



**HAL**  
open science

# Dramaturgies de la crise. À la recherche du travail perdu

Stéphanie Loncle

► **To cite this version:**

Stéphanie Loncle. Dramaturgies de la crise. À la recherche du travail perdu : "Par dessus-bord" de Michel Vinaver (1972) mis en scène par Christian Schiaretti en 2008 au Théâtre national populaire , "Sous la glace" de Falk Richter (2008), et "Base 11/19" spectacle mis en scène par Guy Allouche (2007). . Fiction et économie. Représentations de l'économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIXe-XXIe siècles, Presses de l'Université Laval, p. 169-182, 2013. halshs-01516322

**HAL Id: halshs-01516322**

**<https://shs.hal.science/halshs-01516322>**

Submitted on 30 Apr 2017

**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.

Stéphanie Loncle, Université de Caen Basse-Normandie

### **Dramaturgies de la crise : à la recherche du travail perdu**

On a assisté, au cours de la dernière décennie, à la promotion des valeurs de l'art, dans tous les sens du terme, au service du règlement d'une nouvelle crise du capitalisme.

L'art et la culture ont émergé dans le débat économique comme si la marginalité artistique revenait sur le devant de la scène économique à la faveur de la crise. Tandis que certains y voient la source d'une prochaine reprise de la croissance économique, d'autres y trouvent les prémices d'un dépassement du système capitaliste. Or, dans le même temps, les scènes nationales et européennes, saisonnières ou festivalières ont également mis la crise économique sous les feux de la rampe<sup>1</sup> avec des spectacles consacrés à la représentation de l'économie en crise et à la dénonciation de ses conséquences. Ce phénomène artistique s'accompagne alors de commentaires sur le retour de l'art sinon « engagé », du moins « concerné »<sup>2</sup> : le théâtre pourrait ainsi quitter son autonomie pour renouer avec une fonction critique « anti-marchande » dès que la gravité du contexte économique l'exige.

Ainsi deux phénomènes se conjuguent et articulent différemment les mêmes hypothèses : l'existence évidente d'une exception artistique, d'un monde de l'art qui

---

<sup>1</sup> Pour un panorama des spectacles sur la crise économique, voir l'article de Martial Poirson dans ce même volume.

<sup>2</sup> Voir la distinction sémantique que proposent Florent Marchet et Nicolas Frize dans l'entretien réalisé par Julie Bordenave (2009 : 66).

serait distinct, en temps normal, du reste du monde (c'est-à-dire du monde économique) et la fin momentanée ou historique de cette exception, de cette autonomie, comme signe d'une situation anormale, d'une situation de crise. Quoique reposant sur les mêmes hypothèses, ces deux phénomènes se rencontrent de façon contradictoire dans la crise actuelle : en effet, l'activation de la fonction critique anti-marchande du théâtre a lieu dans un contexte de transformation de l'économie où les arts vivants d'exception deviennent la norme.

Pierre-Michel Menger voit dans cette situation une ironie, et même un paradoxe :

L'ironie veut que les arts, qui depuis deux siècles ont cultivé une opposition farouche, mais ambiguë, à l'égard de la toute-puissance du marché, apparaissent comme des précurseurs, tant ils ont adopté et développé à peu près toutes les formes d'emploi flexible et toutes les formes de gestion du risque d'emploi, depuis la pluriactivité contrainte du créateur qui finance son travail de vocation par les gains issus d'activités directement reliées à son art ou situées hors de la sphère artistiques, jusqu'à la pluriactivité choisie de l'artiste qui démultiplie ses activités pour amplifier sa réussite professionnelle.

L'exemple des arts du spectacle est particulièrement saisissant, puisque la désintégration verticale de la production s'y est vigoureusement développée dans le dernier demi-siècle, d'abord dans le cinéma et dans l'audiovisuel puis dans le spectacle vivant (Menger, 2009 : 483-485).

Il formule ainsi l'idée que les arts ont fondé la légitimité de leur autonomie dans la société au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles sur la posture d'une opposition à la logique de marché alors même qu'ils s'engageaient dans un processus d'intégration au système marchand d'organisation des activités sociales. On observerait aujourd'hui un renversement de la relation entre deux mondes distincts qui, après avoir œuvré à leur autonomie respective, trouveraient chacun chez l'autre le moyen de leur survie. Cette analyse s'inscrit dans une réflexion sur le travail artistique. La question du travail ou de l'activité de l'artiste dans la société y est divisée en deux pôles distincts : l'étude de la situation de l'artiste comme travailleur dans la société et l'étude de l'intervention de l'artiste dans la société *via* des œuvres promouvant des valeurs anti-marchandes. S'ils sont distincts, ces deux pôles ont en commun de traiter l'artiste comme une exception : exception passée d'une situation économique qui tend à être intégrée à la règle et exception au présent, dont le propre est de s'opposer à la règle. Ce sont ces deux surgissements de l'exception artiste qui m'intéressent en ce qu'ils se produisent simultanément dans le temps de la crise économique : le surgissement de la figure de l'artiste-travailleur et celui de l'artiste brusquement « concerné » par un monde qui ne serait pas le sien et « engagé » dans son travail d'artiste contre lui.

Le travail artistique désigne à fois les caractéristiques supposées spécifiques, particulières de l'activité des artistes, de la façon dont les artistes travaillent, et l'effet de cette activité, le sens dont elle est porteuse. L'adjectif artistique qualifie ainsi tantôt la façon de faire, tantôt la chose faite, l'œuvre si l'on veut. Or, le théâtre et les arts vivants sont des arts de la performance où il est impossible de distinguer l'acte de faire et la chose faite : la représentation, l'exécution se confondent avec l'œuvre. La notion de travail artistique appliquée au théâtre est ainsi porteuse de nombreuses ambiguïtés qui

produisent des effets d'occultation et de révélation. Il s'agit d'interroger les usages ambigus de la figure de l'artiste-travailleur et de l'artiste-exception dans les analyses de l'économie politique produites dans le temps de la crise actuelle, puis de confronter ces réflexions à l'analyse de l'intervention des artistes dans la société, prise dans la tension entre travail et hors-travail.

### **L'artiste, ce travail modèle de l'économie de « demain »**

Le travail artistique est présenté dans de nombreuses analyses de l'économie contemporaine comme le terreau ou le laboratoire de la société de demain, ce qui a pour conséquence de le définir à la fois comme exceptionnel et capable de s'ériger en norme.

Les analyses de l'économie contemporaine, et plus particulièrement de sa crise actuelle, portent à l'art et la culture un intérêt qui se met en scène comme étant inédit. Le surgissement de l'art comme source d'un renouveau pour l'économie est commun à des attitudes sinon opposées, du moins très distinctes. Pour les libéraux Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet, il s'agit d'attirer l'attention du pouvoir en place sur les supposées prémices de « l'économie de demain », selon l'expression choisie comme sous-titre du rapport (2006) qu'ils rendent pour la Commission de l'économie de l'immatériel. Le chercheur en sociologie Pierre-Michel Menger propose, quant à lui, une analyse objective de la situation, au sens sociologique du terme. Enfin, Bernard Stiegler, philosophe de gauche, engagé dans la lutte contre les effets destructeurs de la mondialisation, formule avec enthousiasme et détermination un appel politique au dépassement d'un système économique et social moribond ou mortifère, qui conduit l'humanité à une véritable crise de civilisation. Dans ces trois discours de type et d'engagement très différents, on voit surgir un même intérêt pour l'artiste comme figure

d'exception dans une société qui disparaît et comme figure – modèle ou norme pour la société à venir. Ces textes partagent également la conviction que ce n'est pas l'intervention des artistes comme artistes dans la société qui rend l'art et la culture si décisifs dans l'économie de « demain », mais les caractéristiques dévolues à la façon dont les artistes travaillent. Enfin, les caractéristiques de ces activités artistiques ou culturelles seraient celles qui ont légitimé depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à présent l'autonomie de l'art et de la culture par rapport au monde économique : la créativité, l'absence de recherche de productivité et de rentabilité. Il importe toutefois de distinguer à l'intérieur de cette cohérence – et outre, bien sûr, leurs positionnements idéologiques, qui peuvent être radicalement opposés, comme dans le cas, par exemple, de Bernard Stiegler d'un côté et des libéraux Lévy et Jouyet de l'autre –, des variations importantes dans l'usage de la figure de l'artiste et la définition de son exception paradoxale.

### **Différences et points communs dans l'usage de la figure de l'artiste « travailleur d'exception »**

Dans leur rapport, Maurice Lévy et Jean-Pierre Jouyet considèrent que les activités culturelles et artistiques, qu'ils définissent comme créatives et créatrices, sont un des champs de développement de ce qu'ils appellent par ailleurs « les actifs immatériels » (2006 : II). Au préalable, ils ont formulé l'hypothèse d'une transformation radicale de l'économie mondiale qui aurait pris un tournant historique en faisant de l'immatériel la nouvelle source de la richesse :

L'économie a changé. En quelques années, une nouvelle composante s'est imposée comme un moteur déterminant de la croissance des

économies : l'immatériel. Durant les Trente Glorieuses, le succès économique reposait essentiellement sur la richesse en matières premières, sur les industries manufacturières et sur le volume de capital matériel dont disposait chaque nation. Cela reste vrai, naturellement. Mais de moins en moins. Aujourd'hui, la véritable richesse n'est pas concrète, elle est abstraite. Elle n'est pas matérielle, elle est immatérielle. C'est désormais la capacité à innover, à créer des concepts et à produire des idées qui est devenue l'avantage compétitif essentiel. Au capital matériel a succédé, dans les critères essentiels de dynamisme économique, le capital immatériel ou, pour le dire autrement, le capital des talents, de la connaissance, du savoir. En fait, la vraie richesse d'un pays, ce sont ses hommes et ses femmes (Jouyet et Lévy, 2006 : I).

La richesse nouvelle, moderne ou post-moderne, serait abstraite, immatérielle, par opposition à une richesse ancienne qui est présentée comme concrète et matérielle. En cherchant à préciser davantage l'opposition qui structure cette analyse et appuie l'idée du changement, le texte conclut sur cette formule étonnante : « la vraie richesse d'un pays, ce sont ses hommes et ses femmes » (Jouyet et Lévy, 2006 : I). Il en ressort l'idée que les hommes et les femmes d'un pays sont des choses immatérielles et abstraites dont la valeur, jusqu'à présent nulle, garantit « la croissance de demain ». *A contrario*, le texte décrit les richesses dites « concrètes » qui ont fait le succès de l'ancienne économie en mettant sur le même plan les « matières premières », les « industries manufacturières » et le « capital matériel ». Cette dichotomie entre matériel et

immatériel ignore l'action des hommes et des femmes de « talents, de savoirs, et de connaissances » dans l'invention de l'industrie manufacturière, dans la transformation d'éléments de la nature en matières premières et même en capital. Ainsi, l'introduction de la notion de travail artistique permet ici de produire un double effet : révéler que le travail serait la source d'une richesse économique radicalement nouvelle et occulter le rôle du travail humain dans la création de la richesse passée. L'importance du travail dans la création de la richesse économique ne semble pouvoir être soulignée qu'à la double condition d'en faire une nouveauté et d'en attribuer la valeur à ce qui serait une stricte dimension intellectuelle, voire une dimension encore plus strictement décrite comme créative, artistique. C'est parce qu'il a passé jusque-là pour l'exception que le travail artistique peut ainsi devenir l'emblème du surgissement d'une valeur travail radicalement nouvelle et donc salvatrice.

Pierre-Michel Menger, sans partager l'enthousiasme de Jouyet et Lévy pour « l'économie de l'immatériel », avance également l'idée que l'activité artistique, si elle a été jusqu'à présent une exception, pourrait devenir la règle dans l'économie de demain :

Mais qu'advient-il quand les valeurs d'imagination et de créativité deviennent des injonctions communes du monde du travail ? [...] L'analyse du monde du travail artistique pourrait constituer un bon guide pour identifier les séductions et les écueils de l'enrichissement du travail en autonomie, en responsabilité, en créativité, et de l'exposition vivement inégalitaire aux risques corrélatifs (Menger, 2002 : 90).



Le travail artistique parce qu'il présenterait les caractéristiques que tout type de travail tend à devoir acquérir dans la société « de demain » constituerait ainsi un objet d'étude privilégié permettant d'anticiper, comme dans une démarche expérimentale, les transformations à venir. Menger se situe sur un plan moins abstrait, moins idéologique et moins prescriptif que le rapport Lévy-Jouyet : il ne s'agit pas pour lui de découvrir une nouvelle valeur du travail artistique mais de le proposer comme objet d'étude expérimentale.

Pour Bernard Stiegler, pourfendeur de la société marchande, l'artiste fait également exception : sa valeur se situe dans la capacité unique d'intervention que lui offre la nature spécifique de son activité. L'artiste aurait vocation, avec le penseur et le scientifique, à devenir un acteur clef de la construction d'une nouvelle société. Dans un élan néo-saint-simonien, Stiegler appelle à la fondation d'un nouvel âge industriel dont l'avènement est rendu nécessaire par la décomposition de l'ancien :

Une autre organisation de l'économie industrielle est possible : celle que nous appelons l'économie de la contribution, fondée sur les caractéristiques des réseaux et technologies numériques, où le couple fonctionnel production / consommation n'est plus pertinent. Le contributeur qui n'est ni un consommateur ni un producteur met en œuvre des technologies cognitives et culturelles qui forment ensemble des technologies de l'esprit (Stiegler, 2009 : 20-21).

Le cœur de l'opposition entre ancien et nouveau se situe ici dans le passage d'une économie dont les acteurs sont des producteurs et des consommateurs à une économie de contributeurs. Pour Stiegler, l'artiste est le rempart contre la poursuite du

délabrement de notre économie parce qu'il est le « vrai » contributeur au bien public quand il n'est pas instrumentalisé. L'artiste tire son pouvoir du caractère intellectuel de son activité : comme le scientifique et le penseur, l'artiste ne produit pas de choses, mais est capable de « voir » avec intelligence et donc de prévoir l'avenir. Dans ce cas, c'est l'intervention de l'artiste qui le rend exceptionnel. Cependant celle-ci n'est pas définie avec précision au point qu'il est impossible de la distinguer de toute activité de l'esprit : l'activité de l'artiste se déploie dans le champ de l'esprit, par opposition à la corporéité de la consommation et de la production qu'elle possède toutes ses vertus politiques. Par delà les positionnements politiques opposés, on retrouve d'une part, la dichotomie entre matériel et immatériel formulée dans le rapport Levy-Jouyet et d'autre part, la qualification ontologique de l'activité artistique comme créative : elle se distinguerait par la façon dont elle s'exerce et non pas par le sens, par la signification dont elle est porteuse.

Or, cette fascination pour la façon dont les artistes travaillent (ou ne travaillent pas) est au cœur de la promotion de la figure « artiste » du XIX<sup>e</sup> siècle. Le jugement poétique ou esthétique ayant été renvoyé à la sphère privée de l'intime, c'est moins à son œuvre qu'à son attitude que l'on reconnaît<sup>3</sup> et définit l'artiste. Ce décentrement de la définition de l'art érige naturellement la figure de l'acteur, du *performeur*, c'est-à-dire de celui qui est artiste parce qu'il fait l'artiste, au cœur de l'exception artistique. En outre, ce changement du statut de l'art a quelque chose de paradoxal, puisqu'il conduit à l'autonomisation, voire la marginalisation de l'art par rapport au monde économique sur des critères d'une universalité stupéfiante : le lien indéfectible entre l'individu et le

---

<sup>3</sup> Voir à ce sujet l'article de José-Luis Diaz (1986 : 5-23).

produit de son travail, ou pour le dire différemment, la reconnaissance de la production de soi par le travail. Comment comprendre enfin que l'artiste apparaisse comme la figure de proue d'une nouvelle économie de la contribution alors même qu'il a pu passer pour celui qui ne contribuait pas à l'économie ?

### **La distinction entre le matériel et l'immatériel est héritée du XIX<sup>e</sup> siècle libéral et romantique**

Le point commun entre l'artiste, le penseur et le scientifique est que leur activité relève de ce que les premiers économistes libéraux ont appelé le travail « non productif » (Smith, 1995 [1776] : livre II, chap. III). Il semblait alors difficile de définir une chose, aliénable, qui serait le produit de leur travail : vendable et consommable dans un temps distinct de celui de leur production. Après Smith, Say affirme qu'il n'est toutefois pas impossible de le faire : il suffirait de s'affranchir de la « matérialité » des choses et de s'autoriser à penser une production « immatérielle » (Say, 1966 [1841] : 123-131). Un saut dans l'abstraction permettait ainsi d'intégrer toutes les activités sociales dans le cadre du travail productif, c'est-à-dire susceptible d'être appréhendé et pensé dans le paradigme marchand. L'hypothèse de « production immatérielle » permettait ainsi d'élargir la règle à l'exception. Stiegler propose donc ici de réaffirmer l'exception : l'artiste, le penseur et le scientifique ont des activités « pas comme les autres » parce que leur effectivité est une contribution qui échappe au couple binaire de la production et de la consommation. Entre l'appel de Stiegler et le rapport Levy-Jouyet, ce ne sont pas les catégories théoriques mais le sens de l'histoire qui s'oppose : faut-il travailler à l'intégration de l'exception à la règle (ce que permet l'activation de la notion de « production immatérielle ») ou au contraire placer l'exception à la tête de la société et

lui demander de donner la nouvelle norme, de voir pour les autres, parce qu'elle est exception ? Dans les deux cas, non seulement on voit se rejouer les oppositions entre libéraux et saint-simoniens du début du XIX<sup>e</sup> siècle mais encore l'hypothèse initiale qui consiste à faire de l'artiste une exception au moins dans un stade « passé » ou « antérieur » de l'économie et de la société n'est jamais remise en cause. Elle est même au fondement de tout le raisonnement.

C'est parce qu'il a été inventé comme marge que l'art peut être aujourd'hui désigné comme un recours « nouveau », « révolutionnaire ». Dans tous les cas, la marginalisation passée ou l'exhibition actuelle du travail artistique, c'est le travail de l'art comme art qui est occulté, c'est-à-dire la possibilité, l'offre faite aux spectateurs de l'action critique, du jugement à blanc sur les cadres, sur les catégories mêmes de notre appréhension de la société. Cette critique est bien une action de représentation : il s'agit d'interroger une vision de l'homme et de son activité en proposant un décalage, en la mettant à distance, en la donnant à voir comme objet de jugement. C'est là une définition de l'activité des artistes qui passe non pas par une recherche abstraite de ses caractéristiques mais par un effort de caractérisation de son contenu, de son intention significative.

### **Points de vue d'artistes sur le travail des autres**

On voit ainsi surgir ou ressurgir, en temps de crise, l'intérêt des analystes ou des penseurs de l'économie pour le travail comme source de la richesse et, au cœur de ces réflexions, la figure de l'artiste comme modèle ou contre-modèle pour penser la situation du travail dans la société « moderne ». Dans le même temps, on observe une recrudescence sur les scènes de théâtre et dans les festivals nationaux ou européens de

spectacles qui « parlent » de la crise. Pour l'analyse, je retiendrai trois spectacles créés ou repris entre 2007 et 2010 : *Par dessus-bord* de Michel Vinaver (1972) mis en scène par Christian Schiaretti en 2008 au Théâtre national populaire<sup>4</sup>, *Sous la glace* de Falk Richter<sup>5</sup> (2008), et *Base 11/19* spectacle mis en scène par Guy Allouche<sup>6</sup> (2007). Que le théâtre s'empare d'une actualité ou d'un contexte social, politique et économique n'a rien de particulièrement surprenant. Toutefois on peut souligner que cet intérêt du théâtre pour le « monde du travail » semble directement lié à l'actualité d'une crise économique, comme si c'était, là aussi, la crise qui rendait visible un monde oublié pendant ce qui serait un temps normal, de non-crise. De plus, l'idée même qu'un spectacle traite du « monde du travail » et que cela soit exceptionnel et légitimé par un temps de crise présuppose que le reste du temps, le théâtre, les auteurs, acteurs et spectateurs, évoluent dans un ailleurs du monde du travail. Celui-ci serait ainsi un monde enfoui qu'il y aurait urgence à montrer, à révéler parce qu'il est en crise ou pire, parce qu'il disparaîtrait. Cette rhétorique souligne ainsi le point de vue à partir duquel la question est traitée : l'art, le théâtre en l'occurrence, est présenté comme un moyen de montrer ce qui serait caché, de révéler ce qui serait tu, en somme de témoigner.

---

<sup>4</sup> Cette pièce fut créée une première fois au TNP en 1973 (c'est-à-dire lors de la crise économique entraînée par le premier choc pétrolier), dans une mise en scène de Roger Planchon à partir d'une version abrégée du texte.

<sup>5</sup> La pièce a été mise en scène par l'auteur à la Schaubühne : *Unter Eis (Das System 2)* en 2004.

<sup>6</sup> Créé à Lens : Le Colisée en 2007, et programmé par l'Odéon, Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier, en mars 2007.

Le témoignage caractérise en effet l'attitude des artistes dans les trois œuvres citées. Passemer est le personnage du cadre de l'entreprise de papier toilette dont l'histoire est racontée par la pièce de Michel Vinaver. À ses heures perdues, Passemer est auteur, il a déjà publié des ouvrages dans une prestigieuse maison d'édition. Dans la pièce, il est un double de la figure de l'auteur : à plusieurs reprises, il intervient en s'adressant au public (ou au lecteur) en tant que l'auteur de la pièce. Ce personnage est ainsi le témoin qui raconte à la première personne à des spectateurs de théâtre sa vie dans l'autre monde, dans le monde du travail : il peut incarner la figure du témoin parce qu'il est à la fois dans les deux mondes, qui sont prédéfinis comme distincts. Falk Richter prend comme matière de son texte les paroles prononcées par des cadres dans un documentaire sur le *management*<sup>7</sup>. Ici le témoignage est démultiplié puisqu'il s'agit pour l'artiste de témoigner d'un témoignage qu'il a vu. Quant au spectacle de Guy Alloucherie, il est constitué par une série de montages de textes ou de vidéos qui se donnent comme des paroles d'ouvriers retraités ou licenciés de la région picarde. À première vue donc, ces trois spectacles posent le travail comme une chose extérieure à la séance théâtrale : l'événement artistique, ce qui fait « l'œuvre » étant le geste même qui consiste à faire venir le monde du travail dans la séance théâtrale.

Or, il est évident que le travail est toujours déjà là : il n'existe pas un monde du travail et un monde qui existerait en deçà, au-delà ou à côté du travail. Comment donc comprendre le paradoxe qui consiste à traiter comme un événement la présence du travail dans une séance théâtrale ? Comment s'articulent le travail qui est exhibé comme

---

<sup>7</sup> Falk Richter remercie ainsi Mark Bauder, le réalisateur du documentaire *Grow or go*, ainsi que les personnes interviewées dans ce film (2008 : II).

révélé, témoigné, en crise, et le travail qui est toujours déjà là autour de nous. En somme, comment s'articulent le travail en actes des artistes, le travail passé de l'auteur, et le travail « des autres » ?

### **Vinaver ou le théâtre « après » le travail**

Dans le spectacle *Par dessus-bord*, le travail du comédien se trouve comme enfermé dans le travail passé de l'auteur. Contrairement à la figure du poète Chatterton dans la pièce de Vigny, le personnage de l'auteur n'écrit pas pendant la pièce, il n'est pas « au travail » ni comme auteur, ni comme cadre. Passemer observe, raconte et commente soit le monde du travail, soit dans une mise en abîme la pièce qu'il écrit. Le comédien qui l'interprète n'a donc pas à jouer un personnage au travail. Il imite quelqu'un qui parle et qui a travaillé : l'auteur. Cette emprise de l'auteur sur le spectacle a beau être tournée en dérision dans les passages où Passemer s'interroge sur la pertinence de telle ou telle scène qu'il ajoute à sa pièce<sup>8</sup>, elle n'en est, à la limite, que plus frappante : même la distance ironique est un effet maîtrisé par l'auteur. Le texte se donne ainsi comme un

---

<sup>8</sup> Par exemple, dans un monologue Passemer s'explique à propos de l'intermède dansé qui intervient entre deux scènes : « C'est une idée que j'ai eu de corser un peu ces récits légendaires par une action mimée et dansée qui pourrait avoir du charme [...] Mais je m'interroge vu ce que j'essaie d'exprimer sur le plan théâtral est-ce nécessaire ? N'y a-t-il pas là une diversion de nature à faire fléchir l'attention du public ? [...] Il y a déjà beaucoup de personnages là j'en rajoute et pas de simples figurants il faut qu'il sachent danser et bien danser sinon déjà ce sera un spectacle cher à monter est-ce que je ne diminue pas d'autant mes chances d'être représenté ? » (Vinaver, 1972 : 38).

témoignage du monde du travail par un homme qui voit dans la littérature le moyen d'y survivre puis, la nécessité de le « quitter ». Mais le spectacle lui – et c'est le pouvoir de la scène de mettre à distance un texte, de l'offrir au jeu des acteurs et au jugement des spectateurs – exhibe l'angoisse d'un homme qui ne sait pas quand il travaille ni ce qu'est son travail.

Si le travail d'un auteur dramatique est de proposer des actions à imiter, cette pièce est curieusement dépourvue d'actions de travail : elle est pleine de conversations, de commentaires. Les actions dramatiques (la crise cardiaque du père, les complots des fils, les décisions des financiers) construisent une pièce tragi-comique avec un problème de succession, des problèmes d'argent et un *deus ex-machina* (les Américains). Il s'agit donc de montrer que dans l'entreprise tout se passe comme dans le théâtre, comme dans la littérature<sup>9</sup>. On assiste ainsi à renversement frappant de l'intention affichée : c'est bien la littérature, le théâtre comme mondes existant avec ses codes et ses règles qui sont en fait révélés au cœur du « monde du travail ». Dans cette tautologie, on observe la circularité du cheminement de Vinaver-Passemar qui ne sait pas où il se trouve et demande à d'autres (le comédien, le spectateur) de juger de sa place : au théâtre ou dans l'entreprise.

### **Le théâtre pour voir « l'envers » du travail (Falk Richter, *Sous la glace*)**

---

<sup>9</sup> Comme le montre également le parallèle explicite entre « cette vieille histoire des Ases et des Vanes » et la situation de l'entreprise engagée malgré elle dans une guerre économique contre son concurrent américain (Vinaver, 1972 : 34 *et sq*).



*Sous la glace* de Falk Richter aborde la question de la crise d'une manière différente du point de vue de l'articulation entre le travail en actes dans la salle de théâtre et le « monde du travail ». En choisissant la figure du *manager*, Falk Richter propose aux acteurs d'imiter un personnage au travail. Les répliques des deux *managers* qui répètent ou qui exercent leur métier offrent aux comédiens un moyen évident d'articuler leur activité de jeu avec celle qu'ils imitent. En interprétant un personnage qui répète « Il faut mentir », les comédiens se trouvent dans une situation de jeu théâtral traditionnel relevant de la dramaturgie de l'imposture. Les scènes de révélation de l'imposture alternent avec les scènes d'introspection où le comédien-personnage joue à faire croire à une confession sincère. Le théâtre reste alors le lieu privilégié de l'exploration du fonctionnement de l'imposture et des plaisirs qu'elle procure. Toutefois, l'hypothétique « monde du travail » qu'on promettait de nous révéler semble à nouveau se noyer dans le théâtre : comme dans *Par-dessus bord*, il nous est demandé de juger du degré de théâtralité d'un monde qui est au départ défini et présenté comme étranger au théâtre. Les titres des deux spectacles sont en outre assez proches : ils suggèrent l'idée d'un ailleurs radicalement séparé de l'ici et qui se révèle en réalité être l'envers de la même face. Le théâtre y est le lieu de l'interrogation sur l'autre côté selon la problématique de l'illusion traditionnelle (baroque) du *theatrum mundi*. En postulant le monde du travail comme extérieur au monde du théâtre, le théâtre se trouve paradoxalement dans la situation d'un miroir, c'est lui-même qu'il contemple dans l'autre. Ce faisant, il s'interdit non seulement une réflexion sur son propre travail mais aussi une critique sur la société.

**Le théâtre est du travail en actes (Guy Alloucherie, *Base 11/19*)**

Le spectacle de Guy Alloucherie propose un usage tout à fait différent de la scène, non plus comme espace de réflexion dialectique sur l'illusion, mais comme un espace d'exhibition de la performance physique des acteurs (qui sont ici de véritables acrobates). Les acrobaties des acteurs-*performeurs* sont exécutées d'une façon qui n'occulte ni l'effort (on entend le souffle) ni les risques (on voit les corps sous tension, les mains talquées) et qui ne propose aucun but autre que l'admiration d'un corps au travail à un niveau de virtuosité sidérant. À ces corps de comédiens au travail font échos des récits à la première personne donnés comme des témoignages recueillis dans la population de la région. Ce sont des récits du travail ouvrier et de la condition ouvrière. Le spectacle propose donc au spectateur d'articuler lui-même le travail qu'il voit et le travail dont on lui parle et qu'on lui décrit comme ayant disparu (et de fait, qu'on ne fait pas semblant de lui montrer), mais aussi le travail de ceux qui ont réuni ces textes, tourné ces vidéos et organisé le spectacle. Guy Alloucherie lit sur scène un texte qui raconte comment lui et sa troupe ont travaillé pour constituer ce spectacle. Il est aussi l'un de ceux qui font le récit-témoignage de la vie ouvrière : il raconte, à la première personne, ses relations avec son père ouvrier. Par le récit autobiographique, il propose une articulation de son travail d'artiste avec le travail disparu de son père. Mais cette proposition n'est qu'un récit parmi d'autres : elle s'exhibe comme récit dès lors que Guy Alloucherie lit ostensiblement les notes prises sur un feuille de papier. Dans ce spectacle donc, il n'y a aucun jeu sur des rapports de révélation, d'illusion et de désillusion : les récits ont la même présence sur scène que les acrobaties, ce sont des actions. L'action de témoignage est ainsi mise en relation dialectique avec l'action du travail artistique. Toutes deux relève de l'exercice d'une activité à blanc qui se donne comme signe d'une absence : absence de travail productif (l'effort ne sert pas seulement

à activer une machine, l'effort ne sert plus à faire fonctionner une usine qui a fermé) et fournit un cadre de réflexion sur le caractère non strictement productif du travail ouvrier qui ne s'épuise pas dans l'objet produit.

### **Effets de miroir ou réflexion critique ? Saisir l'occasion de la crise**

Ainsi, le paradoxe initial de l'intérêt de l'économie « pour » le théâtre à un moment où le théâtre renoue avec son engagement « contre » l'économie vient davantage des ambiguïtés ou des contradictions propres à chacun de ces « intérêts ». Cet « intérêt » a pour caractéristique de ne pas être critique au sens fort du terme, c'est-à-dire de ne pas avoir la capacité de faire retour sur ses propres fondements. La réflexion économique se prive, en effet, de l'occasion de prendre conscience d'elle-même comme source de créations fictionnelles. Cette occasion lui est pourtant offerte par les frappantes contradictions de la place que l'économie libérale donne à l'artiste, figure double de modèle et d'exception, preuves des contradictions structurelles de son système d'interprétation. De l'autre côté, les artistes se privent souvent de l'occasion de prendre conscience d'eux-mêmes comme travailleurs impliqués dans le système d'économie marchande qu'ils contribuent à inventer et à promouvoir : occasion que leur offre pourtant l'idée même de prendre la critique du système économique comme objet de leur création. Or l'étude critique de ces deux phénomènes fait précisément apparaître une nouvelle figure de l'artiste-travailleur dont l'intérêt même est d'offrir la possibilité d'exercer un regard critique sur la pensée économique telle qu'elle s'est développée, sur des fondements libéraux, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, la pratique artistique, à défaut d'incarner l'espoir d'une reprise économique, offre à l'économie politique la possibilité de s'engager dans une attitude critique, c'est-à-dire d'interroger ses propres fondements

théoriques et en particulier les catégories de production et consommation, de travail, d'individu et de propriété à partir desquelles elle se développe. Parallèlement, une performance qui permet aux artistes d'articuler leur travail et celui « des autres » leur offre à eux, comme aux spectateurs de prendre conscience de leur implication réciproque dans le système d'économie marchande. Aussi l'économie politique (et inversement la pratique artistique), loin d'avoir vocation à éclairer la pratique artistique (et inversement l'économie politique), trouve-elle dans « l'autre » le moyen d'opérer un retour critique sur elle-même.

### **Références bibliographiques**

Alloucherie, Guy, Martine Cendre et Howard Richard (conçu par). 2007. *Base 11/19*, créé à Lens : Le Colisée, et programmé par l'Odéon, Théâtre de l'Europe aux Ateliers Berthier en mars de la même année.

Bordenave, Julie. Avril-juin 2009. « Les mélodies du labeur », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, « Le travail, quelles valeurs ? », n°51.

Diaz, José-Luis. 1986. « L'artiste romantique en perspective », *Romantisme*, n°54, « Être artiste », p. 5-23.

Jouyet, Jean-Pierre et Maurice Lévy. 16 mars 2006. *L'Économie de l'immatériel. La croissance de demain*, Rapport de la Commission sur l'économie de l'immatériel, Ministère de l'économie, des finances et de l'industrie.

Menger, Pierre-Michel. 2009. *Le Travail créateur*, Paris, Gallimard, Seuil.

Menger, Pierre-Michel. 2002. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, La République des idées.

Say, Jean-Baptiste. 1966 [1841]. « Des produits immatériels ou des valeurs qui sont consommées au moment de leur production », *Traité d'économie politique ou simple exposition de la manière dont se forment, se distribuent et se consomment les richesses*, 6<sup>e</sup> éd. revue par l'auteur et publiée sur les manuscrits qu'il a laissés par Horace Say, son fils, l. 1, chap. XIII, Osnabrück : O. Zeller.

Smith, Adam. 1995 [1776]. *Enquête sur la nature et les causes de la richesse des nations*, traduit par P. Taieb, Paris, PUF.

Stiegler, Bernard. Juillet-septembre 2009. « Le Mépris », *Revue Mouvement, L'indisciplinaire des arts vivants*, n°52.

Vinaver, Michel. 1972. *Par dessus-bord*, Paris, L'Arche.

Richter, Falk. 2008. *Sous la glace*, traduit par Anne Monfort, Paris, L'Arche.