



**HAL**  
open science

**Poétique d'un dérèglement : dramaturgie vocale de l'exil  
et trajectoires du son dans La trilogie Chto de Sonia  
Chiambretto**

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. Poétique d'un dérèglement : dramaturgie vocale de l'exil et trajectoires du son dans La trilogie Chto de Sonia Chiambretto. *Etudes théâtrales*, 2022, Direction du numéro de revue : Jonathan Châtel, Pierre Piret, Théâtre et exil (N° 72-73). hal-04421427

**HAL Id: hal-04421427**

**<https://hal.science/hal-04421427v1>**

Submitted on 11 Feb 2024

**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.

**Sandrine Le Pors**

**Poétique d'un dérèglement : dramaturgie vocale de l'exil et trajectoires du son dans *La trilogie Chto* de Sonia Chiambretto**

*La trilogie Chto* de Sonia Chiambretto – poétesse, performeuse et autrice de théâtre – donne à suivre, sans aucune vision unilatérale, trois parcours d'exilés confrontés au bouleversement et à la perte de leur identité comme de leur langue. Les volets de cette trilogie – *Chto Interdit aux moins de 15 ans*, *Mon Képi blanc* et *12 sœurs slovaques*<sup>1</sup> – se présentent comme une juxtaposition de fragments qui, en plus de rendre saillante la fragilité (ou la possibilité) du témoignage, contribuent à ancrer l'écriture dans une matière résolument vocale et sonore. Dans un espace dramatique pleinement travaillé pour l'oreille et pour la voix, s'élabore une singulière poétique de l'exil.

**Trois parcours d'exilés. Ce qui unit, ce qui sépare.**

Le premier parcours d'exil est celui d'une jeune fille tchéchène, Sveta, dont le périple se place sous le signe d'un retour impossible au pays et plus encore à la langue natale. Le deuxième, celui d'un légionnaire allemand à la voix porteuse de déracinement, d'errance et de combats. Le troisième, celui d'une exilée slovaque bientôt enfermée par l'institution religieuse en France. Les trois textes, sans relever d'un théâtre documentaire, ont été écrits à partir de paroles enregistrées ou d'entretiens, nourrissant ainsi les interrogations que ces matériaux ne manquent pas de susciter.

*Chto Interdit aux moins de 15 ans*, doit ainsi principalement son impulsion au témoignage d'une jeune fille tchéchène émigrée à Marseille lors de la seconde guerre en Tchéchénie et rencontrée par l'autrice alors qu'elle lui lisait une scène de guerre dans *Agamemnon* – première pièce, d'une autre trilogie, *l'Orestie* d'Eschyle – dans un centre d'apprentissage du français.

*Mon Képi blanc* se présente comme une partition sonore écrite à partir de voix d'hommes venus de toute l'Europe pour entrer dans la Légion qui, entre eux, parlent une langue française « étrangère », à partir aussi de leurs chants qui résonnent dans la Maison mère de la légion étrangère à Aubagne – Maison face à laquelle l'autrice a grandi.

---

<sup>1</sup> *Chto* suivi de *Mon Képi blanc* et de *12 Sœurs slovaques* de Sonia Chiambretto, Actes Sud-Papiers, 2009.

*12 soeurs slovaques* convoque Sœur Rose, une vieille religieuse rencontrée par l'autrice dans la Maison mère des religieuses, femme venue de Tchécoslovaquie à l'âge de huit ans avec onze autres petites filles slovaques à l'époque du bloc de l'Est.

Ces différentes paroles ne sont pas livrées à l'état brut, elles sont ici dramatisées de telle sorte que Sonia Chiambretto joue sur le non-dit, sur le troué du discours : au lecteur de se projeter dans les scènes évoquées pour compléter les vides laissés dans la phrase, cela alors que l'écriture orchestre des interruptions du discours qui indiquent en creux la présence de l'interlocuteur transcrivant le témoignage – un interlocuteur absent, figure du rhapsode, que ses interventions typographiques rappellent pourtant incessamment au lecteur.

Si la langue s'engouffre dans la béance (qu'elle suspende les mots ou coupe le souffle) et si le drame se trouve affecté par un dérèglement continu (qui s'enracine profondément dans les dramaturgies modernes et que les dramaturgies contemporaines ne cessent d'accentuer) revêtant des natures diverses (et variant selon qu'il concerne, par exemple, la béance ou l'excès d'une parole, le désordre d'un discours, le détraquement de la langue), la parole n'en est pas moins très concrète : notamment par le recours aux onomatopées (reproduisant, par exemple, le bruit des bombes quand il est question de la guerre) soit encore par l'insertion directe de mots étrangers (traduits ou non). Outre la récurrence des blancs typographiques qui ponctuent les discours, les récits se trouvent ancrés dans une langue matérialisée par de multiples retours à la ligne ou encore par l'exacerbation des répétitions, autant de traces d'oralité qui, aussi bien visuellement qu'auditivement, donnent corps, de manière brute et brutale, à l'expérience de l'exil.

Les trois textes enfin ont en commun de convoquer des trajectoires anonymes ou méconnues, de rendre saillants des phénomènes de détraquement (détraquement des espaces, du temps ou des corps, notamment), mais aussi des phénomènes de soustraction (au regard de l'autre, notamment), d'abandon, de dépossession ou de disparition (y compris du nom), d'altération et de déperdition (à commencer par celle de la langue). Car finalement ni tout à fait partis ni tout à fait arrivés, ces exilés nous renvoient enfin à cette « double absence » dont parlait Abdelmalek Sayad<sup>2</sup>.

### **Une écriture de la traversée, la traversée de l'écriture.**

Si chacune de ces pièces donne à suivre un itinéraire, l'espace traversé (dans la lignée d'une Sarah Kane) est surtout celui d'un carrefour et d'un espace mental. Le lecteur ne trouvera pas de linéarité conventionnelle pour suivre ces parcours, les trois volets de la trilogie avançant surtout

---

<sup>2</sup> Nous renvoyons ici à son essai *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 1999.

par rebonds mémoriels. Dans *Chto Interdit aux moins de 15 ans*, échappée il y aura. Pour autant le parcours orchestre surtout un assujettissement continu de la jeune fille dont les tentatives de mouvements sont le plus souvent arrêtés. La première partie de la pièce, intitulée « Reflux », permet de prendre acte des différentes étapes menant Sveta de Grozny à Marseille mais en même temps toute la dramaturgie mise en œuvre par l'autrice annule finalement la progression, de manière saillante dans une séquence où les réfugiés sont sommés de faire « demi-tour ».

À la succession attendue des lieux dans le temps se substitue un mouvement d'avant-arrière qui mime davantage la pensée du personnage plus que celui d'un déplacement. Aucune vision de paysage ne défile, cela alors que l'esprit est dévoré par le souvenir. Quand Sveta se déplace, elle est de toute façon le plus souvent enfermée dans un camion :

J'ai traversé l'Europe mais je n'ai rien vu  
si j'avais été dans un bus COMME ÇA  
j'aurais vu

Pour partir nous payons beaucoup  
Nous sommes cachées derrière des cartons de confitures  
COMME ÇA  
dans un meuble très longtemps  
Pour pisser nous devons prendre un seau

Je ne sais pas quel voyage je fais  
je ne vois rien  
je suis dans le camion au fond du camion cachée  
Je suis très

Je peux dire : – je fais un voyage mais je ne vois pas –<sup>3</sup>

Dans *Mon Kepi Blanc*, l'itinéraire sera tout aussi mental. De même, aura-t-on des indicateurs spatiaux, marquant cette fois moins un parcours d'exil, qu'un parcours après l'exil, mais soulignant surtout que l'exil n'a pas de fin : Marseille, Paris, puis les colonies (Djibouti,

---

<sup>3</sup> *Chto, op.cit.*, p. 39.

Indochine, Algérie), Aubagne, enfin Strasbourg. À chacune de ces étapes, une mémoire tente ici encore de se reconstituer. La reconstitution est même le sujet de la partie située à Aubagne, ici la reconstitution de la mort d'un capitaine tué au Mexique, reconstitution faite pour chaque kermesse de la légion.

Quant à ce qui serait vu, d'une ville ou d'un pays à l'autre, le légionnaire l'évacue dès qu'il le peut, ou autant qu'il le peut, par exemple dans ce passage qui renvoie à une opération en Algérie : « A la Légion / on est de drôles de gars / on ne lanterne pas / on fait pas du tourisme<sup>4</sup> ».

Pas de vision du paysage non plus dans le dernier volet de la trilogie où la religieuse, alors fillette, prend le train avec d'autres fillettes, mère sur le quai, accompagnée dans le wagon par sœur Gertrude, Novice, pendant que l'aumônier, vidant les valises, stipule ce qui est autorisé ou non autorisé et que s'introduit ainsi un listage (modalité récurrente dans l'ensemble de la trilogie et introduisant un rythme tout spécifique) :

L'aumônier est exigeant

L'aumônier n'autorise pas

- LES SOCQUETTES
- LES CHAUSSETTES
- LES MIS-BAS<sup>5</sup>

Cela quand bien même chaque arrêt est noté, précisé ; gare de de Bratislava, halte à Prague, halte à Varsovie, halte à Berlin, halte à Lyon avant l'arrivée en gare de Nice. Les listes (et les majuscules qui les accompagnent) stipulant ce qui est interdit seront ensuite réactivées au couvent, ouvrant à un grand silence :

INTERDICTION de parler dans les lieux réguliers

- ESCALIERS
- GRAND CORRIDOR
- CHAMBRE
- DORTOIRS<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89 et 90.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 148.

Le voyage qui conduit la jeune fille en France, avant son arrivée au couvent, est par ailleurs, ici encore, moins un parcours à travers l'espace, qu'un voyage où l'enfance est livrée aux mains de l'aumônier. Il n'est pas anodin que ce voyage ouvre à une anatomie du corps comme en témoignent les titres de cette seconde partie de cette trilogie : « 1. des pieds à la tête, 2. yeux, 3. gros cœur, 4. oreilles, 5. langue, 6. pieds, 7. jambes, 8. les 14 besoins fondamentaux de Virginia Anderson (qui est ici la référence explicite à un modèle conceptuel utilisé en soins infirmiers), puis « 9. bien être, 10. soi » enfin disparition du titrage avec ces mots (j'écris ici un T mais il s'agit d'une croix crucifiée dans le texte) :

Il T m'a dispersée

Il T m'a mise au travail

Il T m'a effacée

Depuis n'existe plus<sup>7</sup>

La dernière partie de ce volet, et de cette trilogie donc, scandra un « Quand est-ce qu'on arrive ? » tout enfantin et bien connu des parents partant en voyage avec leurs enfants, phrase renvoyant au voyage en train des fillettes dans la première partie. Ce motif enfantin ancre par ailleurs la parole de la religieuse dans l'*infans* (ce qui n'a pas ou pas encore accès au langage). La pièce ne cessera de filer ce motif, cela surtout par une série de répétitions-variations : ainsi, notamment, dans la partie 1 « Dans combien de temps on arrive ?<sup>8</sup> » (répété à quatre intervalles), dans la partie 3 « Quand est-ce qu'on arrive ?<sup>9</sup> » puis « sait-il dans combien de temps on arrive ?<sup>10</sup> ». Cette interrogation agit comme une empreinte sonore, mais aussi comme une ritournelle<sup>11</sup> entêtante (dont Deleuze et Guattari ont démontré la fonction apaisante quand, précisément, de la lumière éteinte surgit la terreur et la nécessité d'organiser le chaos) qui court et parcourt l'ensemble du témoignage.

Dans chaque volet de la trilogie, et à la fois d'un volet à l'autre de la trilogie, le tout se structure autour de répétitions de sons, de phrases, de mots. Ces répétitions sonores – largement soutenues par la typographie – s'adjoignent à des procédés de répétition de scènes obsessionnelles dans

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 119, p. 120, p. 121, p. 122.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980.

chaque partie de la trilogie. Pour *Chto interdit aux moins de 15 ans*, l'image du feu, de l'incendie, des cendres – notamment avec cet hélicoptère qui

envoie des lumières qui brillent des étoiles de feu

des centaines de morceaux de glace brisée qui

tombent dans la rue et

FE FEEEEE FEEEEE FEEEE FFFEEEE FEFFFFEE FEEEEEEEEEEE

brûlent tout sur son passage<sup>12</sup>

Et un peu plus loin :

Je peux voir dessous des éclairs

Je ferme mon visage avec les mains je casse la langue dans

ma gorge et je compte

1 2 3 4 5 6 7 8 9 TA TA TA TA TATA BOUM

A Grozny il n'y a plus de pelouse

COMME ÇA<sup>13</sup>

À la disparition du paysage va s'adjoindre la disparition du personnage, manifeste par la perte de son nom. Arrivée à Marseille, Sveta est désormais anonyme, se trouve un nom d'emprunt pour échanger par écran interposé.

Ce motif de la disparition du nom, reviendra dans les deux autres volets de la trilogie. Sauf pour le légionnaire qui n'aura pas à changer de nom – quand ils doivent normalement le faire tous – mais à qui on ordonnera de faire bel et bien comme si ce n'était pas son nom. Cette disparition, et notamment du nom, est portée à son comble dans la dernière pièce de la trilogie, notamment

---

<sup>12</sup> *Chto., op.cit.* p. 31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 31.

dans un passage où figurent vingt-trois noms barrés auxquels sont associés les nouveaux noms de confession dans *12 sœurs slovaques* :

~~Angela~~ Soeur Marie du Calvaire  
~~Maria~~ Sœur Marie du Cœur de Jésus  
~~Rosa~~ Sœur Marie de la Trinité  
~~Elena~~ Sœur Hélène  
~~Leona~~ Sœur Victoire  
~~Justynia~~ Sœur Abel  
(...)  
et moi ~~Katerina~~ Sœur Rose

venons toutes de la même région<sup>14</sup>

D'une pièce à l'autre, la disparition s'accompagne d'une soustraction au regard de l'autre et d'une soustraction à toute communauté pour la première partie, ou d'une soustraction à la communauté par une autre communauté pour les autres parties. Cette disparition est le lieu d'un évidement nous rappelant au principe de la « superfluité humaine » décrite par Hannah Arendt<sup>15</sup> à propos des « sans-État ».

Ce processus d'évidement est amorcé dès le premier volet de la trilogie. Évidée d'elle-même, Sveta se soustrait volontairement aux regards :

je ne parle plus ni dans le bus ni dans la rue ni

j'ai dans l'idée que surtout je ne dois rien dire et dans la rue si l'on me regarde je pense aussi : – Ne me regarde pas, s'il te plaît ne regarde pas dans ma direction –<sup>16</sup>

C'est enfin la possibilité ou l'impossibilité de faire récit de cette mise à l'écart et de cette disparition que questionne Sonia Chiambretto. Cela d'autant plus que la disparition s'accompagne d'une déperdition douloureuse de la langue.

Ainsi, Sveta, arrivée en Russie, perd sa langue maternelle au profit de celle de l'occupant :

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>15</sup> ARENDT Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

<sup>16</sup> *Chto*, *op.cit.*, p. 44.



A Saint-Petersbourg

je ne parle pas ma langue

Je parle le Russe

Je dois parler en Russe avec l'accent Russe avec LEUR accent

Ils savent bien qu'il y a la guerre et tout ça

Ils savent que nous sommes en fuite

mais<sup>17</sup>

Arrivée en France, elle ne sait plus bien dit-elle ni la langue maternelle, ni le russe et elle maîtrise à peine le français.

Contre ce délitement de la langue, Chiambretto invente une typographie singulière qui appelle une performance susceptible d'en rendre compte : mots barrés, flèches typographiques au premier abord énigmatiques, dessins (comme le signe du crucifix pour le dernier volet) ou encore calligraphie. Chaque volet de la trilogie proposant une typographie particulière et des marqueurs d'oralité spécifiques : tels les deux pages du mot « affirmatif » en caractère simple ou gras, et de différentes tailles de caractères pour le légionnaire (pages 102 et 103) précédés d'un « je dis », « je dis affirmatif », le « je » n'étant plus alors que subordonné à la subordination, soumission.

Si les trois textes ont enfin en commun d'avancer (ou de reculer) par strates mémorielles (et de faire place au discours trouble et troublé du souvenir), ils font aussi, surtout, entendre des paroles ravalées ou tues. Ils en passent aussi, comme on l'observe aujourd'hui fréquemment dans les dramaturgies de l'exil, par des procédés faisant se croiser le tout contemporain et le fil mythologique comme avec la figure de Prométhée et de Io surplombant *Chto Interdit aux moins de 15 ans*.

Prométhée surplombe en effet le premier volet de cette trilogie. Il apparaît dans la didascalie liminaire, d'abord :

Sur le mont Elbrouz (Caucase)

Au-dessus de Grozny

Prométhée est enchaîné<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 28.

Dans la didascalie finale, ensuite, en l'occurrence ici une didascalie dialogique :

Sur le mont Elbrouz

Io s'arrête dans sa course folle :

*Qui es-tu ?*

Où suis-je ?

*Je suis une jeune fille qui te parle,*

*bien que je porte des cornes*

Je suis condamnée et je dois fuir sans fin

Prométhée la reconnaît

Il n'ignore rien de son histoire

Il l'appelle par son nom<sup>19</sup>

Ces deux didascalies, qui sont aussi les deux seules didascalies de la pièce, ouvrent et ferment le parcours ici proposé, un parcours où il ne sera plus question, pas de manière directe ou fabulaire en tout cas, de Prométhée.

La présence de Prométhée dans ces didascalies – mais aussi, dans ce même tissu didascalique, d'une autre figure mythologique, celle de Io – permet de situer ce qu'il en est du personnage de Sveta. Figure finalement dédoublée, Sveta, est celle dont la psyché est toujours enchaînée à son pays.

Je précisais qui plus est, au début de cette contribution, le contexte d'écriture en évoquant l'*Agamemnon* d'Eschyle lu par l'autrice dans un centre d'apprentissage du français, tragédien (il importe de le rappeler en regard de ce paratexte) qui est aussi l'auteur d'une pièce intitulée *Prométhée enchaîné* et où Io apparaît dans le troisième épisode, pièce faisant aussi partie d'une trilogie consacrée à Prométhée dont les autres pièces ne sont connues que sous forme fragmentaire – forme fragmentaire qui est aussi précisément la caractéristique de chacun des volets de la trilogie.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 62.

Cette figure prométhéenne revient dans le dernier volet de la trilogie et plus exactement dans la toute dernière partie intitulée « By-Pass » : le by pass gastrique qui consiste à réduire le volume de l'estomac est ici filé tout le long au gré de divers motifs et variations dessinant une anatomie du corps dévoré.

Le fil mythologique sous-tend l'ensemble du premier volet de la trilogie, à travers l'animalisation de Sveta surtout, comme dans cet extrait :

Nous sommes des animaux

Je suis un animal

Je suis comme ÇA

Je me sens comme ÇA

Je pense ça de moi

A Saint-Pétersbourg en Russie

nous sommes des animaux

On nous regarde

RAH RAH RAH RAH RAH RAH

A Grozny

nous sommes des animaux

On nous

On ne peut pas vivre en

c'est pas la vie c'est <sup>20</sup>

Animalisation qui résonne dans la mention répétée des vaches comme dans ce passage :

Nous devons quitter la

Passer la frontière et aller à Ingouchie

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 26 et 27.

Il y a beaucoup de  
avec leurs armes dans des camions  
Il y a beaucoup de  
avec leur vache et leur maison<sup>21</sup>

Le motif rappelle la transformation d'Io en génisse blanche par Zeus – Io qui, pour retrouver forme humaine, sera entraînée dans une course forcée à travers l'Europe. Les persistances de Prométhée et de Io, dans ce contexte dramatique tout particulier, sont alors à envisager comme une forme de détour – au sens entendu par Jean-Pierre Sarrazac<sup>22</sup>, une façon donc de ne pas se laisser pétrifier par le réel.

Le désordre chronologique et la fragmentation du discours (phénomène accentué par des phrases inabouties et laissées en suspens) s'adjoignent à des interruptions discursives enracinant la parole dans un tissu polyphonique. Les paroles des exilées sont en effet fréquemment court-circuitées par de multiples discours rapportés (aux énonciateurs parlant, criant ou chuchotant), tels ceux des militaires russes dans *Chto Interdit au moins de 15 ans*, ceux du capitaine dans *Mon Képi Blanc*, ceux de l'aumônier ou de la Mère supérieure dans *12 sœurs slovaques*. Comme dans ce passage du deuxième volet où le légionnaire relate ses combats en Indochine :

Capitaine Germain crie :

- L'ennemi est partout  
*L'ennemi est nulle part*  
*Des groupes de Zu-quits sont cachés dans la rizière*  
*Attention ! Les Zu-quits ressemblent à des Gna-qus*  
*Un Gnaèqué au sourire énigmatique et impénétrable*  
*Chevauchant le cou d'un buffle est un Zu-quit*  
*Attention ! A la légion on ne fait pas de tourisme !<sup>23</sup>*

Mais à ce désordre temporel, spatial et discursif, les trois textes de Sonia Chiambretto opposent le continu des reprises lexicales et le martèlement des motifs. Ces motifs, notamment sonores (tels

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>22</sup> SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, Circé, 2002.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 87.

le ricanement, les bombardements, les tirs du fusil pour le premier volet), reconstituent les perceptions du protagoniste, et imprègnent le lecteur par la force des répétitions. *CHTO* se termine sur l'apparition saisissante d'une langue créée de toute pièce par des pictogrammes que vient clore une notation sonore : « ÉCOUTE LE SON COURIR<sup>24</sup> ».

*Mon Képi blanc* poursuit à sa façon une trajectoire du son. La matière sonore s'enracinant ici plus spécifiquement dans le chant. Des chants sur la guerre, sur les filles, l'amour. La pièce commence directement par un de ces chants : « Quand on a une fille dans l'cuir ». Ces chants, en plus de renvoyer à une mémoire sonore (ayant fédéré des hommes de combat), constituent ici des stratégies de langage qui ouvrent, à l'épicentre de la trilogie, des voies (et voix) de traverse agissant, en regard de la voix du légionnaire comme des « contre-voix ». Bien sûr, comme dans toute dramaturgie de la chanson, à la seule lecture, l'horizon sonore est plus ou moins développé en fonction que le lecteur ou le spectateur connaît déjà ou pas cette chanson. Parallèlement à l'insertion de ces chants, le texte et la langue déploient une rare qualité rythmique. En plus des chants, la pièce sonne enfin par ses accents : « la cousine », « la mousique », « l'instructione » et autres intrusions de langues étrangères :

Quand vous passez les tests au début ON VOUS demandera : Si vous connaissez secrétariat, si vous connaissez *cousine*, si vous connaissez *mousique*, si vous vous jouez une *instrumente*  
Et après une fois elle est finie l'*instructione* (les classes dans le temps ce sera six mois maintenant c'est quatre mois), ON est deux qui moi par hasard je jouais *tambour*!<sup>25</sup>

Avec *12 soeurs slovaques*, la chanson va demeurer mais on tend alors davantage vers le silence et le chant de guerre laissera place à la comptine enfantine. Ce dernier volet se clôture par une comptine populaire à l'usage des petites filles sages : « Au palais royal est à marier ; Une jeune fille qui veut l'épouser<sup>26</sup> ».

D'un texte à l'autre, Sonia Chiambretto œuvre à une dramaturgie apte à retenir un témoignage reposant non pas seulement sur l'affect mais sur l'énonciation d'une perte. Ce faisant, l'écriture se place sous le signe d'un dérèglement lisible dans la langue, que cela concerne, l'excès ou la saturation d'une parole, son mutisme aussi, le désordre d'un discours, l'inflexion spécifique d'une voix.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 157.

## Conclusion

Du travail de la glotte et du larynx (ce « rah » qui rythme *Chto Interdit aux moins de 15 ans*) à ce qui, en continu martèle une écriture (dans le même texte, les « COMME ÇA », traduction du « tak » venant se substituer au lexique troué du témoignage ou encore ce « ON » qui martèle le texte du légionnaire faisant référence au corps d'armée et non plus au corps de l'individu) en passant par le travail de la musique et de la chanson (massif dans *Mon Képi blanc*) ou celui de la litanie (dans *12 soeurs slovaques*), jusqu'aux multiples discours rapportés, entre autres exemples, les trois textes s'emparent du motif de l'exil en développant un théâtre de la voix et des voix, du rythme et de l'oralité. Ce théâtre de la vocalité est donné aussi à voir visuellement : par la typographie, par le biais de divers pictogrammes, mots rayés, hachurés ou placés en majuscules ou encore par des jeux simultanés de traduction. Ces procédés contribuent à transmettre à l'œil du lecteur le travail sonore du texte, à activer dans la performance, en même temps qu'ils se présentent comme des tentatives pour traduire concrètement, à même la page, tel ou tel conflit, telle ou telle violence. C'est ce drame de la langue que le motif de l'exil permet d'exposer dans *La Trilogie de Chto*. Manière aussi de nous rappeler que le théâtre de la langue est aussi une expérience de l'exil, et que le théâtre de l'exil est une expérience faite à et dans la langue.