



**HAL**  
open science

## État civil de Sonia Chiambretto

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Louis Dieuzayde. État civil de Sonia Chiambretto. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2017, Connexion/Déconnexion, 7, pp.65-78. hal-01815484

**HAL Id: hal-01815484**

**<https://hal.science/hal-01815484>**

Submitted on 22 Jun 2018

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

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

# État civil de Sonia Chiambretto

Louis Dieuzayde

Aix Marseille Univ, LESA (EA 3274), Aix-en-Provence, France

*La méthode pour parler d'un objet doit toujours se tirer de cet objet lui-même, lequel n'est pas préconstitué mais se définit en fait dans ce travail, bouge avec la manière dont on l'aborde, dont on cherche à le nommer, à le décrire, à le conceptualiser.*

Jacques Rancière<sup>1</sup>

Comment l'écriture théâtrale se connecte aux réalités de notre temps et en forge une appréhension qui soit juste à la fois sur le plan poétique et politique ?

Dans la marée incessante des reportages, des commentaires, par quel biais un texte peut-il déchirer les écrans et risquer une saisie qui ne prétende à rien d'autre que de faire voir et entendre ce qui se tient là ? D'évidence, il faut un véritable tour de force dramaturgique et stylistique pour casser les flots d'écume audio-visuelle qui nappe notre quotidien afin de se mettre en liaison avec un phénomène problématique de notre époque<sup>2</sup>. Ne s'agit-il pas au fond de capter et de donner forme à l'air du temps ? « Je ne connais rien de plus matériel dans la vie des humains que l'air<sup>3</sup> » écrit Jacques Rancière. Et plus loin de préciser : « C'est le milieu qui détermine le type normal des choses auxquelles nous avons affaire, des actes et des comportements par lesquels nous nous rapportons à elles, des relations dans lesquelles nous entrons les uns avec les autres<sup>4</sup>. » Dans une épure assez radicale et étrangement ludique, le texte *État civil* de Sonia Chiambretto s'engage dans la voie d'une connexion à des réalités qui semblent pourtant résister à la poésie comme au théâtre. Focalisé sur des histoires de papiers administratifs, le texte met en œuvre une sorte de politique du détail apte à capter une des violences du présent : celle des sociétés bureaucratiques et sécuritaires. Ayant mis en scène ce texte, avec l'auteur, lors de représentations données au Théâtre du Bois de l'Aune les 18 et 19 mai 2017, je souhaite ici rendre compte de sa structure dramaturgique, de certains traits de sa poétique, de sa théâtralité singulière.

En 2013, les ateliers de l'Euroméditerranée de l'opération Marseille-Provence capitale de la culture passent commande à quelques auteurs de la région PACA. Il leur est proposé de fréquenter des espaces urbains afin d'écrire sur Marseille. Sonia Chiambretto décide d'aller là où personne n'est tenté de le faire : dans des bureaux municipaux de proximité. Elle passe six mois dans divers bureaux, situés dans des quartiers populaires, mais aussi dans les quartiers plus huppés de la ville.

1 Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous ? Conversation avec Éric Hazan*, Paris, La Fabrique, 2017, p. 69.

2 « La surexposition du visible, l'accélération des flux visuels, le champ sonore étourdissant sont les outils quotidiens des nouvelles dictatures. L'exténuation de nos capacités sensibles produit un épuisement des ressources critiques. », Marie-José Mondzain, *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*, Paris, Les liens qui libèrent, p. 207, p. 34.

3 Jacques Rancière, *En quel temps vivons-nous ?...*, *op. cit.*, p. 63.

4 *Ibid.*, p. 64.

- 5 *État civil* a obtenu le Prix littéraire des lycéens, apprentis et stagiaires de la formation professionnelle de la région Île-de-France en 2016.
- 6 Il résume ainsi son art poétique: « *Éventrer les phrases pour en découvrir le sens exact; / évaluer les mots pour ne choisir que ceux capables d'alimenter mon propos / et rejeter le reste comme coquilles vides. / Je pouvais à mon tour scruter chaque mot, chaque phrase / comme dans un document ou la sentence d'un juge et entendre aussi le dit et le non-dit / pour n'en garder que la substance, le nécessaire, le clair et l'évident.* »  
Pour ces références, se reporter à la présentation de Charles Reznikoff proposée sur le site de la maison d'édition P.O.L: [<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-096-7>].
- 7 Georges Perec, « Approche de quoi? », *Cause commune*, n° 5, février 1973, p. 26.

Assise aux côtés de l'agent d'état civil, elle écoute, observe, enregistre, note. Elle entreprend alors l'écriture d'un texte ne revendiquant aucun genre littéraire particulier, qu'elle publiera en 2015 aux éditions Nous<sup>5</sup>.

Malgré ce que laissent présager ces premières données, cette pièce ne relève pas d'une forme documentaire. Il s'agit plutôt d'un texte *documenté* dans le sens où sa matière première résulte d'un travail d'observation, ainsi que d'une récolte abondante de dialogues, de situations vues et vécues, de toutes les sensations et les pensées générées au travers de cette position de témoin silencieux. Cette matière profusionnelle, l'auteur a dû la sculpter et la compresser, la réécrire, en forger une poétique qui puisse atteindre une certaine abstraction, se décoller de la glue de la réalité afin d'en extraire le suc. Les sources d'inspiration de l'auteur se situent d'ailleurs du côté de la poésie objectiviste de Charles Reznikoff, journaliste puis juriste américain, lequel affirmait: « La poésie présente l'objet afin de susciter la sensation. Elle doit être très précise sur l'objet et réticente sur l'émotion<sup>6</sup>. » Du côté aussi de Georges Perec auquel elle doit la passion des listes, des documents et des descriptions. Dans « Approche de quoi? », Perec programme une écriture interrogeant l'habituel qui a sans doute valeur de manifeste dans la démarche de Sonia Chiambretto:

Ce qui nous parle, me semble-t-il, c'est toujours l'événement, l'insolite, l'extra-ordinaire: cinq colonnes à la une, grosses manchettes. Les trains ne se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent; les avions n'accèdent à l'existence que lorsqu'ils sont détournés; les voitures ont pour unique destin de percuter les platanes: cinquante-deux week-ends par an, cinquante-deux bilans: tant de morts et tant mieux pour l'information si les chiffres ne cessent d'augmenter!  
[...]

Les journaux parlent de tout, sauf du journalier. Les journaux m'ennuient, ils ne m'apprennent rien; ce qu'ils racontent ne me concerne pas, ne m'interroge pas et ne répond pas davantage aux questions que je pose ou que je voudrais poser. Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace?

Comment parler de ces « choses communes, comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue: qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes<sup>7</sup> ».

Sous ces impulsions, l'auteur agence donc un drame objectiviste de papiers qui privilégie la chose vue, le détail révélateur et l'affinité avec le documentaire, mais aussi les traces de l'expérience physique, optique et sensorielle de son séjour dans les services municipaux. La vertu de ce texte, c'est toujours un certain regard, un objectif (pour employer un terme de photographie) qui, dans le détail le plus banal, dans le microcosme quotidien, découvre toute une situation historique et pointe quelques-uns des malaises symptomatiques de notre présent.



*État civil*, Théâtre du Bois de l'Aune, crédits photographiques Maxine Decker .....



*État civil*, Théâtre du Bois de l'Aune, crédits photographiques Maxine Decker



## Plusieurs entrées

*État civil* s'ouvre sur une citation de Walter Benjamin, issue de *Haschich à Marseille*.

[...] et voilà que commencent à s'annoncer les prétentions que couve le mangeur de haschich quant au temps et à l'espace. Que ces prétentions soient absolument royales, c'est connu. Pour celui qui a mangé du haschich, Versailles n'est pas trop grand ni l'éternité trop longue<sup>8</sup>.

Insolite commencement. La phrase fait signe, en fait, aux séjours du philosophe dans la cité phocéenne, recourant au Haschich (qui dilate les données du temps et de l'espace, ouvrant l'écoute tout autant que le regard<sup>9</sup>) pour observer cette ville et ses habitants. Elle renvoie également à la tragédie que vécut Benjamin à Marseille en 1940, en attente d'un visa qu'il n'obtint jamais, contraint de fuir vers l'Espagne où, aux pieds des montagnes, il finit par se suicider de peur d'être reconduit à la frontière.

La page suivante fait apparaître un grand smiley neutre. Ce signe graphique, qualifié d'émoticône, stylise ainsi un visage plutôt fermé qui peut rappeler la tête du public dans les salles d'attente. Il évoque aussi les nouvelles procédures de remplissage de questionnaires à destination des publics maîtrisant mal la langue française.

Sur la page d'après figure un court rébus : « MARSEILLE / Un *passage* rempli comme un stade »

En une phrase, la traversée flânante des passages théorisés par Benjamin s'obstrue par l'évocation de la foule qui se masse dans le stade Vélodrome. Cette ville-carrefour est aussi celle qui piège les populations migrantes qui ne voulaient que la traverser. Les procédures administratives bloquent le mouvement, entassent les êtres dans la métropole et saturent les bureaux de proximité où les agents font face à des situations parfois inextricables.

Suivent les scènes de bureau qui composent la première et majeure partie du texte.



## Scènes de bureau/scènes de guerre

Trente et une scènes de bureau rythment le cœur du texte, scandées par l'appel des numéros, du n° 93 au n° 123. Des hommes, des femmes, des enfants et même le fantôme de Walter Benjamin assaillent les services municipaux afin de se mettre en règle. Une description lapidaire des administrés suit le plus souvent le numéro proféré.

8 Walter Benjamin, *Haschich à Marseille*, Montpellier, Fata Morgana, 2013, p. 6.

9 « Et ce fut dans ce petit bar du port que le haschich se mit à produire son enchantement intime, au fond canonique, avec une précision primitive, comme je ne l'avais peut-être jamais ressenti auparavant. Car il me rendait physionomiste, à tout le moins observateur de physionomies et il m'advenait quelque chose de tout à fait unique dans mon expérience : je fus littéralement fasciné par ces visages qui m'entouraient et qui pour la plupart étaient remarquablement farouches ou laids. », *ibid.*, p. 8.



N° 93. Un garçon en qamis, des baskets blanches et un blouson US Army, des écouteurs reliés à in iPod. [...]

N°94. Une femme, la trentaine, accompagnée de deux enfants costumés : une coccinelle, un Batman. [...]

N°95. Une femme, une sacoche noire en bandoulière. [...]

La scène la plus courte fait deux répliques, la plus longue tient en 7 pages. La majorité de ces scènes ne dure pas plus de quelques minutes. Les dialogues qui se tissent d'un bord à l'autre du bureau, véritable barre signifiante, portent sur des histoires de demandes de nationalité, de naturalisation, de carte d'identité, de passeport... Leur qualité réside dans l'équilibre entretenu avec tact entre diverses polarités.

## 2.1 Naturalisme et stylisation

Ces dialogues, entamés à leur début ou pris au milieu de leur échange, assument la part factuelle corroborative requise par la situation. On suit le développement « dramatique » de demandes d'administrés, le plus souvent contrées par l'état civil qui se justifie dans son jargon idiolectal prêt à l'emploi. L'économie poétique des phrases, elliptique, calculée au mot près, parvient à dire juste ce qu'il faut pour que l'on capte les arguments tout en prêtant l'oreille à la musique spécifique du langage bureaucratique et au duel latent mis en œuvre. C'est une stratégie de la langue qui se déploie ici et dont on détecte à chaque fois le fonctionnement : celle de l'administration qui dispose de sa grammaire et de son lexique bien rodés et répétitifs, mais aussi celle des administrés qui cherchent à enrayer la machine, à jouer du défaut des procédures, à reprendre la parole en ébréchant *le mur du langage* de la législation. En fait, chaque scène se révèle une sorte de court poème d'un nouveau genre, très assuré dans sa langue et dans la mécanique ciselée de la joute oratoire. Cette retenue, à la fois du discours et des humeurs, mobilise l'attention du lecteur-spectateur au moindre mot prononcé et au sous-texte social, économique et psychologique, vers lequel il fait signe. Composées en forme de versets, ces scènes présentent des petits blocs de répliques régulièrement entrecoupés, lors de points de butée décisifs, d'alinéas, de blancs, de trous creusés dans l'échange qui donnent à penser ce qui est tu, ce qui ne se dit pas. Ce sont ces espaces vides et silencieux qui nous engagent le plus fortement à des formulations intérieures exploratoires et détectives des causes et conséquences de la coercition de l'administration à l'égard de tous ces êtres « en demande », aussi bien qu'aux drames rencontrés par ces derniers.



## 2.2 Cruauté et comique

D'une scène l'autre, au sein d'un certain comique de répétition de ces problèmes de papiers en tout genre qui évoque une nouvelle version des *Temps modernes* de Charlie Chaplin, le texte surprend dans l'émergence d'énoncés incisifs et cruels. Eruptifs, imprévisibles, ils viennent figer le sourire de reconnaissance et jeter une lumière noire sur les rapports de pouvoir et de jouissance qui se jouent dans ces bureaux de proximité. Leur fulgurance aléatoire fait que l'on ne sait, au fil des scènes, sur quel pied danser et quelle tonalité de réception le texte cherche à instituer. Comme dans la vie courante, la banalité du racisme se débusque au coin d'une remarque déplacée et douteuse, d'un surplus d'explication.

Ainsi :

[...] L'AGENT PUBLIC. Avez-vous la nationalité française ?

LA FEMME. Moi ?

L'AGENT PUBLIC. C'est pas au mur que je demande<sup>10</sup>. [...]

[...] L'AGENT PUBLIC. Depuis combien de temps est-elle en France ?

L'HOMME. Un an.

L'AGENT PUBLIC (à la jeune femme voilée). Un an ?

Il va falloir se bouger un petit peu pour apprendre la langue<sup>11</sup> [...]

[...] L'AGENT PUBLIC. Ça ? C'est une boîte postale !

Le petit n'habite pas dans une boîte postale que je sache<sup>12</sup>. [...]

Jusqu'aux logiciels chromatiques des cabines photographiques peu adaptés au portrait des gens justement dits de couleur :

N°117, cette photo est trop noire. Elle ne passera pas en préfecture. Je sais, vous êtes black, mais ça ne change rien au problème : vous êtes vraiment trop noire sur la photo ● N'allez pas dans les photomatons. Je vous conseille un photographe professionnel en ville qui saura éclaircir votre couleur<sup>13</sup>.

Néanmoins, la cruauté peut changer de bord. Refusant tout manichéisme, le texte s'attache significativement à déceler la souffrance des agents qui réalisent certains actes administratifs à leur corps défendant. Il en va de la sorte d'une scène où un couple demande l'annulation de reconnaissance d'un enfant, procréé par l'homme lors d'une première union. Touchée, l'agent public se débat avec la nouvelle femme, tente d'infléchir l'annulation, se compromet

10 Sonia Chiambretto, *État civil*, Caen, Nous, 2015, p. 15.

11 *Ibid.*, p. 23.

12 *Ibid.*, p. 42.

13 *Ibid.*, p. 57.



14 *Ibid.*, p. 49.

dans ses réponses jusqu'à ce qu'une longue litanie, la seule du texte, vienne figurer son désarroi, comme parcouru par des extrasystoles et des bégaiements de la pensée :

(À part)

JE NE PEUX PAS, C'EST AU-DESSUS DE MES FORCES, JE NE PEUX PAS LÉGALISER ÇA, JE SUIS FATIGUÉE, CE N'EST PAS DE LA MAUVAISE VOLONTÉ MAIS JE NE PEUX PAS, JE NE PEUX PAS FAIRE ÇA, JE SUIS ÉPUISEE, C'EST AU-DESSUS DE MES FORCES, JE NE PEUX PAS, JE NE VEUX PAS LÉGALISER ÇA, JE SUIS AU BOUT DU ROULEAU, JE NE PEUX PAS, JE NE VEUX PAS, JE NE PEUX PAS LÉGALISER ÇA, C'EST AU-DESSUS DE MES FORCES, JE NE VEUX PAS FAIRE ÇA, JE SUIS ÉPUISEE, JE NE VEUX PAS FAIRE ÇA, JE NE PEUX PAS, JE NE PEUX PAS LÉGALISER ÇA, CE N'EST PAS DE LA MAUVAISE VOLONTÉ MAIS JE NE PEUX PAS, JE SUIS AU BOUT DU ROULEAU, JE NE PEUX PAS JE NE VEUX PAS, JE NE PEUX PAS FAIRE ÇA, CE N'EST PAS DE LA MAUVAISE VOLONTÉ MAIS JE NE PEUX PAS, JE NE VEUX PAS, JE NE PEUX PAS LÉGALISER ÇA, JE SUIS FATIGUÉE, JE SUIS FATIGUÉE, JE SUIS FATIGUÉE, JE NE PEUX PAS, JE NE VEUX PAS, JE NE VEUX PAS LÉGALISER ÇA, C'EST AU-DESSUS DE MES FORCES, CE N'EST PAS DE LA MAUVAISE VOLONTÉ, JE NE VEUX PAS FAIRE ÇA <sup>14</sup>.

Le drame des papiers opère de chaque côté du bureau et n'épargne personne. Ce drame qui se déploie sur plusieurs niveaux d'intensité, du plus léger au plus grave, travaille une forme de chaîne de montage en série tout en construisant subrepticement une montée en tension. Les dernières scènes se raccourcissent, les répliques deviennent plus sèches et, comme en fin de journée, les nerfs finissent par lâcher.

## 2.3 Conflit et étrangéisation

La scène de bureau finale est celle d'une explosion dont la dramaturgie déjoue les pièges d'un réalisme mimétique. Titrée « Théâtre des opérations », elle met en confrontation « Un homme en boubou de cérémonie et son fils, treize ans » à une première agent public, puis à une seconde appelée à la rescousse. Un père, prévenu par SMS, vient chercher la carte d'identité de son fils qu'il ne peut retirer car c'est la mère qui a déposé le dossier. Cette simple règle génère l'exaspération de l'homme, ce qui trouble la première agent public et déclenche l'agressivité de celle qui vient à son aide. Cette dernière se montre très vite irrespectueuse, passant brusquement du vouvoiement au tutoiement (« Tu veux faire le nerveux, c'est ça ? »). Elle provoque l'homme qui menace en retour de la frapper. La scène tend soudainement à dégénérer en fait divers :

[...] LA DEUXIÈME AGENT. Tu veux me frapper ? Tu crois que j'ai peur.



L'AGENT PUBLIC (au fils). Jeune homme venez vite. Emmenez votre papa dehors avant qu'il ne fasse une bêtise<sup>15</sup>.

Figure alors une première astérisque qui opère graphiquement une coupure dans la scène. Elle marque le passage à une longue tirade de l'homme qui commence par un étonnant BANG!, isolé sur la première ligne. Ce BANG! est-il le bruit d'un coup de poing donné sur le bureau ou vient-il inscrire une sorte de détonation intérieure et mentale? Rien ne le dit. La scène se transforme peu à peu en une sorte de drame sonore rythmé par le refrain des éclats de voix ou des coups portés. Cette onomatopée, à la matérialité causale inconnue, reviendra à trois autres reprises dans la tirade au cours de laquelle l'homme est poussé à répéter les mêmes éléments de langage :

Je ne suis pas fou BANG! BANG! BANG!  
 Aujourd'hui, je viens chercher la carte d'identité de  
 mon fils BANG! BANG! BANG!  
 [...]  
 Je ne suis pas fou, Je ne suis pas fou, Je ne suis pas fou.  
 BANG! BANG!  
 Donne-moi le document<sup>16</sup>.

Cette rime onomatopéique, ainsi que les alinéas qui détachent chaque phrase de la précédente, déréalisent le processus énonciatif en le décomposant. Le flux du discours est ainsi fragmenté et pour tout dire épicisé : chaque élément, réitéré en outre plusieurs fois, tend à valoir pour lui-même et à dilater la diatribe du père. L'explosion verbale est disséquée dans ses particules élémentaires, un temps étrange se dispose qui donne à apprécier chaque syntagme répété et ses infimes variations. Ce procédé permet de se distancier du régime fictionnel, de voir étonnamment entre les mots, de pressentir de manière perceptuelle et imaginative les pulsations d'un corps qui sort de ses gonds et d'une harangue qui se délie enfin. Notamment lorsque les phrases nomment une action qui ne sera pourtant jamais commise :

Donne-moi *la* carte d'identité, j'ai envie de te frapper.  
 Je vais te frapper.  
 Je te frappe<sup>17</sup>.

À cette tirade de l'homme répond celle du deuxième agent, laquelle débute par un insolite WOO WOO BAM! Nouvelle onomatopée qui va elle-aussi scander sa parole. L'effet sonore de ce vocable rappelle la stridence des alarmes ou des sirènes de police dans sa première partie aigüe puis rejoint la qualité brute et le son grave du BANG! Ce signifiant sonore intervient à six reprises sur treize lignes. Bien que vouvoyant de nouveau l'administré,

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>17</sup> *Id.*

18 *Ibid.*, p. 68.

19 *Id.*

l'agent public martèle à la fois son refus et ses interjections agressives :

Vous voulez faire le nerveux ?

Vous voulez que je fasse ma nerveuse ?

Je ne vous donnerai rien du tout WOO WOO BAM !

Vous criez ?

Allez crier dehors<sup>18</sup>.

À la suite d'un blanc graphique qui opère là encore un effet de trou, l'homme en boubou de cérémonie finit par obtempérer :

L'HOMME. Au revoir Madame, je reviendrai avec la maman.

Le fils de treize ans, jusqu'alors témoin silencieux, prend alors la parole, laquelle ouvre vers une possible vengeance insurrectionnelle de l'humiliation subie par le père :

LE FILS. Je reviendrai seul (veste capuche, lunettes de protection, couvercle de casserole, gants épais, écharpe, spray de peinture, baskets pour courir vite)<sup>19</sup>.

Cette scène est en fait exemplaire du geste de dénaturalisation de l'auteur. Par une poétique somme toute assez ténue (des tirades prenant le pas sur le dialogue, un effet de versification des phrases, des onomatopées curieuses, des ellipses qui marquent des sauts énigmatiques), le traitement du conflit s'éloigne du cliché, gagne en abstraction au point que le lecteur-spectateur peut se demander s'il ne s'agit pas d'un discours mental éprouvé par les protagonistes et non véritablement réalisé verbalement dans la scène. La violence en est ainsi d'autant plus puissante qu'elle est dématérialisée et potentialisée, s'émancipant de l'épaisseur de l'illusion mimétique et de la relation fictionnelle intersubjective. Exerçant une sorte de battement entre incarnation et abstraction, ce « théâtre des opérations » convoque le lecteur-spectateur à s'involuer dans le rapport de forces qui se déploie, là, emblématique de bien d'autres violences de l'administration. C'est donc une tension singulière entre objectivation et subjectivation que l'auteur met en œuvre, dramatisant un conflit bureaucratique (à partir sans doute d'un incident vécu et observé) tout en construisant des personnages en creux, en levant des figures à peine esquissées qui sollicitent du lecteur-spectateur une implication imaginative et sensible ainsi qu'une attention aigüe au déroulement de l'agôn.



*État civil*, Théâtre du Bois de l'Aune, crédits photographiques Maxine Decker .....

20 *Ibid.*, p. 71.

21 *Id.*



## Du côté des agents

La grande partie du texte tendant à épouser le point de vue des administrés soumis à l'implacable machine de l'administration, il importait sûrement à l'auteur, ayant fréquentée pendant six mois les agents publics, de leur donner la parole. La seconde partie du texte, très ramassée sur huit pages, opère un montage hétérogène accidenté et presque chaotique de bouts de témoignages, d'une micro-scène fictionnelle, de la présentation d'un document véridique (la carte d'inscription de Walter Benjamin à la bibliothèque nationale, du 23 novembre 1938 au 23 novembre 1939), du disque d'un Allô-mairie. Elle débute par une liste de quartiers de Marseille qui fait entendre la poésie de ces noms propres :

BELLE DE MAI / BONNEVEINE / CABUCELLE / CHARTREUX / DÉSIRÉE  
CLARY...

S'ensuit le récit d'un agent de renfort qui raconte sa tournée dans les bureaux de ces divers quartiers : « Sur mon scooter, je suis mobile - je remplace les agents malades, les agents en grève, les agents qui *craquent*. Je tourne sur l'ensemble des bureaux. En quelque sorte, je flâne<sup>20</sup>. » Cet agent problématise le climat de travail dans les quartiers sud, les plus aisés de Marseille, où les administrés font jouer en leur faveur un rapport de classe envers ces petits fonctionnaires municipaux. Peut-être excessif, le témoignage fait entendre l'insécurité de leurs conditions de travail et l'angoisse qui en émane :

C'est un travail dangereux.

On n'a rien pour se protéger.

Pas de vitres. Pas de vigiles.

On n'a pas la possibilité de tirer un store et de se replier derrière.

On peut se prendre n'importe quoi dans la figure<sup>21</sup>.

On commence alors à apprécier autrement les scènes de bureaux précédentes, à mieux comprendre rétroactivement la dureté de certaines répliques et les réflexes de défense qui surgissent dans ces situations de corps à corps par bureau interposé. De façon quasi éclatée sur la page par un jeu typographique et graphique, quelques bribes de témoignage, notées sans doute lors de moments de pause, se succèdent par lesquelles on apprend que nombre de ces agents féminins travaillaient auparavant comme cantinières ou assistantes maternelles des écoles. Reclassées, elles sont devenues « tatas des papiers », ce qui laisse présager leur manque de formation pour affronter la multiplicité des soucis administratifs et la gestion humaine qu'elle impose. Puis surgit soudainement une scène fictionnelle au cours de laquelle, une agent public se met à craquer, ne retrouvant plus un document majeur du



dossier qu'elle instruit. Ce petit drame du quotidien est là aussi, de nouveau, distendu et comme examiné à la loupe. L'auteur prend le temps d'ausculter le désarroi qui s'empare de la femme *a priori* prostrée et comme vidée, ce que commente bizarrement une autre agent venue à son secours :

LA FEMME. Je suis *limite*.

Je n'en peux plus. Tant que j'y arrive, je continue. Mais là, je suis *limite*.

L'AGENT DE RENFORT. Calme-toi. On va le retrouver.

LA FEMME. Il faut que je fume.

L'AGENT DE RENFORT. Ne t'énerve pas, je vais te trouver une cigarette.

LA FEMME. Je suis *limite*. Je te le dis. Je ne gère plus.

L'AGENT DE RENFORT. Elle ne gère plus. Elle est *limite*. Elle n'a plus de force<sup>22</sup>.

Il s'agit d'une scène très étrange où le temps semble s'enliser, laissant pressentir l'imminence d'un possible effondrement subjectif. Jusqu'à ce que le document soit subitement retrouvé, lequel n'est autre que la carte d'inscription de Walter Benjamin à la bibliothèque nationale de France datée de l'année 1938-1939, apparaissant en recto puis en verso sur les deux pages suivantes. Télescopage anachronique des temps qui fait ainsi se croiser la période de l'exil des juifs allemands avec celle d'aujourd'hui où d'autres populations sont contraintes de fuir leur pays pour d'autres raisons, dans une nouvelle et massive intensification des problèmes de papiers sur fond de terrorisme.

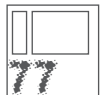
Sans transition, « l'avant-dernier passage » nous met à l'écoute d'un disque d'allô-mairie mettant un appel en liste d'attente, différant le contact avec un des opérateurs, tous occupés, enjoignant donc de patienter, dans la scansion ironique des *Quatre saisons* de Vivaldi. Cette séquence se termine en la reprise par douze fois de l'injonction « patientez » puis par un « BOUM ! » qui marque soit l'implosion du standard d'allô-mairie, soit celle de l'administré excédé, poussé à faire sauter tout le système.

La dernière séquence, enfin, nous inscrit dans la tragédie migratoire actuelle en Méditerranée. Si elle évoque, dans la première phrase, la tentative ratée de Benjamin de s'embarquer sur un cargo déguisé en matelot pour fuir Marseille et gagner les États-Unis en 1940, elle nous plonge par certains détails objectifs et terribles dans les visions et les sensations au présent de tous ceux qui se risquent à une traversée trop souvent mortelle vers l'Europe. L'auteur prend soin de la nommer « Rêve » afin de respecter la difficulté d'appréhender l'extrémité de cette expérience si peu partageable. Avec tact, elle tente de la donner à s'imaginer :

Rêve

En tenue de matelot. Des bouteilles d'eau, un vêtement de rechange, quatre bidons d'essence, le téléphone portable + quelques billets dans un sac plastique bien fermé. On prie tous pour que le capitaine ne s'évapore dans la nature.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 74.





23 *Ibid.*, p.78.

Aidés par le rabatteur, on s'entasse dans la vieille embarcation, et on prie, on prie tous pour que le moteur ne tombe pas en panne, on prie tous pour que le GPS ne perde pas le nord, on prie tous pour que la barque ne soit pas retournée par un gros poisson.

La mer ça brule.

On prie tous pour ne pas se faire rattraper par les gardes-côtes sur le sable<sup>23</sup>.



## Questions de plateau

La composition singulière de ce texte engage une théâtralité qui respecte le jeu des polarités dans la tension creusée entre une référence directe à des réalités observées et une économie gestuelle, énonciative et ludique qui épure, stylise et enquête sur ces mêmes réalités. Le travail formel de l'écriture convoque un théâtre de figures qui se tient à distance d'une copie illustrative du quotidien tout en ne renonçant pas à une étude anthropologique de nos contemporains qui puisse, avec justesse, irriguer le jeu dans les *gestus*, les inflexions de la voix, les positions des corps, les micro-temps qui changent tout dans le déroulé processuel des scènes. Ce texte appelle aussi, sans le revendiquer, à figurer des êtres constamment croisés dans la ville, notamment ceux d'origine immigrée, dont on ignore le plus souvent la substance de leur vie. Ils sont ici appelés à paraître dans des incarnations fugitives et sommaires, minimalistes et retenues, résolument indicielles, qui n'en donnent pas moins une expérience sensible. Dans cette mosaïque humaine de silhouettes anonymes, le lecteur-spectateur est amené à se crocheter à la « jeune femme dans un manteau trop grand » ou bien à « l'homme qui porte un Sweat 'Sweet Love 80' ». Le peu d'éléments énoncés sur chacun d'eux dans les dialogues incite à s'impliquer dans la reconstitution de ces existences d'aujourd'hui, essentiellement par le prisme qui se révèle pertinent du tourment de leurs soucis administratifs. Les problématiques sociales, économiques et politiques prennent comme d'elles-mêmes leur incidence sans passer par le biais d'un discours ; c'est le lecteur-spectateur qui les monte, les échafaude, les postule. Tout en assumant l'artificialité du théâtre, du jeu, du montage en série confinant au zapping et de l'hétérogénéité, ce texte nous donne quelques outils pour surprendre l'air du temps et nous engager peut-être à sa transformation.

Du texte comme de la mise en scène, et plus généralement du théâtre, il est ainsi possible de conclure qu'il est tout à la fois un espace de connexion à des « faits divers » ou à une réalité, mais également, par sa forme plastique, un territoire de déconnexion. Dans ce jeu de va et vient, la forme théâtrale peut alors être assimilée à un humus des ouvertures, favorisant, à partir de figures déconnectées familières et d'une langue en rupture productrice d'étrangeté, l'apparition d'espaces d'imaginaires créatifs. Soit des connexions en devenir.

