tout savoir sur celle-ci³²⁹ ». Au final, le théâtre peut seconder les sciences sociales dans la mesure où il transmet lui aussi une expérience qui fait réfléchir le lecteur sur les représentations de l'altérité et de la vie même :

L'attention représentationnelle est la même, qu'il s'agisse ou non de la fiction. Ce qui est en jeu en effet, c'est la transmission d'une expérience- qu'elle soit esthétique ou biographique- et la mobilisation par *ego* ou par *autrui* des contenus cognitifs et émotionnels de celle-ci³³⁰.

A) Faire changer les représentations de l'Autre

³²⁹. Michèle Leclerc-Olive, « Expériences migratoires et épistémologies sédentaires » dans *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*, op. cit, p. 25-37, p. 31.

³³⁰. *Ibid.*

Cette exploration de l'Altérité par les dramaturges s'effectue d'abord par une lutte contre les clichés que les médias ont diffusés à propos des migrants. Elles s'attachent à rompre avec ce phénomène de catégorisation et de déshumanisation qui menace les clandestins en faisant s'interroger la société sur sa responsabilité et sur son implication. Les médias présentent les migrants comme de simples corps sans identité. Les dramaturges se chargent ainsi de faire tomber l'idée reçue d'un immigré rattaché uniquement à la corporalité et à l'organisme en passant par une monstration des corps en décomposition. Michèle Leclerc-Olive met en avant le fait que c'est plus la réception mimétique du lecteur que les représentations stéréotypées du récit qui le rapprochent de l'expérience :

Dès lors, lutter contre les préjugés, ce n'est plus répondre à un stéréotype par un autre stéréotype, c'est réussir à transmettre une expérience vécue, transmission qui ne relève pas tant de la typification que de l'immersion « mimétique » [...] ; c'est donc examiner nos propres cadres de réception des récits (qu'ils soient fictionnels ou non) et accepter le risque d'une pensée en mouvement³³¹.

Les auteures s'engagent également dans une recherche de l'altérité par une expérimentation du discours monologué. Elles mettent en place des adresses à des altérités qu'on ne voit pas forcément sur scène, ce qui interroge la notion de perception et de matérialisation de l'Autre.

a) Lutter contre la catégorisation et la déshumanisation du sujet

D'abord, pour mieux appréhender l'altérité, les dramaturges établissent une critique de la perte de l'individu face à l'arrivée en masse de groupes migratoires. Le collectif menace l'individu et met à mal son identité. Le migrant se fond dans la masse et perd sa singularité culturelle aux yeux des occidentaux qui le réduisent au statut d'étranger voire de barbare. Les médias sont majoritairement responsables de cette désindividualisation de la figure du migrant. On remarque que chez Angélica Liddell, aucun nom n'est donné aux minorités. Que ce soit La Puta qui n'est présentée qu'à travers ce statut dont on ne sait même pas si elle correspond à sa profession. Les migrants disparus ne font, quant à eux, que l'objet d'une énumération. Seules ces indications nous

³³¹. *Ibid*, p. 30.

rapprochent d'une forme d'humanisation, et encore elles restent dans un flou identitaire :

Hallado el cadáver de un hombre que intentaba entrar a nado,
de rasgos magrebíes,
de unos 25 años,
indocumentado³³².

On a repêché le cadavre d'un homme qui tentait d'entrer à la nage :
Des traits maghrébins,
Autour de vingt-cinq ans,
Sans papiers³³³.

Angélica Liddell réemploie les outils du langage médiatique afin de créer une parodie satirique du discours journalistique, ou alors on peut considérer qu'elle intègre à sa fable des fragments de presse afin de faire intervenir du réel dans la fiction. L'utilisation du pronom indéfini « on³³⁴ » marque d'ailleurs la déresponsabilisation collective des médias. L'homme repêché est sans papiers, donc inconnu. Il n'est décrit que par des caractéristiques très généralisantes le réduisant à ses origines maghrébines. Le système médiatique a mis en place un fonctionnement de présentation de l'information qui effectue un raccourci sur l'identité des victimes des naufrages.

La similarité des noms de La Puta et Señor Puta sont également frappants, comme si la dramaturge voulait faire ressortir une forme de complicité du monde occidental face à la détresse des migrants. Señor Puta apparaît comme un véritable *alter ego* de La Puta. L'emploi des pronoms personnels à la première personne du pluriel participe d'ailleurs à cette impression d'une responsabilité collective. La traduction française jette d'autant plus de trouble qu'elle choisit de prendre des pronoms indéfinis, comme pour poser indirectement la question de la complicité du spectateur ou du lecteur.

Nos confundimos, señor Puta.
Nos asustamos, señor Puta.
Es normal confundirse, es normal asustarse, ¿verdad señor Puta?
Tomábamos el sol,
hacía mucho calor,
sudábamos,
no podíamos ver con claridad³³⁵.

On a fait erreur, monsieur La Pute.
On a eu peur, monsieur La Pute.
L'erreur est humaine, la peur est humaine, pas vrai, monsieur La Pute ?
On prenait un bain de soleil,

³³². Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 19.

³³³. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 15.

³³⁴. *Ibid.*

³³⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 14.

Il faisait une de ces chaleurs,
On était en sueur,
On ne voyait pas clair³³⁶.

Pourtant, les personnages de *La Puta* et *Señor Puta* semblent eux aussi dématérialisés dans la mesure où ils incarnent avant tout des valeurs et des idéologies. *Señor Puta* est plus qu'une caricature de la corruption et du mal qui ronge la société occidentale. Il devient une allégorie même de la xénophobie, de la pédophilie et de la vanité. *La Puta* incarne quant à elle l'insoumission et la révolte. Malgré les nombreuses anecdotes qui nous sont données quant à la vie menée par ces personnages, ils restent indéniablement des entités floues à l'épaisseur psychologique ténue. Le point mis en avant par Angélica Liddell n'est autre que le phénomène de déresponsabilisation de l'individu qui menace la société contemporaine et qui a été à l'origine de catastrophes terribles telle que la Shoah pendant la seconde guerre mondiale.

Lo que pudre a la sociedad es que nadie se avergüenza de sí misma.
Nadie se siente culpable³³⁷.

Ce qui pourrit la société, c'est que personne n'a honte de soi.
Personne ne se sent coupable³³⁸.

C'est pourquoi la dramaturge espagnole nous donne à voir la formation de véritables monstres sur scène. Elle veut que le spectateur explore sa propre monstruosité par un effet mimétique, qu'il se reconnaisse dans ces figures du Mal. Le procès moral mené contre les personnages devient un procès collectif qui s'applique au public entier. L'exhibition des personnages participe à un processus d'exploration de l'intime chez le spectateur.

El tono ceremonial de las acciones a modo de perversos rituales, unido a la dimensión exhibicionista de los personajes, que ostentan su monstruosidad públicamente, pone de manifiesto, no sólo la condición de actores de los personajes que ocupan la escena, sino también la condición de espectadores de quienes están ocultos en la oscuridad de sus asientos, tratando de pasar desapercibidos ante ese tribunal de la moral que muestra los horrores que una sociedad prefiere esconder. La monstruosidad de los casos narrados y el carácter degradante de las acciones terminan convirtiéndose en un espejo donde se refleja la monstruosidad de los propios espectadores³³⁹.

Le ton cérémonieux des actions à la manière de rituels pervers, lié à la dimension exhibitionniste des personnages qui affichent leur monstruosité en public, met en évidence, non seulement la condition des acteurs et des personnages qui occupent la scène, mais aussi la condition des spectateurs qui sont cachés dans l'obscurité de leurs sièges, en essayant de passer

³³⁶. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 10.

³³⁷. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 17.

³³⁸. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 13.

³³⁹. Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, op. cit., p. 65.

inaperçus face à ce tribunal moral qui montre les horreurs qu'une société préfère cacher. La monstruosité des faits narrés et le caractère dégradant des actions finissent par devenir un miroir dans lequel se reflète la monstruosité des propres spectateurs³⁴⁰.

Chez Lina Prosa, l'exploration du sujet sert à comprendre les comportements de groupe et l'instinct grégaire qui guide l'homme au plus profond de lui. Dans *Lampedusa beach*, Shaüba est victime d'un viol par les matelots. Le jeune matelot et le matelot le plus âgé s'engagent l'un contre l'autre dans une lutte pour posséder Shaüba. Ils procèdent par imitation, copiant l'autre dans sa surenchère de la violence. Cet exemple nous montre à quel point le sujet agit de façon grégaire, dans un mouvement de groupe, et se déresponsabilise. L'effet de groupe participe ainsi à une banalisation du crime. On retrouve ce même schéma de rivalité entre Cal et Tonio dans *Migrants* qui s'amuse à harceler Leyla au tableau 2. Le lecteur a l'impression que le crime est essentiellement un produit de la société, le résultat d'un effet de groupe :

Mahama, l'hanno fatto.
Mahama l'hanno fatto lo stesso.
Hanno obbligato Quattro uomini e Quattro donne
A stendersi a coppie le une sulle altre.
Poi gli altri. Una catasta umana.
Lo scafista giovane mi ha tirata con forza contro di sé
Obbligandomi a camminare sulle pance e sulle teste,
Fino a salire sulla cima³⁴¹.

Mahama, ils l'ont fait.
Mahama, ils l'ont fait quand même.
Ils ont obligé quatre hommes et quatre femmes
A s'étendre accouplés les uns sur les autres.
Puis les autres. Une pile humaine.
Le jeune matelot m'a tirée avec force contre lui
M'obligeant à marcher sur les ventres et les têtes,
Jusqu'à monter sur le sommet³⁴².

Les seuls termes de « pile humaine³⁴³ » employés pour désigner les migrants prouvent à quel point la société va loin dans ce processus de déshumanisation et de mercantilisation des corps. Les passeurs considèrent les clandestins comme des produits de consommation. Ils piétinent avec violence les voyageurs qui se trouvent réduits à des « bras, têtes et autres choses³⁴⁴ »,

³⁴⁰. Traduction établie par Haniarii Manin.

³⁴¹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 25.

³⁴². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 22.

³⁴³. *Ibid.*

³⁴⁴. *Ibid.*, p. 23.

foulant ainsi au pied l'humanité même. Lina Prosa ne pouvait pousser plus loin la métaphore de la déshumanisation des migrants.

« Pure me hai comprato. Mi hai pagato di più.
Mi hai pagato più del giovane perché sono io che comando questa carretta.
Se non volevo io tu saresti ancora attaccata allo scoglio ».
Lo scafista anziano pestando braccia, teste ed altro
Si arrampica sulla cabina di comando della violenza³⁴⁵.

« Tu m'as acheté moi aussi. Tu m'as payé plus.
Tu m'as payé plus que le jeune parce que c'est moi qui commande sur cette charrette.
Si moi, j'avais voulu, tu serais encore attachée au récif. »
Le matelot plus âgé, piétinant bras, têtes et autres choses,
Grimpe sur la cabine de pilotage de la violence³⁴⁶.

Voici ce que réplique le passeur Tonio lors de l'embarquement des migrants dans la pièce de Sonia Ristic : « On paye maintenant. Un seul bagage par personne. On monte dans les barques. Et on ferme sa gueule³⁴⁷ ». La traversée est une étape irrémédiable dans la vie d'un migrant. C'est comme si en s'embarquant à bord de ces bateaux, les clandestins entraînent dans un autre monde, celui des Enfers. Transportés sur la barque de Charon, ils laissent derrière eux leur enveloppe corporelle, et abandonnent également leur parole pour ne devenir que l'ombre d'eux-mêmes.

Dans *Lampedusa Beach*, au moment du viol de Shaüba, le dernier migrant de la pile humaine lui fait comprendre que la perte d'humanité qui les menace à bord du navire est remédiable. Il tente de la consoler et fait preuve d'un dernier acte d'humanité en lui promettant de lui faire retrouver sa chasteté dès que possible. Le lait de coco devient le symbole même de cet espoir de réconciliation avec l'humanité:

« Non avere paura, sbarcheremo e tornerai pura.
Ho nascosto negli stivali due bottiglie di latte di cocco.
Fallo, dobbiamo arrivare.
A Lampedusa ti laveremo col latte di cocco e sarai nostra regina »³⁴⁸.

« N'aie pas peur, nous débarquerons et tu deviendras pure...
J'ai caché dans mes bottes deux bouteilles de lait de coco.
Fais-le, nous devons arriver.
A Lampedusa, nous te laverons avec le lait de coco et tu seras notre reine »³⁴⁹.

³⁴⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 26.

³⁴⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 22-23.

³⁴⁷. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit., p. 12.

³⁴⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 26.

³⁴⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 23.

Shaüba devient ainsi la figure du sacrifice qu'il faut payer pour parvenir à la terre promise. Elle incarne cette pureté du cœur, cette innocence et cette humanité qu'il manque tant à la représentation que l'on se fait des migrants. Elle cherche à s'assurer que la planche humaine qui se trouve sous l'homme qui la soutient respire encore. Shaüba participe à cet élan humaniste. Elle se présente donc comme un *alter ego* de la dramaturge Lina Prosa qui appelle à cette réconciliation des cultures et des hommes entre eux.

Il cuore mi si gonfiò prima ancora di annegare.
Pensai a quelle tavole umane che stavano sotto di me.
Dico alla tavola, la prima di sopra :
« Mohamed, sono sicura che ti chiami così, chiedi alla tavola di sotto se
respire ancora ».
Ha senso sacrificarsi se solo una tavola umana ha smesso di respirare³⁵⁰?

Mon cœur enfla bien avant que je me noie.
Je pensai aux planches humaines qui se trouvaient en dessous de moi.
Je dis à la planche, la première au-dessus :
« Mohamed, je suis sûre que tu t'appelles ainsi,
Demande à la planche qui est en-dessous
Si elle respire encore. »
Y a-t-il un sens à se sacrifier si rien qu'une seule planche humaine
A cessé de respirer³⁵¹ ?

Ce questionnement qu'elle a sur la nécessité du sacrifice suggère que la société met en place des actes pulsionnels violents qui sont censés exercer un pouvoir cathartique. Le sacrifice des migrants rappelle celui des génocides du XX^e siècle. La société contemporaine fonctionne d'après un schéma de violence expiatoire comme dans les tribus primitives ; elle se cherche inévitablement un bouc-émissaire pour canaliser sa violence. René Girard a d'ailleurs théorisé ce phénomène de violence fondatrice dans son essai critique *La violence et le sacré*³⁵² comme Corinne Alexandre-Garner dans son article « Le récit comme lieu de l'hospitalité »³⁵³ :

Cette place que l'étranger tente de trouver dans la Cité alors même qu'elle l'interroge sur son histoire et son récit, alors même qu'il cherche sa place dans le groupe humain que la cité définit, c'est également celle que décrit Shmuel Trigano, dans le *Temps de d'exil*, lorsqu'il écrit que « le propre de la Cité, c'est de définir le groupe humain dans la dissociation d'avec celui qui n'est pas d'ici, celui qui ébranle toutes nos certitudes et qui souvent deviendra le bouc émissaire des temps de crise »³⁵⁴.

³⁵⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 26-27.

³⁵¹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 22-23.

³⁵². René Girard, *La violence et le sacré*, Fayard, Pluriel, 2011.

³⁵³. Corinne Alexandre-Garner, « Le récit comme lieu de l'hospitalité », dans *migrations/translations*, op. cit, p. 101-115, p. 104.

³⁵⁴. *Ibid.*

Lina Prosa et Angélica Liddell nous posent en filigrane la question de la limite de l'humanité. La métamorphose des migrants en poissons nous indique que l'humanité est menacée par une forme de bestialité, par un risque de déshumanisation. Que ce soit l'apparition horrifique de la femme-reptile dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* ou Saïf qui se compare à un crocodile dans *Lampedusa Way*, l'individu appréhende son corps comme une enveloppe dans laquelle il souffre :

Saif guarda... guarda che disastro... (intanto va scoprendo la pancia).
Mahama non è giusto avere vergogna della propria pancia.
Saif da ragazzino mi sentivo un coccodrillo, facevo come lui, camminavo strisciando a terra³⁵⁵.

Saïf. – regarde... regarde quel désastre... (Et il commence à découvrir son ventre.)
Mahama.- ce n'est pas juste d'avoir honte de son ventre.
Saïf.- dans mon enfance, je me sentais comme un crocodile, je faisais comme lui, j'avancais en rampant³⁵⁶.

Le migrant est réduit par la société à sa représentation corporelle et organique. Il n'est perçu que comme un corps en souffrance, en décomposition, mais surtout un corps fragmenté. Il n'est présenté que très rarement d'après une vision englobant toute sa personnalité et son identité. C'est pourquoi tout ce vocabulaire sur la fragmentation et la décomposition des corps pullule dans l'œuvre d'Angélica Liddell et de Lina Prosa. Dans *Lampedusa Beach*, les sept cent clandestins à bord du bateau qui transporte Shaüba sont désignés comme « une pyramide de sept cent corps³⁵⁷ » et comme des « planches humaines³⁵⁸ ». Lina Prosa va jusqu'à décrire un cadavre de migrant mangé par un requin.

E un cadavere. E una delle tavole umane.
La pancia squartata.
L'ha azzannata un pescecane.
Gli ha rubato il pranzo del giorno sì.
Riso e croccantini, carne in scatola.
Il fegato gli penzola dalla pancia³⁵⁹.

C'est un cadavre. C'était une des planches humaines.
Le ventre écartelé.
Un requin l'a saisie entre ses dents.
Il lui a volé le repas du jour oui.
Du riz et des croustillants, de la viande en boîte.
Son foie pend de son ventre³⁶⁰.

³⁵⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 77.

³⁵⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 11.

³⁵⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 24.

³⁵⁸. *Ibid.*

³⁵⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 28.

³⁶⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 26.

Ces images morbides sont omniprésentes dans l'œuvre dramaturgique d'Angélica Liddell, notamment lors de l'accouchement de la femme-reptile où l'organicité du migrant semble être la seule préoccupation des deux spectateurs que représentent La Puta et Señor Puta. Ce spectacle d'horreur leur fait éprouver du dégoût, car la créature animalisée qu'incarne la migrante n'a plus rien d'humain. Le préjugé d'une corporalité étouffante, d'une fonction purement triviale de l'entité que représente le migrant l'enferme dans une image réductrice. Il est associé à la terre, à la saleté, à la souillure.

Aquella lombriz espasmódica expulsó un bebé
y siguió arrastrándose por la arena
y arrastrando al bebé junto a ella
entre las piernas,
como si el cordón umbilical fuera la correa de un caniche.
Lo llevaba como un colgajo entre las piernas,
dejó la arena llena de sangre.
Parecía no darse cuenta de que había parido, señor Puta³⁶¹.

Ce ver de terre spasmodique a expulsé un bébé
Avant de continuer à se traîner dans le sable
Et à traîner le bébé avec,
Entre ses jambes,
Comme si le cordon ombilical était la laisse d'un caniche. [...]
On aurait dit une pendeloque entre ses jambes.
Elle a mis du sang partout dans le sable.
A croire qu'elle ne se rendait pas compte qu'elle avait accouché, monsieur
La Pute³⁶².

De même, Angélica Liddell nous fait voir la plaie du serveur noir comme si cette seule partie de son corps en constituait la totalité. Par ce procédé métonymique, elle montre que le migrant n'est plus qu'un corps en souffrance et pose cette question primordial : « Et si ce bateau était destiné à accroître la souffrance humaine ?³⁶³ ». Le Noir écarte sa plaie comme s'il voulait qu'on entre dans son intériorité psychologique. C'est une invitation à percevoir les souffrances intérieures des minorités.

La herida era más grande.
La herida estaba más abierta.
¿Lo ha visto, señor Puta?
De alguna manera el negro se había abierto más la herida.
El negro quería que le viéramos por dentro³⁶⁴.

La plaie était encore plus grande.
La plaie était encore plus béante.
Vous avez vu ça, monsieur La Pute ?
Le Noir s'est débrouillé pour écarter la plaie.

³⁶¹. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 15.

³⁶². Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 11.

³⁶³. *Ibid*, p. 26.

³⁶⁴. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 30-31.

Le Noir voulait qu'on voie en dedans, monsieur La Pute³⁶⁵.

Dans *Migrants*, le corps malade du migrant nous est présenté à travers la figure de Cal dont les plaies se sont infectées parce qu'il a tenté de surmonter le grillage qui entoure le camp afin de voir la mer. Sonia Ristic donne à voir à la fois son corps agonisant et sa souffrance morale.

(Elle verse l'alcool sur les plaies, Cal mord le torchon pour étouffer son cri)

Cal : Je ne peux pas mourir sans l'avoir revue. C'est sur la mer que je dois mourir, pas comme ça, derrière des murs et pourtant si près d'elle.

Ursula : Ne t'avise pas de mourir dans mon lit. Je dois aller chercher des draps propres.

Cal : Ne t'en va pas. Reste avec moi³⁶⁶.

Ce procédé de déshumanisation de la figure du migrant grâce à la fragmentation du corps et à l'animalisation est utilisé dans la mise en scène de Julie Pichavant, *Les poissons ne posent pas de question*, créé en 2016. Elle finit la pièce avec une déshumanisation grotesque du personnage du migrant, transformé en créature monstrueuse. Méconnaissable, l'actrice et metteuse en scène se jette ainsi recouverte de boue dans des plumes et du sable. Le contraste avec la poésie des images projetées qui illustrent la noyade et le grotesque de la décomposition du corps sur la terre ferme est radical. Influencée par le texte d'Angélica Liddell, Julie Pichavant fait ressortir cette perte indéniable de l'humanité chez le migrant.

En outre, la peur d'une catégorisation des migrants est perceptible dans la pièce de Sonia Ristic. La mise en tension des différentes voix qui constituent le personnage collectif des migrants pose la problématique de l'individualité. Etre rangé dans une vie communautaire où ce qui constitue la singularité et le passé de chacun est rejeté revient à admettre une perte de l'identité. Il y a ce risque évident pour chaque individu d'être enfermé dans la catégorie réductrice de « migrant ». C'est pourquoi interviennent les voix des migrants dans un brouhaha collectif presque permanent au tableau 5 et 22. Toutes les voix s'emboîtent les unes les autres, sans que jamais que le lecteur ne sache réellement de qui il est question, car ces figures de migrants restent floues.

Puis vient le brouhaha, les voix de tous se mélangent et cette litanie rejoint le chant que depuis l'extérieur on entendait en sourdine.

-Déclinez votre identité, nom prénom, s'il vous plaît

-Youssef, fils de Ali

³⁶⁵. *Ibid*, p. 26.

³⁶⁶. Sonia Ristic, *Migrants*, *op. cit.*, p. 45.

- Date de naissance
- L'année de la grande sécheresse
- Vladimir
- Après la guerre
- Ti Sam
- Quelle guerre ?
- Ce serait plus simple si vous pouviez me donner une date précise
- 12 février
- 3 avril
- 18 septembre³⁶⁷.

En faisant réfléchir sur les préjugés véhiculés par les médias, les dramaturges remettent en cause la catégorisation et la déshumanisation qui guettent les migrants. Elles présentent le corps du migrant dans ce qu'il a de plus organique et présentent les individus dans un désordre collectif de telle sorte que le lecteur se rebelle contre ces clichés. Leur démarche peut paraître paradoxale, car elle consiste à mettre en place une lutte contre la déshumanisation médiatique par une monstration de ces corps fragmentés. La différence majeure avec cette nouvelle manière de montrer la déshumanisation est que les auteures affichent la souffrance de l'individu, contrairement aux médias qui présentent les corps comme de simples objets de l'information. Les dramaturges permettent une réhumanisation des migrants en leur conférant des sentiments qui amènent le lecteur à éprouver de la compassion pour l'individu qui souffre sous ses yeux.

C'est avant tout cette question de la représentation de l'Altérité qui guide leur écriture. L'exploration de l'Autre passe également par un travail sur la forme monologuée. L'adresse monologique n'est autre qu'un subterfuge pour partir en quête de l'altérité comme le montre le travail de Françoise Heulot-Petit sur la *Dramaturgie de la pièce monologuée, l'altérité absente ?*³⁶⁸.

b) Le monologue, un moyen de questionner l'Altérité

« Le monologue semble approcher au plus près la parole dans son caractère immanent, l'homme dans son intimité et la pensée quand elle devient formulation³⁶⁹ ». La forme monologuée nous apprend donc des choses sur nous, mais aussi sur l'individu en général. Elle n'est pas seulement, comme on pourrait le croire, une parole à soi-même, mais elle est également une parole à une Altérité parfois indéterminée. Les trois dramaturges utilisent toutes le

³⁶⁷. *Ibid*, p. 17.

³⁶⁸. Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, op. cit.

³⁶⁹. *Ibid*, p. 19.

monologue, comme si elles avaient perçu la force que propose cette forme, théorisée par Françoise Heulot-Petit comme un « sous-genre dramatique³⁷⁰ ».

Traditionnellement, le monologue contemporain révèle une intériorité et une relation du Moi au monde. C'est un « témoignage direct », « le récit intime, la livraison d'états d'âme sans confrontation avec un autre discours », un « confessionnal³⁷¹ » fictif. Il fait entrer dans une certaine intimité du personnage. Pourtant, comme l'explique Françoise Heulot-Petit, « le monologue est un moyen privilégié d'observation de l'articulation du Moi au monde, le monologue n'est pas uniquement le lieu de manifestation d'une individualité qui se replie sur elle-même, mais la chambre d'échos du politique et du social³⁷² ». Le récit intime de Shaüba à la première personne du singulier dans *Lampedusa Beach* renvoie à plus qu'à une expérience personnelle du naufrage ; elle se présente comme « la représentante d'un phénomène social³⁷³ ».

Le monologue, forme inachevée parce qu'il manque toujours la figure de l'autre, demande, peut-être davantage encore que pour le dialogue, le rôle actif du spectateur comme point ultime de la construction du sens et d'une forme de réalité. Plus largement, cette fiction se fait l'articulation d'une rencontre entre un Moi et la communauté³⁷⁴.

En fait, l'altérité apparaît dans le monologue grâce au procédé de l'adresse. En s'adressant à des personnages qui ne sont pas présents sur scène, le personnage qui tient le monologue pose la question d'une altérité absente. Il fait voir l'Autre sans que le spectateur ne puisse réellement le voir. C'est grâce au langage que le spectateur parvient à matérialiser un personnage qui n'est pas vraiment présent :

Le personnage s'adresse parfois, tout au long de la pièce à un personnage apparemment présent pour lui mais qui, en fait, s'inscrit dans le passé ou dans un ailleurs spatio-temporel difficilement délimitable. A la différence de l'adresse précédente, l'autre ne peut pas être incarné sur scène puisqu'il ne fait pas partie ni du temps, ni de l'espace présents de l'énonciation. L'adresse peut être constante, elle devient cependant rapidement problématique puisqu'elle joue sur des temporalités et des espaces différents. L'espace de la fiction se referme sur une adresse interne, qui exclut le spectateur³⁷⁵.

Chez Lina Prosa, l'adresse monologuée à un personnage absent est récurrent. Tout au long de son récit, Shaüba s'adresse à la figure rassurante mais

³⁷⁰. *Ibid*, p. 23, l'expression provient de l'essai de François Dubor, *L'Art de parler pour ne rien dire. Le Monologue fumiste fin du siècle*, Collection « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

³⁷¹. *Ibid*, expressions tirées de l'ouvrage de Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Editions Dunod, 1993, p. 70.

³⁷². *Ibid*, p. 32.

³⁷³. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, *op. cit.*, p. 36.

³⁷⁴. Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, *op. cit.*, p. 32.

³⁷⁵. *Ibid*, p. 157.

bien absente de Mahama. Elle se réfère ainsi à des souvenirs, des images qu'elle a gardées de sa tante adoptive, mais aussi à des dialogues qu'elle a pu tenir avec elle dans le passé. Mahama n'a pas pu l'accompagner dans son voyage, mais elle lui sert d'auditeur virtuel, de second spectateur lors de cette traversée difficile qui la mène vers une mort irrémédiable. Shaüba s'adresse à la seule personne qui compte pour elle pour affronter cette expérience terrifiante, car elle n'a personne d'autre vers qui se tourner.

Oggi dico sì alla zia amata.
A Mahama.
Ha fatto partire tutti tranne se stessa perché dice Mahama
« Io non parto, spingo le barche al largo,
Le aiuto a muoversi più in fretta dalla banchina. »
Lo so Mahama. Tu fai un grande sforzo con la lingua.
Vuoi fare vento favorevole al barcone.
Come il ventilatore alla prua di un transatlantico.
Fffu-ffu-ffuuuuu.
Aiutami a morire ora.
Affondami, affondami,
Naufragare m'è duro in questo mare³⁷⁶.

Aujourd'hui, je dis oui à ma tante bien-aimée.
A Mahama.
Elle a fait partir tout le monde sauf elle-même parce qu'elle dit, Mahama :
« Moi, je ne pars pas, je pousse les barques vers le large,
Je les aide à quitter plus vite le quai. »
Je le sais, Mahama. Tu fais un grand effort avec ta langue.
Tu fais du vent favorable au bateau.
Comme le ventilateur à la proue du paquebot.
Pffou – pffou – pffouuuuuu.
Aide-moi à mourir, à présent.
Coule-moi, coule-moi,
Il est dur, pour moi, de sombrer en cette mer³⁷⁷.

Elle cherche à éveiller son empathie. Ce procédé fait prendre conscience que les altérités absentes auxquelles elle s'adresse peuvent se référer directement à nous spectateurs. Le public n'est jamais interpellé directement, mais il est touché par le procédé d'identification mimétique qui l'érige comme un double de Mahama : « Le monologue peut être considéré comme une forme d'introspection, ou au contraire, être adressé au public qui devient un interlocuteur possible³⁷⁸ ». Comme l'écrit Françoise Heulot-Petit, « l'hypothèse d'une altérité absente intériorisée est en partie vérifiée par la présence du public qui incarne une forme d'altérité présente mais considérée comme absente³⁷⁹ ».

³⁷⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 17-18.

³⁷⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 12.

³⁷⁸. Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, op. cit, p. 179.

³⁷⁹. *Ibid*, p. 180.

Pourtant, les spectateurs ont une part de responsabilité dans cette noyade, car ils y assistent sans agir, ne répondant pas aux appels à l'aide lancés par Shaüba.

C'est la même question du témoignage d'autrui qui est posée dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*. L'adresse au public n'est pas assumée, mais toutes les interjections qui utilisent le tutoiement ou le vouvoiement montrent bien cette ambiguïté du récepteur. Le public peut se sentir visé par les attaques lancées contre Señor Puta : « Usted se dedica a la belleza, señor Puta³⁸⁰ ». Ce n'est d'ailleurs pas pour rien s'il s'agit d'un soliloque, autrement dit, d'une adresse monologuée à un personnage en scène mais qui ne parle pas. Señor Puta lui aussi est une sorte de spectateur, une altérité censée être présente mais qui se rapproche plus de l'absence.

Dans *Lampedusa Beach*, les adresses à Mahama reviennent de manière cyclique comme pour rappeler que c'est une parole immédiate qui se fait entendre ici : « Mahama, ils l'ont fait. / Mahama, ils l'ont fait quand même³⁸¹ ». Lina Prosa joue sur ce mélange entre un discours direct et un discours rapporté afin de créer des lieux de rencontre entre le passé et le présent. Dans *Lampedusa Snow*, elle met en place un discours rapporté entre Saïf et Mohamed afin de dévoiler plus encore la personnalité du protagoniste principal et de mettre en avant ses relations aux autres. Cet échange nous apprend que Mohamed utilise un langage simple afin de vulgariser la pensée scientifique et technologique auprès de son mentor Saïf. C'est pourquoi leurs paroles nous semblent si obscures. Ils mettent en place un nivellement de références que le lecteur déchiffre difficilement, car il est en dehors de cette codification langagière qui est née de leur complicité.

Saif dice : sei chef ai parlare la radio ?
Io dico : io posso far parlare il vuoto se c'è un uomo sul bordo del vuoto.
Saif dice : e se l'uomo lì non c'è ?
Io dico : io devo presupporre che ci sia.
Saif dice : il tuo lavoro ha bisogno di ottimismo...
Io dico : io sono certo che quello che ho studiato esiste...
Saif dice : tu sei forte...
Io dico : per me ci sei tu sul bordo del vuoto.
Saif dice : mi farai ascoltare la voce dell'Impero ?
Io dico : certi segnali camminano segretamente..
Saif dice : tu sei adatto ai segreti.
Io dico : ma non a quelli dei Bianconi³⁸².

³⁸⁰. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 14.

³⁸¹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 22.

³⁸². Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 48.

Saïf dit : c'est toi qui fais parler la radio ?
Moi, je dis : je peux faire parler le vide s'il y a un homme au bord du vide.
Saïf dit : et s'il n'y a pas d'homme ?
Moi, je dis : je dois supposer qu'il y en a...
Saïf dit : ton travail, il y faut de l'optimisme...
Moi, je dis : je suis certain que ce que j'ai étudié existe...
Saïf dit : tu es fort...
Moi, je dis : pour moi il y a toi au bord du vide.
Saïf dit : tu me feras entendre la voix de l'Empire ?
Moi, je fis : certains signaux marchent secrètement...
Saïf dit : tu es parfait pour les secrets...
Moi, je dis : mais pas pour ceux des Gros Blancs³⁸³...

Les paroles rapportées dans le passé servent à éclairer la psychologie du personnage et à ouvrir une porte vers un autre espace-temps qui enrichit le potentiel d'interprétation de l'œuvre et du personnage :

L'abondance de paroles rapportées au sein du monologue, en intégrant, dans le présent de l'énonciation, des moments de rencontre avec d'autres personnages, offre la possibilité de mieux comprendre les motivations du comportement du personnage immédiat. Le personnage se construit dans sa relation à l'autre, dans son mode d'investissement de la parole, même s'il a tout loisir de la manipuler, au moment où il la cite et qu'il choisit telle ou telle parole, ou du moins donne l'apparence, manipulé par l'auteur, de faire un choix. La rareté des paroles rapportées peut écarter la possibilité d'observer le personnage antérieur dans un échange intersubjectif, de connaître le regard porté, sur lui, par les autres³⁸⁴.

Chez Sonia Ristic, dans le premier tableau, les personnages parlent d'eux sans jamais se répondre les uns aux autres de telle sorte que l'on pourrait croire que chacun se lance dans un monologue :

Jo : Une liste de démarches à accomplir ; une liste qu'une mère laisse à son fils lorsqu'une nuit, après avoir rangé la cuisine, elle décide d'aller se pendre dans le grenier.

Ti Sam : Après la première explosion, il y a eu le plus grand, le plus beau silence. J'ai compris tout de suite. Dans la famille, c'est comme ça qu'on parle de moi. On dit : « Ti Sam, il comprend pas tout de suite. » On dit que je suis un peu lent, pas dans les jambes mais dans la tête. [...]

Leyla : Qu'ils se taisent, j'ai pensé. Qu'ils ne me posent plus de questions ! Je ne sais pas, j'ai pensé. C'est pour cette raison que je pars, parce que je ne sais pas.

Ti Sam : Fichue poussière qui me tapisse la gorge³⁸⁵.

La forme monologique sert en fait à Sonia Ristic à développer d'entrée l'épaisseur psychologique de ses protagonistes et à faire entrer dans l'intimité de leur histoire et de leur passé. Si elle choisit d'emprunter le schéma partiel du

³⁸³. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 15.

³⁸⁴. Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, op. cit, p. 227.

³⁸⁵. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit, p. 6-7.

monologue pour laisser place à des formes dialoguées dans la suite de la pièce, c'est que l'auteur de *Migrants* veut faire voir cette progression de l'interaction entre les personnages. Obnubilés par leur propre parole et leur propre histoire dans le premier tableau, les protagonistes finissent par créer des liens forts qui légitiment le passage à de réels dialogues, à de vrais échanges.

De plus, le monologue a cette qualité toute particulière qu'il peut faire voyager dans un temps passé ou un temps futur tout en garantissant l'immédiateté du récit narratif qui se joue dans le moment présent.

Le monologue permet au dramaturge de disloquer, fragmenter et transformer ce présent perpétuel en d'autres modes temporels. Le monologueur est habilité à compresser le temps, en racontant une série d'événements, à le suspendre en offrant des mots qui n'affectent pas le temps qui s'écoule dans la pièce, pour opérer un mouvement aussi bien en arrière ou en avant dans le temps et pour altérer le temps, en changeant notre perception de la vitesse³⁸⁶.

En d'autres termes, « le temps immédiat, si le personnage revit au moment présent les moments passés, peut se confondre avec un autre temps, comme si les deux strates temporelles se chevauchaient³⁸⁷ ». Le personnage contrôle ainsi son récit en toute conscience et choisit par moments de faire des bonds dans le temps.

Pourtant, dans le récit de Mohamed, le lecteur se perd quelque peu dans des espaces-temporels différents qui s'enchaînent sans qu'il sache réellement si le personnage est en pleine hallucination ou s'il est dans le moment présent. La projection que Mohamed fait de lui au Vatican, pour aller à la rencontre du Gros Blanc est complètement irréaliste et floue. On peut penser que le monde onirique se mélange à des souvenirs du passé et à des éléments du présent.

Nascondo le mani nella tasca della felpa, [...]
Le mani afferrano qualcosa.
Soldi ?
Mi fermo. Sono emozionato.
Sono sicuro che la felpa era di un uomo ricco.
E giusto che io mi illuda.
Forza Mohamed, non lasciarti fregare dalla realtà!
Il ricco ha dimenticato nella tasca il denaro.
La mia vita sta per cambiare.
Sì, è così. Corro giù a valle, corro, rotolo nella neve [...]
Mi alzo, vado alla stazione, compro un biglietto,
Salgo sul primo treno, scendo Roma,
Cerco un albergo riscaldato, mi corico, dormo due giorni,

³⁸⁶. *Ibid*, p. 74.

³⁸⁷. *Ibid*, p. 305.

Poi esco, compro un vestito, vado dal dio italiano in terra³⁸⁸ [...].

Je cache mes mains dans les poches du sweat-shirt, [...]
Mes mains saisissent quelque chose.
De l'argent ?
Je m'arrête. Je suis ému.
Je suis certain que le sweat-shirt appartenait à un homme riche.
Il est juste que je me fasse des illusions.
Vas-y, Mohamed, ne te laisse pas baisser par la réalité !
Le riche a oublié son argent dans la poche.
Ma vie va changer.
Oui, c'est ainsi. Je cours vers la vallée, je cours, je roule dans la neige [...]
Je me lève, je vais à la gare, j'achète un billet,
Je monte dans le premier train, je descends à Rome,
Je cherche un hôtel chauffé, je me couche, je dors pendant deux jours,
Puis je sors, j'achète un vêtement, je vais chez le dieu italien sur terre³⁸⁹
[...].

Les paroles rapportées posent ainsi un problème pour le lecteur de *Lampedusa Snow*. Le discours du vieux montagnard fait naître le doute dans l'esprit du lecteur quant à la véracité des événements, tandis que les paroles rapportées du médecin semblent provenir d'une immédiateté ancrée dans la réalité. Ces passages du réel et au monde onirique font perdre tout repère au lecteur dans le déroulement du récit narratif. La forme monologuée permet de passer d'un espace temporel à l'autre, d'un ailleurs à l'autre, en suivant la pensée discontinue du personnage.

Le monologue est donc un d'indicateur de la relation du protagoniste vis-à-vis de l'altérité. Il permet une matérialisation de l'autre parfois plus éclairante que par le dialogue, car il analyse les individus depuis leur intériorité.

B) Donner vie à un individu par une matérialisation complexe du personnage

Les dramaturges parviennent à mettre en scène des personnages de migrants en usant de procédés dramaturgiques bien connus. Tout d'abord, elles assurent la mise en place de leur singularité langagière afin de les rendre plus vivants, ensuite elles organisent dans leur récit une subjectivisation de leur milieu par une projection de leurs désirs sur le monde. Les personnages des migrants se voient attribués des points de vue, des rapports au langage et au monde particuliers qui participent à une singularisation de leur individualité.

³⁸⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 56.

³⁸⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 25.

a) Un langage propre à chaque personnage

Le langage permet aux dramaturges de donner vie aux personnages, de les matérialiser en tant qu'individus sur scène. Il marque leur singularité, véhicule leurs pensées intimes, et dévoile leur perception particulière du monde. Comme le fait remarquer Françoise Heulot-Petit, le monologue est un « élément constitutif du développement du langage et de l'appréhension d'autrui³⁹⁰ » autant chez l'enfant que chez l'adulte. Le langage participe ainsi dans les différents monologues comme un moyen de caractériser le personnage, de lui faire prendre vie et de le relier à une altérité.

Chez Angélica Liddell, le personnage de La Puta prend vie grâce aux nombreuses interpellations qu'elle lance à Señor Puta. Sa parole est extrêmement vivante, car elle est toujours en interaction avec une altérité. Le même registre satirique qu'elle utilise tout au long du monologue nous permet de mieux la caractériser comme une personnalité rebelle. Cette continuité du ton fait pourtant apparaître le personnage sous un aspect seulement, celui de la colère. En fait, La Puta fonctionne comme une figure allégorique, celle d'une Espagne en rébellion. Elle est vide au-dedans, même si sa parole est loin d'être creuse. La Puta construit son langage d'après le schéma du procès, enchaînant les arguments et les attaques les uns après les autres.

Le peu de didascalies et de descriptions physiques rend son personnage un peu flou et donne à l'acteur une grande liberté quant à son incarnation sur scène. On peut penser que les anecdotes qu'elle nous confie à propos de son enfance la font rentrer dans un système psychologique complexe. Pourtant, on s'aperçoit très vite que ces détails nous apprennent davantage de choses sur Señor Puta, comme si la construction psychologique du personnage de La Puta dépendait exclusivement de sa relation à autrui. La Puta n'est jamais traitée pour ce qu'elle est en soi, intimement. Elle ne fait pas réellement une confession personnelle, mais dénonce les attitudes de la société, et surtout celles de Señor Puta. Elle-même insiste sur le fait qu'on « voyait à peine [sa] tête³⁹¹ » lors d'un défilé patriotique. Elle met l'accent sur l'hypocrisie des personnes présentes. En soi, elle n'est que le pion d'un immense jeu d'échec mené par l'État espagnol.

³⁹⁰. Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, op. cit., p. 80.

³⁹¹. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 9.

Personnage fantoche, La Puta existe simplement par sa parole dénonciatrice, mais elle n'a pas d'épaisseur psychologique. On pourrait aller jusqu'à la considérer comme une « voix », plus que comme un « personnage ».

A mí también me regalaron una bandera.
¿Se acuerda, señor Puta?
Miss patriotismo infantil, señor Puta, a los ocho años.
Di dos vueltas al parque rodeada de banderas,
apenas se me veía la cabeza entre tanta bandera,
y todos los albañiles me aplaudían,
y todos llevaban los cascos relucientes,
y todos eran blancos.
Todos, todos los albañiles eran blancos.
¿Se acuerda, señor Puta?
Y después rezamos en la iglesia,
y la iglesia también estaba llena de banderas,
y usted me sentó sobre sus rodillas,
y me sacudió el confeti de las nalgas.
¿Se acuerda, señor Puta³⁹²?

A moi aussi, on m'a offert un drapeau.
Vous vous souvenez, monsieur La Pute ?
Miss Patriotisme junior, monsieur La Pute, à l'âge de huit ans.
J'ai fait deux fois le tour du parc au milieu des drapeaux.
On voyait à peine ma tête, avec tous ces drapeaux,
Et tous les maçons m'applaudissaient,
Et tous ils portaient des casques reluisants,
Et tous ils étaient Blancs.
Vous vous souvenez, monsieur La Pute ?
Après, on est allés prier à l'église,
Et l'église aussi était pleine de drapeaux,
Et vous m'avez assise sur vos genoux,
Et vous m'avez enlevé les confettis sur mes fesses.
Vous vous souvenez, monsieur La Pute³⁹³ ?

Le particularisme des personnages de Lina Prosa est bien plus fort grâce aux expressions langagières peu conventionnelles qu'elle attribue à ses protagonistes. Elle se sert des fautes de syntaxe, des particularités linguistiques pour rendre authentiques ses personnages. Leur imperfection les rend en effet plus humain.

Lina Prosa met ainsi en avant les difficultés langagières des migrants qui se mettent à parler dans une langue qui est très différente de leur langue natale, et qui ne fait pas référence aux mêmes connaissances empiriques. C'est en partie pourquoi la « balénite » de Mahama, devient un *leitmotiv* dans le récit de Shaüba. C'est une expression employée par Shaüba et Mahama qui désigne une déformation de la langue qui est due à un espace dans la dentition qui laisse

³⁹². Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 13.

³⁹³. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit, p. 9.

passer du vent et qui fait penser par sa sonorité au mot « baleine » (« balena » en italien).

Mahama guarda i miei denti, qui al centro c'è una porta sempre aperta...
l'aria he entra ed esce fa rotolare soprattutto le vocali, si tratta di balenite³⁹⁴...

Mahama. – regarde mes dents, ici, au milieu, il y a une porte toujours ouverte... l'air qui entre et sort fait rouler surtout les consonnes, il s'agit de baleinite³⁹⁵ ?

L'image qui nous est donnée est celle d'une baleine qui communique avec ses proches grâce à ses ultrasons. Shaüba communique en effet avec sa tante grâce au procédé du monologue adressé. Ce langage qu'utilisent les baleines a quelque chose de très poétique en soi car on parle de chant des baleines.

Quoiqu'il en soit, Mahama symbolise en elle-même l'écart linguistique, l'impossibilité de se fondre dans le langage du Blanc :

« Sono Mahama l'affricana »
« No Mahama, tu sei l'africana »
« No Shauba, sono l'affricana »
« No Mahama, sei l'africana »
« No Shauba sono l'affricana³⁹⁶ ».

« Je suis Mahama, l'Africaine »
« Non, Mahama, tu es l'Africaine »
« Non, Shauba, je suis l'Africaine »
« Non, Mahama, tu es l'Africaine »
« Non, Shauba, je suis l'Africaine³⁹⁷ »

Les consonnes qui se frittent lorsqu'elle répète le mot « africaine » prouvent à quel point le langage trahit ses origines et qu'il ne sert à rien d'imiter le langage des Blancs, car quand bien même elle tenterait de les tromper, elle sera toujours considérée pour ce qu'elle est, une Africaine.

Le effe di Mahama sono il piccolo disturbo
Di chi non ha studiato.
E uno sfiatamento del vano del dente che
Non regge la passione della lingua lanciata a parlare³⁹⁸.

Les efs de Mahama sont la petite gêne
De qui n'a pas fait d'études.
C'est un échappement du vide de la dent qui ne soutient pas la passion de
la langue lancée dans la parole³⁹⁹.

³⁹⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 75.

³⁹⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 8.

³⁹⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 17.

³⁹⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 11.

³⁹⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 19.

³⁹⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 14.

Pourtant, au lieu de considérer cette particularité langagière comme une gêne, Mahama est fière d'afficher l'originalité de sa prononciation qui finit par devenir une marque identitaire forte. Dans *Lampedusa Way*, elle signe sa lettre à l'ambassadeur en précisant la façon dont il faut prononcer la formule périphrastique qui accompagne son nom comme pour revendiquer ses origines africaines : « Je suis Mahama l'Affricaine, avec trois efs⁴⁰⁰ ».

Au contraire de Mahama, Shaüba s'empare de la langue des occidentaux pour mieux s'intégrer dans la société. C'est aussi peut-être un moyen pour le dominé de retourner la langue de l'ennemi contre lui et d'en faire une « contre-langue ».

La question de la langue est primordiale dans ces œuvres, car les migrants ont deux choix qui s'offrent à eux lors de leur arrivée sur la terre d'accueil : soit ils décident d'adopter le nouveau langage et les nouvelles connaissances relatives à leur nouveau milieu, soit ils refusent de faire avec ces nouvelles données linguistiques et empiriques, et ils s'engagent dans une résistance face au nouveau langage. Mahama et Saïf résistent au langage et aux idées des occidentaux. Ils se positionnent différemment par rapport à Shaüba et Mohamed qui affichent au contraire une assimilation partielle. On peut néanmoins considérer ce mimétisme langagier comme un moyen stratégique subtil pour entrer au cœur de « l'Empire » occidental. Mohamed veut fonder cet Empire dont il rêve tant, grâce à cet apprentissage des us et des coutumes des occidentaux.

Saif mi dice così il giorno che divento
Ingegnere elettronico.
Saif mi batte la mano sulla spalla.
Come dire : l'Africa ce l'ha fatta.
Ma il senso di tutto è nelle parole di dopo :
« Vai, insegna ai Bianconi come si fa.
Ora sei intellettualmente affidabile »⁴⁰¹.

C'est ce que me dit Saïf le jour où je devins
ingénieur en électronique.
Saïf me tape de la main sur l'épaule.
Comme pour dire : « L'Afrique y est arrivée. »
Mais le sens de tout ça est dans les mots qui suivent :
« Va, apprend à ces Gros Blancs comment on fait.
A présent, intellectuellement, on peut te faire confiance. »⁴⁰²

⁴⁰⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit., p. 47.

⁴⁰¹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit., p. 46.

⁴⁰². Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit., p. 13.

On remarque que Mohamed analyse le comportement de son mentor Saïf de manière critique. Leur différence d'âge est peut-être à l'origine de cette divergence sur la pratique du langage. Saïf est perçu par Mohamed comme un ignorant, comme un individu qui n'a pas cherché à maîtriser le langage de l'Autre, comme quelqu'un qui n'a pas réussi à s'ouvrir, à se connecter à un autre monde. Son mentor s'enferme selon lui dans des préjugés sur les Blancs. Ces clichés viennent du fait que Saïf ne s'appuie pas sur la science, mais sur le qu'en dira-t-on ; il acquiert un savoir par le bouche à oreille, ce qui lui vaut la comparaison quelque peu péjorative avec un « meuble usé ». Il est frappant de voir que Saïf emprunte également un langage davantage corporel, plus animal. Loin de maîtriser les mots, Saïf incarne ce retour à la nature, contrairement à Mohamed qui prône une avancée vers la culture.

Per amore di eccesso Saif chiama i bianchi
Bianconi.
Saif si difende così dall'ignoranza :
Transforma la storia che va di bocca in bocca,
Come un mobile usato, che sta bene addosso
Ad ogni parete.
Saif mi dà un foglio di carta.
Una sorta di lasciapassare. Ma per chi ?
Mi saluta spingendo il suo petto contro il moi.
Per un momento siamo animali. E giusto così.
Mi tratta da leone⁴⁰³.

Par amour de l'excès Saïf appelle les Blancs « Gros Blancs. »
C'est ainsi que Saïf se défend de l'ignorance :
il transforme l'histoire qui passe d'une bouche à l'autre,
comme un meuble usé, qui se tient bien adossé
à n'importe quel mur.
Saïf me donne une feuille de papier.
Une sorte de laissez-passer. Mais pour qui ?
Il me salue en poussant sa poitrine contre la mienne.
Un instant, nous sommes des animaux. C'est bien ainsi.
Il me traite comme un lion⁴⁰⁴.

Les nombreuses métaphores animales accompagnent sa perception animiste du monde. Autant Mohamed que Saïf trouvent des équivalents de leurs situations dans le monde animal. Leur culte de la nature, leur immersion dans le milieu sauvage se ressent par la prégnance que prend leur corps dans leur langage. Saïf montre à Mahama toutes les cicatrices qu'il a sur le ventre parce qu'il avait l'habitude petit de ramper par terre avec les crocodiles. De même,

⁴⁰³. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 46-47.

⁴⁰⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 13.

Mohamed est persuadé d'être un éléphant ; avant de mourir, il va se mettre à barrir pour symboliser sa réincarnation en éléphant.

Mi sento un elefante.
Avanzo.
Lascio un buco enorme nella neve,
La neve nuova lo riempie subito.
Mi girpo a guardare dietro.
Non c'è più nulla.
Addio a ciò che mi sta dietro.
Rigiro la testa in avanti.
Oriente la proboscide verso la cima.
Mi sforzo di barrire⁴⁰⁵.

Je me sens un éléphant.
J'avance.
Je laisse un trou énorme dans la neige,
La nouvelle neige le remplit aussitôt.
Je me retourne pour regarder en arrière.
Il n'y a plus rien.
Adieu à tout ce qui se trouve derrière moi.
Je retourne la tête vers l'avant.
Je dirige ma trompe vers le sommet.
Je m'efforce de barrir⁴⁰⁶.

Mahama, comme eux, réinvente l'histoire et le langage par sa perception particulière de la nature. Elle invente ainsi sa propre étymologie du mot « pignon » comme pour se familiariser avec des éléments empiriques qui lui sont inconnus. C'est tout un récit étiologique qu'elle construit ici pour expliquer à Saïf ce qu'est un pignon. Sa redéfinition du langage donne lieu à une poétisation de la nature. C'est une toute autre vision du monde teintée d'animisme que traduit le langage de Mahama :

Mahama il pino è un albero di Roma. E sempre verde. Le sue foglie sono aghi. Afferrano nell'aria ciò che le foglie non possono afferrare. Sono più importanti dei cappitalisti, perché i cappitalisti sono persone di terra. Il nome Pino è composto da Pi e da No. Pi è la punta, No è l'attacco dell'ago al punto in cui è attaccato. E detta No questa parte perché si oppone al vento che vuole strapparla. Il vento è forte ? La città è invasa da milioni di No. Una volta il pino si chiamava Pisì. Per gentilezza nei confronti del creato diceva sempre Sì. Ma quando ci fu il diluvio universale disse No e si salvò da quel terribile naufragio⁴⁰⁷.

Mahama. – le pin, c'est un arbre de Rome. Il est toujours vert. Ses feuilles sont des aiguilles. Elles saisissent dans l'air ce que les feuilles ne peuvent saisir. Elles sont plus importantes que les cappitalistes, parce que les cappitalistes sont des gens de la terre. Le pignon est le fruit du pin et son nom est composé de « pig » et de « non ». « Pig » est la pointe, « non » est l'attache du pignon. Cette partie est dite « non » parce qu'elle s'oppose au vent qui veut l'arracher. Le vent est fort ? La ville est envahie par des millions de « non ». Autrefois le pignon s'appelait « pigoui ». Par

⁴⁰⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 69.

⁴⁰⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit., p. 41.

⁴⁰⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 80.

bienveillance à l'égard de la création il disait toujours oui. Mais quand il y eut le déluge universel, il dit non et se sauver de ce terrible naufrage⁴⁰⁸.

Cet usage ingénu du langage rend Mahama et Saïf attachants aux yeux du lecteur. Ces modifications systématiques du langage marquent leur particularité. Certes, on peut y voir une accentuation du grotesque des personnages, mais en contrepartie le lecteur ressent de l'empathie pour ces protagonistes aussi tragiques que grotesques. Le lecteur comprend le fait qu'ils découvrent un monde qui leur est totalement inconnu et dont ils ne maîtrisent pas les codes et le langage. Mahama crée ainsi un nouveau langage à cheval entre la langue de l'Autre et ses propres utilisations particulières du langage. Ces particularités linguistiques deviennent une marque identitaire qui est due à sa déformation dentaire.

Mahama immagino la gioia quando hanno visto Lampedusa Bicke.
Saïf no Mahama, si dice Lampedusa Beach.
Mahama Lampedusa Bic.
Saïf no Mahama... Beach... Beach...
Mahama sei sicuro?
Saïf l'ha detto chiaro il capitano quando la nave è arrivata al porto⁴⁰⁹.

Mahama. – j'imagine leur joie quand ils ont vu Lampedusa Bic.
Saïf. – non Mahama, on dit « Lampedusa Beach ».
Mahama. – Lampedusa Bic
Saïf. – non Mahama... Beach... Beach...
Mahama. – tu en es sûr?
Saïf. – le capitaine l'a bien dit quand le bateau est arrivé au port⁴¹⁰.

Ces expressions font partie à part entière de son personnage. Le lecteur les rattache systématiquement à sa présence, même lorsqu'ils sont repris par Shaüba. Ces emplois particuliers du langage passent d'un protagoniste à l'autre. Elles deviennent presque des formules relatives à une communauté. En fait, on peut y voir une appropriation de la langue de l'Autre qui suit la même logique que la récréation du français dans les langues francophones. Mahama fait de son langage une nouvelle norme ; elle s'autonomise par une utilisation subversive de l'italien. Mohamed reprend également l'expression de Saïf de « Gros blanc riche⁴¹¹ » pour désigner le représentant du Vatican. Parmi les formules de Mahama, on retrouve celles du « jour oui » ou du « jour non », mais aussi du « cappitaliste » réutilisé par la suite par la totalité des protagonistes.

⁴⁰⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 15.

⁴⁰⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 75.

⁴¹⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 8.

⁴¹¹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 26.

[...] lei spiega tutto con il CCappittallissmmo.
 Dice che in Affrica da quando è arrivato
 Il CCappittallissmmo
 Un giorno si mangia un giorno no.
 Dipende dalla bontà dei Cappittallissti sopravvivere.
 Le clienti di mia zia hanno tutte un problema di fame.
 Ma si è rivelato un problema più grande dell’Affrica stessa :
 « Cosa facciamo io e miei figli il giorno no ? ».
 Mahama rispose :
 « fai partire la più piccola, falla partire il giorno no.
 Chi resta starà a guardare la sua partenza,
 Sarà impegnato a piangere.
 Quando il cuore soffre non si pensa a mangiare »⁴¹².

[...] elle explique tout avec le Cappittallissmme,
 Un jour on mange l’autre non.
 Survivre, cela dépend de la bonté des Ccappittallisstes.
 Les clientes de ma tante ont toutes un problème de faim.
 Ma mère aussi est allée la trouver en la plaçant devant un problème.
 Mais ça s’est révélé comme un problème plus grand que l’Affrique.
 « Que faisons-nous, mes enfants et moi, le jour non ? »
 Mahama a répondu :
 « Fais partir la plus jeune, fais-la partir le jour non.
 Ceux qui resteront regarderont son départ,
 Seront occupés à pleurer.
 Quand le cœur souffre on ne pense pas à manger. »⁴¹³

Les « jours oui » désignent pour elle les jours où la famille a de quoi manger, et les « jours non » les jours où la famille ne peut subvenir à ses besoins. Mahama a une pratique du langage qui systématise et simplifie les idées. Les Capitalistes représentent pour elle les Occidentaux riches. Elle a une vision du monde arrêtée et très simplifiée. Le monde semble divisé en deux parties : un Orient pauvre impuissant et un Occident riche qui contrôle tout. Cette représentation réductrice montre qu’elle a une représentation schématique de l’altérité.

Analphabète, elle tient ses connaissances, comme Saïf, du bouche à oreille. On peut rappeler que c’est avant tout une culture orale qui règne au Nord de l’Afrique dans les familles de petite classe :

Mahama in Africa, un giorno, si diffuse la voce che il cappitalista era disposto a fare lavorare delle giovani donne a casa sua... si diceva anche che lui volera le Affricane perché è lui che le ha nutrite...
Saif anche dalle mie parti si è sparsa questa voce, per un momento ho pensato : perché Mohamed non è femmina⁴¹⁴ ?

⁴¹². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 21.

⁴¹³. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 16-17.

⁴¹⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 78.

Mahama. –un jour, en Afrique, le bruit courut que le cappittalliste était disposée à faire travailler des jeunes femmes chez lui... on disait aussi qu'il voulait les Africaines parce que c'est lui qui les nourrit...

Saïf.- du côté de chez moi aussi cette rumeur s'est répandue, pendant un instant j'ai pensé : « Pourquoi Mohamed n'est pas une femme ? »⁴¹⁵.

Au contraire, le langage dans *Migrants* ne permet pas de différencier les personnages entre eux. La dramaturge ne se sert pas du particularisme langagier, parce qu'elle veut montrer que se met en place une sorte d'expérience communautaire. Tout d'abord, Sonia Ristic montre bien cette hésitation des migrants à passer à une extériorisation de leur expérience. Un récit construit de leur histoire est difficile à mener pour eux. C'est toujours cette peur de la mémoire, ce déni du souvenir douloureux qui est à l'origine de ce silence. Ce personnage choral des migrants parle au nom de tous ces individus qui ne peuvent revenir sur l'expérience de leur traversée. On s'aperçoit en effet que les souvenirs qu'il reste aux migrants font l'objet d'une réévaluation et qu'ils rentrent dans une mémoire collective. Le vécu personnel du migrant semble brouillé par une mythification collective qui s'empare définitivement du ressenti subjectif pour l'universaliser. Il n'y a certes pas de réelle cohésion mémorielle, mais l'individu oublie sa propre mémoire, de sorte que se forme une impression de partage collectif de l'héritage :

La question reste de savoir comment une mémoire devient *collective*. Il est nécessaire d'insister sur (et d'étudier) le lien entre mémoire collective définie comme stock de références historiques (qui est lui-même limité), mythifiées ou non, fondatrice d'un sentiment d'appartenance à un groupe, et le groupe en lui-même. Un événement rentre dans la mémoire collective parce qu'il a été vécu par une collectivité, mais aussi parce qu'il a été « collectivisé », si l'on peut dire. La mémoire collective semble donc être intrinsèquement liée à la cohésion du groupe⁴¹⁶.

Le récit fictif peut ainsi prendre une fonction thérapeutique pour les migrants ; à travers la fiction mimétique, le migrant trouve un sens à sa propre histoire. Il se sert des représentations collectives, des mythes pour mettre des mots sur ce qu'il a vécu.

Ainsi, pour sortir de cette douleur et de cette honte que décrit Sayad, peut-être faut-il un lieu d'ancrage dans un récit, un espace dans la parole partagée, un Autre qui vous reconnaisse comme même, ce qui permettrait à l'exilé d'atteindre le lieu d'arrivée d'un parcours de vie, réinventant pour soi et ses semblables dans la spécificité de leur histoire personnelle une topographie, même imaginaire, même déplacée dans laquelle se réinscrire⁴¹⁷.

⁴¹⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit., p. 13.

⁴¹⁶. Abdellali Hajjat, *Immigration postcoloniale et mémoire*, L'Harmattan, Inter-national, 2005, p. 60.

⁴¹⁷. Corinne Alexandre-Garner, « Le récit comme lieu de l'hospitalité », dans *migrations/translations*, op. cit., p. 101-115, p. 114.

Pourtant, ces hypothèses restent de l'ordre du théorique, et il serait naïf de penser que le théâtre de Sonia Ristic puisse constituer un réel support mémoriel collectif pour les migrants. On pourrait même douter de l'existence d'un théâtre qui pourrait vraiment se présenter sur scène comme la représentation d'une mémoire de l'expérience collective des migrants. Le particularisme de chaque expérience finit par prendre le dessus sur la notion d'une expérience collective :

A l'heure actuelle, il serait donc inexact de parler de mémoire collective de l'immigration. Le terme *héritages*, au pluriel, semble plus approprié. Tout d'abord, parce qu'il ne suppose pas une cohésion mémorielle qui va de pair avec une cohésion de groupe. Il ne s'agit pas d'affirmer qu'il n'existe qu'une mémoire pour un groupe unique, mais les trajectoires historiques font que certains événements sont hérités de manière plus ou moins héréditaires (hérité familial, sociale ; politique, etc.) [...] En ce sens, les émigrés-immigrés ont *leur* expérience fondatrice. Ensuite, il permet de toucher la pluralité des rapports aux événements passés, et ne présuppose pas un rapport unique au référent mémoriel. Enfin il est le reflet de la diversité sociale et économique de l'ensemble « héritiers de l'immigration »⁴¹⁸.

Ainsi, plutôt que de voir les pièces comme des témoignages d'une mémoire collective, les dramaturges établissent des récits subjectifs qui laissent entendre la particularité de chaque personnage. Les auteures mettent donc en place des récits intimes où la perception du monde s'avère être perturbée par l'expérience subjective que les personnages font de la migration. Ces témoignages individuels ouvrent la voie à une projection voire une idéalisation du monde réel.

b) La mise en place d'un monde subjectif

Les personnages des pièces perçoivent le monde et ce qui leur arrive d'une manière tout à fait subjective qui tend à une déformation du réel. Chez Angélica Liddell, le monde apparaît déformé par des apparitions fantasmagoriques. La vision idyllique de la plage touristique d'Espagne ne correspond plus à celle que perçoit La Puta. Ce contraste entre la plage touristique et la plage horrifique des naufrages de migrants déstabilise le lecteur. Il met en place un trouble, un doute qui fait basculer l'apparition de la femme-reptile dans le domaine du fantastique. Le lecteur s'insinue en fait dans la conscience de La Puta où se jouent des représentations oniriques extrêmes.

⁴¹⁸. Abdellali Hajjat, *Immigration postcoloniale et mémoire*, op. cit, p. 61-62.

De même, on s'aperçoit que chez les personnages de Lina Prosa, l'œuvre mythique se trouve à l'origine de leur interprétation, comme si c'était le mythe qui guidait leur vie, et non le contraire. Dans *Lampedusa Way*, Mahama et Saïf se nourrissent du mythe de l'arche de Noé pour appréhender le monde réel et donner un point de repère à leurs recherches infructueuses. « On a retrouvé les traces de l'arche de Noé, bien que ce soit sur une montagne⁴¹⁹ », écrivent-ils à l'ambassadeur. L'entremêlement du mythe avec le monde réel n'est pas pour eux un paradoxe, mais une chose qui va de soi. Cela représente pour eux un moyen de lecture du monde, un outil pour déchiffrer les signes envoyés par le monde. Cette imbrication du mythe et du réel dans la pensée des deux clandestins n'est pas exceptionnelle, puisqu'elle fait la particularité de l'écriture de Lina Prosa.

Quant à Shaüba, elle mène sa vie comme une intrigue de roman. Le protagoniste féminin n'a en effet de cesse tout au long de son existence de mettre des mots sur sa vie, de la concevoir comme un roman dont elle se projette la fin. Les personnages de Lina Prosa basent la compréhension de leur vie d'après des représentations, des coïncidences, des présages tirés du modèle tragique théâtral. Ils s'érigent eux-mêmes en héros, en acteurs de leur propre vie et empruntent des modèles qu'ils considèrent comme des doubles. L'emprunt même du terme « antichambre⁴²⁰ » dans la bouche de Shaüba la renvoie à sa nature purement fictive de personnage de théâtre :

Ma non ho tempo di obiettare.
L'anticamera della morte impone una sintesi⁴²¹.

Mais je n'ai pas le temps de faire des objections.
L'antichambre de la mort impose une synthèse⁴²².

On retrouve également une imprégnation des références cinématographiques dans l'imaginaire populaire des migrants comme s'ils avaient besoin de se reconnaître en une autre entité fictive. Le migrant est fasciné par la fiction cinématographique, car il veut lui aussi devenir un héros. Dans *Lampedusa Beach*, Shaüba s'identifie à Mary Poppins, sauf que sa noix de coco et ses lunettes l'attirent vers le bas, vers l'abîme et non vers le ciel comme le permet le parapluie de l'héroïne cinématographique : « Alors je descends, je descends Mahama, à nouveau, à nouveau vers le bas accrochée aux lunettes

⁴¹⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit., p. 47.

⁴²⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 25.

⁴²¹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 28.

⁴²². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 25.

comme Mary Poppins et son parapluie vers le bas⁴²³ ». Elle devient une héroïne tragique dans une réalité qui s'éloigne pourtant bien assez de l'univers enfantin et musical de *Mary Poppins*. Leyla aussi a une sorte de fascination pour les films en noir et blanc qu'elle associe à la tombée de la neige, donc à quelque chose de magique :

Leyla : Est-elle comme dans les films, les vieux, en noir et blanc ?

Ursula : Oui, elle est exactement comme ça. Silencieuse⁴²⁴.

Son idéalisation du monde est pointée du doigt par Ursula qui la traite « d'oie blanche⁴²⁵ ». Leyla prend pour idéal la vie de nomade qu'a vécue Ursula, malgré les démentis d'Ursula. Elle associe le nomadisme aux souvenirs qu'elle a gardés de films qu'elle a vus auparavant. Leyla se nourrit de rêves et d'images merveilleuses sans trop se soucier du réel, comme si le monde des images pouvait se substituer au monde réel.

Leyla : Quelle chance tu as. De l'avoir vu, le monde. D'avoir marché partout. Tout vu, tout parcouru. Je rêvais de ça, petite, tu sais.

Ursula : Je sais, tu me l'as déjà dit.

Leyla : Je rêvais qu'un jour, un cirque passerait dans ma montagne. Un vrai, avec des lions, une grande roue, des barbes à papa roses, des pommes d'amour, un chapiteau rouge avec une inscription en lettres dorées, comme dans les films en couleurs.

Ursula : Je sais, tu me l'as raconté. Des dizaines de fois.

Leyla : Et un beau gitan m'enlèverait et je le suivrais sur les routes...

Ursula : Oie blanche. Moi, petite, je rêvais que j'avais une maison comme la tienne, en dur. Une maison qui ne boue pas et des parents qui gueulent quand je rentre en retard, et un réveil qui sonne le matin pour aller à l'école.

Leyla : Moi j'aurais voulu vivre comme toi, dans un cirque.

Ursula : Je te l'ai déjà dit, que nous ne vivions pas dans un cirque. Que nous étions une communauté de musiciens. Plus mendiants que musiciens. Que ce n'était pas comme dans tes films⁴²⁶.

Ces jeunes filles s'accaparent le monde occidental par les seules images qu'elles ont vues par le biais du médium cinématographique. Ces références marquent l'imaginaire populaire des migrants comme de tous les pays du Tiers Monde. Le monde inconnu leur est révélé par le septième art, du moins ils croient qu'il leur est révélé, car ce ne sont que des images tournées, ajustées par le moyen du montage et que l'on choisit de montrer. Mahama et Saïf dans *Lampedusa Way* eux aussi rêvent de partir au cinéma pour voir le film offert au gagnant par la compagnie Magellano Lines:

⁴²³ . *Ibid.*

⁴²⁴ . Sonia Ristic, *Migrants, op. cit.*, p. 24.

⁴²⁵ . *Ibid.*, p. 25.

⁴²⁶ . *Ibid.*, p. 25.

Mahama tutti al cinema !
Saif il cinema si manifesta a noi.
Mahama è il mondo che si manifesta a noi. [...]
 Il cinema conosce il nostro cuore.
Saif il cinema funziona con il nostro cuore.
Mahama quanto sentimento nel cinema ! [...]
 Hai ragione tu Saif, sono io che mi sono confusa... non siamo al cinema⁴²⁷.

Mahama.-tous au cinéma !
 Saïf.-le cinéma se manifeste à nous.
 Mahama.-c'est le monde qui se manifeste à nous. [...]
 le cinéma connaît notre cœur.
 Saïf.-le cinéma marche avec notre cœur.
 Mahama.-que de sentiment dans le cinéma ! [...]
 C'est toi qui as raison, Saïf, c'est moi qui me suis trompée... nous ne sommes pas cinéma⁴²⁸.

La constatazione di Mahama pone la questione della limite dell'immaginazione. Questa simulazione del reale non può che essere deludente per loro, il vale meglio dunque arrestare di rêver e affrontare la dura realtà. Fixer il reale è una démarche necessaria ma delle più difficili, car elle implique une forme d'acceptation de la souffrance. Le théâtre s'ancre principalement dans la fable, dans la fiction mais il se charge de montrer la souffrance du monde, l'horreur, de ne pas nier cette donnée propre à la réalité.

Les personnages de Lina Prosa effectuent constamment une projection sur le monde réel. Mohamed rappelle lui-même que le monde devient ce que nous voulons bien percevoir en lui :

Saif dice che il mondo è grande
 Tanto quanto noi lo facciamo grande,
 E nostro dovere farlo più grande possibile,
 Se no costringiamo Maometto
 A stare in un mondo troppo piccolo.
 In questa costruzione si misura
 La grandezza dell'uomo⁴²⁹.

Saïf dit que le monde est aussi grand
 Que nous le faisons grand,
 Il est de notre devoir de le rendre le plus grand possible,
 Sinon nous obligeons Mahomet
 A habiter un monde trop petit.
 C'est à cette construction que l'on mesure
 La grandeur de l'homme⁴³⁰.

La déréalisation de l'espace dans la *Trilogie du naufrage* suit cette croyance en d'innombrables possibilités de modification du monde et de son paysage grâce à une perception sensorielle hyper connectée à la nature et au

⁴²⁷ . Lina Prosa, *Lampedusa Way*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, 88-89.

⁴²⁸ . Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 29-30.

⁴²⁹ . Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, dans *Trilogia del Naufragio*, op. cit, p. 48-49.

⁴³⁰ . Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 16.

mythe. Shaüba vit une réelle fusion avec l'élément aqueux et les poissons lors de sa noyade. Le merveilleux horrifique d'auparavant se transforme ainsi en un merveilleux épiphanique. Shaüba n'aura pas vu le monde de Lampedusa Beach en surface, mais en profondeur. Le monde qu'elle nous présente est un monde d'amour et de communication entre les espèces, là où l'homme sur terre a échoué avec sa propre espèce humaine. Elle fait l'amour avec la sardine, signe que la nature lui offre son Salut :

Metto un piede sul fondo. Sono arrivata. [...]
Sembra che ci sia sabbia.
Forse è Lampedusa Beach,
La parte sottomarina di Lampedusa, la spiaggia di chi sta giù,
Il colore mai visto di un abisso-ombrellone.
[...] sciami di sarde mi girano attorno...
Una sarda mi bacia... almeno credo...
Mi sfiora la bocca... sente già odore di cancrena
O è amore improvviso per uno scambio di specie?
Io la bacio. Ricambio.
Questo scambio di specie è il mio momento migliore.
E lo snood cruciale.
Non so se un inatteso gorgoglio dell'acqua
Possa considerarsi orgasmo.
Lo assecondo. E il saluto.
Ci baciamo con passione.
Provo a decifrare il piacere.
Non mi interessa se la sarda ha un sesso.
Tutto è legato alla fine, alla mia fine,
Alla immediata coscienza che è tutto lì,
Tra me e la sarda⁴³¹.

Je pose un pied sur le fond. Je suis arrivée. [...]
On dirait qu'il y a du sable.
C'est peut-être Lampedusa Beach,
La partie sous-marine de Lampedusa, la plage de ceux qui sont en dessous,
La couleur jamais vue d'un abîme-parasol.
[...] des essaims de sardines tournent autour de moi...
Une sardine m'embrasse... c'est ce que je crois...
Elle effleure ma bouche, elle sent déjà l'odeur de gangrène
Ou est-ce l'amour soudain pour un échange entre espèces ?
Je l'embrasse. Je lui rends la chose.
Cet échange entre espèces est mon meilleur moment.
Le dénouement crucial.
Je ne sais pas si un gargouillement inattendu de l'eau
Peut être pris pour un orgasme.
Je le seconde.
C'est un salut.
Nous nous embrassons avec passion.
J'essaie de déchiffrer le plaisir.
Ça ne m'intéresse pas si la sardine a un sexe.
Tout est lié à la fin, à ma fin,
A la conscience immédiate que tout est là,
Entre moi et la sardine⁴³².

⁴³¹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 38-39.

⁴³². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 38-39.

Mohamed lui aussi entre en communion avec le monde ; il crée un lien intime entre lui et la neige, cherchant à voir la vie sous sa forme la plus invisible. Il n'est plus question d'une domestication du milieu naturel par l'homme, mais d'une communication profonde avec la vie. La neige devient son nouvel Empire, dans la mesure où il se fond en elle, et elle se fond en lui. La dimension érotique devient une donnée naturelle, qui va de soi. Il ne fait plus qu'un avec le monde ; il fait partie de lui, a trouvé sa place en lui. Ce sentiment de communion avec la nature ressemble assez à une forme de romantisme. Il se perd comme un héros romantique dans une nature qui l'intègre comme étant un élément constitutif de sa beauté. Cette déréalisation de l'espace agit comme le signe de l'élection de Mohamed et Shaüba. Mohamed ne manque pas de rappeler qu'il est Africain, comme si c'étaient ses origines qui lui ouvraient la porte vers un monde merveilleux :

Nevica.
 Mi approccio all'atto, all'intimità.
 L'intimità fa bene a tutti I rapport.
 Soprattutto se le parti sono opposte.
 Io Africano mi abbasso fino a toccarla.
 Appoggio le labbra su di lei.
 Il freddo è respingimento ?
 Mi avventuro nella sua indole indecifrabile :
 Poggio la lingua sulla prima soglia del freddo,
 La lecco, mi si scioglie in bocca.
 Di più non si può.
 Il gelo chiede protezione,
 Distacco, ritirata,
 Solidarietà, il problema non è avanzare,
 Ma resistere.
 Resto come un Africano che sta alla porta di un ingress
 Che non esiste.
 Non c'è vergogna tra me e la neve. Non c'è odio⁴³³.

Il neige.
 Je m'approche de l'acte, de l'intimité.
 L'intimité fait du bien à toutes les relations.
 Surtout si les parties sont opposées.
 Moi, Africain, je me baisse jusqu'à la toucher.
 J'appuie mes lèvres sur elle.
 Le froid, est-il repoussement ?
 Je m'aventure dans sa nature indéchiffrable :
 J'appuie ma langue sur le premier seuil du froid,
 Je le lèche, il se défait dans ma bouche.
 Plus, on ne peut pas.
 Le gel demande protection,
 Détachement, retrait,
 Solidarité, le problème n'est pas avancer,
 Mais résister.
 Je reste comme un Africain qui s'arrête à la porte d'une entrée

⁴³³. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 45-46.

Qui n'existe pas.
Il n'y a pas de honte entre moi et la neige. Pas de haine⁴³⁴.

Mohamed et Shaüba incarnent les modèles mêmes du personnage mythique ; ils sont à la fois confrontés à des épreuves qui mettent leur vie en danger et ont le sentiment profond d'une élection. Figures représentatives de la condition humaine, ces protagonistes tragiques nous donnent à voir les forces divines qui s'exercent sur eux et qui gouvernent malgré eux leur vie. Ils suivent un parcours initiatique qui les transforme profondément, et donne ainsi au lecteur à voir un double de lui-même. Cette quête pour atteindre le pays tant rêvé se révèle être le reflet du parcours engagé par chacun dans la vie même.

C) Le personnage mythique, figure représentative de la condition humaine

Les protagonistes des pièces ont en commun le fait qu'ils incarnent des modèles mythiques. Ils donnent à voir le tragique de la vie à travers une quête initiatique qui aboutit vers une mort. La notion de Providence chez Lina Prosa ou de millénarisme chez Angélica Liddell témoignent de cette réflexion sur la condition humaine et sur le devenir de l'être. La quête personnelle apparaît parfois comme une expérience exclusivement douloureuse. C'est pourquoi la quête de soi et de l'intime passe par une expérimentation de la souffrance dans le théâtre d'Angélica Liddell. Pourtant, si ces personnages donnent l'impression d'incarner la souffrance universelle, ils perdent en héroïsme par une subversion des auteures qui les réduisent à certains moments à des figures grotesques. Le mythique laisse place à une trivialité qui fait basculer du monde épique au monde ordinaire. De cette façon, les dramaturges nous donnent à voir le monde de façon complète. Le lecteur peut autant s'identifier à l'héroïsme du héros qui affronte des obstacles lors de son cheminement qu'à la figure triviale et comique du protagoniste qui constitue également une part de sa propre existence.

a) Le schéma d'une quête initiatique

Les dramaturges mettent ainsi en scène des figures tragiques qui suivent un schéma que l'on peut rapprocher de la quête initiatique. Ce sont des

⁴³⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, *op. cit.*, p. 12.

personnages qui connaissent une évolution, qui font l'apprentissage de la vie en faisant l'expérience enrichissante du voyage. Chercher un ailleurs, ce n'est autre que se chercher soi-même. Cette quête personnelle s'établit par une symbolique de l'initiation. Les personnages franchissent ainsi des étapes décisives dans leur parcours initiatique.

Chez Angélica Liddell, la quête personnelle s'établit par une succession d'étapes où le personnage comme le lecteur fait l'expérience de la souffrance et de la compassion. L'obscène et la monstration de la violence amène le lecteur à un *climax* émotionnel pendant lequel il subit la souffrance imposée par le récit de La Puta. Le cheminement du lecteur s'apparente au parcours de la passion christique. Les horreurs s'enchaînent en même temps que la douleur s'intensifie. Cette souffrance qui s'universalise – elle part de La Puta pour gagner Angélica Liddell qui prend la parole dans la deuxième partie et enfin s'emparer du lecteur – donne l'impression de ne laisser aucun répit. Elle prend la forme d'une torture sans fin. La composition de la pièce en trois parties donne l'impression d'un fonctionnement par étapes, d'une succession d'épreuves à affronter, d'horreurs à voir. Le lecteur est appelé à voir la souffrance dans ce qu'elle a de plus horrible. La deuxième et la troisième partie commencent par ces phrases significatives qui appellent au témoignage :

¿ Se da cuenta, señor Puta, de que este pescado tiene ojos de hombre⁴³⁵ ?
Vous avez vu, monsieur La Puta, vous avez vu que ce poisson a des yeux
d'être humain⁴³⁶ ?

¿Lo ha visto, señor Puta⁴³⁷?
Vous avez vu ça, monsieur La Pute⁴³⁸ ?

Mettre en scène la vie comme une suite d'épreuves douloureuses tient du ressort dramatique d'Angélica Liddell. Elle considère le théâtre comme un lieu privilégié où l'on peut assister à la représentation de la vie avec toutes les souffrances qu'elle comporte de la naissance à la mort :

Y ese esfuerzo humano implica siempre un dolor y un desgarró, porque al fin y al cabo lo que uno intenta contar es el conflicto del hombre consigo mismo, empezando por el nacimiento y la muerte. Las posibilidades humanas del horror son innumerables. La existencia es fatigosa ; la vida es fatigosa. El arte reflexiona sobre ello, no están las cosas para ser frívolo. Pero quitando eso, el arte es un lujo y un privilegio, primero para el espectador, que puede permitirse el lujo de una entrada, y es privilegiado

⁴³⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 22.

⁴³⁶. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 17.

⁴³⁷. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 30.

⁴³⁸. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 25.

por poder asistir a algo a lo que la mayor parte de la humanidad no puede asistir⁴³⁹.

Et cet effort humain implique toujours une douleur et des larmes, parce qu'après tout ce qu'on veut bien en dire, c'est le conflit de l'homme avec lui-même, en commençant par la naissance et la mort. Les possibilités humaines de l'horreur sont inombrables. L'existence est éprouvante ; la vie est éprouvante. L'art reflète sur lui-même, ce ne sont pas des choses frivoles. Mais en partant de cela, l'art est un luxe et un privilège, d'abord pour le spectateur, qui peut se permettre le luxe d'y entrer. Et c'est un spectateur privilégié de pouvoir assister à ce que la majeure partie de l'humanité ne peut assister⁴⁴⁰.

Chez Lina Prosa, la quête initiatique ne passe pas que par des expériences douloureuses, mais elle aboutit vers une mort qui rend compte du tragique de la vie. On remarque que le voyage entrepris par Shaüba est relativement court puisqu'il mène à sa mort par un naufrage. Les étapes qui se succèdent traditionnellement dans les récits initiatiques, marquant des ruptures par des changements de lieux, diffèrent ici radicalement, comme si Lina Prosa ne mettait en scène que l'étape finale. Cette subversion dans l'ordre des étapes peut être un moyen comme un autre de démythifier l'héroïne. Au contraire, Mohamed traverse davantage d'épreuves. Il survit à la traversée en mer, est emmené dans un camp de réfugiés situé dans les Alpes, puis affronte une avalanche de son plein gré. La difficulté des obstacles font de lui un être élu :

Mi portano in montagna,
Sulle Alpi Orobiche : 1800 metri d'altitudine.
Siamo rimasti in cento⁴⁴¹.

Ils m'emmènent à la montagne,
Sur les Alpes orobiques : mille huit cents mètres d'altitude.
Nous ne sommes plus que cent⁴⁴².

La pluralité des espaces rend compte de son cheminement physique, mais aussi mental. La montagne se révèle être pour lui un lieu d'expérimentation spirituelle et d'apprentissage ésotérique. Lieu de retraite et d'ascension, la montagne devient l'espace des élus, des privilégiés, des survivants. Son apprentissage initiatique se fait grâce à la figure d'un mentor, un vieux montagnard, sorte de double de Saïf. A moins que ce montagnard mystérieux ne soit en réalité une figure divine déguisée sous une forme humaine comme dans les *Aventures de Télémaque* où Mentor n'est autre que la déesse Athéna.

⁴³⁹. Angélica Liddell citée par Oscar Cornago, *Políticas de la palabra, op. cit.*, p. 322-323.

⁴⁴⁰. Traduction établie par Haniarii Manin.

⁴⁴¹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio, op. cit.*, p. 51.

⁴⁴². Lina Prosa, *Lampedusa Snow, op. cit.*, p. 18.

Les quêtes personnelles suivent ce schéma traditionnel du roman grec qui attribue au héros la figure rassurante d'un mentor. De même que dans les *Aventures de Télémaque* où Mentor s'efforce de former le jeune Télémaque, Shaüba est guidée par sa tante Mahama, et Mohamed par son oncle Saïf. Tous deux s'efforcent de préparer leurs apprentis au voyage.

C'est surtout ce personnage du vieil alpiniste qui fait passer une étape ultime à Mohamed, l'initiant aux mystères de la montagne et de la neige et aux savoirs ésotériques.

Un vecchio alpino mi ha assicurato che ce la farò.
Il vecchio alpino è onesto. Mi porta nel suo rifugio,
Più in alto di qui, per lui la montagna comincia più su⁴⁴³.

Un vieil Alpin m'a assuré que j'y arriverai.
Le vieil Alpin est honnête. Il m'emmène dans son refuge,
Plus haut qu'ici, pour lui la montagne commence plus haut⁴⁴⁴.

Mohamed chante *Bella ciao* tandis qu'il le suit dans son ascension spirituelle. Les paroles semblent illustrer son acceptation de la mort, son passage à un monde invisible. Mohamed aurait voulu intégrer l'Italie. Cette chanson pamphlétaire beaucoup chantée pendant la Seconde guerre mondiale par les résistants italiens nous fait apparaître le fait que c'est une guerre qui est menée aujourd'hui contre les migrants. En plus de ritualiser le moment du passage à l'autre monde pour Mohamed, cette chanson nous donne une clef de lecture sur l'histoire contemporaine. Elle montre que les guerres se répètent toujours et sans fin.

« *Una mattina mi son svegliato
O bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao
Una mattina mi son svegliato
E ho trovato l'invasore.
O partigiano portami via
O bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao
O partigiano portami via ché mi sento di morir.
E se io muoio da partigiano
O bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao ciao
E se io muoio da partigiano tu mi devi seppellir* »⁴⁴⁵ ...

« Un matin je me suis réveillé
O bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao
Un matin je me suis réveillé
Et j'ai trouvé l'envahisseur
O partisan emmène-moi avec toi
Car je sens que je peux mourir
Et si je meurs en partisan

⁴⁴³. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 63.

⁴⁴⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 33.

⁴⁴⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 63.

O bella ciao bella ciao bella ciao ciao ciao
Et si je meurs en partisan
Tu dois m'enterrer⁴⁴⁶ ».

La montagne devient également le lieu de la révolution de Mohamed. Il disparaît pour mieux renaître. La leçon enseignée par le vieil Alpin se concentre autour de cette idée de révolution très proche de la réincarnation. Il lui apprend qu'il est tout à fait normal de disparaître puis de réapparaître, effaçant toutes les craintes de Mohamed au sujet de la mort.

Io dico : *come si fa la rivoluzione ?*

Il vecchio dice : *scomparire e poi ricomparire.*

Io dico : *i miei amici sono morti nella rivoluzione, forse perché da noi non c'è la neve ?*

Il vecchio dice : *è normale morire in quei momenti lì... anch'io stavo per morire... molti come me sono morti anche se venivamo tutti dalla montagna⁴⁴⁷.*

Moi, je dis : comment fait-on la révolution ?

Le vieux dit : disparaître et puis réapparaître.

Moi, je dis : mes amis sont morts pendant la révolution, peut-être parce que chez nous il n'y a pas de neige ?

Le vieux dit : il est normal de mourir dans ces moments-là... moi aussi j'allais mourir... plusieurs comme moi sont morts même s'ils venaient tous de la montagne⁴⁴⁸.

C'est une nouvelle vie qui s'offre à Mohamed grâce à cette immersion dans la tempête de neige. Cet assentiment que lui donne le vieil alpin le rassure quant à l'épreuve qui l'attend. Afin de le familiariser avec la neige, le montagnard lui rappelle qu'une tempête de neige n'est pas bien différente d'une tempête de mer. Mohamed a fait la traversée en mer, il est donc déjà initié à cette épreuve. Il prend ainsi la décision d'affronter la neige comme il l'a fait avec la mer. L'eau devient un moyen symbolique pour illustrer son passage vers un au-delà. C'est à la fois un baptême pour Mohamed, mais aussi son entrée dans un autre monde.

Il vecchio dice : *vai su, più su che puoi, c'è il passaggio per un'altra valle, affidati all'intuito... se c'è la tempesta di neve non avere paura è come la tempesta di mare...*

Oggi lo faccio. Ho deciso.

Tempesta di neve uguale a tempesta di mare.

Si, lo faccio⁴⁴⁹.

Le vieux dit : grimpe, va le plus haut que tu peux, il y a le col vers une autre vallée, fais confiance à ton intuition... s'il y a une tempête de neige n'aie pas peur, c'est comme une tempête en mer...

Aujourd'hui je le fais. J'ai décidé.

⁴⁴⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, traduction de Jean-Paul Manganaro, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁴⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio*, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁴⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁴⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio*, *op. cit.*, p. 65.

Tempête de neige égale tempête en mer.
Oui, je le fais.⁴⁵⁰

Mohamed prend finalement la forme d'un éléphant lors de la tempête de neige. Avant de mourir, il va se mettre à barrir pour symboliser sa réincarnation en éléphant. La quête initiatique prend fin avec la mort même du personnage et de son histoire. Même si Mohamed a repris vie sous une autre forme, sa mort marque la fin du récit. Il en est de même pour Shaüba qui a fusionné avec la mer et les poissons.

Ce schéma de quête personnelle sert de miroir au lecteur qui peut se reconnaître dans ce parcours. On remarque que la figure de l'Altérité est traitée davantage chez Lina Prosa que chez Angélica Liddell. Le théâtre de la dramaturge catalane ne permet pas véritablement de s'ouvrir à une altérité, mais renvoie directement à une expérience de l'intime, autant sur scène que dans le public. La performance est censée faire entrer le spectateur dans une immersion scénique qui l'amène à réfléchir sur lui-même plus que sur la représentation qu'il se fait de l'Autre. Le spectateur éprouve, subit, lutte avec lui-même lors du spectacle. Toujours est-il que la représentation théâtrale garde une portée universelle. Le but du personnage mythique présent sur scène est de refléter une réalité qui touche chacun des spectateurs. Il permet en effet de révéler le tragique de la condition humaine et de donner au public une occasion de réfléchir sur sa propre condition.

b) Révéler le tragique de la vie

Dans son article « Classer, désigner et dénommer. De l'étranger illégitime à l'immigré⁴⁵¹ », Smaïn Laacher rappelle que la condition des migrants ne relève pas comme on pourrait le croire d'un libre arbitre ou d'un quelconque héroïsme.

Le statut des migrants est déterminé par une forme de fatalité :

La demande d'asile, l'expérience du rejet qui se transforme peu à peu en errance, le voyage clandestin comme danger permanent et remise de soi au passeur pour une destination de plus en plus souvent aléatoire, ne sont pas là autant d'options existentielles face à la condition humaine, vécue comme une liberté créatrice héroïque qui libère l'homme du déterminisme de la nature⁴⁵².

⁴⁵⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 37.

⁴⁵¹. Smaïn Laacher, « Classer, désigner et dénommer. De l'étranger illégitime à l'immigré » dans *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*, op. cit, p. 13-23.

⁴⁵². *Ibid*, p. 13-23, p. 16.

Si l'on suit sa pensée, la figure du migrant est parfaite pour incarner le tragique de la vie. Son destin dépend de tant de facteurs qu'on ne peut admettre qu'elle a le contrôle sur sa destinée.

En effet, les dramaturges nous donnent à voir des parcours tragiques où la mort est une fin inévitable. Les protagonistes tragiques fonctionnent ainsi comme des miroirs convergents ; ils renvoient au lecteur l'image de sa propre mort. Cette réflexion sur la mort est intimement liée à un questionnement sur l'existence d'une présence divine. Les auteurs posent ces questions ontologiques sans jamais y répondre définitivement.

Ainsi, Angélica Liddell présente la mort des migrants comme un phénomène relevant de la fatalité de l'existence humaine. Elle universalise la notion de mort en présentant une vision pessimiste de la destinée humaine vouée à la misère. La dramaturge ne nous donne pas à voir le mythe des origines, mais le mythe de la fin du monde. Elle nous fait entrer dans un monde apocalyptique où les horreurs et les catastrophes s'emparent de l'humanité :

La pobreza sintiendo un amor rabioso por la pobreza,
sin permitirnos copular con otra bestia más triunfante que nuestra propia
hambruna.
Como si la miseria fuera anterior a la vida misma de los hombres.
Anterior al naufragio.
Como si la miseria fuera la eternidad⁴⁵³.

La pauvreté prise d'un amour rageur pour la pauvreté,
Nous interdisant de copuler avec une autre bête plus triomphante
Que notre propre famine.
Comme si la misère était antérieure à la vie des hommes.
Antérieure au naufrage.
Comme si la misère était l'éternité⁴⁵⁴.

Oscar Cornago analyse cette tendance au millénarisme temporel comme un besoin de faire réfléchir le spectateur sur notre propre temps. En utilisant des formes allégoriques universelles qui parlent à tous, Angélica Liddell nous interroge sur le destin même de l'humanité :

En cualquier caso, como todo mito, la narración, por lejana que parezca, está motivada por una necesidad urgente de pensar el tiempo más presente, el mundo globalizado a finales del siglo XX. El cuento escénico tiene una función ejemplar, como una parábola o una enigmática alegoría en la que se cifra el destino aciago de la humanidad, y el modo de exposición nos habla constantemente de ello⁴⁵⁵.

⁴⁵³. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 32.

⁴⁵⁴. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent contre les hommes*, op. cit, p. 27.

⁴⁵⁵. Oscar Cornago, *Políticas de la palabra*, op. cit, p. 63.

Elle se sert d'un réseau d'images pour illustrer la vanité de la condition humaine. La métaphore filée du naufrage du bateau fait apparaître l'image du cours de la vie qui se trouve interrompu. La description minutieuse des corps en décomposition rappelle la tradition des vanités pour mettre en garde les hommes de la fugacité de l'existence humaine.

Y si este barco se hundiera.
Y nos cociéramos al sol como las heces de los perros,
formando un menstuo de miseria,
un fango de carne pobre
semejante a desperdicios podridos.
Sin capacidad de blasfemia.
Rotos desde el cuello hasta los tobillos
como si del sol cayeran piedras
amantes del fracaso estrepitoso de la vida⁴⁵⁶.

Et si ce bateau coulait.
Et qu'on grillait sous le soleil comme des excréments de chien,
Formant un flux de misère,
Une boue de chair pauvre
Comme des déchets pourris.
Incapables de blasphème.
Brisés du cou aux chevilles
Comme si le soleil laissait tomber des pierres
Aimant l'échec assourdissant de la vie⁴⁵⁷.

Chez Lina Prosa, le monde est plongé dans une incertitude quant au devenir de l'âme après la mort. Shaüba et Mohamed cherchent constamment les signes d'une présence divine, signes qui confirmeraient leur élection et assureraient leur Salut. Shaüba surtout, ne sait pas ce qui adviendra de son corps. Elle implore Mahomet de lui répondre, de la guider dans cette épreuve terrorisante qu'est la mort. Dans la religion musulmane, le corps du défunt doit être enterré en direction de la Mecque. Shaüba craint donc pour le devenir de son âme.

Cosa ne pensa Maometto.
Il procedimento è esatto ?
Da questo procedimento dipende la modalità
Di ritrovamento del moi corpo, allora mi preoccupo,
Mi preoccupo, che non tutto sia legato al caso. [...]
Maometto ha preparato il paradiso?
Non si muove nulla nei luoghi dell'eternità.
E tutto così fermo.
Che succede Mahama ?
Aiuto. Un'ombra mi sovrasta.
Un pesce spada viene verso di me.
Mi fa impressione il suo occhio⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit, p. 31-32.

⁴⁵⁷. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent contre les hommes*, op. cit, p. 26.

⁴⁵⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 31-32.

Qu'en pense Mahomet ?
 Le procédé est-il exact ?
 De ce procédé dépend la modalité
 Du retrouvement de mon corps, c'est pourquoi je me fais du souci,
 Je me fais du souci, que tout ne soit pas lié au hasard. [...]

Mahomet, a-t-il préparé le paradis ?
 Rien ne bouge dans les lieux de l'éternité.
 Tout demeure immobile.
 Qu'est-ce qui arrive, Mahama ?
 Au secours. Une ombre me domine.
 Un espadon vient vers moi.
 Son œil me donne des frissons⁴⁵⁹.

En vérité, Lina Prosa rejoue ici une scène emblématique des mythes gréco-romains reprise plus tard par Dante dans la *Divine Comédie*. Elle met en scène une réécriture moderne de la catabase antique. Shaüba fait une descente dans « l'antichambre de la mort⁴⁶⁰ », tandis que Mohamed se lance dans une ascension vers des montagnes habitées par le divin. La représentation de leur mort est loin de proposer une géographie aussi recherchée des Enfers que le récit allégorique de Dante, mais il donne au lecteur une occasion de se questionner sur l'au-delà. Shaüba en particulier nous invite à réaliser cette synthèse :

Ma non ho tempo di obiettare.
 L'anticamera della morte impone una sintesi⁴⁶¹.

Mais je n'ai pas le temps de faire des objections.
 L'antichambre de la mort impose une synthèse⁴⁶².

Au-delà de cette réécriture de la catabase, on perçoit chez les personnages de Lina Prosa une croyance en une Providence. Les personnages agissent comme si une présence divine pouvait les entendre. Mahama et Saïf partent à la recherche du capitaliste, convaincus qu'il pourra trouver une solution à la disparition de leurs proches. Cette quête infructueuse reflète l'image de l'homme qui part à la rencontre de Dieu. A de nombreuses reprises le capitaliste est comparé à une figure divine comme s'il incarnait le dernier recours de l'homme au divin :

Il vigile andate all'ufficio identificazioni.
Io Saif ci hanno detto che per ritrovare Mohamed e Shauba ci vuole una persona che conosce il destino di tutti, uno che il destino lo fabbrica.
Il vigile si trova su questa terra ?
Io Saif una persona in carne e dossa... il capitalista...
Il vigile noi qui per queste cose ci rivolgiamo a Dio.⁴⁶³

⁴⁵⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 29-30.

⁴⁶⁰. *Ibid*, p. 25.

⁴⁶¹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 28.

⁴⁶². Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 25.

⁴⁶³. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 91.

L'agent : allez au bureau des identifications.

Moi Saïf : ils nous ont dit que pour retrouver Mohamed et Shaüba il faut quelqu'un qui connaisse le destin de tout le monde, quelqu'un qui fabrique le destin.

L'agent : il se trouve sur cette terre ?

Moi Saïf : quelqu'un en chair et en os... le capitaliste...

L'agent : nous, ici, pour ce genre de choses, nous nous adressons à Dieu⁴⁶⁴.

Cette impression d'être gouverné par une autorité divine se lit à travers tous les signes que cherchent Mahama et Saïf pour retrouver Shaüba et Mohamed. Chaque signe est l'occasion de se lancer dans une interprétation des phénomènes.

De plus, l'intrigue est construite de sorte que le lecteur pense que Shaüba ait un lien privilégié avec Mohamed. Les deux protagonistes semblent liés l'un à l'autre sans même le savoir. Ils vivent à quelques différences un même naufrage – pour l'une en mer pour l'autre lors d'une avalanche. C'est comme si une Providence avait choisi de lier leur destin. Dans *Lampedusa Beach*, Shaüba s'adresse à un homme dénommé Mohamed sur le bateau. Même s'il ne s'agit pas de Mohamed, Shaüba donne ce nom à l'inconnu le plus spontanément possible comme si elle était en connexion avec Mohamed :

Pensai a quelle tavole umane che stavano sotto di me.

Dico alla tavola, la prima di sopra :

“Mohamed, sono sicura che ti chiami così, chiedi alla tavola di sotto se respire ancora”⁴⁶⁵.

Je pensai aux planches humaines qui se trouvaient en dessous de moi.

Je dis à la planche la première au-dessus :

« Mohamed, je suis sûre que tu t'appelles ainsi, demande à la planche qui est en dessous si elle respire encore. »⁴⁶⁶

Mohamed éveille le doute sur une possible relation de parenté avec Shaüba. Le lecteur ne peut pourtant avoir de certitude quant à cette hypothétique relation fraternelle, car les informations données par Mohamed restent trop vagues pour identifier clairement Shaüba. Néanmoins, Lina Prosa donne ces indices de lecture comme si elle voulait volontairement que le lecteur se pose la question de leur fraternité :

Mi sorella ha un paio di occhiali da sole

Xermes. [...]

Con questi occhiali mia sorella

Si è imbarcata per l'Italia.

Un giorno la incontrerò,

⁴⁶⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 33.

⁴⁶⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 26-27.

⁴⁶⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 23.

Però dovrà essere estate,
Un giorno di sole,
Quando le donne non fanno a meno
Degli occhiali da sole⁴⁶⁷.

Ma sœur a des lunettes de soleil
Hermès. [...]
Avec ces lunettes ma sœur
S'est embarquée pour l'Italie.
Un jour je la rencontrerai,
Mais il faudra que ce soit l'été,
Un jour de soleil
Quand les femmes ne peuvent pas se passer
De lunettes de soleil⁴⁶⁸.

Shaüba et Mohamed vivent des expériences similaires qui amènent leur parole à entrer dans une forme de connexion mimétique. C'est comme si leur destin suivait une même ligne, un même courant. Leurs propos se contaminent sans qu'ils n'en soient conscients. Avant de mourir, Shaüba fait l'expérience d'un baptême en mer. Sa parole devient alors performative, comme si c'était elle-même qui organisait son Salut :

Mi autolavo.
Sento di essere materna con me stessa.
Sostituisco mia madre.
Mi autoelegggo regina dell'immensità nella danza del mollusco
Che vuole entrarmi in bocca.
Mi completo con l'acqua dopo avere inghiottito fuoco, terra, aria,
In quel paese d'Affrica⁴⁶⁹.

Je m'autolave.
Je sens que je suis maternelle avec moi-même.
Je remplace ma mère.
Je m'autoproclame reine de l'immensité dans la danse du mollusque
Qui veut entrer par la bouche.
Je deviens exhaustive avec l'eau, après avoir avalé le feu, la terre, l'air
Dans ce pays d'Afrique⁴⁷⁰.

Mohamed fait de même pour se donner du courage. Il tente de gouverner son destin par lui-même, même si le froid l'empêche d'agir et de parler. La répétition du suffixe « auto » tant chez Shaüba que Mohamed montre à quel point les personnages cherchent à reprendre le contrôle de leur propre destin par la parole.

Vacillo.
Provo a parlare.
« Verso la nuova valle ! ».
Evviva. Ho sentito me stesso.
La parola resiste più a lungo dell'uomo.

⁴⁶⁷. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 58-59.

⁴⁶⁸. Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 28.

⁴⁶⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 30-31.

⁴⁷⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 28.

Mi auto incoraggio.
Mi auto illudo.
Mi auto sprono.
E qui la cima ?
Chi consuma il pasto delle seppie e della neve⁴⁷¹ ?

Je vacille.
J'essaie de parler.
« Vers la nouvelle vallée ! »
Vivat. Je le sens !
La parole résiste plus longtemps que l'homme.
Je m'auto-encourage.
Je m'auto-illusionne.
Je m'auto-éperonne.
Il est ici, le sommet
Qui consume le repas des seiches
Et de la neige⁴⁷² ?

La parole devient l'objet d'une illusion, d'une projection des personnages qui cherchent à décider eux-mêmes de leur destinée. Tous deux sont des protagonistes tragiques qui tentent de se dégager du destin prédestiné qui leur est donné par une Providence divine.

De la même façon, Mahama et Saïf pensent qu'ils se sont rencontrés grâce à une Providence. C'est cette quête du capitaliste qui les a rapprochés. La figure du capitaliste se substitue à la figure divine. Leur rencontre se présente comme une scène de reconnaissance qui aurait été organisée par le capitaliste lui-même.

Mahama è giovane, è vecchio ? ...è belo è brutto ? ...ha l'anima, ha la pancia piccola ? ...è vuoto, è pieno, è liquido, è solido ?
Saïf ci ha dato il empo di incontrarci... riconoscerci...
Mahama vuoi dire che è buono ? in Affrica siamo tutti parenti, ma possiamo morire senza esserci mai incontrati. Se il mare si sottomette al vento i parenti si spostano nella direzione giusta, si vengono incontro. Anche lo stomaco del parente segue la stessa corrente. [...]
Mahama siamo parenti⁴⁷³ !

Mahama. – est-il jeune, est-il vieux ?... Est-il beau, est-il laid ?... A-t-il l'âme, le ventre petit ? Est-il vide, est-il plein, est-il liquide, est-il solide ?
Saïf. – il nous a donné le temps de nous rencontrer... de nous reconnaître...
Mahama. – tu veux dire qu'il est bon ?... En Afrique, nous sommes tous parents, mais nous pouvons mourir sans jamais nous rencontrer. Si la mer se soumet au vent, les parents se déplacent dans la bonne direction, ils viennent les uns à la rencontre des autres. L'estomac du parent aussi suit le même courant. [...]
Mahama. – nous sommes parents⁴⁷⁴ !

Cette vision particulière d'une vie gouvernée par une autorité divine fait réfléchir le lecteur sur sa propre vie. La figure de l'altérité devient une possibilité

⁴⁷¹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 50-71.

⁴⁷². Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 43.

⁴⁷³. Lina Prosa, *Lampedusa Way* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 76-77.

⁴⁷⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Way*, op. cit, p. 10.

pour lui de partir à la quête de soi, de se questionner sur la maîtrise qu'il a de son propre destin.

Pourtant, ces personnages n'incarnent pas complètement un modèle tragique qui relèverait de l'ordre de la mythification. En effet, autant chez Angélica Liddell que chez Lina Prosa, ils donnent à voir une dimension grotesque et un ancrage dans une vie quotidienne qui permet au lecteur de s'identifier davantage. La vie y apparaît plus vraie que nature, car elle y est présentée avec toute la trivialité et le sordide qu'elle peut comporter. Pour les dramaturges, il va de soi que faire apparaître l'image de la condition humaine passe par une démythification partielle qui laisse entrevoir l'absurde de l'existence humaine.

c) Une démythification partielle du héros tragique

Dans ces pièces, on assiste à une épiciation du migrant qui se veut ambiguë du fait de l'expérience sordide des personnages, comme si le mythe servait à esthétiser une réalité trop prosaïque. Les auteures attribuent à leurs héros une dimension mythique grâce à leur écriture poétique, mais à certains moments mettent en place une démythification des protagonistes en les rattachant à une réalité quotidienne. Les personnages se trouvent dans des situations sordides qui font sortir un instant la fable du mythe pour la faire entrer dans un comique de situation, un comique de l'ordinaire et du trivial. On se rend pourtant compte que ce passage de la dimension noble du mythe à une teinte plus prosaïque ne signifie pas que la condition des personnages s'en trouve moins tragique.

Dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, La Puta rend compte d'anecdotes tout à fait banales afin de dénoncer le racisme qui s'est installé dans les mentalités dès le plus jeune âge. Elle se sert de la figure de l'enfant pour montrer ce conditionnement de la pensée même chez les plus innocents. La Puta est une héroïne tragique du fait de l'aliénation qu'elle a subie étant jeune. Tous ces souvenirs d'enfance engagent une réflexion grave, mais ils se présentent sous une forme triviale qui déstabilise le lecteur.

Una vez, señor Puta, dibujé el mapa de África.
Dibujé el mapa de África en el colegio.
Y dibujé a los negros con lanzas en las manos.

Y en la punta de las lanzas estaban clavadas las cabezas de los niños blancos.
 Mi mapa de África era el mejor mapa de África.
 Mi mapa de África era el único mapa de África clavado con chinchetas en la pared del colegio.
 Pero en mi mapa de África no había ni un solo nombre.
 No había escrito un solo país.
 Mi mapa de África estaba completamente vacío.
 Pero mi mapa era el mejor mapa de África.
 Y me regalaron una bolsa enorme de caramelos.
 Y me dieron la cabeza de un niño negro.
 A mí, que había dibujado cabezas de niños blancos clavadas en la punta de las lanzas de los negros, me dieron la cabeza de un niño negro.
 Me dieron una hucha con forma de cabeza de niño negro⁴⁷⁵.

Une fois, monsieur La Pute, j'ai dessiné la carte de l'Afrique.
 J'ai dessiné la carte de l'Afrique, à l'école.
 Et j'ai dessiné des Noirs armés de lances.
 Et fichées au bout des lances, il y avait des têtes de petits enfants blancs.
 Ma carte de l'Afrique était la plus belle carte de l'Afrique.
 Ma carte de l'Afrique était la seule carte de l'Afrique fichée au mur de l'école avec des punaises.
 Mais sur ma carte de l'Afrique, il n'y avait pas un seul nom écrit.
 Pas un seul pays.
 Ma carte de l'Afrique était complètement vide.
 Mais ma carte était la plus belle carte de l'Afrique.
 Et j'ai gagné un énorme sac de bonbons.
 Et on m'a donné la tête d'un petit enfant noir.
 A moi, qui avais dessiné des têtes de petits enfants blancs
 Fichées au bout des lances des Noirs,
 On m'a donné la tête d'un petit enfant noir.
 On m'a donné une tirelire qui avait une forme de tête de petit enfant noir⁴⁷⁶.

Cette ignorance voire cette indifférence quant à l'existence des Noirs se ressent à l'école où les enfants se font des images caricaturales des Noirs et n'ont aucune notion de géographie. Elle reçoit en récompense une tirelire en forme de tête de petit enfant noir. Cette anecdote à propos du dessin qu'elle a fait à l'école étant petite montre que de La Puta est une victime de la société occidentale avant d'être une héroïne qui remet en question la corruption du pouvoir politique et l'indifférence des gens vis-à-vis des migrants. La Puta renvoie directement à l'image du lecteur ; elle apparaît avec toutes ses faiblesses, reflétant la même condition d'aliéné du lecteur. Vêtue d'un drapeau de l'Espagne, La Puta montre qu'elle va à l'encontre du patriotisme qu'elle incarnait plus jeune. Ce drapeau est le signe d'une subversion ironique. Rappelons en effet que La Puta a été élue Miss Patriotisme junior.

⁴⁷⁵. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 27-28.

⁴⁷⁶. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 22.

Ces anecdotes qui peuvent paraître sordides servent à montrer les changements qui ont traversé La Puta qui est devenue une porte-parole de la nation plus consciente de ce qui se trame dans son pays. La noblesse des valeurs défendues par le personnage participe à sa réhabilitation. La Puta marque sa rébellion en bafouant ce drapeau qu'elle a autrefois représenté. Elle finit en effet la pièce en soulevant sa jupe-drapeau espagnol. Ce geste trivial et transgressif est significatif de sa position réfractaire quant à la politique de l'Espagne.

*La Puta levanta su falda-bandera española, y tiene una pierna NEGRA.
¡NEGRA⁴⁷⁷ !*

*(La Pute soulève sa jupe-drapeau espagnol. Elle a une jambe NOIRE.
NOIRE⁴⁷⁸ !)*

La grandeur des épreuves que traversent les personnages tragiques ne va pas sans une part de prosaïsme, comme si les dramaturges avaient ce besoin impérieux de revenir à une forme de réalisme pathétique rappelant au lecteur l'absurde de son existence. Lina Prosa mêle ces deux registres à la fois comique et tragique lors de l'épisode du viol de Shaüba. Ce mélange d'éléments tragi-comiques met Shaüba sur le plan d'héroïne tragique, mais aussi de personnage réaliste. Ce viol fait sortir le personnage de sa projection sur le monde, de sa lancée héroïque pour le ramener à sa nature humaine.

Ho legato alla vit auna ciotola di cocco. [...]
 Ogni tanto uno scafista, il più giovane, mi guardava fisso in mezzo alle gambe.
 Io avevo il pensiero alla ciotola di cocco e mi tiravo la pancia dentro.
 Per dare spazio all'oggetto clandestino.
 Lui pensava alla mia fica.
 E per certi versi anche lui stava soffrendo⁴⁷⁹.

J'ai attaché à ma taille un bol de coco. [...]
 De temps à autre un matelot, le plus jeune, regardait fixement
 Entre mes jambes.
 Moi, j'avais la tête à mon bol de coco et je rentrais mon ventre.
 Pour donner de l'espace à l'objet clandestin.
 Lui il pensait à mon con.
 Et d'une certaine manière lui aussi souffrait⁴⁸⁰.

La représentation de la violence passe par un tableau pathétique qui met en scène des vies humaines misérables. L'insistance sur le genre trivial donne une pointe de comique à la situation, alors même qu'elle plonge le personnage dans une position des plus tragiques. Le fait que le personnage se rattache

⁴⁷⁷. Angélica Liddell, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, op. cit., p. 33.

⁴⁷⁸. Angélica Liddell, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, op. cit., p. 28.

⁴⁷⁹. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit., p. 25.

⁴⁸⁰. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit., p. 21.

constamment à son bol de coco imprègne le récit d'un certain matérialisme. Les désirs bas qui traversent les protagonistes les rattachent à une dimension comique ; Shaüba tente à tout prix de cacher son bol de coco alors que le passeur se met à ressentir du désir pour la jeune fille. On voit clairement que leurs intérêts dans ces instants éphémères de la vie ne se rattachent pas à des causes nobles, mais à des choses du monde terrestre. Les personnages de la *Trilogie du naufrage* sont avant tout des personnages réalistes, avant de connaître une forme de mythification. Lina Prosa incarne la faiblesse humaine dans tout de ce qu'elle a de banal et de quotidien.

L'attachement à ces objets du quotidien est présent dans chaque pièce de la trilogie. Shaüba part avec des lunettes de soleil et un bol de coco, tandis que Mohamed fait plusieurs fois allusion à son sweat et Mahama et Saïf à leurs cartes postales. Objets qui replacent les personnages dans une contemporanéité, ces divers accessoires rappellent au lecteur que tous ces héros pourraient appartenir au même monde que lui.

Dans *Lampedusa Snow*, Mohamed mêle lui aussi à son récit tragique des éléments triviaux qui font prendre un tour pathétique à son existence. Cela fait de lui avant tout un double du lecteur, une figure vulnérable qui tente de trouver du réconfort en s'adonnant aux plaisirs que peut encore lui offrir la vie terrestre. Cette représentation de l'existence ne manque pas de rappeler que tout est vanité. Si les héros n'incarnent pas cette droiture morale, cela tient d'une volonté des dramaturges de présenter des personnages réalistes dans lesquels chacun peut se reconnaître. Le lecteur ne joue pas le rôle d'un juge moral - ce n'est pas du moins le rôle que lui attribue Lina Prosa. Il est amené à assister au déroulement des faits tragiques sans pouvoir agir, ce qui crée chez lui un fort sentiment d'empathie vis-à-vis de ces figures humaines souffrantes.

Soffro per Adid, ha appena 18 anni :
Piange, non sopporta il freddo nel bucco del culo.
Io lo massaggio.
Adid non piange più⁴⁸¹.

Je souffre pour Adid, il a à peine dix-huit ans :
Il pleure, il ne supporte pas le froid dans le trou de son cul.
Je le masse.
Adidi ne pleure plus⁴⁸².

⁴⁸¹. Lina Prosa, *Lampedusa Snow* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 52.

⁴⁸². Lina Prosa, *Lampedusa Snow*, op. cit, p. 20.

Cette démythification du héros s'établit grâce à une intrication d'éléments tragiques et d'éléments triviaux autant chez Lina Prosa que chez Sonia Ristic. Les héros ont recours à des expressions qui font basculer le vocabulaire tragique vers un comique de mot. Dans *Lampedusa Beach*, l'usage des expressions « jour oui⁴⁸³ » (« giorno sì⁴⁸⁴ ») et « jour non⁴⁸⁵ » (« giorno no⁴⁸⁶ ») employées par Shaüba minimisent une situation extrêmement tragique, celle de la famine qui menace sa famille. Cette perte de la noblesse du langage tragique par une reconduction du langage sert à Lina Prosa à éviter un style trop caricatural et des clichés sur les questions de pauvreté. On pourrait penser que ce procédé participe d'une dédramatisation de la situation de Shaüba. Pourtant ces reformulations ne font qu'amplifier la teneur tragique de son discours. Le lecteur ressent davantage d'empathie pour le cas tragique de cette famille qui ne peut se nourrir chaque jour qu'il n'en aurait eu s'il avait lu de longs discours emphatiques et pathétiques sur la famine en Afrique. Le particularisme langagier de Shaüba a une fonction pathétique qu'on ne peut nier.

C'est à peu près de la même façon que Sonia Ristic attribue à Ti Sam une parole enfantine. Elle évite les stéréotypes du langage tragique en imprégnant ses personnages d'un langage simple et banal proche de l'oralité :

Ti Sam : Poussière, blanche et grise, partout, et un grand deuxième bang-bah-boum, encore plus grand, encore plus fort que le premier. Puis les fleurs virent au rouge sur la nappe de ma mère.
 Dans la poussière, blanche et grise, les lèvres de maman ne tremblent plus. Elle a glissé de sa chaise, comme endormie, sa tête sur les fleurs rouges de la nappe. J'ai pensé que si elle sort toute tordue comme ça, elle aura un torticolis au réveil⁴⁸⁷.

Des éléments tragiques persistent dans le langage de Ti Sam, comme l'adjectif « rouge⁴⁸⁸ » pour symboliser le sang qui a éclaboussé les fleurs, mais la gravité de l'événement est détournée par un vocabulaire enfantin. L'écart entre le récit tragique et l'usage d'un champ lexical simple voire comique font de Ti Sam une figure pathétique. Le jeune garçon ne comprend pas tout de suite ce que représente ce vacarme. Il assimile d'abord ce « bang-bah-boum⁴⁸⁹ » au bruit d'un feu d'artifice. L'emploi de cette onomatopée renforce ainsi la subjectivité du

⁴⁸³. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 17.

⁴⁸⁴. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 22.

⁴⁸⁵. Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, op. cit, p. 17.

⁴⁸⁶. Lina Prosa, *Lampedusa Beach* dans *Trilogia del naufragio*, op. cit, p. 22.

⁴⁸⁷. Sonia Ristic, *Migrants*, op. cit, p. 8.

⁴⁸⁸. *Ibid.*

⁴⁸⁹. *Ibid.*

récit de Ti Sam. La vue de sa mère morte évoque chez lui une image quelque peu comique, celle du torticolis. Ce qui importe à Sonia Ristic, c'est de donner une particularité et une dimension humaine au récit de Ti Sam. L'évocation de ces images inhabituelles telles que le torticolis rappelle que le personnage n'a jamais fait l'expérience de la guerre et ignore ce que c'est. Ti Sam est loin d'incarner la figure du héros mythique. Il donne à voir la vie selon une certaine candeur qui incite le lecteur à éprouver de la compassion.

Ce détournement de l'héroïsme tel que le conçoit le théâtre antique et les récits épiques passe bien souvent par de l'humour noir. On peut voir en Jo une figure moderne du héros épique Enée. Parti sur la demande de sa mère morte, Jo transporte partout avec lui l'urne où reposent les cendres de sa mère, à la manière d'Enée qui a sauvé son père Anchise lors du siège de Troie en le portant sur son dos. Sonia Ristic emploie néanmoins cette figure mythique avec subversion, car Jo se plaint constamment du poids que représente sa mère par des plaisanteries de mauvais goût :

La voix et la guitare d'Ursula au loin. Ti Sam et Leyla sous leur arbre, au-dessus leur livre. Vers eux vient Jo, pieds nus et traînant son urne sur un petit caddie.

Ti Sam : Waouh, super !

Leyla : C'est quoi ?

Ti Sam : Un porte-maman !

Jo : Un porte-cendres-de-mère-pendue !

(Ti Sam et Jo rient)⁴⁹⁰.

L'humour noir sert à briser cet héroïsme trop lisse qu'incarne le héros épique et à dédramatiser des situations où la gravité de la mort est trop pesante. Lorsque Jo jette les cendres de sa mère par-dessus la falaise, la scène prend une teinte comique, comme pour défaire Jo d'une responsabilité de la figure héroïque trop grande.

Ti Sam : Tu as renversé l'urne, pile au moment où le vent a soufflé, et toutes les cendres nous sont revenues dans la figure. [...]

Elles ne voulaient pas aller dans la mer, les cendres. C'était trop drôle, et toi tu criais :

Jo : Tu me fais chier, maman ! Tu me fais chier jusqu'au bout⁴⁹¹ !

Le langage grossier de Jo contraste avec la solennité du rituel qu'il est en train d'appliquer. La dramaturge belge reflète ainsi la fatalité de la condition humaine avec un humour noir qui paraît alléger la charge tragique de la pièce.

⁴⁹⁰. *Ibid*, p. 38.

⁴⁹¹. *Ibid*, p. 54.

Si l'on analyse de plus près les objets qui occupent les protagonistes sur le camp, on s'aperçoit que tous ces éléments pourraient composer un tableau de vanité :

*La voix et la guitare d'Ursula au loin. Ti Sam et Leyla sous leur arbre, au-dessus leur livre. Vers eux vient Jo, pieds nus et traînant son urne sur un petit caddie*⁴⁹².

La guitare, le livre et l'urne remplie de cendres s'avèrent être des symboles de la fuite du temps, de la fugacité de la vie. Ils rappellent que ces personnages de migrants, qui peuvent se montrer irrévérencieux vis-à-vis de la mort, restent des figures mythiques représentatives de la condition humaine, des incarnations fictives reflétant notre propre existence vouée à une mort certaine.

Les dramaturges se servent ainsi de la figure du migrant pour interroger nos représentations de l'altérité. Elles rendent compte au lecteur de cette proximité qu'il peut avoir avec cette entité complexe et empreint d'un certain exotisme. Afin de se défaire des clichés qui enferment le personnage du migrant dans une catégorisation, elles font entrer cet Autre dans une redéfinition plus humaine et moins dématérialisée. Hésitant entre un traitement traditionnel qui fait rentrer les protagonistes dans le cadre du mythe et de l'héroïsation inconditionnelle et une démarche davantage moderne qui cherche à doter le personnage d'un particularisme réaliste, les auteures s'engagent dans une quête de l'altérité profondément novatrice.

⁴⁹². *Ibid*, p. 38.

Angélica Liddell, Lina Prosa et Sonia Ristic présentent ainsi des pièces dénonciatrices et profondément politiques grâce auxquelles les migrants trouvent un moyen de représentation. Le rôle essentiel de la littérature ressort particulièrement dans cette lutte contre la sous-représentation médiatique des migrants. Grâce au monde du théâtre, les migrants deviennent les héros d'une grande tragédie contemporaine. Ils sortent de l'indifférence généralisée de la société pour occuper les scènes théâtrales.

Que ce soit à travers une écriture lyrique dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* d'Angélica Liddell par une mise en scène torturée du naufrage, ou à travers une mythification des protagonistes de *la Trilogie du naufrage* chez Lina Prosa, ou encore à travers une dramatisation dans *Migrants* de Sonia Ristic grâce au personnage choral des migrants, les figures de la clandestinité contemporaine font l'objet d'une représentation archétypale qui n'empêche pas une prise en compte de leur singularité. Le théâtre contemporain utilise des *topoi* et des figures archétypales pour rendre compte du phénomène migratoire, mais il évite de représenter le migrant d'après des stéréotypes et tente d'entrer dans l'intimité de sa vie, dans la subjectivité de son expérience ; il le considère en tant qu'individu avant de le considérer comme un rôle. Comme l'a dit Ariane Mnouchkine pour son film du *Dernier caravansérail*, c'est « par curiosité civique⁴⁹³ » qu'elle explore la figure du migrant. Raconter une histoire à partir de bribes du réel, matérialiser le mythe, chercher à voir ce qui nous est invisible, c'est en cela que réside l'essence même du théâtre.

Le théâtre devient ainsi un lieu de partage avec une altérité. Il s'établit comme un lieu de rencontre voire de réunion d'une communauté politique. Les dramaturges parviennent à unifier un public autour de représentations qui utilisent la fonction collective du mythe afin de lutter contre cette division qui menace nos sociétés contemporaines. Le sujet d'actualité que représente l'immigration ne fait plus l'objet d'une fragmentation des individus au théâtre. Comme l'affirme Lina Prosa dans une interview à la Comédie-Française, le pouvoir du théâtre repose sur cette capacité à rassembler les individus de façon

⁴⁹³. Interview d'Ariane Mnouchkine lors d'une rencontre à Avignon, Bonus du DVD *Le Dernier caravansérail (Odysées)*, Arte, Bel Air Classiques/CNDP, 2006, 5h05.

démocratique : « Je suis très convaincue que le théâtre, c'est un lieu de démocratie magnifique⁴⁹⁴ ».

Si ce théâtre, tel que le conçoivent les dramaturges, réussit à faire sortir les migrants des stéréotypes diffusés par les médias, il ne propose pourtant aucune solution politique. On peut penser que le changement des représentations peut amener à une amélioration du traitement des migrants dans la société, mais ce théâtre n'est pas parvenu encore à envisager une action directe de l'art dramaturgique sur la scène politique européenne. La lecture de la pièce de Lina Prosa à la session d'octobre 2015 de l'assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe marque toutefois une première tentative de dialogue avec les autorités européennes.

Le passage au 1^{er} novembre 2014 de l'opération Mare nostrum à l'opération Triton de Frontex financée par l'Union Européenne fait d'autant plus envisager un avenir des plus pessimistes quant à la politique d'immigration des années à venir. Accélérateur considérable des pertes humaines, ce changement de politique nécessite une révision urgente des moyens employés pour sauver les migrants. Voici ce qu'en dit le président de la Commission européenne, Jean-Claude Juncker :

Ce fut une grave erreur que d'avoir mis un terme à la mission Mare Nostrum. Elle a coûté des vies humaines. [...] Il ne suffit pas de combattre les symptômes de la crise, comme Monsieur Tusk l'a dit, il est essentiel de tout faire pour éviter que des gens malheureux doivent prendre le bateau. Il faut sauver des biographies sur place au lieu d'assister, impuissants, à l'auto-destruction des biographies en Méditerranée. Il faut à tout prix que les États membres augmentent leur aide au développement. C'est essentiel⁴⁹⁵.

Aujourd'hui, l'avenir des sociétés contemporaines nous est donné à voir sur la scène théâtrale, mais peut-être pourra-t-on envisager un passage du théâtre à la vie politique directe en donnant lieu à des formes de théâtre politiques militants qui iraient jusqu'à manifester dans les rues ou à se rendre sur les lieux des naufrages en question.

⁴⁹⁴. Interview de Lina Prosa à la Comédie-Française le 28/01/14, 28/01/14, <https://www.theatre-video.net/video/Lina-Prosa-L-appropriation-du-texte?autostart> (consulté le 18/05/17).

⁴⁹⁵. Discours du Président Jean-Claude Juncker lors du débat au Parlement européen sur les conclusions du Conseil européen extraordinaire du 23 avril: «S'attaquer à la crise migratoire» prononcé le 29/04/15, 20/02/17, en ligne sur le site de la Commission européenne, http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-15-4896_fr.htm (consulté le 19/05/17).

Bibliographie

I) Corpus

-LIDDELL Angélica, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* dans *Trilogia. Actos de resistencia contra la murte*, Artez Blai, Textos Teatrales, 2009.

-LIDDELL Angélica, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, traduction de Cristilla Vasserot, Editions théâtrales, Traits d'Union, 2008.

-PROSA Lina, *Trilogia del Naufragio*, Editoria & Spettacolo di La Monica Maximilian, 2013.

-PROSA Lina, *Lampedusa Beach*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2012.

-*Id.*, *Lampedusa Snow*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2014.

-*Id.*, *Lampedusa Way*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2014.

-RISTIC Sonia, *Migrants*, Lansman, Le Tarmac, 2013.

II) Pièces et romans contemporains traitant de l'immigration:

-FAYEZ Aiat, *Les Corps étrangers*, Paris, L'Arche, 2011.

- MNOUCHINE Ariane, *Le Dernier caravansérail (Odysées)*, Arte, Bel Air Classiques/CNDP, 2006, 5h05.

-KERANGAL de Maylis, *A ce stade de la nuit*, Paris, Verticales, Collections Minimales, 2015.

-RISTIC Sonia, *Une île en hiver*, Le Ver à Soie, 2016.

III) Critique spécialisée

A) Sur la Trilogie du Naufrage :

-MANGANARO Jean-Paul, « Lina Prosa : Cassandre, Penthésilée, la Méditerranée, Nouveaux mythes, nouveaux chaos », Postface de *Lampedusa Beach*, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2012.

-*Id.*, « Traces », Postface de *Lampedusa Way*, Dijon, Les Solitaires Intempestifs, Collection Bleue, 2014.

-SANJUAN Agathe, « Existence et Lampedusa Beach, Le fait divers au théâtre », dans le *Dossier de presse de Lampedusa Beach* par la Comédie Française, février 2013.

B) Sur *Y los peces salieron a combatir contra los hombre*

-BOTTIN Béatrice, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique*, 2012, p. 775-798.

-CORNAGO Oscar, *Políticas de la palabra*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 2005.

-GARNIER Emmanuelle, « La poétique des dispositifs dans le théâtre performatif d'Angélica Liddell », participation au colloque "Teatro siglo XXI", 27-29 novembre 2013, Université de Vigo, à paraître.

-MONTERO Josu, « Angélica en el País del horror », Préface d'*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, dans *Trilogia. Actos de resistencia contra la muerte*, Artez Blai, Textos Teatrales, 2009, p. 5-8.

IV) Œuvres critiques générales

A) Sur le traitement de l'immigration dans la fiction

-ALEXANDRE-GARNER Corinne, « Le récit comme lieu de l'hospitalité », dans *migrations/translations*, Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller-Privat (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. «Chemins croisés », 2015, p. 101-115.

-FRANCIS Cécilia, « Entre exil et pratiques mémorielles chez Leïla Sebbar. Une étude de *Mes Algéries en France* », dans *Migrations, exils, errances, écritures*, Corinne Alexandre-Garner et Isabelle Keller Privat (dir.), Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 79-100.

B) Sur les flux migratoires en Méditerranée

- COQUIO Catherine, « L'homme-sans. Poésie de l'indéterminé, histoire des exterminés » dans *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Valérie Deshoulières (dir.), Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal, 1999, p. 381-403.

-BRAUDEL Fernand, *Les Mémoires de la Méditerranée*, Paris, Editions de Fallois, 1998.

-DAL LAGO Alessandro, « Cercueils fluides », *Cultures & Conflits*, 2009, p. 109-122.

- DESHOULIERES Valérie, *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Valérie Deshoulières, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal,

1999.

- GAUDELIER Maurice, *Communauté, société, culture, trois clefs pour comprendre les identités en conflit*, Paris, CNRS Editions, 2009.

-HAJJAT Abdellali, *Immigration postcoloniale et mémoire*, L'Harmattan, Inter-national, 2005.

-LAACHER Smaïn, « Classer, désigner et dénommer. De l'étranger illégitime à l'immigré » dans *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*, dirigé par Gilles Ferreol et Abdel-Halim Berretima, E.M.E, « Mondes méditerranéens », Bruxelles, 2013, p. 13-23.

-LECLERC-OLIVE Michèle, « Expériences migratoires et épistémologies sédentaires » dans *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*, dirigé par Gilles Ferreol et Abdel-Halim Berretima, E.M.E, « Mondes méditerranéens », Bruxelles, 2013, p. 25-37.

-RITAINE Evelyne, « Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : *damnatio memoriae* » dans *Effets-frontières en Méditerranée : contrôles et violences*, L'Harmattan, *Cultures et Conflits*, n° 99-100, 2015, p. 117-142.

-SAINT MARTIN Monique, « Abdelmalek Sayad, d'une rive à l'autre à propos de l'œuvre d'un sociologue » dans *Polarisation et enjeux des mouvements migratoires entre les deux rives de la Méditerranée*, dir. Gilles Ferréol & Abdel-Halim Berretima, Fernelmont, EME, 2013, p. 53-60.

-SAYAD Abdelmalek, « Les trois âges de l'émigration algérienne en France », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 15, juin 1977, p. 59-80.

-*Id.*, *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*, Bruxelles, De Boeck Université, 1991.

-*Id.*, *La double absence, des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Editions du Seuil, Coll. « Points », 1999.

-TARRIUS Alain, *La Remontée des Suds. Afghans et Marocains en Europe méridionale*, La Tour Aigues, Edition de l'Aube, 2007.

C) Sur la poétique et le mythe

-BARTHES Roland, *Mythologies*, Editions du Seuil, Points, 1957.

-DABEZIES André, « Mythes anciens, figures bibliques, mythes littéraires », dans *Revue de littérature comparée*, P. Brunel et D. H Pageaux (dir.), n°78, 2004, p. 3-22.

-DETIENNE Marcel, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 236-237.

-GELY-GUEDIRA Véronique, « L'illustration mythologique de la poésie française du début du XVI^e siècle : Narcisse et Psyché », *Mythes et littérature*, P. Brunel, (dir.) Paris,

P.U.P.S, 1994, p. 21-38.

-*Id.*, « Théâtralité du mythe ? », *Théâtralité et genres littéraires*, colloque international de l'Université de Reims du Centre de recherche sur la lecture littéraire et par la section de littérature comparée, 1er et 2 décembre 1994, A. Larue (dir.), Poitiers, Publications de La Licorne, 1996, p. 69-78.

-*Id.*, « Avant-Propos » dans *Mythe et récit poétique*, Véronique Gély-Guedira (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 7-18.

-LARUE Anne, « Pouvoirs de l'image : le mythe entre récit et poésie », dans *Mythe et récit poétique*, Véronique Gély-Guedira (dir.), Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998, p. 35-48.

-VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs, Etudes de psychologie historique*, Paris, La découverte/Poche, 1996.

D) Sur la communauté et l'altérité

-FOUCAULT Michel, *Il faut défendre la société*, Paris, Gallimard/Seuil, 1997.

-GAUDELIER Maurice, *Communauté, société, culture, trois clefs pour comprendre les identités en conflit*, Paris, CNRS Editions, 2009.

-HEULOT-PETIT Françoise, *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?*, Paris, L'Harmattan, Etudes théâtrales, 2011.

-NANCY Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgeois éditeur, 1990.

E) Sur le théâtre et le politique

-BEAUCHAMP Hélène, « Sarah Kane/ Angélica Liddell : violence compassionnelle et éthique du théâtre » dans *Violence du quotidien, Formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, Florence Thérond (dir.), L'entretemps, Collection Théâtre et cinéma, p. 229-244.

-BROSSAT Alain, *Le Grand dégoût culturel*, Paris, Editions du Seuil, 2008.

-FARTZOFF Michel, « La politique dans la Tragédie grecque », dans *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*, Christine Douxami (dir.), Presses universitaires de Franche-Comté, n°1206, 2011, p. 19-29.

-HERVE Stéphane, « Le théâtre impopulaire de Pasolini », *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*, Christine Douxami (dir.), Presses universitaires de Franche-Comté, n°1206, 2011, p. 249-264.

-NEVEUX Olivier, « Dix notes sur ce que « Théâtre politique » pourrait signifier »,

Théâtres politiques (en) Mouvement(s), Christine Douxami (dir.), Presses universitaires de Franche-Comté, n°1206, 2011, p. 125-139.

-PLANA Muriel, *Théâtre et Politique, modèles et concepts*, Paris, Orizons, Universités/Comparaisons, 2014.

-SORIANI Simone, traduction de Françoise Decroisette, « Théâtre de narration/ Théâtres de la narration : Marco Paolini et Ascano Celestini », *Chroniques italiennes web*, n°27, janvier 2014, p. 160-176.

F) Articles et dossiers de presse

-PALADINO Veneranda, « Nous sommes tous des émigrants » dans *DNA*, samedi 5 avril 2014.

-Dossier de presse du *Triptyque du naufrage* par la Comédie-Française 10 janvier 2014.

-Programme de la Comédie-Française pour *Lampedusa Beach*, 2013.

-Programme de la Comédie-Française pour le *Triptyque du naufrage*, 2014.

G) Ouvrages de référence

A) Dictionnaires

- *Encyclopédie Larousse* en ligne,
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/mythe/72474> (consulté le 15/10/2016).

- *Le Grand Larousse illustré*, dictionnaire encyclopédique, 2005.

- *Le Petit Robert*, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, 2013.

B) Sites internet et supports vidéo

a) Articles de presse en ligne

-ALDEA Eva, “Nomads and migrants: Deleuze, Braidotti and the European Union in 2014”, 10/09/14, <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/eva-aldea/nomads-and-migrants-deleuze-braidotti-and-european-union-in-2014> (consulté le 05/03/17), fait référence à Gilles Deleuze et Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, traduction Brian Massumi, London, Athlone Press, 1986, p. 380.

-DAMGE Mathilde et BRETEAU Pierre, « Mort d’Aylan : mensonges, manipulation et vérité », sur le site en ligne *Le Monde*, 10/05/15
http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/09/10/mort-d-aylan-mensonges-manipulation-et-verite_4751442_4355770.html#1EobmMzCC4h4jUfs.99 (consulté le 30/04/17).

-DE LUCA Erri, Fondation Erri De Luca, 02/10/14,
<http://fondazionerrideluca.com/lampedusa-1-ottobre-2014/>, (consulté le 19/12/16).

-DIMINESCU Dana, « Renouveler le regard sur les migrations : l'Atlas e-Diaspora »,
entretien avec Caroline Trouillet, 12/06/12, <http://africultures.com/renouveler-le-regard-sur-les-migrations-10892/> (consulté le 10/05/17).

-MANACH Jean-Marc, « 3300 migrants sont morts à Lampedusa depuis 2002 » sur le
site en ligne Le Monde, 07/10/13, <http://bugbrother.blog.lemonde.fr/2013/10/07/3300-migrants-sont-morts-a-lampedusa-depuis-2002> (consulté le 31/10/16).

-MUSSEAU François, « Tarifa se mobilise pour les clandestins » dans Libération,
journal quotidien en ligne, 07/10/04, http://www.liberation.fr/planete/2004/10/07/tarifa-se-mobilise-pour-les-clandestins_495022 (consulté le 16/10/16).

-SANTO-GAMMAIRE, Jérôme, « Quatre graphiques pour comprendre le drame de
l'immigration clandestine en Méditerranée » dans Francetvinfo, média télévisuel et
internet, France Télévisions, 27/09/14,
http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/nauffrage-a-lampedusa/quatre-graphiques-pour-comprendre-le-drame-de-l-immigration-clandestine-en-mediterranee_701093.html
(consulté le 16/10/2016).

- Site du GIF (Groupe d'information et de soutien des immigrés-e-s), « Des centaines
de boat people meurent en Méditerranée. Le Gisti va déposer plainte contre l'OTAN,
l'Union européenne et les pays de la coalition en opération en Libye », 09/06/11
<http://www.gisti.org/spip.php?article2304>, (consulté le 19/05/17).

b) Interview et conférences

-Interview d'Ariane Mnouchkine lors d'une rencontre à Avignon, Bonus du DVD *Le
Dernier caravansérail (Odyssées)*, Arte, Bel Air Classiques/CNDP, 2006, 5h05.

-Interview d'Akel Akian, *Pièces de mémoire, Théâtre, culture et immigration*, Eric Pinoy
(dir.), Approches Cultures & Territoires, Marseille : ACT/Eprodvideos, Marseille, 2010,
1h33.

-Interview d'Angélica Liddell à la Conférence de presse du festival d'Avignon du 15
juillet 2010, traduit par Christilla Vasserot, 15/07/10, <https://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-14-juillet-1826>, (consulté le 31/01/17).

-Interview de Lina Prosa à la Comédie Française le 28/01/14, 28/01/14,
<http://www.theatre-video.net/video/Lampedusa-Beach-de-Lina-Prosa-le-contexte-artistique-Les-themes-abordes> (consulté le 19/12/16).

-Interview de Lina Prosa à la Comédie-Française le 28/01/14, 28/01/14,
<https://www.theatre-video.net/video/Lina-Prosa-L-appropriation-du-texte?autostart>
(consulté le 18/05/17).

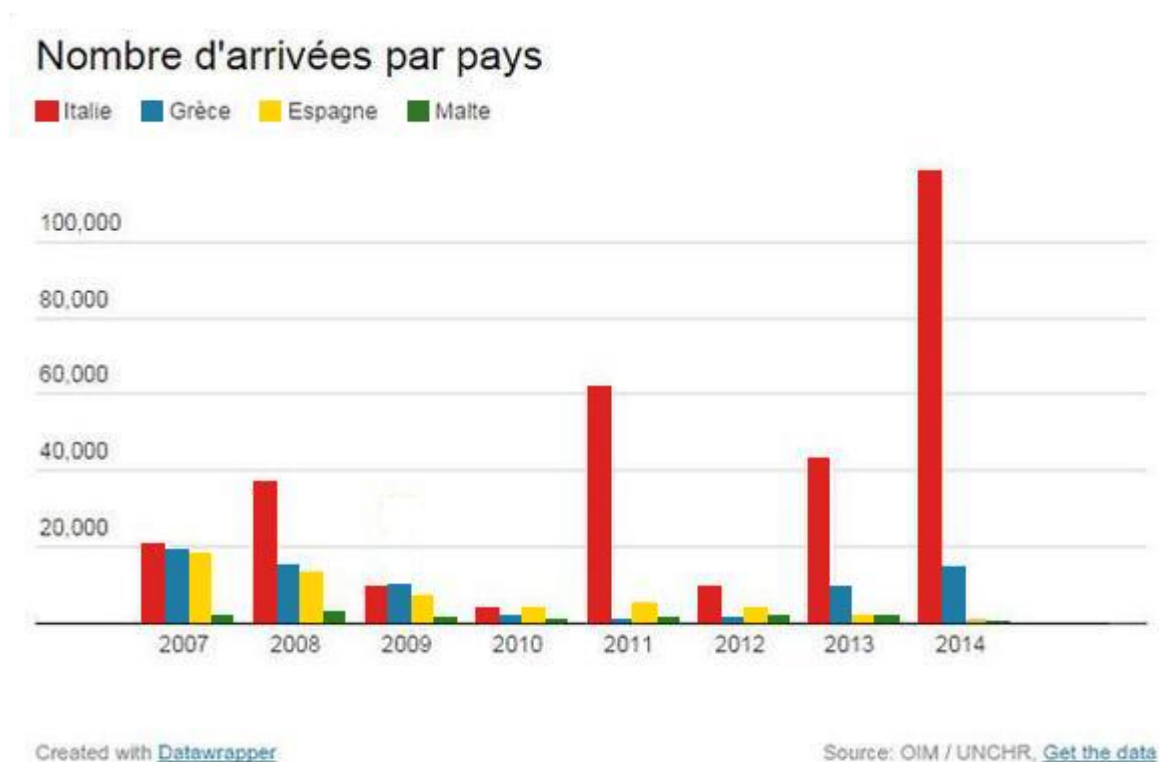
-Interview de Lina Prosa sur France culture le 03/02/14, 03/02/14, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/de-lampedusa-et-des-migrations> (consulté le 19/12/16).

-Interview de Lina Prosa lors de la session d'octobre 2015 de l'Assemblée parlementaire du Conseil de l'Europe, 30/09/15, <https://www.youtube.com/watch?v=Lxo8HPjSLco> (consulté le 19/12/16).

-Discours du Président Jean-Claude Juncker lors du débat au Parlement européen sur les conclusions du Conseil européen extraordinaire du 23 avril: «S'attaquer à la crise migratoire» prononcé le 29/04/15, 20/02/17, en ligne sur le site de la Commission européenne, http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-15-4896_fr.htm (consulté le 19/05/17).

-Conférence à l'ENS de Lyon du metteur en scène Giampollo Gotti, « Teatro di narrazione (théâtre-récit) entre art et engagement », 14/11/16, http://cle.ens-lyon.fr/plurilingues/teatro-di-narrazione-theatre-recit-entre-art-et-engagement-126804.kjsp?RH=CDL_PLU110000 (consulté le 15/12/16).

Annexe



Graphique 1 : Taux d'arrivées migratoires en Europe méditerranéenne par pays de 2007 à 2014⁴⁹⁶

⁴⁹⁶. Jérôme Santo-Grammaire, « Quatre graphiques pour comprendre le drame de l'immigration clandestine en Méditerranée », France tv info, média télévisuel et internetFrance Télévisions, 27/09/14, http://www.francetvinfo.fr/monde/europe/nauffrage-a-lampedusa/quatre-graphiques-pour-comprendre-le-drame-de-l-immigration-clandestine-en-mediterranee_701093.html, (consulté le 01/11/16).