

---

## Le parcours migratoire dans *Enterre-moi mon amour*

Julia Wahl

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/2996>  
ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 17 février 2023  
Pagination : 53-63  
ISBN : 978-2-38185-193-8  
ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Julia Wahl, « Le parcours migratoire dans *Enterre-moi mon amour* », *Double jeu* [En ligne], 19 | 2023, mis en ligne le 30 janvier 2023, consulté le 02 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2996>

---



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

# LE PARCOURS MIGRATOIRE DANS *ENTERRE-MOI MON AMOUR*

La journaliste du *Monde* Lucie Soullier publie en 2015, dans le cadre d'un des « Grands formats » du site *lemonde.fr*, un article original<sup>1</sup> : elle restitue au lecteur le fil WhatsApp qui reliait, pendant leur odysée, deux migrants syriens, Dana et Kholio, à leur famille restée en Syrie. En publiant cette conversation sous un format qui souligne sa modernité, la journaliste rapproche les migrants des lecteurs occidentaux, qui découvrent que ces personnes à première vue lointaines communiquent entre elles avec les mêmes outils. Elle fournit également aux lecteurs des matériaux divers, puisque la messagerie offre à ses utilisateurs la possibilité d'envoyer à leurs proches différents types de messages : des messages écrits, bien sûr, mais aussi des messages vocaux et des photographies. Ces différents types d'archives paraissent se prêter tout particulièrement à l'écriture théâtrale, qui s'adresse autant à la vue qu'à l'ouïe<sup>2</sup>.

C'est sans doute ce qui explique que la comédienne Clea Petrolesi ait choisi, pour la première mise en scène qu'elle signe de son nom, d'adapter cet article. Sensibilisée aux questions de migration, elle fut interpellée par le caractère dramaturgique des échanges. Leurs particularités rendaient toutefois l'adaptation peu aisée et nécessitèrent une importante réflexion :

La première fois que j'ai imprimé tout l'article, je me suis retrouvée face à un texte de théâtre où les photos avaient autant d'importance que les mots. Il y a des fois des réponses qui sont des réponses à une photo<sup>3</sup>.

- 
1. Lucie Soullier, « Le voyage d'une migrante syrienne à travers son fil WhatsApp », *Le Monde*, 18 décembre 2015, en ligne à l'adresse suivante : [https://www.lemonde.fr/international/visuel/2015/12/18/dans-le-telephone-d-une-migrante-syrienne\\_4834834\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/visuel/2015/12/18/dans-le-telephone-d-une-migrante-syrienne_4834834_3210.html) (consulté le 23 décembre 2021).
  2. Voir les propos de Clea Petrolesi dans sa note d'intention : « La narration portée par un échange WhatsApp a cela de singulier qu'elle est donnée à entendre et à voir. » (« Intentions – Mise en scène », *Enterre-moi moi mon amour. Dossier de presse*, établi par l'agence de presse Maison Message, 2020, p. 5).
  3. Clea Petrolesi, entretien avec Julia Wahl du 30 novembre 2021.

C'est ce travail d'adaptation d'un article de presse au théâtre que nous étudierons. Comment rendre compte, dans cet espace collectif qu'est le théâtre, d'un périple qui passe par une application smartphone, objet intime s'il en est ? Comment adapter scéniquement un article de la presse écrite ? Comment, enfin, créer une proximité entre migrants et spectateurs ?

Eu égard à la spécificité du travail de Clea Petrolesi, nous inscrirons notre étude dans le double cadre théorique de l'adaptation et du théâtre documentaire, en nous appuyant sur les choix de scénographie et de direction d'acteurs à l'œuvre dans ce spectacle<sup>4</sup>. C'est en effet ce travail d'adaptation qui permet aux messages WhatsApp de passer d'une dimension intime à un cadre collectif. Quant à l'inscription dans le genre du théâtre documentaire, elle interroge le rôle de garants de vérité dévolu aux archives.

## DE L'INTIME AU COLLECTIF

La question de l'adaptation est au cœur du travail de Clea Petrolesi : c'est le processus d'adaptation d'un article de presse qui ancre résolument son spectacle dans le genre du « théâtre documentaire ». Ce genre théâtral pourrait en effet faire sienne la définition de l'intertextualité proposée par Genette : « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »<sup>5</sup>, le texte en question étant les archives que constituent les documents utilisés par les metteurs en scène, ici les échanges WhatsApp. Aussi l'étude des différentes formes d'adaptation nous permettra-t-elle de rendre compte de la façon dont on passe de cette archive qu'est la messagerie instantanée à un spectacle.

### L'ADAPTATION D'UNE ADAPTATION

Le travail de Clea Petrolesi est l'objet d'une double adaptation, l'article qui lui sert de source étant lui-même l'adaptation d'échanges sur la messagerie instantanée WhatsApp.

En effet, l'article de Lucie Soullier a nécessité de la part de son autrice un travail de sélection, mais aussi une réflexion éditoriale : comment rendre lisibles au plus grand nombre des messages initialement destinés à un usage interne ?

---

4. Des entretiens avec les protagonistes de cette mise en scène (Benoît Lahoz, vidéaste ; Caroline Gervay, photographe ; Carla Silva, créatrice lumière ; Clea Petrolesi, metteuse en scène) et des incursions dans la note d'intention viendront éclairer ces choix.

5. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (Poétique), 1982, p. 8.

La journaliste a choisi pour cela de diviser l'écran de ses lecteurs<sup>6</sup> en trois parties. Une première colonne, à gauche, apparaît comme une table des matières dont chaque entrée serait un des treize jours que dura le périple: le lecteur peut cliquer sur l'un d'eux pour accéder directement aux échanges du jour en question. La deuxième partie, au centre de l'écran, occupe la plus grande place: il s'agit des échanges proprement dits dans leur traduction française. Elle les restitue dans ce qu'ils ont de spécifique, avec le nom de leur auteur, leur contenu et l'heure d'émission. La troisième partie, enfin, intitulée «*Making off*», donne accès aux messages originaux en arabe, mais aussi à des éléments de contexte qui permettent aux lecteurs de mieux comprendre les enjeux des échanges<sup>7</sup>.

Ce travail d'édition apparaît comme une première étape de ce processus qui consiste à rendre collective une conversation initialement destinée à un usage privé. Il s'accompagne d'un jeu sur la taille des écrans qui réunit lecteurs et spectateurs divers.

## D'UN ÉCRAN L'AUTRE

Le théâtre contemporain, tout comme les échanges WhatsApp, fait la part belle aux écrans<sup>8</sup>. C'est ce point commun qui permet d'adapter pour la scène un échange de messagerie instantanée<sup>9</sup>. Néanmoins, de la messagerie au spectacle en passant par l'article, l'usage de ces écrans diffère considérablement.

La messagerie WhatsApp est en effet une application de téléphone portable, ce qui ne permet pas de partager les messages que l'on reçoit avec des personnes trop nombreuses: la petitesse de l'écran s'y oppose.

Les « Grands formats » du *Monde*, en revanche, ont été conçus pour être lus sur un écran d'ordinateur, ce qui permet, grâce à la taille de celui-ci, à un public plus important d'y avoir accès. Ils peuvent ainsi être lus entre

- 
6. Les « Grands formats » du *Monde* sont accessibles uniquement dans une version numérique.
  7. Par exemple: « Edirne, dernière grande ville turque avant la Grèce, a longtemps été un point de passage pour les réfugiés en route pour l'Europe. Mais les autorités turques ont en réalité rendu son accès plus difficile pour les migrants, en interdisant notamment aux compagnies de bus de leur vendre des billets. » (Lucie Soullier, « Le voyage d'une migrante syrienne... »).
  8. Voir à ce sujet l'ouvrage dirigé par Josette Féral, *L'acteur face aux écrans. Corps en scène*, Paris, L'Entretemps (Les voies de l'acteur), 2018: « Depuis une vingtaine d'années, l'apport des nouvelles technologies a modifié en profondeur la scène théâtrale » (Josette Féral, « Avant-propos. Quand l'écran et l'acteur font corps », p. 13).
  9. « [L']adaptation ne semble possible qu'entre deux domaines sémiotiques qui possèdent des éléments communs », Armelle Hesse-Weber, *De l'adaptation théâtrale: pour une approche sémiotique et didactique*, thèse de doctorat en sciences du langage, université Paul Verlaine, 2010, 996 p. (dactyl.), p. 89.

amis, parents ou collègues, ce qui constitue une première étape dans le passage d'une réception intime à une réception collective.

La mise en scène de Clea Petrolesi franchit une étape supplémentaire dans ce processus : grâce à des vitres en plexiglas, des spectateurs qui ne se connaissent pas se réunissent chaque soir autour du périple de Dana et Kholio. En outre, la bipartition de l'espace<sup>10</sup> permet, selon la jolie expression de la créatrice lumière Carla Silva, de « faire suivre la traversée »<sup>11</sup>. Ainsi, le public devient une communauté embarquée sur le même bateau.

## INCARNER OU REPRÉSENTER ?

Un autre point commun entre la messagerie WhatsApp et le théâtre est la création, de fait, d'une fable : « Il y a une dramaturgie dès qu'on s'échange des messages »<sup>12</sup>. Alors que cette dramaturgie passe, sur WhatsApp, par la seule lecture des échanges, la spécificité du spectacle vivant réside dans le recours à des comédiens en chair et en os pour représenter les personnages. Le nombre d'acteurs et leur direction, dans *Enterre-moi mon amour*, rendent néanmoins la réalité complexe. Le premier tableau nous annonce dix personnages<sup>13</sup>, mais le spectateur ne verra que trois personnes sur scène, Benoît Lahoz, Caroline Gervay et Loup Balthazar / Ava Baya<sup>14</sup>. S'il est relativement fréquent, dans le théâtre contemporain, de voir un même acteur incarner plusieurs personnages, la metteuse en scène va ici plus loin dans l'éclatement de l'association classique entre acteur et personnage<sup>15</sup>, puisque les propos des uns et des autres peuvent être défendus indifféremment par Benoît Lahoz ou Loup Balthazar / Ava Baya. Ainsi, au quatrième tableau, les messages émis par « Loulou » sont dits par Benoît Lahoz comme par Loup Balthazar / Ava Baya :

- 
10. L'espace scénique de *Enterre-moi mon amour* fait l'objet d'une bipartition figurée par deux vitres en plexiglas sur lesquelles sont projetés les messages Whatsapp, ces vitres figurant l'une l'Orient, l'autre l'Occident.
  11. Carla Silva, entretien avec Julia Wahl du 05 janvier 2022.
  12. Benoît Lahoz, entretien avec Julia Wahl du 24 décembre 2021.
  13. « *Les trois artistes inscrivent ces prénoms*. Dana Kholio Mimoty Mon Loulou Nash Nawar Khaled Haya Alia », Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, version écrite du 02 octobre 2019, p. 3.
  14. Les deux comédiennes s'étant succédé, entre la version écrite du 02 octobre 2019 et la représentation du 23 septembre 2020, nous utiliserons systématiquement la notation « Loup Balthazar / Ava Baya » pour faire référence à ce qu'elles jouent, la traiterons comme un personnage unique et utiliserons donc le singulier.
  15. Un éclatement déjà noté par Anne Ubersfeld en 1977 : « Divisé, éclaté [...], il n'est pas de sévices que l'écriture théâtrale ou la mise en scène contemporaine ne lui [au personnage] fassent subir. » (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* [1977], t. I, Paris, Belin (Lettres supérieures), 1996, p. 89).

*Benoît:*

Loulou écrit: Attendez, Nawar nous dit qu'il n'a jamais vu de jet boat, ce sont des menteurs [...].

*Loup:*

[...] Loulou écrit: Qu'est-ce que vous allez faire là-bas en attendant, deux points d'interrogation<sup>16</sup>.

Les acteurs ont en effet été dirigés de façon à non pas *incarner*<sup>17</sup> les personnages, mais à les *représenter*<sup>18</sup>. Le spectateur remarquera qu'il y a peu d'effets de voix, sinon au moment où Benoît Lahoz joue le grand-père de la metteuse en scène<sup>19</sup>. La majeure partie du temps, les messages sont dits debout, face public et d'une voix égale. Aucun élément de costume ne permet non plus de distinguer les différents personnages: à quatre exceptions près<sup>20</sup>, Benoît Lahoz et Loup Balthazar / Ava Baya sont revêtus d'un K-way qui symbolise, en raison de son imperméabilité, la traversée de la Méditerranée.

Ce travail de désincarnation rapproche paradoxalement les personnages du public: en leur retirant toute particularité, cette mise à distance les rend universels et, partant, plus proches des spectateurs. D'autres aspects du traitement des personnages participent de cette universalisation de leur expérience, comme les importants jeux d'ombre: la première apparition de

- 
16. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, version écrite du 02 octobre 2019, p. 8; captation du 23 septembre 2020, 10 min 17 et 11 min 15. Les références que nous donnerons par la suite seront issues de ces deux documents.
  17. La distinction que nous opérons entre *représenter* et *incarner* concerne le rapport de l'acteur au personnage dont il rapporte les propos: l'acteur qui *incarne* endosse le rôle du personnage et prétend s'y confondre, quand celui qui *représente* apparaît avant tout comme un porte-parole, distinct du personnage. Dans le second cas, la *mimesis* classique est brisée et la théâtralité exhibée. Ce faisant, l'acteur vaut moins pour son jeu que pour sa présence comme être de chair, ainsi que le postule Isabelle Élizéon dans «Présenter au lieu de représenter. Une alternative à la question de l'incarnation sur scène?», *Africultures*, n° 103-104, 2015: *Théâtres d'Afrique au féminin*, p. 272: «Nous envisagerons l'acteur, c'est-à-dire la personne en acte sur scène, en tant que présence provocante de l'humain en place de l'incarnation d'un personnage.».
  18. Ce parti pris est assumé par Clea Petrolesi dans sa note d'intention: «Pour les spectateurs, [les acteurs] peuvent bien entendu, de par leur âge et leur sexe, représenter [Dana] et Kholio, être des relais pour l'imaginaire, mais en rien ils ne les incarneront.» («Intentions – Mise en scène», *Enterre-moi mon amour. Dossier de presse*, p. 5).
  19. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, captation, 31 min 19.
  20. Loup Balthazar / Ava Baya joue Mimoty (*Enterre-moi mon amour*, captation, 19 min 50); à 28 min 30, ce sont Caroline Gervay et Benoît Lahoz qui, assis sur le plateau, regardent défiler les photographies de Dana et Kholio, et représentent ainsi les spectateurs; Loup Balthazar / Ava Baya joue une serveuse d'Izmir et chante *Bienvenue à Izmir*, 34 min 52; Benoît Lahoz joue Nash, en Allemagne, qui se déshabille, 56 min 36. Ce sont des moments où les personnes sur le plateau sortent de la fonction qui leur est attribuée durant le reste de la pièce.

Benoît Lahoz et Loup Balthazar / Ava Baya a lieu dans l'ombre; ils sont de dos et séparés du public par des vitres de plexiglas. Quant à la fin de la pièce, elle se fait sous le signe du *light painting*<sup>21</sup>, réalisé par la créatrice lumière Carla Silva, ce qui contribue également à l'anonymisation des personnages, figurés seulement par un contour lumineux. Ce choix de la simple représentation est donc un élément fondamental du passage de l'intime au collectif.

Cette évolution s'articule à une autre réflexion, celle de la définition du réel. En effet, la question de l'authenticité et de la véracité est au cœur du travail de Clea Petrolesi, qui arbore les messages postés par les migrants comme autant d'archives et documents attestant de la réalité de ce qui est présenté. Aussi faudra-t-il observer selon quelles modalités son théâtre s'ancre dans le genre du théâtre documentaire.

## AUTHENTICITÉ ET VÉRACITÉ

Le traitement réservé par Clea Petrolesi à l'article de la journaliste Lucie Soullier, traité comme une archive, fait signe vers le théâtre documentaire, tel qu'il est caractérisé par Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris dans l'avant-propos de leur ouvrage *Les théâtres documentaires*:

Les intentions sont variables [...]. Mais l'élément commun concerne les opérations sur et autour des documents qui sont à la base des créations<sup>22</sup>.

Aussi observerons-nous ce traitement des archives dans *Enterre-moi mon amour* et la façon dont elles se conjuguent à l'émotion propre au spectacle.

## L'INSCRIPTION DANS LE GENRE DU THÉÂTRE DOCUMENTAIRE

Au contraire de celui de Peter Weiss, qui envisage le théâtre documentaire comme une alternative à des médias discrédités<sup>23</sup>, le travail de Clea Petrolesi

- 
21. Technique de prise de vue photographique qui réalise des traînées de lumière en combinant un temps de pose long et des sources mobiles d'éclairage artificiel. Dans *Enterre-moi mon amour* est ainsi projeté un contour de corps lumineux.
  22. Béatrice Picon-Vallin et Erica Magris, « Avant-propos », in *Les théâtres documentaires*, Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 9.
  23. « Bien que les moyens de communication entre les hommes aient atteint un haut degré d'extension [...], les événements les plus importants qui déterminent l'aspect de notre présent et de notre avenir nous demeurent cachés ainsi que leurs origines et leurs relations. [...] Le théâtre documentaire [...] s'élève contre cette tendance des moyens de communication de masse à maintenir la population dans un désert d'abrutissement et de crétinisation », Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », in *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam [...]*, Jean Baudrillard (trad. fr.), Paris, Seuil, 1968, p. 8-9.

a comme préalable la véracité du travail de la journaliste Lucie Soullier<sup>24</sup>. Les archives utilisées par la metteuse en scène se confondent en effet avec l'article du *Monde*. La fidélité à cette source est revendiquée : « Je n'ai quasiment rien écrit de plus que ce qu'il y a dans l'article »<sup>25</sup>. À l'image des autres auteurs de théâtre documentaire, toutefois, Clea Petrolesi ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la façon dont on adapte un tel matériau. Aussi la variété des procédés théâtraux proposés répondra-t-elle à la variété des types de messages (messages vocaux, photographies...).

## LE TRAITEMENT DES ARCHIVES

Si les messages WhatsApp sont traités comme des archives ayant la même valeur documentaire que les minutes des procès de Francfort chez Peter Weiss, la metteuse en scène a cherché à rendre compte de leur variété<sup>26</sup>. Pour ce faire, elle a fait appel aux différentes ressources du théâtre : la voix et le geste, mais aussi les créations lumineuses et sonores.

Les ressources traditionnelles de la voix et du geste permettent de retranscrire à la fois les messages écrits et les « émoticônes » qui peuplent les messages WhatsApp. Les voix auxquelles elle a principalement recours sont celles des acteurs Benoît Lahoz et Loup Balthazar / Ava Baya, qui disent les textes face public, avec sobriété, en faisant précéder chaque réplique du prénom du personnage qui la prononce :

*Benoît :*

Kholio écrit : Mimoty, ouvre l'atlas de la Turquie et trouve-moi Basmane

Mimoty écrit : Y a pas

Kholio écrit : Va voir dans Google et envoie une capture

Mimoty écrit : Donne-moi le nom précis<sup>27</sup>

Le traitement des « émoticônes » repose sur l'alternance entre différents outils : la metteuse en scène a fait appel à la chorégraphe Lilou Robert pour

24. Cette évolution est notée par Béatrice Picon-Vallin, « Le théâtre face à un monde en mutation : à propos des théâtres dits "documentaires" », in *Les théâtres documentaires*, p. 21-22 : « Peter Weiss voulait, lui, donner à entendre ce que les journaux cachaient [...]. Les théâtres documentaires sont [...] aujourd'hui liés à un contexte précis et nouveau : à la crise de l'information ou plutôt à ses mutations suscitées par la révolution digitale ».

25. Clea Petrolesi, entretien du 30 novembre 2021.

26. Une préoccupation qui se poserait à l'ensemble des auteurs de théâtre documentaire contemporain : « Depuis la théorisation du théâtre documentaire par Peter Weiss, le monde a changé. La nature même des documents s'est transformée et des genres inédits se sont multipliés », Béatrice Picon-Vallin, « Le théâtre face à un monde en mutation... », p. 19.

27. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, version écrite, p. 7. Ce passage n'étant pas ponctué dans ce document, nous avons fait le choix de conserver cette absence de ponctuation, typique des écrits instantanés contemporains.



créer une gestuelle qui les retranscrive. Alors qu'à certains moments ces émoticônes sont nommés, à d'autres, ils sont chorégraphiés<sup>28</sup> ou projetés sur l'une des vitres de plexiglas<sup>29</sup>. C'est dans cette pluralité des médias utilisés que se situe la part d'invention de la metteuse en scène et que se crée la connivence avec le public, les archives devenant, par le traitement qu'elles subissent, vecteurs d'émotion.

## LE TRAITEMENT DES PHOTOGRAPHIES

Les photographies sont également censées garantir l'authenticité du récit représenté sur scène. Susan Sontag, à laquelle se réfère l'équipe de Clea Petrolesi, indique ainsi dans *Sur la photographie* :

Les photographies sont des pièces à conviction. Ce dont nous entendons parler mais dont nous doutons nous paraît certain une fois qu'on nous en a montré une photographie<sup>30</sup>.

Cette mission dévolue à la photographie apparaît dans l'usage qu'en font à la fois les migrants et les artistes : en envoyant à leurs proches restés en Syrie des photographies, souvent édulcorées, de leur périple, Dana et Kholio veulent leur montrer, preuves à l'appui, que tout va bien. En outre, la présence sur scène de ces mêmes photographies a pour but d'attester de la véracité de ce qui y est présenté : Clea Petrolesi insiste sur le fait qu'il s'agit d'un matériau original.

La seule présence de ces photographies fait signe vers le théâtre documentaire, notamment vers celui de Milo Rau et son spectacle *Compassion*<sup>31</sup> créé à partir de la photographie d'Aylan Kurdi, cet enfant échoué sur une plage à la suite du naufrage de son bateau. Mais si la photographie apparaît comme un garant de vérité, elle n'entraîne pas pour autant de réelle prise de conscience politique, nous dit en substance le metteur en scène suisse :

[L]a mort d'Aylan Kurdi, le jeune syrien de trois ans qui s'est noyé aux frontières de l'Europe – une mort qui a été largement relayée par les

- 
28. Voir par exemple Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, version écrite, p. 9 : « Personne n'a peur SOURIRE Pensez aux sacs plastiques pour protéger vos affaires CŒUR A une batterie de secours pour vos téléphones SOURIRE La carte que vous avez achetée pour vos téléphones fonctionnera en Grèce ? DOIGTS CROISÉS ». Dans la mise en scène, cet échange est précédé d'une chorégraphie où Loup Balthazar / Ava Baya exécute des mimes représentant les émoticônes (captation, 12 min 37).
29. Par exemple, Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, captation, à 26 min 39 : « La pluie n'a pas arrêté de la nuit. Il faut qu'on attende, c'est tout. ».
30. Susan Sontag, *Sur la photographie* [1979], Paris, Christian Bourgois, 2021, p. 19.
31. Milo Rau, *Compassion. L'histoire de la mitrailleuse*, spectacle créé à la Schaubühne de Berlin le 16 janvier 2016.

médias – me semblait un symbole très fort pour les limites de notre sensibilité : jusqu’à un certain point, mais pas au-delà<sup>32</sup>.

Or, si Clea Petrolesi ne revendique pas expressément cette filiation<sup>33</sup>, les propos de Susan Sontag, qu’elle cite dans sa pièce, ne disent pas autre chose :

À l’époque des premières photos des camps nazis, de telles images n’avaient rien de banal. Trente ans plus tard, un point de saturation a peut-être été atteint. Ces dernières décennies, la photographie « engagée » a au moins fait autant pour émousser la conscience que pour l’aiguïser<sup>34</sup>.

Comment, dès lors, passer de la bonne conscience à l’action politique ? C’est là, nous disent les artistes, qu’apparaît la spécificité du théâtre. En effet, la photographie se situe, d’après Barthes, dans un passé sur lequel nous n’avons pas de prise : « Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : “Ça a été.” »<sup>35</sup>. Or le théâtre, par la *présence* d’acteurs sur le plateau, se distingue du caractère figé de la photographie : « le théâtre ne fournit aucune information, le théâtre crée de la présence »<sup>36</sup>. Les photographies valent donc dans leur articulation à la *présence* des acteurs, dont la qualité principale est, comme nous l’avons vu plus haut, de s’affirmer comme « présence provocante de l’humain »<sup>37</sup>. C’est cette articulation qui permet au public et aux acteurs de faire communauté et, partant, de dépasser la simple « bonne conscience », ou « compassion » pour reprendre le terme de Milo Rau.

## FIGURER LE TEMPS

Rendre compte de ce rapport particulier au présent a d’ailleurs été l’un des axes de travail de l’équipe de la pièce. Il ne s’agit pas de proposer au public une « somme » de ce qu’ont vécu Dana et Kholio, mais de lui faire éprouver leur *expérience*.

- 
32. Milo Rau, « Deuxième conférence : De l’apparaître », in *Vers un réalisme global*, Sophie Andrée Fusek (trad. fr.), Paris, L’Arche, 2021, p. 78 (conférence donnée le 22 avril 2017).
  33. Clea Petrolesi : « Je ne revendique pas de filiation particulière, je fais les choses comme elles me viennent mais je comprends tout à fait que mon travail soit identifié comme “théâtre documentaire”. » (courrier électronique adressé à Julia Wahl du 07 janvier 2022).
  34. Susan Sontag, *Sur la photographie*, p. 40, citée par Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, version écrite, p. 25.
  35. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l’Étoile – Gallimard – Seuil, 1980, p. 176.
  36. Milo Rau, « Deuxième conférence... », p. 53.
  37. Isabelle Élizéon, « Présenter au lieu de représenter... », p. 272. « [L]a “présence” vivante sur une scène de théâtre multimédia demeure inextricablement liée à la relation entre l’“immédiat” (le vivant) et le “médiatisé” », Christophe Collard, « Écologies des médias, écologies de l’esprit : vers une dialectique de l’incarnation », in *L’acteur face aux écrans...*, p. 78.

Une expérience récurrente du voyage migratoire est l'attente : l'attente avant de prendre l'avion vers la Turquie, l'attente du zodiac qui traversera la Méditerranée et, surtout, pour les proches restés en Syrie, l'attente de nouvelles de Dana et Kholio durant la traversée. Comment, dès lors, rendre compte de cette attente interminable ?

Cette question avait déjà été posée par Lucie Soullier à la rédaction du *Monde* : d'après Clea Petrolesi<sup>38</sup>, la journaliste avait demandé à ce qu'il y ait des espaces vides sur le site internet quand les lecteurs faisaient défiler les messages, afin de leur faire ressentir l'attente fébrile des personnages. Craignant que cela ne les lasse, la rédaction avait refusé.

Le spectacle *Enterre-moi mon amour* essaie aussi de reporter le moment où les informations rassurantes sont délivrées au spectateur : la traversée de la Méditerranée, qui est sans nul doute l'acmé du voyage, n'apparaît qu'au bout de cinquante-trois minutes sur un spectacle d'une heure et dix minutes<sup>39</sup>. La reléguer à la fin contribue à l'inquiétude du public pour les personnages.

Une stratégie importante est la place accordée au développement à vue des photographies pour figurer cette même attente<sup>40</sup> : la photographe Caroline Gervay développe au plateau des photographies en argentique. Or, nous dit-elle, il s'agit d'un temps relativement long, où l'attente est elle-même fébrile :

Quand on prend une photo avec une pellicule, il y a tout un temps entre le moment où on a photographié et le moment où on voit les images. Du coup, il y a un rapport avec la mémoire qui est très différent de si on prend une photo sur un portable ou sur un appareil photo numérique<sup>41</sup>.

En la voyant faire, le spectateur se retrouve lui-même en situation d'attente, scrutant sur les vitres de plexiglas la projection de ce processus de développement. Un passage souligne le rôle dévolu à la restitution de cette technique : lors du second développement, l'eau des bacs se confond sur les vitres avec les vagues de la mer. Ce procédé apparaît ainsi comme une métaphore de l'attente liée à la traversée et a pour objet de faire éprouver à la communauté des spectateurs la fébrilité des proches de Dana et Kholio. Le travail de Clea Petrolesi, tout en s'inscrivant dans le genre du théâtre documentaire, s'extrait ainsi du simple témoignage pour agir sur les spectateurs.

---

38. Clea Petrolesi, entretien du 30 novembre 2021.

39. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, captation, 53 min 10.

40. Clea Petrolesi et Lucie Soullier, *Enterre-moi mon amour*, captation, 4 min 00-6 min 30 et 49 min 52-51 min 59.

41. Caroline Gervay, entretien avec Julia Wahl du 22 décembre 2021.

Le travail de Clea Petrolesi recourt à différents procédés pour conférer à son spectacle une dimension civique et politique. En les adaptant à la scène, elle permet aux échanges individuels de Dana et Kholio de sortir de l'anecdotique et du particulier pour les inscrire dans l'universalité des parcours migratoires. Les procédés utilisés dans cette optique permettent au public de faire communauté et renouent ainsi avec la fonction civique du théâtre.

Un spectacle ne saurait toutefois toucher le spectateur sans l'émouvoir. Tout en s'adressant à la raison du spectateur, Clea Petrolesi essaie également de toucher ses sentiments: c'est là le rôle de cette « dramaturgie de l'attente », au cœur de l'écriture scénique du spectacle. Le développement à vue, la structure du spectacle et la pluralité des types d'adaptation des messages échangés par les personnages participent de cette écriture sensible.

Julia WAHL