

Corps migrants¹

Grégory Cormann & Jeremy Hamers (Université de Liège)

Dans *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* du collectif théâtral NIMIS Groupe, une scène propose une reconstitution d'un interrogatoire qui oppose une demandeuse d'asile à un agent de l'État. L'enjeu de cet entretien est la vérification des dires de la candidate réfugiée par le représentant du pays d'accueil. Provient-elle bien du village dont elle a inscrit le nom sur un formulaire ? Combien de temps faut-il pour aller de son village à la capitale, Conakry ? Quelles sont les couleurs du drapeau de la Guinée ? Fuit-elle effectivement des violences intrafamiliales ? Et, enfin, a-t-elle réellement été violée par des membres de sa famille ? L'interrogateur tente de la piéger en la soumettant à un exercice de répétition proche du drill, en l'induisant en erreur aussi, en la désorientant littéralement. Au cœur de ce dialogue tendu se trouve l'expérience physique de la demandeuse d'asile. Son expérience de la réalité qu'elle a fuie doit authentifier ses déclarations. Ou plutôt, son évaluateur doute *a priori* de l'authenticité de son témoignage et tente dès lors de débusquer ce qui, dans ses dires, ne repose pas sur une expérience du réel mais, au contraire, sur une leçon apprise par cœur. Il l'assaille :

Agent de l'office des étrangers : Vous avez déclaré avoir été mariée de force à Monsieur Boubakar.

Demandeuse d'asile : Oui.

A : C'est ça ?

D : Oui.

A : Qu'est-ce qui s'est passé ? Je vous écoute.

D : Alors, ce Monsieur, c'est l'ami de mon grand-oncle ou grand-frère à mon papa.

A : Houla, houla. C'est un peu compliqué. C'est qui Monsieur Boubakar ? C'est votre oncle ?

D : Non. C'est...

A : Quel âge il a ?

D : Euh, je sais pas.

A : Comment ça, vous ne savez pas. Il a soixante-huit ans, soixante-neuf ans ?

D : Dans les septante.

A : Dans les septante. Et vous avez refusé de vous marier avec lui.

D : Oui.

A : Pourquoi ?

D : Euh, parce qu'il est trop âgé.

A : Oui, d'accord. Il est... Il a un caractère un peu difficile ?

D : Euh, nerveux ?

A : Nerveux. Méchant ?

¹ Ce texte est né dans le cadre du séminaire et du colloque *Corps migrants. Récits et présences* organisés d'octobre à décembre 2019 à l'Université de Liège. Il doit beaucoup aux échanges avec les participants à ces événements : Laura Beuker, Caroline Glorie, Jacinthe Mazzocchetti, Elsa Mescoli, Edith Bertholet, Amanda Carolina Da Silva, Olivier Dubouclez, Roland de Bodt, Claude Fafchamps, François Provenzano, Spyros Franguiadakis, Asbl « Point d'appui », Collectif « Migrations libres », Jérémy Gravayat, Asbl « La voix des sans-papiers », Damien Darcis, Sophie Djigo, NIMIS Groupe, Lison Joustien, Emmanuel Béhague, Nancy Delhalle, Laura Aristizabal, Jean Bourgault, Françoise Beauguion, Yann Mouton, Coline Zimmer, Martin Vander Elst, Antoine Janvier, Catherine Pineur.

D : Je sais pas.

A : Vous ne savez pas. Nerveux, méchant, c'est ce que dit tout le monde, tout le temps. Tout le monde dit tout le temps, nerveux, méchant. Bon. Décrivez-le-moi un peu physiquement. Comment est-ce qu'il est ?

D : Il est noir. Il est chauve. Il a de petits yeux. Il est vieux quoi.

[...]

A : Alors, vous m'avez dit que vous avez été torturée et séquestrée et violée. C'est ça ?

D : Oui.

A : Alors, ça fait beaucoup de choses ça. Comment ça s'est passé exactement ?

D : Alors, chez nous, dans l'arrière-cour de la maison, il y a des annexes. C'est dans l'une des chambres.

A : Dans une chambre qui se trouve dans une annexe.

D : Oui.

A : Une grande chambre ? Une petite chambre ?

D : Moyenne.

A : Moyenne. Avec une fenêtre ?

D : Oui.

A : Quelle était la couleur des rideaux ?

D : Hein ?

A : Quelle était la couleur des rideaux ?

D : Des rideaux ?

A : Oui, est-ce qu'il y avait des rideaux à cette fenêtre ?

D : Oui.

A : Oui ? Quelle couleur ?

D : ...

A : Bon, vous ne savez pas. Très bien.

D : Mais si !

A : Non. Je comprends, vous ne savez pas, vous ne savez pas.

D : Vert.

A : Est-ce qu'il y avait des gens avec vous dans la pièce ?

D : Oui.

A : Alors, combien de personnes étaient présentes ?

D : Mais Monsieur, ces gens étaient en train de me maltraiter ! J'ai pas pu compter tout le monde.

A : Bon, c'était des gens de la famille ? C'était des amis ? Des voisins ? Des cousins ?

D : Oui. Cousins et...

A : Cousins, cousines, toute la famille était là.

D : Oui.

A : D'accord. Et vous avez porté plainte² ?

L'employé de l'office d'accueil des étrangers vérifie, jusqu'à la limite du supportable, si la souffrance qui justifierait un statut de réfugié a bel et bien été vécue. Et ce n'est donc qu'à la condition de revivre les privations, l'épuisement et le viol, que la candidate pourra espérer en échapper définitivement. Autrement dit, c'est à la seule condition d'authentifier cette expérience, quitte à s'y exposer une nouvelle fois, que la candidate réfugiée pourra convaincre son évaluateur. Paradoxalement, c'est bien la violence subie une nouvelle fois qui l'expose *in fine* à un ensemble d'hésitations qui plaideront immédiatement contre elle.

Ce dialogue remet en scène ce que nous voudrions appeler une *sursollicitation* du corps du migrant. La mise en scène du NIMIS Groupe dénonce en effet la réduction d'une personne

² Nous reproduisons ici un extrait du dialogue tel qu'il a été joué au Théâtre National Wallonie Bruxelles en 2016. Réalisation de la captation RTBF : Olivier Moser. Une importante étape de création de la pièce *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* est passée par le Festival de Liège en février 2015. La pièce a été créée au Théâtre National de Bruxelles en février 2016. Les dernières représentations en date de la pièce ont eu lieu au Manège de la Caserne Fonck à Liège et au KVS à Bruxelles en novembre et décembre 2019.

au seul récit d'une souffrance qu'il s'agit de vérifier. Sa parole, ses souvenirs fragmentaires, l'impossibilité de dire le refoulé, les traces invisibles de la violence ne valent rien pour eux-mêmes. L'interrogatoire opère à cet égard une transformation du corps en un objet témoin tout en gommant, au cœur même de l'expérience, l'individu qui en est le sujet. Il s'agit, en d'autres termes, d'extraire les faits du sujet, de les détacher de l'expérience, de façon à pouvoir les évaluer en toute extériorité, posés sur la table de l'interrogatoire, comme un ensemble d'objets que l'agent du comptoir d'accueil veut mettre à l'épreuve de ses seuls soupçons *a priori*. Dans ces conditions, cela va sans dire, le demandeur d'asile est toujours perdant, car la séparation de l'expérience vécue et du sujet ayant fait cette expérience l'expose à une injonction paradoxale qui tue dans l'œuf toute possibilité d'authentification par le sujet lui-même.

Cette sursollicitation du corps apparaît comme la face inversée d'une anonymisation que subissent les migrants dans bon nombre de discours politiques et médiatiques ainsi que dans un ensemble d'images opératoires³. Réduites à des chiffres (statistiques, données objectivant le flux, classement en types de groupes, etc.) et à des abstractions visuelles (pixels, *dataviz*, etc.), les trajectoires individuelles qui sont à l'origine de chacune de leurs expériences, sont invisibilisées⁴. Au cœur de cette opération de désingularisation se trouve le corps du migrant. Par les traitements politiques et médiatiques qu'il subit, il est privé de toute capacité de souffrance.

En vis-à-vis de ces désingularisations, de nombreuses productions artistiques dans le champ de la littérature, du cinéma, des arts de la scène ou encore des arts plastiques tentent de rendre aux migrants des identités propres en leur donnant un nom, en relatant leur parcours, en racontant leurs souffrances, en leur offrant des visages. L'enjeu premier de ces récits est la reconstitution et le partage d'un ensemble d'expériences individuelles avec le lecteur ou le spectateur. En rendant des corps singuliers aux migrants, c'est-à-dire en resituant le sujet souffrant capable d'expérience au cœur de la représentation, ils répondent aux représentations

³ Nous empruntons cette notion à Harun Farocki qui appelle « opératoires » des images produites par un ensemble de dispositifs de surveillance automatisée et qui ne sont plus destinées à l'œil humain mais à des yeux mécaniques. Ces images sont les symptômes tout autant que les vecteurs d'une réification du réel, de l'être humain et de notre rapport visuel à ce réel. Voir à ce sujet, e.a. : Harun Farocki, « La guerre trouve toujours un moyen », traduit de l'allemand par Pierre Rusch, dans Chantal Pontbriand (dir.), *HF/RG. Harun Farocki/Rodney Graham*, Paris, Jeu de Paume, Blackjack, 2009, p. 91 ; Harun Farocki, « Il serait temps que la réalité commence », traduit de l'allemand par Monique Rival, dans Harun Farocki, *Reconnaître et poursuivre*, textes réunis et introduits par Christa Blümlinger, s.l., Théâtre Typographique, 2002, p. 34-45.

⁴ La publication dans la presse de quelques photographies du petit Alan Kurdi, retrouvé mort sur une plage de Bodrum en 2015, la personification de la cause des migrants par ces photographies et, enfin, la reconstitution de son trajet, constituent une exception qui confirme cette tendance à l'invisibilisation et à l'anonymisation par les discours médiatiques et politiques dominants.

médiatiques et politiques qui en niaient l'existence même⁵. L'anthropologue Jacinthe Mazzocchetti ouvre son roman *Là où le soleil ne brûle pas* par un bref texte qui réalise en quelques lignes, tel le programme d'un ouvrage dont les chapitres porteront ensuite les noms de quatre migrants – Abdou, Tarik, Marie, Ramadou –, ce passage d'un amas de corps à des trajectoires individuelles extraites de l'anonymat (concrétisées par un ensemble d'informations singularisantes : d'abord un genre, une catégorie d'âge, un métier, une posture corporelle ensuite, une nationalité enfin) :

Le bateau tangue. Les corps entassés les uns sur les autres basculent de gauche à droite. Leurs destins entre les mains de cette mer au caractère incertain. Le vent est doux. Il les porte. Ou bien est-ce la volonté des anciens. Leurs forces et leurs présages. Ils ont tracé pour eux une route de l'autre côté de la terre. Une route de ventres pleins et de lits douilletts. Espoir. Si Dieu. Si les sacrifices. Si les ancêtres. Les vagues sont plus fortes. Quelques cris s'échappent. Des bras se resserrent autour du corps frêle d'une fillette. Une jeune femme chantonne, berce, rassure. Le capitaine se tient droit. Il scrute. Son GPS à la main. En équilibre précaire au-devant du bateau. Un jeune pêcheur. Sénégalais. Habitué aux caprices des eaux. Passeur de fortune. Prix de la traversée⁶.

*

Comme l'annonce le titre de la pièce du NIMIS Groupe, le dialogue entre une demandeuse d'asile et un agent du service d'accueil des réfugiés démontre que le retour au corps comme surface d'inscription de la souffrance peut être mis au service d'une nouvelle négation du sujet migrant/souffrant. L'interrogateur *rencontre* bien une migrante. Mais il ne la *voit* pas, car il est exclusivement focalisé sur un ensemble de faits dont il veut révéler l'impossible objectivation. La sursollicitation dénoncée par la scène de l'interrogatoire dans *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* nous rappelle donc que la reconstitution d'un trajet singulier et sa mise en récit n'offrent aucune garantie quant à la constitution d'un contre-champ aux abstractions médiatiques et politiques. Bien entendu, le gouffre qui sépare la sursollicitation du corps par l'agent de l'Office des étrangers, d'une part, et la réinscription d'expériences singulières au cœur de productions artistiques, d'autre part, est évident. Mais, partant du constat que le réinvestissement du corps comme surface-témoin de trajectoires singulières n'empêche pas, *a priori*, la désobjectivation des expériences de chaque migrant,

⁵ L'installation de réalité virtuelle *Carne y Arena* d'Alejandro González Iñárritu qui a fait grand bruit lors de sa première présentation à Cannes en 2017, pousse ce retour au corps jusqu'à son extrême limite. Elle propose en effet au spectateur/joueur de se mettre dans la peau – numérique cependant – d'un migrant mexicain qui tente de passer la frontière états-unienne. L'immersion est recherchée jusqu'à son comble. Le spectateur est muni d'un sac-à-dos à l'entrée de l'espace. Il marche pieds nus sur une surface de sable. Le casque VR fait le reste. Dans ce dispositif, le corps du migrant doit donc être réincarné par le spectateur lui-même afin que ce dernier en éprouve les sensations.

⁶ Jacinthe Mazzocchetti, *Là où le soleil ne brûle pas*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2019, p. 9.

nous voudrions remettre cette évidence à l'épreuve d'un ensemble de questions. Le but de cette entreprise est d'identifier à quelles conditions un récit propose effectivement une repolitisation du corps du migrant, c'est-à-dire, à quelles conditions les productions littéraires, théâtrales ou cinématographiques proposent réellement un contre-champ aux représentations dominantes qui nient les expériences singulières des migrants.

Comment distinguer le retour au corps de l'interrogatoire mis en scène par le NIMIS et les récits singularisants d'expériences physiques produits par des auteurs en littérature, au cinéma ou dans des installations ? Comment ces récits échappent-ils à une sursollicitation des corps ? Si la seule finalité de l'interrogatoire est l'établissement et la contestation de faits, quel en serait, dans le cas de films et de textes, le correspondant opposé ? Et s'il s'agissait de l'empathie du lecteur ou du spectateur, ne reposerait-elle pas d'abord, à l'instar du soupçon systématique de l'interrogateur, sur une identification en totale extériorité d'une souffrance ? En somme : une (re)mise en scène des récits singuliers de souffrance peut-elle échapper à une sursollicitation/dépolitisation des corps ? Une hypothèse de travail se dégage de l'ensemble de ces questions : l'interrogatoire de la demandeuse d'asile d'une part, les productions artistiques d'autre part, ne seraient en réalité que les deux faces d'une même pièce, les deux manifestations d'une même dépolitisation des corps. Sans l'épuiser, nous tenterons de nourrir cette hypothèse en évoquant successivement trois œuvres, ressortissant respectivement au champ littéraire, théâtral et cinématographique, qui ont exploré de nouvelles mises en récit des expériences de migrants en passant outre à l'identification en extériorité de la souffrance de sujets.

L'ouvrage *Naufragés sans visage* de Cristina Cattaneo (2018), la pièce *Sortir du noir* de Mary Jimenez et Bénédicte Liénard (2019), et le film documentaire *De l'autre côté* de Chantal Akerman (2002) ont un point commun qui est à l'origine de leur rencontre dans ce texte. Contrairement aux nombreux romans, films, installations ou pièces qui visent à partager l'expérience migratoire avec leurs spectateurs et lecteurs, ces œuvres abordent toutes les trois la thématique migratoire, et plus particulièrement les trajectoires de souffrances de migrants morts durant leur périple, en posant leur disparition comme un *a priori* irréductible. Plutôt que de tenter de le dépasser en reconstituant des récits, c'est-à-dire en élaborant des *ersatz* de présences qui devraient mobiliser leurs publics, ces trois œuvres constatent d'abord leur incapacité d'agir sur des expériences qui se sont soldées par la mort. En d'autres termes, elles actent l'absence de corps migrants et elles exposent dès lors leurs lecteurs et leurs spectateurs à une prostration pourtant mobilisatrice. Partant de cette expérience d'une paralysie paradoxale qui a aussi été la nôtre lors de notre première découverte de ces œuvres, nous voudrions montrer

que cette aggravation de l'impuissance – à montrer, à raconter, à partager, à ramener à la vie – peut aussi être le socle d'un retour politique aux corps migrants.

Nafragés sans visage (C. Cattaneo)

Nafragés sans visage est un grand livre d'histoire contemporaine, relaté par Cristina Cattaneo, responsable du Laboratoire de médecine légale de l'Université de Milan⁷. La lecture de l'ouvrage repose sur un constat inlassablement contesté par l'auteure et par son équipe dans le cadre de leur travail d'identification des migrants noyés dans les naufrages qui se passent sur les côtes de l'Italie : la question migratoire est une question d'identification – la question d'une identification impossible de l'Union européenne aux hommes, aux femmes et aux enfants migrants d'Afrique et du Moyen Orient. Spécialiste depuis 30 ans de l'identification des morts anonymes dans les circonstances les plus diverses (morts de la rue, victimes de catastrophes naturelles ou de catastrophes aériennes), Cristina Cattaneo fait une histoire à hauteur des corps. Elle décrit les corps et les objets que chaque être humain porte au plus près de lui, dans ses poches, dans ses chaussures ou dans les doublures de ses vêtements. La médecine légale se donne alors comme une pratique anthropologique intimement liée aux gestes de soins des corps défunts. Cela ne retire rien à la qualité de l'observatoire social et politique que constituent pour le lecteur de *Nafragés sans visage* les expérimentations scientifiques et humaines collectives entreprises par l'équipe de l'Université de Milan⁸. On a remarqué à juste titre que la singularité des actions de cette équipe est de mener un combat obstiné en relation – et souvent même en

⁷ Cristina Cattaneo, *Nafragés sans visage. Donner un nom aux victimes de la Méditerranée* [2018], trad. P. Colonna d'Istria, Paris, Albin Michel, 2019. Pour une interprétation en termes d'histoire contemporaine du livre, nous renvoyons à la contribution de Benjamin Stora à la discussion qui a été organisée à Paris, le 4 septembre 2019, au Musée national de l'histoire de l'immigration à l'occasion de la parution en français du livre de C. Cattaneo. L'entretien en présence de l'auteur est disponible à l'adresse <https://www.histoire-immigration.fr/agenda/2019-07/naufrages-sans-visage>.

⁸ Pour une histoire politique des politiques migratoires contemporaines, on se reportera au beau livre de Karen Akoka, *L'asile et l'exil*, Paris, La Découverte, 2020. Ancien agent du Haut Commissariat aux Réfugiés des Nations-Unies, l'auteure y montre notamment comment se constituent, dans les années 80, les catégories qui ont permis la fermeture des pays européens aux hommes et aux femmes qui, de demandeurs d'asile, sont désormais présentés comme des « migrants économiques » inaccessibles au statut de « réfugié ». C'est dans ce cadre que se met en place, au sein de l'Office Française de Protection des Réfugiés et des Apatrides (OFPRA), pour la France, le questionnaire qui soumet les personnes migrantes aux procédures de vérification et, surtout, de falsification du récit de leurs parcours personnels de vie et de migration, alors qu'avant cette date l'asile était attribué sur la base de la nationalité et n'impliquait pas la question du vrai ou du faux. K. Akoka montre ainsi comment la justification du rejet de l'asile suppose l'essentialisation de la différence entre réfugiés et migrants économiques et, en amont de cette différence, l'essentialisation des différences entre les mœurs, les croyances, la langue et la culture des migrants et celles des citoyens européens. C'est à ces processus de différenciation essentialisants que s'opposent pied à pied le travail et le livre de C. Cattaneo en se donnant, comme nous allons le voir, les moyens, en identifiant et en nommant ces corps, de les identifier à nous comme des morts qui sont nos morts.

partenariat – avec des institutions qui administrent les politiques migratoires, contrôlent les individus et les territoires : pouvoir politique, pouvoir judiciaire, police et armée⁹.

D’où vient alors la portée singulière de ce témoignage ? Elle tient sans doute à ce que les terrains d’opération et les appuis spécifiques de ce combat apparaissent d’abord comme à front renversé. Voici, en effet, une intervention de type humanitaire qui se déploie à travers des milieux travaillant au carrefour des dispositifs médicaux, policiers, judiciaires et même militaires, que l’on aurait plutôt tendance à situer parmi les pierres angulaires du pouvoir contemporain : celui qui procède à l’identification continue des individus et des flux de personnes, qui scrute et administre les corps tout au long de l’existence, celui aussi qui utilise les ressources humaines et technologiques policières, ou militaires, pour transformer les frontières terrestres et maritimes en écran de surveillance et de verrouillage inégalitaire du droit de circulation¹⁰.

Une des scènes les plus touchantes de la pièce du NIMIS Groupe, *Ceux que j’ai rencontrés ne m’ont peut-être pas vu*, consiste dans la traduction sur le plateau d’un entretien mené en 2014 par une des comédiennes du collectif avec Pietro Bartolo, aujourd’hui député européen du Parti démocrate, qui fut longtemps responsable des services médicaux sur l’île de Lampedusa¹¹. L’entretien a lieu juste un an après la catastrophe du 3 octobre, au moment même où l’équipe de Cristina Cattaneo commence son travail sur place. Depuis 20 ans, le docteur Bartolo veille à identifier les morts qu’on lui amène, à déterminer la cause de leur mort et, en s’exposant à la même violence sémantique que celles des images opératoires, à prélever une petite partie de leur corps, un bout de doigt, d’oreille ou de côte afin de permettre une comparaison ADN. De médecin et responsable politique local, Pietro Bartolo est devenu, selon ses propres dires, un « croque-mort » : « [D]epuis 20 ans, je fais le croque-mort. Des morts, des morts, des morts. Et ça, tout le monde s’en fout. C’est tout. Mais je peux t’en raconter des choses parce qu’on parle du naufrage du 3 octobre mais on ne parle pas du naufrage du 11 octobre, de ce qui s’est passé à Malte. Ça intéresse qui ? Moi ? Toi, qui écoutes ces histoires ?¹² » Il raconte ensuite une de ces histoires où le soin à porter aux morts de ces

⁹ C’est, par exemple, le Commissariat aux personnes disparues du gouvernement italien qui a missionné Cristina Cattaneo pour entreprendre l’identification des 366 victimes du naufrage qui s’est produit près de l’île de Lampedusa le 3 octobre 2013. En 2016, lorsque l’équipe intervient auprès des 800 morts du naufrage du « *Barcone* », un bateau égyptien qui a coulé le 19 avril 2015 sur les côtes de la Sicile, près de Catane, elle collabore avec l’armée italienne pour récupérer les corps enfermés dans l’épave du bateau remorqué à Melilli sur un site militaire et entreprendre la collecte des données susceptibles d’identifier les personnes, pour la plupart des jeunes hommes encore adolescents, embarqués sur ces bateaux négriers des temps modernes.

¹⁰ Caroline Douki, « Corps perdus » (compte rendu de *Nafragés sans visage*), *En attendant Nadeau*, [En ligne], 14 janvier 2020, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/01/14/corps-perdus-cattaneo/>.

¹¹ Le docteur Bartolo est un des protagonistes du film de Gianfranco Rosi, *Fuocoammare (Fire at Sea)*, qui a reçu l’Ours d’Or du Festival du film de Berlin en 2016 et a donné au médecin de Lampedusa une notoriété internationale.

¹² Nous citons ici la traduction française de l’entretien d’Anne-Sophie Sterck avec Pietro Bartolo telle qu’elle est proposée dans la publication du *Texte intégral de la pièce* dans Roland de Bodt & Claude Fafchamps (dir.), *Ceux que j’ai rencontrés ne m’ont peut-être pas vu*, Liège, Arsenic, « Les voies de la création culturelle », 2017, p. 187.

catastrophes humaines l'a confronté brutalement à une cale transformée en cimetière et en lieu de recueillement par la disposition de 25 corps que la mort avait saisis dans un même geste ultime de prière. Descendant dans la cale d'un bateau naufragé, P. Bartolo fait face à 25 cadavres qui portent une chaîne entre les dents, avec un crucifix sur le côté¹³. Il explique que, pour faire face et répondre à ces situations vécues pendant des années, il a décidé de baptiser tous les morts qu'il prend en charge, quelle que soit la religion ou la croyance qui pouvait être la leur. Sans connaître la croyance des personnes concernées, il veille ainsi à manifester un peu d'humanité, comme il peut, à l'égard de celles et de ceux dont le destin tragique est traité avec indifférence. D'une manière bouleversante, Pietro Bartolo prend dès lors sur lui de prolonger les derniers gestes ou les derniers actes des migrants et, en dehors de tout mandat professionnel, de prendre à sa charge les derniers gestes que l'humanité accorde à ses morts. Au total, il vise, au moins à titre virtuel, à faire droit à la singularité des migrants morts, avec les moyens du bord, et à leur donner un nom en se reposant aux formes ultimes de l'individualité *telles que nous concevons celle-ci*, l'identité génétique d'un côté, la reconnaissance humaine par le rite chrétien du baptême de l'autre.

L'équipe de Cristina Cattaneo complique ces processus d'identification. Spécialisée dans l'identification des morts anonymes, intervenant plus tardivement dans les procédures, son approche apparaît plus sophistiquée. Elle privilégie une approche anthropologique afin de démontrer qu'il est possible de rendre certains morts à leur famille même lorsque les méthodes habituelles de la médecine légale, les données ADN principalement et, subsidiairement, les données fournies par les empreintes digitales et par les données dentaires, ne sont pas exploitables. L'équipe ne se contente pas de prélever l'ADN des personnes décédées en attendant qu'une concordance génétique produise un résultat positif. L'approche multidisciplinaire de Cattaneo consiste de façon générale, non pas tant à la recherche immédiate d'identifications, qu'à la mise en relation de deux ensembles de profils : d'un côté, celui des profils *ante mortem* (AM) correspondant aux personnes disparues, autrement dit des personnes recherchées par leurs familles ou par leurs proches ; de l'autre côté, celui des profils *post mortem* (PM), des personnes mortes sans identité.

L'efficacité de ces « méthodes anthropologiques¹⁴ » prend d'abord appui sur la description minutieuse des visages et de toutes les particularités visibles des corps, leurs cicatrices, tatouages et grains de beauté. Il s'agit de saisir toutes les apparences physiques de chaque personne, sous tous les points de vue possibles, afin de pouvoir les comparer avec les

¹³ *Ibid.*, 189-190.

¹⁴ C. Cattaneo, *Naufragés sans visage*, p. 42.

photographies que les proches de cette personne pourraient plus tard présenter en vue de l'identifier.

Le visage, en particulier, si le cadavre est bien conservé, a une grande importance, parce que nous avons tous une photographie où nous sommes bien visibles de face. C'est pourquoi le visage d'un mort doit être enregistré en détail et photographié avec soin. Paradoxalement, dans la plupart des autopsies, on n'accorde que peu d'attention aux notes – qui devraient être d'une extrême précision – concernant cette partie du corps. Et pourtant, ces dernières années, confrontés à des situations où l'ADN est inutilisable, nous nous sommes rendu compte que le visage était très important. Nous avons alors commencé à effectuer des scanners en trois dimensions des visages de tous les cadavres inconnus, précisément afin d'immortaliser, pour plus tard, la forme de chaque partie du visage sous tous les angles¹⁵.

La méthode anthropologique de Cristina Cattaneo recense également – et peut-être surtout – méticuleusement tous les objets que chaque être humain porte au plus près de lui, dans ses poches, dans ses chaussures ou dans les doublures de ses vêtements : un petit tas de terre du pays, un passeport, un bulletin de notes ou des numéros de téléphone. Cattaneo souligne à plusieurs reprises que son équipe compte trois anthropologues qui ont pour mission de recueillir l'ensemble de ces informations physiques et matérielles et de donner une signification aux objets retrouvés sur les corps et dans les vêtements des migrants.

Plus encore que les visages, parfois ce sont les effets personnels qui nous touchent. Je n'ai jamais vraiment compris pourquoi, mais peut-être parce qu'ils représentent les derniers gestes, les derniers choix. Ou alors, plus égoïstement, parce que si les visages sont clairement ceux des « autres », beaucoup de ces objets pourraient facilement être les nôtres : un jouet de votre fille, un gilet de votre père¹⁶.

Dans d'autres missions, lorsqu'elle doit vérifier les dires de migrants vivants qui déclarent avoir été victimes de persécutions ou de tortures, Cattaneo sollicite enfin les services de médiateurs culturels et d'ethnopsychiatres capables d'apprécier les souffrances et l'expression des souffrances et des réactions aux violences subies¹⁷. Là encore, le résultat est loin d'être garanti ; il n'est pas sûr que les histoires que les corps racontent ou accréditent seront entendues. Le soin anthropologique que représente la pratique médico-légale de l'Institut de médecine légale milanais a toutefois le mérite de cerner une violence à laquelle nous ne sommes pas habitués dans les lésions apparemment les plus ténues¹⁸.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33-34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63. Voir, par exemple, p. 88 : « Cette jeune fille, que nous avons l'impression de connaître à travers les histoires de son oncle, portait sur les images les plus récentes que nous avons d'elle un tee-shirt couleur lilas et un collier avec des strass comme ceux de Swarovski, identiques à ceux que portait ma filleule – une fois encore, des détails qui se superposaient à ma vie, à notre vie quotidienne. J'avais du mal à l'imaginer traversant le désert, puis aux mains de geôliers libyens qui la feraient monter, finalement, sur ce bateau. »

¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹⁸ *Ibid.*, p. 199 : « Il s'agit d'une transposition infiniment réductrice des faits et de ce qu'a été la véritable torture, mais cela peut souvent aider ceux qui ont vraiment subi des violences et des persécutions. [...] Avec Magli,

Au-delà même de ce que racontent les corps et ce qui les entourent, Cristina Cattaneo fait ainsi droit à la diversité des « formes¹⁹ » de vie culturelles et sociales au travers desquelles les personnes vivantes ou mortes dont elle doit prendre soin ont construit leur existence. Pourtant, son objectif est le même que celui de Pietro Bartolo : *faire de ces morts nos morts*. Commencer à faire de ces morts nos morts. Non seulement accorder à ces morts autant d'attention qu'à nos morts, mais faire de ces morts nos morts puisqu'ils utilisent ou se parent des mêmes objets que nous, portent les mêmes vêtements, les mêmes bijoux et les mêmes accessoires et partagent les mêmes rituels fondamentaux que nous. Elle en tire un levier d'identification aux migrants, d'abord pour elle-même et pour celles et ceux qui sont convaincus qu'il y a là une cause à défendre. Mais elle espère aussi que son travail et son livre pourraient convaincre d'autres personnes de changer de perspective et, dès lors, de changer d'avis concernant les migrations. La correspondance entre les vivants et les morts ne vaut en effet pas seulement pour les morts qui doivent être rendus aux vivants qui les recherchent. Elle vaut aussi pour les vivants qui sont là, en Europe, et qui sont traités de manière indigne. Si le « premier commandement²⁰ » de Cristina Cattaneo comme médecin-légiste est d'identifier les morts et d'identifier la cause de leur mort, son travail est porté par un autre but : celui de reconnaître les vivants à travers ces morts. Les causes de la mort font place aux causes de la vie, à une vie qui veut vivre, qui trouve à s'exprimer dans les moindres objets qu'elle peut emmener avec elle et, si elle doit échouer en chemin, jusque dans le souci de témoigner de ses ambitions ou, au moins, de *qui* elle était, comme nous souhaitons le faire pour nous-mêmes. Il n'y a pas alors plusieurs humanités qui ne pourraient pas se confondre ; il n'y a qu'une humanité qui manifeste, agit et espère partout où elle se trouve²¹.

Outre l'identification de quelques-uns des morts des naufrages en Méditerranée, très difficile et donc aussi émouvante qu'elle est rare, le travail d'identification *de* ces morts ne doit

l'anthropologue qui, comme une sœur, semble les prendre en charge un à un sans jamais perdre un mot ou laisser passer la moindre cicatrice, nous constatons combien il est difficile et parfois douloureux de classer cliniquement, avec la froideur scientifique, la pertinence d'une lésion, trop petite peut-être pour raconter une histoire précise, mais qui représente pourtant toute l'oppression, la souffrance et l'injustice endurées par ces gens. Ce que nous observons chaque semaine sur ces jeunes "réfugiés" diffère de la violence à laquelle nous sommes habitués. »

¹⁹ La notion de *forme* est mise en évidence par Danilo, le bras droit de C. Cattaneo : « Non mais, sérieusement ? Ils [leurs collègues dubitatifs] ont oublié que depuis des années la littérature scientifique nous explique que l'on peut identifier grâce aux *formes* – il tenait à souligner ce terme –, aux "formes" des dents, des os, des empreintes digitales, mais aussi du visage ? Arrêtons un peu avec cette histoire d'ADN. » (*Ibid.*, p. 93.)

²⁰ Voir la conférence sur *Naufragés sans visage* animée par Juliette Benabent, en présence de Michel Agier, de Benjamin Stora et de l'auteure, Paris, Musée national de l'histoire de l'immigration, 4 septembre 2019, *loc. cit.*

²¹ Dans le même entretien avec Cattaneo, Benjamin Stora insiste pour inscrire ces parcours actuels de migrations dans la longue histoire des migrations où des êtres humains ont cherché le chemin de la liberté : « Ce sont toujours les mêmes histoires. Des hypothèses qui s'inscrivent dans la durée historique : celle des hommes qui recherchent la liberté. » (*Ibid.*)

être considéré comme une identification à ces morts que dans la mesure où l'identification à produire est une identification aux migrants qui sont en vie. L'obstination à identifier une personne n'est pas le levier d'une confusion passagère (et donc apolitique) entre l'expérience du migrant et mon expérience de non-migrant. Il n'y a pas de confusion entre identification *des* migrants et identification *aux* migrants. Il y a chez Cristina Cattaneo une conjonction entre la recherche de l'identité des migrants morts et la mise en œuvre, à son niveau de responsabilité, d'une autre politique migratoire²².

Sortir du noir (M. Jimenez & B. Liénard)

Sortir du noir est une œuvre théâtrale qui combine la performance d'une chanteuse, Noma Omran, une projection vidéo en triptyque sur les murs de la salle, un sol recouvert de sable et un décor de fond révélé en fin de pièce²³. L'espace scénique, qui se confond totalement avec l'espace du public, est de petite taille (10m sur 10m environ). À son entrée dans la salle, le spectateur est invité à s'asseoir à même le sol de sable, entouré par des images projetées qui recouvrent l'ensemble des parois de gauche et de droite ainsi que le mur du fond auquel il fait face. À l'image et au son, des paysages quasi vides de la campagne tunisienne, du vent, quelques maisons, des témoignages de mères qui ont perdu leurs fils en Méditerranée, la mer. De temps à autre, le spectateur entend aussi des bribes de témoignages d'un médecin légiste italien, un personnage fictif inspiré d'une personne réelle, qui pourrait être Pietro Bartolo ou encore Cristina Cattaneo. Les voix et les visages de ceux qui ont tenté la traversée en revanche restent absents.

Durant l'essentiel de la pièce qui ne dure guère plus d'une heure, le spectateur reste assis. Mais à la fin de *Sortir du noir*, la chanteuse invite le public à se lever pour s'avancer vers le mur qui lui fait face. En se penchant dans une petite alcôve révélée derrière l'écran du fond, les spectateurs découvrent quelques portraits d'identité, jaunis. Il s'agit des visages de ces migrants dont les mères ont raconté l'histoire. Ensuite, Noma Omran quitte la salle en chantant, entraînant le public dans son sillage à la façon d'un lent cortège funéraire. La pièce de Mary Jimenez et Bénédicte Liénard se clôture donc par quelques visages, ceux-là mêmes qui faisaient défaut aux corps pris en charge par l'autrice de *Naufragés sans visages*. En ce sens, la révélation

²² Comme chercheurs universitaires, on ne peut que remarquer avec reconnaissance que cette projection d'une autre politique pour et avec les migrants répond chez Cattaneo et chez ses collègues à une conception de service public du travail et de la recherche universitaires. Sans cacher l'ensemble des réticences que ses initiatives ont suscitées chez ses collègues, parfois proches, Cattaneo ne manque pas d'indiquer tout au long de *Naufragés sans visage* combien la mise en place, la mise en œuvre puis la réalisation de ses projets d'identification des morts des catastrophes de la Méditerranée est redevable à des collaborations interuniversitaires de grande ampleur.

²³ La pièce *Sortir du noir* a été créée au Théâtre de Liège en octobre 2019.

visuelle de la fin de *Sortir du noir* inscrit de prime abord la démarche des deux metteuses en scène dans la continuité d'autres œuvres qui proposent un contre-champ à la désingularisation et à l'anonymisation des migrants disparus. Ce retour des sujets est porté, aux dires de Jimenez et Liénard elles-mêmes, par une immersion du spectateur²⁴. Assis sur du sable et entouré d'images en mouvement qui recouvrent l'intégralité des murs qui l'entourent, il peut éprouver à même son corps les espaces vides tunisiens, la houle de la mer, le vent balayant des surfaces désertiques.

Cette mise en situation favorise traditionnellement l'identification secondaire du spectateur²⁵. Si tel était le cas, *Sortir du noir* courrait le risque de répondre à l'anonymisation des migrants morts en mer par une nouvelle désubjectivation de leur expérience. Car, en immergeant le spectateur de façon sensible dans le cadre spatial d'une expérience faite d'abord par les migrants – ce qui viserait à rendre tangible le départ, la mort et finalement l'oubli dans l'anonymat –, *Sortir du noir* détacherait cette expérience de ceux qui l'ont subie pour la partager avec le spectateur. Cette double opération de désubjectivation et de resubjectivation susciterait dès lors une prise de conscience du spectateur, dont la condition essentielle serait, paradoxalement, l'effacement des corps-sujets migrants eux-mêmes. Nous voudrions toutefois soutenir que *Sortir du noir* échappe à ce risque que nous avons identifié en guise d'hypothèse dès l'introduction de ce texte. Nous allons tenter de le démontrer en nous arrêtant successivement d'abord sur les limites de l'immersion dont joue la mise en espace de Mary Jimenez et Bénédicte Liénard, ensuite sur le contraste d'échelle entre les deux types de représentations mobilisées par leur œuvre – les écrans recouvrant les parois de l'espace d'une part, les photos d'identité d'autre part –, et enfin sur l'épilogue de la pièce qui met le spectateur en mouvement.

Le paradigme de l'immersion repose sur un double présupposé. Premièrement, l'effet de réel de l'image et du son englobants est conditionné par un oubli temporaire du dispositif (d'enregistrement et de projection/diffusion) qui en est à l'origine. Deuxièmement, cet oubli est favorisé par la construction d'un espace représenté que le spectateur est amené à confondre avec l'espace dans lequel il se trouve réellement. Ainsi, si la projection dans un dôme est

²⁴ Interview de Bénédicte Liénard et Mary Jimenez par Marc Roesems, Point Culture, octobre 2019, URL : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/interview-de-benedicte-lienard-et-mary-jimenez-1-sortir-du-noir/>

²⁵ Nous employons ici cette notion conformément à la définition classique qui en a été proposée notamment, à la suite de Jean-Louis Baudry, dans l'ouvrage canonique *Esthétique du film* : « l'identification primaire (jusqu'alors non théorisée), c'est-à-dire l'identification au sujet de la vision, à l'instance représentante, serait comme la base et la condition de l'identification secondaire, c'est-à-dire de l'identification au personnage, au représenté. » Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film* [1983], Paris, Nathan, 1993, p. 184.

considérée comme plus immersive que la projection monoécranique et plane d'une salle de cinéma classique, c'est en raison de la position du spectateur qui sera intégralement entouré par l'espace représenté²⁶. Bien entendu, *Sortir du noir* ne cherche pas à atteindre une forme à ce point technicisée de l'immersion. Ses moyens matériels sont ceux dont disposent la plupart des théâtres : quatre murs délimitant un espace fermé, un sol, un plafond technique permettant la suspension de trois projecteurs. Et il ne peut donc être question ici d'un effet immersif tel qu'il est visé par un ensemble de dispositifs plus complexes. Mais, au-delà des limites proprement techniques que se sont imposées les deux réalisatrices, plusieurs choix de mise en scène distinguent leur œuvre d'un spectacle dit immersif. Nous en mentionnerons deux. Premièrement, les images projetées qui composent le triptyque de *Sortir du noir* représentent tantôt un seul espace (un plan décomposé en trois écrans), tantôt trois espaces (trois plans projetés sur trois écrans qui ne raccordent donc pas). En outre, les trois surfaces de projection se coupent à angle droit ce qui affaiblit encore l'effet de présence au réel représenté d'un dispositif immersif. Deuxièmement, les plans projetés sur les deux parois latérales de l'espace scénographique, à gauche et à droite du spectateur, subissent à plusieurs reprises des effets de déformation optique. Dans ces moments, tout se passe comme si les verticales du champ étaient inclinées et étirées. Ces distorsions affectent également l'illusion spectatorielle d'une présence à l'intérieur de l'espace représenté, car elles rappellent visuellement au spectateur que les espaces qui l'entourent sont d'abord, précisément, des espaces représentés résultant de projections sur des surfaces planes. En somme, le dispositif optique au sein duquel le spectateur de *Sortir du noir* est invité à prendre place déconstruit plutôt qu'il n'entretient l'illusion d'une immersion spectatorielle. Si l'œuvre de Jimenez et Liénard vise à faire exister les migrants morts en mer dans l'espace théâtral, elle ne favorise donc nullement l'identification secondaire d'un spectateur qui serait amené à éprouver visuellement (et acoustiquement) les milieux d'origine de ceux qui sont partis sans laisser de traces. Éclairé par notre hypothèse de travail, ce constat peut dès lors être reformulé de la façon suivante : *Sortir du noir* ne travaille pas à la présentification *de*, ni à l'identification secondaire du spectateur à ceux qui ont tenté de rejoindre le territoire européen. Mais la pièce fait exister devant et autour du spectateur un ensemble de représentations qui disent l'absence de ceux que les metteuses en scène veulent *sortir du noir*. Ce constat doit à présent être mis à l'épreuve de la singulière expérience à

²⁶ Un spectacle visionné à travers un casque de réalité virtuelle met le spectateur/joueur dans les conditions visuelles et acoustiques d'une substitution pleine et totale de son espace par l'espace qui est représenté. Si le dispositif permet en outre une interaction entre le spectateur et des personnes ou des objets représentés dans cet espace, l'immersion sera considérée comme maximale.

laquelle est soumis le spectateur à la fin de la pièce, lorsqu'il est invité à découvrir enfin les visages de migrants morts en mer.

Pour le dire un peu autrement, la présence dont parle la pièce *Sortir du noir* n'est pas une forme de présence au monde qui serait rendue accessible par un procédé théâtral de type immersif. La présence qui se dessine aux limites du dispositif de l'installation proposée par *Sortir du noir* est celle de petites images photographiques sur-cadrées dans un espace lui-même restreint qui ne peut être regardé que par une ou deux personnes à la fois. Plutôt que d'être des portraits, des traces ou des indices qui pourraient soudain rendre un visage à ceux dont il a été question dans la pièce et, par conséquent, projeter le spectateur dans un processus producteur de pitié, ces images deviennent des objets à la façon des effets personnels décrits par Cristina Cattaneo. Au lieu de voir des visages rendant concrets les naufragés dont il a été question dans la pièce, le spectateur voit des photos d'identité, c'est-à-dire un type d'objet qui lui est familier, qu'il peut reconnaître. Se reproduit donc ici la bascule de l'identification *de* à l'identification *à* que nous avons mise en évidence dans la section précédente : parce que, d'une part, du point de vue du spectateur, ces photos administratives renvoient à une part de nous-mêmes, notre histoire coloniale, que nous ne voulons pas reconnaître²⁷ ; mais aussi parce que, d'autre part, pour le migrant lui-même, ses papiers d'identité sont comme une doublure de tous les actes décisifs de sa vie et, en même temps, la représentation d'une vie désirée meilleure et plus digne.

Le dispositif de la pièce *Sortir du noir* soutient cependant deux enjeux complémentaires qui relèvent non pas d'une présence immédiate (du corps ou du visage) des migrants naufragés, mais de l'engagement corporel du spectateur. En portant plus encore le dispositif immersif à ses limites, la fin de la pièce de Mary Jimenez et Bénédicte Liénard soumet ses spectateurs à plusieurs changements d'échelle. Dans la dernière séquence de la pièce, les spectateurs sont invités à mettre en mouvement leur corps, quand bien même la distance parcourue et l'effort fourni sont presque imperceptibles, afin de se rapprocher des photos placées dans l'alcôve qui se situe derrière l'écran du fond et de se pencher sur elles, de pencher leur corps vers ces photos. Ce déplacement minimal est lié à un changement d'échelle à l'intérieur de l'espace scénique qui fait passer le spectateur de la vision des trois grands écrans « immersifs » à la nécessité d'accommoder son regard au petit format des photos d'identité qu'on ne peut voir qu'à partir d'un seul point de vue. C'est par ce changement d'échelle que la pièce invite ses spectateurs à

²⁷ Nous retrouvons ici un point important du commentaire élogieux que Benjamin Stora donne du livre de C. Cattaneo dans la conférence citée plus haut. Pour Stora, *Naufragés sans visage* parle d'un monde, le Maghreb, qui est « tout à côté du nôtre », « une part d'humanité qui est nous-mêmes et que nous ne voulons pas regarder. » On remarquera également que Cattaneo met des guillemets lorsqu'il s'agit pour elle de désigner son travail comme une « "immersion" dans le monde des morts sans identité » (C. Cattaneo, *Naufragés sans visage*, p. 17).

« faire revivre²⁸ » pour eux-mêmes – et par eux-mêmes – les objets personnels des migrants. La formule vient de nouveau de Cristina Cattaneo, qui l’applique au *Barcone*, ce rafiote égyptien ironiquement élevé dans les commentaires du naufrage au rang de « grand bateau » qui est devenu, d’abord pour elle et son équipe, puis pour l’Italie, le mémorial des naufrages en Méditerranée.

À ce moment-là, l’urgence que je ressentais le plus fortement, avant même de me plonger dans le travail avec mes collègues pour tenter de donner un nom à ces personnes, c’était de faire connaître le sentiment qu’inspirait ce *Barcone* : faire revivre pour le plus grand nombre de gens possible, et à travers tous leurs sens, cet objet, avec ses espaces exigus et délabrés, pour qu’ils « voient » et puissent comprendre toute la tragédie de ces victimes. S’il y avait une chose qui pouvait immortaliser, en les représentant presque physiquement, le risque de ces traversées et le désespoir qui poussait ces gens à partir – et souvent à fuir –, c’était bien « lui », le *Barcone*²⁹.

Le changement d’échelle se produit alors *par le haut*, en faisant de l’embarcation où des migrants sont morts le symbole de leur vie. Dans *Sortir du noir*, l’opération se produit, pourrait-on dire, *par le bas*, en faisant revivre « pour le plus grand nombre de gens possible », non pas les naufragés, mais leurs photos d’identité.

Le premier enjeu de la fin de la pièce, le plus évident, est dès lors de faire contribuer les spectateurs à enterrer des jeunes hommes morts en mer, qui n’ont pas pu être honorés comme elles l’auraient voulu par leurs mères et par leurs familles parce qu’on ne leur a pas donné les moyens de le faire. On ne leur a pas dit les causes de la mort de leur enfant ou de leur frère. Si Cristina Cattaneo rappelle, comme nous l’avons déjà mentionné, que le premier commandement d’un médecin-légiste est de déterminer la cause de la mort d’une personne décédée, elle précise que ce travail fait pour la société est aussi un devoir dû aux familles : la fonction sociale de la médecine légale se fait dans deux directions. Elle doit certes la vérité sur la mort d’une personne à la société et à ses institutions judiciaires, mais elle la doit également à la famille de cette personne, c’est-à-dire au segment de la société avec lequel cette personne était liée³⁰. *Sortir du noir* inverse le processus. Elle vise précisément à faire éprouver « par tous les sens » et « presque physiquement » que le processus de deuil n’est possible qu’à être un

²⁸ C. Cattaneo, *Naufragés sans visage*, p. 194.

²⁹ *Ibid.*, p. 193-194. Le projet de sauver le *Barcone* et d’en faire un « monument aux morts » de la Méditerranée a été soumis à plusieurs aléas. Cristina Cattaneo a pensé un temps que l’Université de Milan allait pouvoir recevoir le bateau. Le *Barcone* a finalement été présenté à la Biennale de Venise en 2019. Il est maintenant à l’abandon sur le quai de l’Arsenal de Venise. S’agissant du destin récent du *Barcone*, voir l’article de Juliette Bénabent, « Le sombre destin de la “Barca Nostra”, l’épave symbole des naufragés en Méditerranée », *Télérama*, 24 novembre 2020. Dans cet article, J. Bénabent qualifie le *Barcone* de « navire fantôme ».

³⁰ C. Cattaneo, *Naufragés sans visage*, p. 16.

« deuil partagé³¹ ». Avec *Sortir du noir*, il s'agit de ne plus laisser à quelques médecins-légistes consciencieux le soin de dire à la famille des victimes *de quoi* celles-ci sont mortes ; c'est à la société tout entière de reconnaître qu'elles ne sont plus là, c'est-à-dire d'abord de pouvoir (leur) dire qu'elles *ont vécu* et, du même coup, que le monde et les espoirs qui les ont portées jusqu'aux dernières limites de leur vie font partie à jamais de notre existence.

Le spectateur de *Sortir du noir* sort ainsi de la position du spectateur qui devrait seulement se laisser affecter par ce qui se joue – et est joué – devant lui, au risque de sortir de la pièce simplement effondré, apitoyé ou prostré. Il nous semble qu'on ne peut cependant pas en rester là – qui ne serait déjà pas rien. Il serait en effet insuffisant de se contenter d'une attitude qui pourrait malgré tout réduire la vie des migrants à une vie passée. La force et l'importance de la pièce de Mary Jimenez et Bénédicte Liénard est d'ajouter un autre enjeu à l'enjeu du deuil partagé que nous venons de développer.

Ce second enjeu suppose qu'on tire toutes les conséquences du retrait final du dispositif de la pièce, à savoir que le spectateur cesse alors d'être spectateur. La mise en mouvement à laquelle la dernière scène de la pièce l'invite a pour vocation de continuer en dehors même du théâtre. Dans son dispositif – et dans sa brièveté même –, la pièce *Sortir du noir* a aussi pour enjeu, non pas seulement de restituer des histoires singulières qui avaient été invisibilisées, mais de faire continuer l'histoire du côté du spectateur, au-delà même de la pièce et de l'espace et du temps où elle a été jouée. La chanteuse et le comédien qui précèdent les spectateurs à l'extérieur de la salle intègrent la sortie de la salle au dispositif. Le titre de la pièce renvoie aussi à cette exigence de continuer la pièce au dehors de la salle de spectacle. Cette exigence qui porte le dispositif théâtral comme tel à ses limites a ainsi pour sens d'engager une autre mémoire de nos corps de spectateurs. *Sortir du noir* supprime la césure qui distingue d'ordinaire le temps de la pièce du temps qui la suit. La chanteuse sort de la salle en chantant. Le spectateur la suit, sans applaudissements. Le passage de l'expérience théâtrale au temps de la discussion, de la prise de distance et de conscience – donc le passage d'une simple identification secondaire, au *personnage*, à un recul réflexif – est supprimé. L'expérience (supposée) première des récits entendus dans la salle et leur éventuelle reprise dans les couloirs du théâtre font l'objet d'un brouillage, fusionnent. Cela amène le spectateur à emporter les morts avec lui dans son expérience non théâtrale.

³¹ *Ibid.*, p. 7. Une précision s'impose ici. Notre interprétation de *Sortir du noir* consiste à y voir un prolongement et un élargissement, selon les moyens du théâtre, du projet de Cristina Cattaneo dans *Naufragés sans visage*. Dès la première page de son livre, la médecin-légiste signale que le mois d'octobre 2013, le mois du naufrage de Lampedusa, a aussi été marqué par un deuil personnel suite au décès de son père. C'est à propos de la superposition de ces deux événements qu'elle parle, en ouverture de son livre, de « deuil partagé ».

Le défi qu'affronte *Sortir du noir* ne consiste donc pas seulement à se soucier des morts de la Méditerranée, malgré les distances multiples qui sont interposées entre leur expérience et la nôtre, entre leurs vies et les nôtres, entre leurs morts et les nôtres. C'est de nous-mêmes qu'il s'agit. En mettant en œuvre un ensemble de moyens nous permettant de nous occuper de ces morts, c'est notre vie qui est en question, notre insensibilité, notre « capacité » de ne pas voir et d'oublier. Se soucier d'autrui après sa mort, c'est dans cette circonstance chercher, plus que jamais, à se récupérer soi-même³². Si l'histoire des migrants en Méditerranée raconte « ce qui ne devrait plus exister », elle met d'abord en évidence le fait qu'« il est facile d'oublier ou de refuser de voir »³³. Les photos d'identité que les spectateurs sont invités à regarder à la fin de la pièce ne sont rien d'autre que leur propre corps réanimé. Si les effets personnels des migrants sont autant de « détails » qui se superposent inexorablement à notre vie et à notre « quotidien »³⁴, comment ne pas penser que l'image de leur visage représente, par-delà sa visibilité immédiate, l'image de notre capacité ou de notre incapacité à *faire avec* leur mort.

De l'autre côté (C. Akerman)

Dans son documentaire *De l'autre côté* (2002), Chantal Akerman tente, près de 15 ans avant la « crise migratoire » qui est au centre des œuvres évoquées jusqu'à présent, de donner une voix à des centaines de mexicains qui ont essayé de traverser la frontière pour se rendre aux États-Unis. Tourné dans de petits villages et des non-lieux qui jouxtent le mur de part et d'autre de la frontière, ce film répond plus précisément à une nouvelle stratégie, validée notamment par l'INS³⁵ en 2000, qui consiste à dissuader les migrants de traverser la frontière en les obligeant à faire un détour de plusieurs centaines de kilomètres par le désert. Comme on pouvait s'y attendre, ce détour potentiellement fatal n'est nullement dissuasif. Et très

³² Nous avons cherché ailleurs à décrire ce soin des morts comme une « technique-limite de soi ». Voir Jérôme Englebert & Grégory Cormann, *Le cas Jonas. Essai de phénoménologie clinique et criminologique*, Paris, Hermann, 2021.

³³ Nous retrouvons ici la puissance de représentation de ce que nous sommes capables d'être que le *Barcone* incarne pour C. Cattaneo : « Quand l'épave fut vidée et qu'il ne restait plus à Melilli que des groupes de médecins légistes, la scientifique et la brigade mobile pour terminer les autopsies, nous allions souvent nous promener, dans la tranquillité des samedis et des dimanches, avec des collègues ou des militaires, et chaque fois nous nous arrêtions pour l'admirer. [...] Le *Barcone* donnait à voir ce qui se passait près de cette Europe et de ces parlements qui prétendaient être les plus civiques, les plus démocratiques, les plus libéraux : des adolescents et des enfants morts, entassés dans des bateaux pareils aux anciens navires négriers, pour fuir la guerre, les persécutions ou la famine. Le *Barcone* nous rappelle ce qui ne devrait plus exister ou, plus exactement, nous dit combien il est facile d'oublier ou de refuser de voir, car c'est bien ce que nous avons fait, encore une fois : refuser de voir ou oublier. » C. Cattaneo, *Naufragés sans visage*, p. 194-195.

³⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁵ Le « Immigration and Naturalization Service » est un ancien département du ministère états-unien de la justice. Il a été dissous en tant qu'entité en 2003 pour être intégré au nouvellement créé « Department of Homeland Security ».

rapidement, le nombre de morts durant la traversée augmente dramatiquement. Le calcul des autorités américaines est donc fondé sur une erreur de gestion d'un pur flux désincarné – ou dont la composante corporelle a été mal évaluée –, qui, comme le dit Akerman lors d'un entretien du film, a été commise par un politique « qui n'a jamais connu la faim », qui n'a donc jamais pensé le corps migrant comme un corps souffrant. Partant de cette réalité macabre, le film de Chantal Akerman vise à faire exister ces corps souffrants à l'écran.

Bien que la reconstitution de trajectoires singulières se trouve au cœur du film d'Akerman, la réalisatrice renonce à toute tentative de montrer les migrants disparus, c'est-à-dire à toute prétention de leur rendre un corps. Elle en souligne au contraire l'absence en en faisant des êtres invisibles. Contrairement à *Sortir du noir*, *De l'autre côté* renonce donc à toute mise en scène de visages des disparus qui étaient, dans la pièce de Mary Jimenez et Bénédicte Liénard, les socles décisifs d'un retour politique des corps migrants dans l'expérience du spectateur de théâtre. Dans la dernière partie de ce texte, nous voudrions montrer qu'Akerman parvient pourtant à faire exister ces êtres invisibles en tant que corps dans l'espace même de son film. Pour ce faire, nous nous intéresserons successivement à la mise en scène des absents, au emploi de quelques images opératoires, et enfin au rôle de la voix off de la réalisatrice qui clôture le film.

De l'autre côté est d'abord composé de longs entretiens avec tous ceux qui conservent la mémoire des migrants disparus. Des frères, des mères, des pères mais aussi un shérif, un consul mexicain, un fermier qui entend protéger ses terres à coups de fusil, un barman américain. Ils racontent tour à tour le moment du départ d'un proche, le transit furtif d'un groupe dans une bourgade, un coup de fil qui annonce la mort d'un frère, d'une fille. À une seule reprise, le spectateur est sur le point d'apercevoir ces absents dont il est question tout au long de ces entretiens. Dans cette séquence, Akerman accompagne un *ranger* qui piste un groupe de migrants illégaux localisés par un hélicoptère dans la nuit du désert. Mais lorsque la rencontre est imminente, la réalisatrice coupe le plan abruptement, au moment même où le ranger annonce : « I got them. »

L'absence ici produite est également l'objet même de la représentation dans de nombreux plans de paysage, très longs et quasi vides, que le spectateur, éprouvé par la lenteur du film, scrute pour y déceler des traces de vie : des lieux abandonnés où on attend, des rues dans lesquelles les voitures roulent au pas avant de faire demi-tour, des paysages nocturnes balayés par des projecteurs aériens. Akerman montre aussi des chemins sans présence humaine, des décors vides seulement éclairés par des projecteurs qui invitent le spectateur à s'écarquiller

les yeux face à une scène sur laquelle il ne se passe rien, une zone désertique aussi dans laquelle, à force de regarder, le spectateur finit par transformer des broussailles en fantômes.

À la fin du film toutefois, alors que le spectateur a passé 75 minutes à *ne pas voir* de migrants, Akerman fait soudain apparaître des corps en pleine traversée. Or, les seules images de ces corps n'ont pas été enregistrées par la caméra de la réalisatrice mais par une caméra aérienne infrarouge. Au son, un hurlement saturé accompagne la découverte de ce cortège de silhouettes blanches et pixellisées. Il s'agit d'un extrait de l'échange radio entre l'opérateur/pilote d'hélicoptère qui jubile et la centrale des rangers de son district. Ces images mettent en scène tout autant qu'elles réalisent une réification des rapports sociaux. Transformés en contours de points, pris dans le viseur d'une caméra-fusil, ces êtres humains sont les objets abstraits mais fantomatiques malgré tout – car on y reconnaît bien le mouvement, par-delà leur schématisation même – d'une économie de la vision qui superpose l'action de tuer, de conserver et de vérifier le bon déroulement d'une opération. « La *vision* est ici une *visée*³⁶ », peut-on écrire avec Grégoire Chamayou, pour produire, comme il nous le rappelle dans sa *Théorie du drone*, ce que certains cinéastes appelaient des « images fantômes » au début des années 1920 pour désigner des plans tournés à partir d'un point de vue humainement impossible.

Le remploi de quelques images opératoires qui réduisent les migrants à des pixels de fantômes, fait *a priori* du film d'Akerman le lieu d'une reproduction de l'échec, de la cruauté des images, et du service qu'elles rendent à l'effacement des corps. Car, corrélés à leur absence, les corps de fantômes que le spectateur de *De l'autre côté* aurait pu voir, pourrait voir ou croyait voir, semblent démontrer que son film reste cantonné dans la reproduction d'une désubjectivation de leur expérience par des images d'archives « qui montrent les gens comme si ce n'était plus des gens³⁷. » Dans le dernier temps de ce point, nous voudrions toutefois suggérer que l'aggravation de l'absence même des sujets de souffrance dans le film par leur transformation en un ensemble de fantômes est, chez Akerman, le socle même d'un retour à leurs corps.

La dernière séquence du film, un long plan séquence filmé de nuit sur une autoroute de Los Angeles à travers le pare-brise d'une voiture, est accompagnée par la voix off de Chantal Akerman. Son commentaire livre un témoignage concernant une femme mexicaine qui a réussi à traverser la frontière, mais qui n'a plus jamais donné signe de vie à ses proches par la suite :

³⁶ Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 162.

³⁷ C'est ainsi que Chantal Akerman décrit les images mises à disposition par le service d'immigration américain. Entretien de Chantal Akerman avec Pierre Assouline dans « Première édition », France Culture, 17 mai 2002. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/extrait-premiere-edition-chantal-akerman-pour-de-lautre-cote>

David ne sait pas comment sa mère a pu survivre, mais elle a survécu, ni comment elle a pu arriver à Los Angeles. Sans doute a-t-elle fait quelques petits jobs sur la route. Sans doute a-t-elle dormi dehors ou dans des granges, ou dans des parcs. On sait qu'elle a travaillé à une pompe à essence, dans un *dinner*, et souvent comme femme de ménage. On a pu suivre sa trace de ville en ville, et même un peu à Los Angeles. À Los Angeles, au bout d'un moment, on a perdu sa trace, parce qu'au bout d'un moment, les mandats et les lettres ne sont plus arrivés. C'est pour ça, pour la chercher, que David a passé la ligne à son tour. Elle a été serveuse ; un jour elle n'est plus venue. Elle a été femme de ménage ; un jour elle n'est plus venue. Elle parlait peu, faisait son travail. « Elle était polie mais sombre », quelqu'un a dit. « Elle a manqué quand elle est partie, surtout aux enfants. Elle n'a jamais rien volé. » La propriétaire a dit à David : « Elle habitait ici. Elle est partie. Elle a oublié son manteau. Je l'ai gardé si jamais. Mais elle n'est jamais revenue le chercher. Elle a dû rentrer au Mexique. Cela fait déjà 4 mois qu'elle n'est plus là. Et je ne sais pas pourquoi, je n'ai jamais pu relouer sa chambre. Parfois je me dis que c'est de sa faute. Elle a dû laisser une sorte d'atmosphère dans cette chambre ou un sort. Je n'ai vraiment rien à lui reprocher. Et je ne vois pas ce qu'elle pouvait me reprocher, ni à la chambre. Pourquoi elle est partie, je n'en ai aucune idée, vraiment aucune. Elle a laissé l'argent du loyer sur la table et sa veste. Pas de lettre ni rien. Elle n'avait pas grand-chose. Je n'étais pas là quand elle est partie. Elle a dû en profiter. J'ai pas grand-chose à dire sur elle. On n'était pas lié du tout. Pourtant, avec moi c'est facile de se lier. Mais elle, elle ne voyait ni homme, ni femme. Un jour je voulais aller au Mexique en vacances et je lui ai demandé quels étaient les bons coins où aller. Elle a levé les épaules. Elle a dû marmonner quelque chose que je n'ai pas bien compris. Puis elle est montée dans sa chambre. Il n'y a vraiment rien à dire sur elle. Elle sortait toujours vers la même heure et revenait vers la même heure. Elle ne ressortait presque jamais. Parfois le dimanche, elle devait aller à la plage je pense. Je pense ça parce que le dimanche, il y avait parfois un peu de sable dans les escaliers. Parfois elle sortait quelques minutes pour fumer. Je n'aime pas qu'on fume à l'intérieur. Alors elle déambulait un peu dans la rue en fumant. Elle avait l'air de réfléchir. Mais à quoi ? Ça je ne peux pas vous le dire. Elle était toujours soignée. On voyait qu'elle repassait ses vêtements. Dans la cave, il y a une machine à laver et une autre pour sécher. Les locataires peuvent s'en servir, alors elle s'en servait. Mais elle devait les repasser dans sa chambre. Quand elle repassait, elle allumait la radio, je l'entendais. Une fois, elle a fait sauter les plombs de la maison. Je lui ai dit qu'il ne fallait pas à la fois écouter la radio et laisser les lumières allumées et repasser. Mais ça ne devait pas être de sa faute parce qu'une radio, ça consomme presque rien. Enfin, peu après, elle est partie. Je me demande si elle est au Mexique ou ailleurs. Parfois je me dis qu'elle est morte. Mais c'est parce que j'ai des idées noires souvent. Elle n'est pas morte. Elle est ou au Mexique, ou ailleurs, mais où ? Je ne peux pas vous le dire. Je ne l'ai plus jamais vue dans le quartier. Enfin, j'ai cru la voir, mais je ne suis pas certaine que c'était elle. C'était pas loin d'ici, au coin de la rue et du boulevard. Il y a beaucoup de mexicains par là. J'étais en voiture, mais quand je suis arrivé à cet endroit-là, il n'y avait plus personne. J'ai dû avoir une hallucination.

Ce témoignage, principalement composé d'un long extrait d'un entretien avec la propriétaire du logement de la femme disparue, réinscrit une dernière fois l'absence des migrants au cœur du documentaire d'Akerman. Elle nous parle d'une absente sans nom, de traces qu'elle a laissées, infimes, lors de son passage dans différents lieux : quelques souvenirs qui rappellent surtout qu'on n'a « pas grand-chose à dire sur elle », un manteau abandonné, une anecdote de la vie quotidienne, quelques grains de sable laissés dans les escaliers, et l'un ou l'autre moment ordinaire par lequel la propriétaire tente de se raconter elle-même à travers les rares contacts qu'elle a entretenus avec la disparue. Ce récit nous dit que la migrante a disparu, non pas *sans laisser de traces*, mais en ne laissant *que des traces*, comme si elle n'avait jamais existé, du temps même de sa présence, que sous la forme d'un ensemble de traces discrètes. Il s'agit donc d'une disparition paradoxale : elle provoque l'absence de quelqu'un qui n'a jamais existé.

Encore sous le choc de la violence sémantique des images-fantômes tournées à la caméra infrarouge, le spectateur ne peut manquer de relever dans cette séquence finale le retour de la figure du fantôme, un être à la fois présent et absent. Akerman lui parle d'une femme qui s'est évanouie comme elle a vécu, une femme sans liens sociaux apparents, une femme qu'on a cru voir avant que son image furtive, une « hallucination », s'évanouisse aussitôt, une femme enfin dont le passage continue à hanter un lieu qu'on ne parvient plus à louer. Alors qu'elles « n'étaient pas liées du tout », quelque chose est donc resté de la migrante et continue à marquer la vie de la propriétaire de son empreinte. Autrement dit, la propriétaire n'a d'autre choix que de *faire avec* ce qui reste d'une personne disparue.

Cet héritage d'une absence mobilise deux corps de la disparue³⁸. Le premier s'est manifesté minimalement à son entourage extérieur sur le mode de traces furtives laissées dans un espace commun, la maison, par quelques gestes anodins du quotidien : faire sauter les plombs en repassant, écouter la radio que l'on entendait à travers la porte de la chambre, descendre dans la rue pour fumer parce qu'on n'appréciait pas qu'elle fume à l'intérieur, etc. Le dialogue avorté entre les deux femmes confirme cette coprésence minimale dans un cadre commun. Une seule fois en effet, un échange aurait pu naître. Bien qu'il n'aurait pas porté sur l'expérience de la traversée, mais sur le trajet, en sens inverse, que projetait de faire celle qui se souvient, la discussion aurait pu mobiliser sa connaissance de son pays natal, son passé. Mais la disparue a coupé court en haussant les épaules. Le second corps, en revanche, est un corps qui reste, dans l'absence, c'est-à-dire un corps avec lequel on ne sait plus interagir mais qui se manifeste davantage par son absence dans un espace commun. Physiquement invisible, il est pourtant bien là, il hante les lieux, telle une absence tout à fait présente. Le corps de la migrante, une fois disparu, continue donc à se manifester.

La voix de la réalisatrice qui apparaît à la fin du film n'incarne donc pas la disparue. Elle ne lui rend pas un corps tangible, elle ne l'extrait pas de son enveloppe fantomatique. Au contraire, à la fin de son film, Akerman fait exister un corps fantôme. Le corps de la migrante a disparu. Mais elle lui prête son corps et investit « une part de ses forces³⁹ », non pour le rendre présent, même en image, mais pour rendre présente son absence. On devrait dès lors plutôt dire

³⁸ Le développement proposé dans ce paragraphe et dans le suivant est librement inspiré de la théorie du *membre fantôme* proposée dans Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 90-105. Chez Merleau-Ponty, les douleurs du membre mutilé renvoient à « un ancien présent qui ne se décide pas à devenir passé » (p. 101). À leur niveau propre, elles désignent ce que Merleau-Ponty, après Sartre, définit comme une régulation émotionnelle de notre être-dans-le monde : « Être ému, c'est se trouver engagé dans une situation à laquelle on ne réussit pas à faire face et que l'on ne veut pourtant pas quitter. » (p. 101-102)

³⁹ *Ibid.*, p. 101.

que, dans cette séquence, le corps sonore de la réalisatrice est rempli de l'absence de la disparue⁴⁰.

Mais *De l'autre côté* ne s'arrête pas à la production de fantômes. Car cette voix, reconnaissable dans sa matérialité (le grain rocailleux de la voix d'Akerman, sa diction parfois précipitée), l'inscrit aussi, à rebours des représentations de fantômes, dans un corps bien présent qui fait perdurer, dans l'espace du film, une absence. En tant qu'elle est un corps qui fait avec une absente, Akerman tourne le dos aux œuvres qui tentent de faire exister les parcours singuliers de migrants pour que le lecteur ou le spectateur soit ensuite affligé par leur disparition (ce qui revient à susciter une forme de pitié politiquement stérile qui n'affecte nullement celui qui ressent cette pitié). Il s'agit pour Akerman de faire exister dans le présent du film une absence portée par la réalisatrice et, derrière elle, par ceux qui ont croisé la route de la migrante disparue. La présence qui apparaît ainsi au spectateur est une absence qui perdure.

En prêtant sa voix, dans la dernière séquence du film, à une personne qui a disparu sans laisser de traces, *De l'autre côté* fait avec la seule voix de l'absence encore possible : celle de la réalisatrice elle-même. Le film pousse ainsi la logique de l'*identification* à dans ses dernières conséquences. Akerman fait avec quelqu'un qui a disparu. On n'a pas affaire ici aux traces laissées par le mort et qu'Akerman aurait conservées dans son film. Il n'y a plus de visages ou de photos d'identité. Il n'y a même plus, dans cette séquence, de traces qui seraient supportées par le témoignage de personnes qui ont connu l'absente, comme c'était le cas dans la plupart des autres séquences du film. Les témoignages sont dits par Akerman elle-même. Le témoin lui-même est donc invisibilisé. Reste seulement la voix d'Akerman.

Faire avec les vivants

À la fin de la pièce du NIMIS Groupe, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, la comédienne guinéenne qui incarnait la demandeuse d'asile dans l'interrogatoire cité en introduction, prend la parole. Seule sur scène, dressée derrière un micro sur pied, elle lit une lettre :

Nous vivons, sans pour autant prendre conscience de certains maux qui régissent notre société. Et pourtant, il est bien là, ce handicap. Je devais vous dire tout ceci ce soir, sur cette scène. Mais voilà que je suis emprisonnée dans un centre fermé pour personnes illégales à Bruges. Je suis passée au tribunal le 5 août dernier. Et le juge trouve que ma détention dans ces conditions peut être considérée comme un traitement inhumain et dégradant. Ainsi, ordonne ma libération. C'est bien qu'il y ait quand même des personnes qui soient sensibles à ces maux de la société. Mais une personne sans papiers, pour l'Office

⁴⁰ Nous reprenons ici une formulation utilisée dans un autre contexte par Laurent Demanze. Voir Laurent Demanze, « Un héritage sans testament », dans Béatrice Jongy & Annette Keilhauer (éds), *Transmission/Héritage dans l'écriture contemporaine de soi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, p. 235.

des étrangers, est une personne illégale. Jusqu'à ce jour, je suis encore enfermée à Bruges. Vous ne pouvez pas me voir ce soir. Mais vous pouvez m'entendre. Entendre ma parole, la seule arme dont je dispose pour me faire justice. Dites-moi, franchement, si un être humain est jugé illégal sur la terre, où est sa place alors ?

Elle interrompt ensuite la lecture et commente :

Ce mot, je l'ai écrit il y a trois ans dans les couloirs du centre fermé de Bruges. Là-bas, on m'appelait « *e zes* ». C'était mon numéro de matricule. E006. Aujourd'hui, je suis ici. Mais d'autres n'ont pas eu cette chance. Ils ont été expulsés de force dans leur pays. Alors ce soir, je parle pour toutes ces personnes.

Ce discours final rompt avec le ton humoristique de l'ensemble de la pièce et avec les multiples effets de distanciation sur laquelle elle fondait jusque-là son discours critique. Il produit également une mise en abyme en documentant le difficile processus d'élaboration du projet qui a impliqué plusieurs comédiens sans papiers. Cette scène de clôture fait donc basculer l'œuvre du NIMIS Groupe dans le registre du théâtre documentaire (autoréflexif) le plus frontal et le plus dépouillé qui soit : le corps présent sur scène est bien celui d'une ancienne candidate à l'asile. Le commentaire qu'elle livre de la lettre accentue cette rupture. L'opposition qui structure ce commentaire entre le constat performatif « je suis ici » et le numéro de matricule à laquelle la demandeuse d'asile était réduite dans un centre fermé, l'inscrit également *a priori* dans la lignée des nombreuses œuvres auxquelles nous avons rapidement fait référence au début de ce texte et qui s'efforcent de contrecarrer la désingularisation infligée aux migrants en retournant à des individus et à des récits de leurs expériences de souffrance. Sur la scène du NIMIS Groupe, ce retour est radical. Visiblement éprouvée pendant la lecture et l'interprétation de cette dernière scène, la comédienne redevient un sujet, un corps, présent au spectateur. À cet égard, la scène finale de *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* s'expose elle-même à la sursollicitation des corps qui produisait pour le migrant une nouvelle expérience de la désubjectivation ou qui l'exposait à une instrumentalisation de son expérience pour produire un sentiment de pitié chez le lecteur ou le spectateur. En première lecture, la mise en scène de ce témoignage final prend donc le contrepied des tentatives de repolitisation des corps que nous avons identifiées dans *Naufragés sans visage*, *Sortir du noir* et *De l'autre côté*.

À la fin de ce texte, nous voudrions toutefois proposer une autre lecture de cette scène finale, en l'articulant précisément à l'ouvrage, à la pièce et au film qui ont été au centre de notre propos. Nous avons suggéré d'abord que l'identification de Cristina Cattaneo aux migrants ne pouvait souffrir d'aucune confusion avec une identification affective aux migrants (une identification secondaire en somme), si ce n'est en tant qu'elle suscitait une reconnaissance de soi – et donc des migrants vivants pour lesquels une action politique n'arriverait pas encore trop

tard – à travers les accessoires des corps qu'elle devait prendre en charge. Ensuite, notre commentaire de *Sortir du noir* a mis en évidence que les témoignages de proches de migrants morts en mer pouvaient, à leur tour, mobiliser le spectateur de la pièce, c'est-à-dire le confronter à ce qu'une simple identification en extériorité à une souffrance passée maintenait dans l'ombre du récit : sa propre (in)capacité à faire dans sa vie *avec* ceux qui sont morts. La séquence finale du film de Chantal Akerman, enfin, nous a révélé que l'absence, littéralement mise en scène par l'implication du corps même de la réalisatrice, était une façon ultime d'imposer aux vivants du film la présence, fût-elle la présence d'une absence.

Certes, les centres de gravité de ces trois œuvres sont différents. Chez Cattaneo, il s'agit du médecin-légiste qui fait l'expérience de la mort des migrants au quotidien. Dans le cas de la pièce de Jimenez et Liénard, c'est le spectateur qui est amené à vivre désormais avec l'héritage des disparitions en mer Méditerranée. À la fin du film de Chantal Akerman, c'est la réalisatrice qui, seule présence vivante, tente d'endosser l'absence pour la faire exister dans l'espace du film. Mais ces trois œuvres ont en commun de repenser ce qu'un auteur peut encore faire lorsque, confronté aux témoignages, traces et résidus, il n'a pour seuls corps vivants et présents, que le sien et les nôtres. C'est exactement de cette façon que ces trois œuvres parviennent à résister à la production d'une identification en extériorité de la souffrance des migrants morts. La dernière scène de *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* ne fait pas autre chose. Elle mobilise un corps vivant et présent, le seul qui peut être présent ce soir-là. La comédienne nous le rappelle : ce corps aurait pu être absent ; il doit sa présence sur scène au fait qu'il n'est plus le corps d'une demandeuse d'asile. C'est pour cette raison qu'elle peut « parle[r] pour toutes ces personnes » dont elle porte, désormais, l'absence.