

## Travailler sur scène : enjeux théoriques et historiques (repérages)

Armelle Talbot

Revenons d'abord rapidement sur ce qui a motivé le choix de cet axe de réflexion, « travailler sur scène ». Prenant acte de la complexité de la notion de travail et de la multiplicité de ses acceptions en fonction des usages et des époques, faisant simultanément l'hypothèse que les extraits de pièces et de spectacles qui représentent des personnages *en train de travailler* sont à la fois relativement rares et commodément identifiables, il nous a semblé que le privilège donné au verbe, c'est-à-dire au procès et au « travail du temps » qu'il implique, pouvait aider à historiciser notre réflexion en l'articulant à l'analyse d'exemples précis et en questionnant, à travers eux, l'éventuelle « obscénité » du travail et les résistances spécifiques qu'il oppose à la représentation théâtrale. Cet intérêt historique se conjugue par ailleurs à une préoccupation typologique : le caractère circonscrit des exemples trouvés devrait en effet permettre de distinguer entre différents modes d'apparition et de figuration du travail et de nouer la question des formes et celle des enjeux, s'agissant peut-être aussi de préciser en quoi et en quel sens ces enjeux peuvent être dits politiques dès lors que l'on n'est plus confronté à un corpus exclusivement et explicitement militant. Voici donc notre double horizon de recherche, sachant que, du point de vue historique comme du point de vue typologique, tout reste à faire et à construire et qu'il s'agit surtout ici de soumettre exemples, pistes et problèmes à la réflexion collective.

Initialement, l'infinitif « travailler » était donc censé avoir une fonction discriminatrice – fonction dont nous avons bientôt constaté qu'elle était encore plus problématique que ce que nous pouvions imaginer, tant l'enjeu définitionnel ne cessait de faire retour<sup>1</sup>. Toujours est-il qu'intuitivement, l'occurrence « travailler » semble moins fréquente que celle du « travail » ou du « travailleur ». Si le métier fait partie de l'état civil d'un grand nombre de personnages de farces ou de comédies et que les ridicules associés à telle ou telle profession peuvent donner lieu à de véritables types, on ne les voit guère à l'ouvrage. De même des valets,

---

<sup>1</sup> Sur ces questions définitionnelles, cf. Joël Jung, *Le Travail*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2000. Rassemblant des textes philosophiques sur le travail, Jung insiste dans son introduction sur la difficulté de toute définition compte tenu de multiplicité des acceptions et des usages : « Le mot *travail* peut ainsi désigner 1) toute activité demandant une attention ou un effort, physique ou intellectuel, prolongés ; 2) les seules activités rétribuées ou effectuées en vue d'un gain [...] ; 3) les activités, soutenues ou non, rétribuées ou non, par lesquelles on produit matériellement les objets de consommation et d'usage » (p. 11). Il rapporte ensuite cette pluralité de sens à l'ambivalence d'une notion qui renvoie tantôt à une donnée anthropologique présente dans toutes les sociétés et à toutes les époques (comme condition générale des interactions entre l'homme et la nature), tantôt à une réalité historiquement variable (comme pratique sociale déterminée par des rapports de production spécifiques). Enfin, il évoque « le caractère historique du *concept* même de travail » (p. 13) : comme catégorie centrale pour penser l'activité humaine, le travail apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle avec la constitution de l'économie politique, cette notion générale ne pouvant naître que dans le cadre d'une société capitaliste qui généralise *de facto* l'activité laborieuse, c'est-à-dire qui fait *effectivement* abstraction des particularités qui différencient les pratiques productives. Sur l'historicité du concept de travail, cf. Karl Marx, *Introduction générale à la critique de l'économie politique* (1857), trad. fr. M. Rubel et L. Evrard, in K. Marx, *Philosophie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1994, p. 475-476 : « L'indifférence à l'égard du travail particulier correspond à une forme de société dans laquelle les individus passent avec facilité d'un travail à un autre, et dans laquelle le genre déterminé du travail leur paraît fortuit et par conséquent indifférent. Le travail est alors devenu, non seulement en tant que catégorie, mais dans la réalité même, un moyen de produire la richesse en général, et il a cessé de se confondre avec l'individu en tant que destination particulière de celui-ci. [...] Ainsi l'abstraction la plus simple que l'économie moderne place au premier rang et qui exprime un phénomène ancestral, valable pour toutes les formes de société n'apparaît pourtant comme pratiquement vrai, dans cette abstraction, qu'en tant que catégorie de la société la plus moderne. [...] Cet exemple du travail montre d'une façon frappante que les catégories les plus abstraites elles-mêmes, malgré leur validité – justement en raison de leur abstraction – pour toutes les époques, n'en sont pas moins, dans cette détermination abstraite même, tout autant le produit de conditions historiques et n'ont leur pleine validité que pour elles et dans leur limite ».

domestiques, nourrices et autres paysans qui, certes, s'inscrivent dans une hiérarchie sociale contraignante qui détermine les rapports des personnages entre eux mais dont l'action reste étroitement tributaire du déroulement de la fable, qu'ils occupent la fonction marginale d'utilité, la fonction secondaire de confident ou la fonction principale de machiniste, à moins qu'ils ne permettent quelques intermèdes comiques lorsqu'ils commentent ou parodient les intrigues dans lesquelles sont engagés leurs maîtres. Aussi Yannick Mancel n'hésite-t-il pas à faire du travail un « tabou » du théâtre occidental presque aussi puissant que ne l'ont été le sexe et la mort :

« Parmi les tabous auxquels l'Occident a, depuis ses origines, soumis la représentation théâtrale, aux côtés du sexe et de la mort en direct, figurent aussi, pour une moindre part, le travail et la figure de ceux qui l'incarnent. Longtemps relégués dans le substrat obscur de la farce et du grotesque, ils n'apparaissent durant de nombreux siècles qu'à travers la silhouette dérisoire, tout à la fois maligne, lâche et fourbe, des ouvriers, artisans et commerçants d'Aristophane, et ne sont guère arrivés jusqu'à nous que par la filiation vivante de la tradition théâtrale : Ménandre, Plaute, Térence, la farce médiévale et les canevas anonymes de la commedia dell'arte.

Dans le contexte précapitaliste du XVII<sup>e</sup> siècle français, où la bourgeoisie commence à affirmer son identité sociale [...], les grands maîtres de la dramaturgie classique demeurent bien allusifs lorsqu'il s'agit de montrer les processus qui produisent de la richesse, comme si l'obscénité du négoce [...] devait symboliquement justifier, au chapitre des convenances et des bienséances, le devoir d'oisiveté aristocratique que le pouvoir monarchique et la société nobiliaire continuaient d'imposer sans dérogation possible à leur classe dominante. [...] Chez Molière, on ne sait presque rien, ou pas grand-chose, de l'origine de la fortune de ces bourgeois enrichis et parvenus qui croient pouvoir tout acheter avec leur argent [...]. Il faudra attendre l'audace historienne et critique de Roger Planchon, dans les années 1960, pour que la mise en scène (l'écriture scénique), à partir d'une lecture aiguë du moindre détail textuel, nous révèle enfin l'impensé économique, historique et politique de l'œuvre de Molière, au point qu'il soit devenu aujourd'hui impossible d'ignorer l'empire agricole de Dandin, les pratiques usurières d'Harpagon, ni les florissantes activités maritimes et commerciales d'Argante et de Géronte dans les *Fourberies de Scapin*.

L'aventure encyclopédique et la philosophie des Lumières, animées par la pensée bourgeoise, tentèrent bien par la voix de Diderot de faire exploser ce tabou en préconisant notamment la peinture des conditions. [...] *La Brouette du vinaigrier* de Louis-Sébastien Mercier s'est imposée avec le temps comme l'exemple le plus pertinent de cette petite révolution dramaturgique »<sup>2</sup>.

Sans doute faudra-t-il apprendre à nuancer ce qu'il peut y avoir de péremptoire dans l'affirmation d'un tel tabou : d'une part, parce que la relégation du travail dans le registre farcesque et comique n'est pas nécessairement synonyme de dénégation<sup>3</sup> (preuve en est la régularité avec laquelle cette tradition se voit réinvestie – par Dario Fo, le Théâtre du Soleil ou le Théâtre de l'Aquarium – pour représenter le travail et les travailleurs d'aujourd'hui) ; d'autre part et surtout, parce qu'il convient d'être très prudent quant à l'utilisation transhistorique du mot « travail » dont le sens actuel, comme activité humaine organisée à l'intérieur du groupe social, ne s'impose véritablement qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, impliquant un processus d'abstraction et d'homogénéisation à la fois tributaire de l'histoire des représentations et de celle du système économique. En somme, pour pouvoir proclamer l'obscénité du travail, il faut encore être sûr que ce que le travail désigne à un moment donné – il y a là une recherche tout aussi vaste que nécessaire à mener pour fonder la légitimité de

---

<sup>2</sup> Yannick Mancel, « Travailler ou ne pas... telle est la question », in Michel Azama (dir.), *De Godot à Zucco : anthologie des auteurs dramatiques de langue française, 1950-2000*, vol. 3 *Le Bruit du monde*, Paris, Editions Théâtrales / SCÉREN-CNDP, 2004.

<sup>3</sup> Du moins faudrait-il inscrire cette dénégation dans la question bien plus large de la représentation de la réalité et prendre acte du fait qu'il a fallu peu ou prou attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que la prose du monde fasse son entrée sur les scènes – et dans les discours – sous une forme réaliste. Sur ce point, voir notamment Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, chap. XV, p. 365-394 ; Michel Foucault, « La vie des hommes infâmes » (1977), in *Dits et écrits 1954-1988*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 251 et suivantes.

notre périodisation, à savoir les XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, mais aussi celle des outils théoriques que nous serons susceptibles de solliciter.

Dans ce cadre, le XVIII<sup>e</sup> siècle nous intéresse néanmoins à titre de prolégomènes. S'agissant de *La Brouette du vinaigrier*, pièce qui fait effectivement office de manifeste, on observe que l'activité laborieuse de Dominique produisant et vendant vinaigre et moutardes reste cantonnée dans le hors-scène. Nous voyons un artisan dont la brouette et les habits permettent immédiatement d'identifier la condition, leur apparition étant clairement mise en valeur, dans le texte, comme une transgression des convenances sociales et dramatiques en vigueur<sup>4</sup> : « Qu'est-ce que cela veut dire ? on n'a jamais vu pareille chose ; et certainement vous êtes fou » (III, 1), « Qu'est-ce donc, mon père ? Qu'avez-vous donc ? Comme vous venez ici ! Eh mon Dieu ! que voulez-vous avec tout ce train ci ? [...] Vous choisissez bien votre temps, et encore mieux le lieu. [...] Quoi ! cet habit de travail, ce Baril, cette Brouette dans une Salle frottée ! [...] Vous avez résolu de m'éprouver, mon père ; mais j'ai peur que vous ne manquiez aux convenances reçues dans le monde... » (III, 2). Nous voyons le fruit de son travail, à savoir le baril qui contient toutes ses économies et qui occupe une place importante dans l'intrigue puisque c'est grâce à lui qu'il pourra marier son fils à une jeune fille de plus haute naissance. Enfin, nous entendons beaucoup deviser du travail, l'humble « gagne-pain » de Dominique se distinguant de l'oisiveté des « têtes légères », « hardis fripons » et « intrigants adroits » qui courent les dots comme Jullefort, mais aussi des dangers et des incertitudes qui caractérisent le négoce auquel se consacre Delomer (il s'agit non seulement de souligner que le rang d'honnête homme est indépendant du titre et de la fortune, mais aussi de promouvoir ce qui se donne comme une véritable éthique économique – aux espèces sonnantes et trébuchantes qu'a amassées Dominique à force d'épargne et de frugalité, s'opposent en effet les placements périlleux de Delomer, ceux-ci dépendant de la bonne moralité de ses associés de Hambourg et entraînant des effets en chaîne sur tous ses créiteurs et débiteurs, angle sous lequel la question du capitalisme immatériel évoquée dans notre présentation générale pourrait trouver quelques points d'accroche surprenants dans la représentation théâtrale du négoce des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles). Toujours est-il que le travail, présent en tant qu'*état* et que *valeur*, n'apparaît pas ici en tant que *processus en acte*.

Un tel constat est-il généralisable ? Certes, le contexte économique, social et idéologique du XVIII<sup>e</sup> siècle cesse de subordonner la question professionnelle au registre de la satire et de la caricature et le combat mené par la bourgeoisie contre l'éthique aristocratique fait du travail un objet régulier de débat, qu'il s'agisse de valoriser telle ou telle condition ou, plus généralement, le fait d'avoir à travailler pour vivre<sup>5</sup>. Pour autant, arrive-t-il que l'on voie les personnages en train de travailler ? Sans doute faut-il prendre en compte des résistances proprement dramaturgiques. De fait, l'empire de la fable ne tolère guère l'intrusion d'une activité dont le déroulement reste profondément hétérogène à celui de l'action dramatique. Si tant est que le drame ait en propre d'imiter « des gens qui agissent et font quelque chose »<sup>6</sup>,

---

<sup>4</sup> Notons que Mercier, dans la préface, s'en prend clairement à la distinction de la noblesse et de la bassesse, hiérarchie ségrégative qui fonde l'ordre théâtral et l'ordre social en les articulant étroitement l'un à l'autre puisque ces critères s'appliquent tout à la fois aux conditions, aux mœurs, aux sujets, aux genres et aux styles.

<sup>5</sup> Sur ce point, voir notamment la réhabilitation du négoce que propose *Le Fils naturel* de Diderot : « CLAIRVILLE. Je commercerai. / DORVAL. Avec le nom que vous portez, auriez-vous ce courage ? / CLAIRVILLE. Qu'appellez-vous courage ? Je n'en trouve point à cela. Avec une âme fière, un caractère inflexible, il est trop incertain que j'obtienne de la faveur la fortune dont j'ai besoin. Celle qu'on fait par l'intrigue est prompt, mais vile ; par les armes, glorieuse, mais lente ; par les talents, toujours difficile et médiocre. Il est d'autres états qui mènent rapidement à la richesse ; mais le commerce est presque le seul où les grandes fortunes soient proportionnées au travail, à l'industrie, aux dangers qui les rendent honnêtes » (III, 5).

<sup>6</sup> Aristote, *Poétique*, chap. III, 1448a, trad. fr. M. Magnien, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 88.

force est de reconnaître que cette *praxis* qui résulte d'un choix délibéré se distingue radicalement de la *poïesis* dont relève l'activité laborieuse, activité assujettie au besoin et dont la régularité quotidienne s'oppose au déploiement linéaire d'une intrigue dont on a longtemps exigé qu'elle ait un début, un milieu et une fin et que chacune de ses étapes soit fermement soudée l'une à l'autre.

Reste que, sous ce prisme, le drame du XVIII<sup>e</sup> siècle contribue également à faire céder certaines résistances. Il faut en effet noter que les exigences réalistes qui émergent à cette période permettent de renouveler profondément la représentation et ouvrent sur « une esthétique du tableau » (l'expression est de Pierre Frantz) dont on peut considérer qu'elle est une condition de possibilité de la figuration théâtrale du travail comme procès :

« Placé en général au début d'un drame, ou au début d'un acte, le tableau-stase permet la mise en place d'une atmosphère générale, d'un cadre pour l'action. Souvent totalement pantomime, il propose la découverte des personnages dans un état d'avant la parole et d'avant l'action. [...]

En général, lorsque le rideau se lève, on découvre les personnages s'adonnant à leur activité coutumière ou professionnelle. [...] La Laure de *Jean Hennuyer* [Mercier – I, 1] range du linge dans une armoire. M. Dabelle, Chef de bureau, est assis et fait du courrier [Mercier, *Jenneval* – I, 1]. M. de Leurve, le juge, en robe de chambre et en bonnet de nuit, est assis devant un bureau et “courbé sur des papiers qu'il lit avec une profonde attention ; deux bougies presque entièrement consumées sont à gauche. Il a un coude appuyé sur la table, et il couvre son front de sa main” [Mercier, *Le Juge* – I, 1]. L'orphelin anglais, menuisier, est à son établi et travaille [Longueil, *L'Orphelin anglais* – I, 1]. [...] Activités sages et ordinaires, extérieures et antérieures à l'action dramatique qui vient les perturber, ou qui vient au moins faire contraste avec elles. Elles inscrivent cette action par avance dans la représentation d'une “réalité” sociale. [...]

Certes, au moment où se lève la toile d'une tragédie ou d'une comédie classiques, l'exposition évoque un avant et un autour, un hier et un appartement pour Titus et Bérénice. Mais c'est de l'action commençante qu'ils se désignent. Et cette action, parce qu'elle est théâtrale, ne renvoie pas à un univers ordinaire qui authentifierait la fiction de son effet de réel. Racine n'a nul besoin de nous montrer Titus dans son “métier” de roi “ordinaire” ; l'ordinaire n'existe pas dans l'univers des tragiques. Dans le drame bourgeois, dans le tragique domestique, dans la comédie sérieuse, dans la tragédie “néoclassique”, en un mot dans tous les genres nouveaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'extraordinaire de l'action doit se lier à l'ordinaire du réel pour obtenir un effet de vérité. D'où l'exhibition du travail domestique »<sup>7</sup>.

Si « l'ordinaire du réel » constitue essentiellement une toile de fond susceptible de favoriser l'illusion et de mettre en valeur l'irruption de l'action qui s'en détache, si, par ailleurs, le cadre tout à la fois domestique et bourgeois que privilégient ces pièces maintient logiquement un certain nombre d'activités professionnelles à la marge de la représentation, du moins la temporalité spécifique de ces activités fait-elle ses premières incursions sur scène. Cela ne va d'ailleurs pas sans provoquer de nombreuses réticences de la part des comédiens. Ainsi de la scène 1 de l'acte II du *Père de famille* de Diderot, « scène composée » qui entrelace le dialogue du Père et de son intendant avec le jeu, en partie muet, des personnages féminins, une marchande de toilettes accompagnée d'une de ses ouvrières déployant toutes sortes de tissus devant Cécile. Or cette pantomime a été supprimée lors de la création de la pièce à la Comédie-Française, tant la chose paraissait nouvelle et faisait craindre les réactions de spectateurs peu enclins à suivre plusieurs actions à la fois et à accepter que « quelque chose se passe sur scène en dehors de ce qui se dit entre deux personnages »<sup>8</sup>. De même, on pense aux « jeux d'entracte » que ménage Beaumarchais dans *Eugénie* (1767) et qui montrent précisément les domestiques en train de travailler :

<sup>7</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998, p. 157-160.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 162.

« Un domestique entre. Après avoir rangé les sièges qui sont autour de la table à thé, il en emporte le cabaret et vient remettre la table à sa place auprès du mur de côté. Il enlève des paquets dont quelques fauteuils sont chargés, et sort en regardant si tout est bien en ordre.

(L'action théâtrale ne reposant jamais, j'ai pensé qu'on pourrait essayer de lier un acte à celui qui le suit par une action pantomime qui soutiendrait, sans la fatiguer, l'attention des spectateurs, et indiquerait ce qui se passe derrière la scène pendant l'entr'acte. Je l'ai désignée entre chaque acte. Tout ce qui tend à donner de la vérité est précieux dans un drame sérieux, et l'illusion tient plus aux petites choses qu'aux grandes. Les Comédiens Français, qui n'ont rien négligé pour que cette pièce fît plaisir, ont craint que l'œil sévère du public ne désapprouvât tant de nouveautés à la fois ; ils n'ont pas osé hasarder les entr'actes... ) »

Dans le cadre de cette histoire forcément hâtive (dont les interventions d'Odile Krakovitch et de Marjorie Gaudemer permettront heureusement de combler certaines lacunes), le moment naturaliste est fondamental : non seulement il ouvre définitivement le spectre social en s'intéressant aux couches populaires et donc à des métiers encore peu représentés, mais l'importance désormais accordée au milieu et la révolution scénique qui permet de l'incarner impliquent un souci d'exactitude inédit dans la représentation du réel. Ainsi, Zola rêve d'en finir avec les « ouvriers pleurnichards » des mélodrames et les « décors bâclés » des féeries pour placer la scène « dans le carré des Halles centrales », dans « l'intérieur d'une usine » ou « l'intérieur d'une mine » : « Puisque tout le monde se lamente sur la mort du drame, nos auteurs dramatiques devraient bien tenter ce genre du drame populaire et contemporain. Ils pourraient y satisfaire à la fois les besoins de spectacle qu'éprouve le public et les nécessités d'études exactes qui s'imposent chaque jour davantage »<sup>9</sup>. S'il est moins question ici de l'activité laborieuse en tant que telle que du peuple, de ses métiers, de ses habits et de ses lieux de vie, on comprend néanmoins que la représentation du travail sur scène est tributaire de l'évolution des techniques scéniques, mais aussi des fonctions que l'on assigne au théâtre, sachant que « les besoins de spectacle » ne font pas forcément bon ménage avec « les nécessités d'études exactes », les uns et les autres offrant deux pôles distinctifs dont on pourra éventuellement tester la pertinence sur les différents exemples que nous rencontrerons au fil de nos recherches. Du reste, l'utopie zolienne mériterait fort d'être mise à l'épreuve de ses réalisations et des résistances qu'elles attestent. L'adaptation théâtrale des romans de Zola montre bien qu'il n'est pas si aisé de faire entrer sur scène des corps au travail, au regard des bienséances comme des règles de l'action dramatique, et l'étude qu'Anne-Françoise Benhamou a consacrée à la genèse dramatique de *L'Assommoir* souligne avec précision les tensions qui ne cessent d'opposer le document et le mélodrame, la « représentation d'une vérité » et la « recherche du spectaculaire »<sup>10</sup>.

Voilà donc l'amorce d'une réflexion historique qui incite à articuler l'évolution des représentations sociales et idéologiques du travail, celle des conventions théâtrales (bienséances et règles de composition dramaturgique), celle, enfin, des techniques scéniques. Amorce qui exige de continuer le travail de repérage commencé et qui gagnerait à s'ouvrir sur l'étranger. Cela est d'autant plus nécessaire que cette histoire, pour le moment, articule la

---

<sup>9</sup> Emile Zola, « Le costume », in *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Editions Complexe, coll. « Le Théâtre en question », 2003, p. 114.

<sup>10</sup> Cf. Anne-Françoise Benhamou, « Du hasard à la nécessité : *L'Assommoir* au théâtre », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910, Etudes théâtrales*, n° 15-16, 1999, p. 19-29. Cette étude revient notamment sur la scène du lavoir, tableau conçu par William Busnach pour des raisons strictement fonctionnelles (légitimer le retournement de fortune de Gervaise et Copeau en remplaçant le hasard de la chute par la nécessité d'une vengeance dont la fameuse fessée constitue désormais le moment déclencheur) et qui, paradoxalement, se trouve être « le seul moment du spectacle à porter sur la scène ce que Zola s'était attardé si longtemps et si poétiquement à décrire dans son roman : le monde du travail, absent de tous les autres tableaux » (p. 24). Ainsi, Alphonse Daudet, décrivant l'animation des femmes maniant leurs battoirs au milieu des baquets fumants affirmera que « l'intérieur d'un temple de Bouddha n'aurait pas paru plus étrange et plus neuf ».

représentation du travail à une préoccupation réaliste relativement homogène sans encore permettre de faire de véritables distinctions en termes de formes et d'enjeux. Or il faut d'emblée noter que cette préoccupation réaliste va se voir largement redéfinie par l'entreprise brechtienne qui s'oppose précisément au naturalisme et aux effets conjoints de naturel et de naturalisation auxquels il concourt, faute de « rétablir le théâtre dans sa réalité de théâtre » d'une part, faute d'historiciser la réalité et d'en souligner le caractère transformable d'autre part (que l'on songe au tableau bipartite du *Journal de travail* qui oppose justement ces deux formes : « la société considérée comme un morceau de nature » à « la société considérée sous l'angle historique », l'« atmosphère » aux « tensions sociales », la « pitié » à la « critique », mais aussi les « copies » aux « stylisations », la « discrétion » à l'« indiscrétion »). Or cette critique est lourde d'impact en ce qui concerne la représentation de l'activité laborieuse : l'enjeu n'est plus ici de savoir si elle est ou non montrée et ce qui résiste idéologiquement et esthétiquement à sa représentation ; il s'agit désormais de confronter ses différents modes d'apparition sur scène, d'interroger la façon dont le théâtre s'empare de cette réalité et les effets que cela produit sur le spectateur (effets de naturalisation ou d'historicisation, effets pathétiques ou effets critiques). A ce titre, on soulignera cette remarque extraite de *L'Art du comédien* : « Un *gestus* désigne les rapports entre des hommes. Par exemple, l'exécution d'un travail n'est pas un *gestus* quand elle n'implique pas un rapport social comme l'exploitation et la coopération »<sup>11</sup>. En somme, et à condition de se référer à une définition matérialiste du travail, il semble qu'il faille distinguer entre la représentation théâtrale d'une activité laborieuse (« l'exécution d'un travail » et, de façon plus indéterminée encore, l'exercice d'une tâche – cela, indépendamment de ses modes de figuration et des effets qu'ils produisent) et celle du travail lui-même (comme pratique sociale et comme *gestus*). Cette dernière exige en effet d'intervenir formellement sur l'activité en question pour permettre au spectateur de l'articuler aux rapports de force sociaux, d'en élucider les mécanismes et d'en opérer la critique, ce qui est loin d'être toujours le cas.

Aussi conviendra-t-il de se demander dans quelles conditions, textuelles et scéniques, l'activité laborieuse apparaît véritablement comme un *gestus*, dans quelles conditions *un* travail (une tâche à accomplir) apparaît comme *du* travail (une pratique sociale). Qu'est-ce qui fait que le travail représenté apparaît non seulement comme une activité ayant sa durée propre, mais aussi comme un processus qui s'inscrit dans le champ social ? Qu'est-ce qui fait que le service des domestiques participe à la vérité pittoresque du tableau comme un arbre occupant l'arrière-plan d'un paysage ou qu'au contraire, il se donne comme tributaire d'une division scrupuleuse des fonctions et des rôles, sans laquelle les maîtres ne pourraient se consacrer corps et âme aux dilemmes et aux péripéties qui sont au cœur de l'intrigue ? Sous cet angle, il faudra s'intéresser aux mises en scène « historicisantes » qui se chargent précisément de mettre au jour le « refoulé économique » des pièces écrites avant l'élaboration du concept moderne de travail (outre *George Dandin*, on pense à la mise en scène qu'a

---

<sup>11</sup> Bertolt Brecht, « La gestuelle », trad. fr. J. Tailleur, in *L'Art du comédien. Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 196. Sur ce sujet, voir aussi les notes de Brecht sur la mise en scène de *Bataille d'hiver* de Johannes R. Becher – cf. Bertolt Brecht, « Sur la mise en place », trad. fr. E. Winkler, in *Théâtre épique, théâtre dialectique. Ecrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999, p. 240 : « Dans *Bataille d'hiver*, un général, pendant le petit déjeuner, interroge le cuisinier de l'état-major sur le moral de la troupe. Nous l'avons placé tout à fait côté jardin, à la présidence d'une table, et le cuisinier tout à fait côté cour, devant une petite desserte, de sorte que, tout le plateau entre eux, ils se regardaient dans les yeux. Ainsi il devenait très clair qu'un individu était servi par un autre, toutes distances gardées ; le cuisinier devait, pour offrir un œuf, accomplir une véritable marche à pied. En outre, en raison de la distance il était difficile au général de communiquer avec le cuisinier ; il lui fallait parler haut de choses discrètes, s'il ne voulait pas donner une portée désagréable au sujet à traiter, en lui faisant signe d'approcher. La scène fut jouée avec légèreté, après que nous eûmes constaté que, pour montrer combien il est difficile d'approcher un inférieur, il faut aussi placer celui-ci loin dans l'espace ».

proposée Planchon de *La Seconde Surprise de l'amour* en 1959 où les domestiques de la maison, silhouettes silencieuses vaquant à leurs occupations pendant les dialogues de leurs maîtres, permettaient justement de mettre en valeur les conditions de possibilité socio-économiques du « marivaudage » tout en procédant à son décentrement). De même, nous intéresse la façon dont Brecht reprend des types professionnels bien connus de la tradition théâtrale : la marchande Anna Fierling ou le scientifique Galilée ne sont pas seulement associés à un emploi, professionnel et théâtral, mais s'inscrivent, à leur corps défendant, dans un champ de forces où leur activité prend dûment sa place (il ne s'agit pas seulement de les montrer dans l'exercice de leurs tâches, mais de montrer l'inscription de cet exercice dans un cadre plus général associant des déterminations sociales, économiques et historiques). Il y va ici de ce que nous serions tenté d'appeler un « effet-travail » qui permet d'ajouter un surcroît de signification (politique) à certaines représentations par opposition à d'autres, en tant qu'elles évitent toute naturalisation de l'activité laborieuse.

En ce qui concerne la forme, la distinction entre « copies » et « stylisations », aussi sommaire soit-elle, s'avère également déterminante non seulement pour aborder le continent brechtien, mais aussi bien des propositions récentes dont on peut estimer, comme Marine Bachelot en propose l'hypothèse dans ses analyses sur *501 Blues* et *Sortie d'usine*, que les tentatives de stylisation permettent d'atteindre beaucoup plus efficacement la réalité du travail que n'y parviennent les restitutions véristes (ainsi du caractère chorégraphié de certaines pantomimes, du jeu sur les bruits de l'usine ou la dimension des objets, du recours au récit ou à l'allégorie – autant de procédés qu'il nous faudra précisément répertorier). En dépit de l'érosion manifeste de l'influence brechtienne depuis quelques décennies, la critique du naturalisme et celle, corrélative, de la représentation mimétique du travail et des travailleurs, demeurent des enjeux récurrents, même s'il faut veiller ici au renouvellement des arguments qui les fondent. Ainsi, ces critiques reposent assez souvent sur des questionnements sur la légitimité de l'incarnation (refus de singer l'activité laborieuse, plus particulièrement ouvrière, quand on n'est pas issu de ce milieu), de sorte que la question de l'obscénité ne disparaît pas avec le XX<sup>e</sup> siècle (on pense notamment au spectacle du T.N.S. « *Germinal* » d'après Emile Zola. *Projet sur un roman*, ainsi qu'à celui du Théâtre de l'Aquarium *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*<sup>12</sup>) – cet enjeu « politico-éthique » est apparu régulièrement au fil de nos échanges au sujet de pièces et de mises en scène pourtant très différentes les unes des autres et il est assuré qu'il nous faudra y revenir de façon plus approfondie. Bref, il ne suffit aucunement d'opposer absence et présence de l'activité laborieuse ; il faut pouvoir se donner les moyens de distinguer entre les différentes activités en question, entre leurs différents modes de figuration, entre leurs statuts dramatiques, entre leurs fonctions, ce qui confirme, s'il en était besoin, l'ampleur du travail qui nous attend.

---

<sup>12</sup> Sur ce sujet, voir notamment certaines déclarations de Jean-Pierre Vincent : « Nous avons cherché nos points de rencontre minimum avec les mineurs que nous avons à décrire, les points où nous étions sûrs de pouvoir honnêtement montrer des choses : boire du café, nettoyer un lino, se laver, c'est possible. Le travail au fond, la destruction du Voreux, c'est impossible » (Jean-Pierre Vincent, « Réponse de Jean-Pierre Vincent », *TNS Actualités*, n° 18, janvier 1976) ; « Ce n'est pas parce que nous avons visité un puits que nous connaissons la mine. Nous ne savons rien de sa réalité et il nous faudrait manquer singulièrement de pudeur pour tenter une imitation des gestes du travail » (Jean-Pierre Vincent, cité in « Images pour *Germinal* », *Confluent*, décembre 1975). Concernant le Théâtre de l'Aquarium, on se reportera aux textes de Bernard Faivre, « Sur deux spectacles du Théâtre de l'Aquarium : *Et la morale Arlequin ?* et *La Jeune Lune...* », in Jonny Ebstein et Philippe Ivernel (dir.), *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, t. 1, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983 et « Qu'est-ce que ça signifie précisément "le conteur" ? », *Travail théâtral*, n° 27, avril-juin 1977.