

LE TRAVAIL, PARENTHÈSE OU MAILLON DRAMATURGIQUE, SCENIQUE ET SOCIAL? *LES MARCHANDS* DE JOËL POMMERAT.

Bérénice Hamidi-Kim.

La question du travail occupe une place de choix dans l'œuvre textuelle et scénique de Joël Pommerat, et particulièrement dans *Les Marchands*¹, dont le titre métaphorise l'être au monde des travailleurs. Le paratexte – en l'espèce, le dossier pédagogique des premières représentations au TNS² – porte haut la réflexion sur le travail tout en attestant par sa composition du refus de l'artiste de faire de son œuvre un discours politique cohérent de type argumentatif et dont le sens serait défini et plus encore, définitif. Après que Joël Pommerat a en son nom défendu un théâtre de la présence des acteurs et de l'indécidabilité du sens, valant comme expérience sensorielle pour le spectateur, la question du travail se trouve frontalement posée par juxtaposition de citations : la première, de Simone Weil³, décrit le travail comme une aliénation physique et mentale, à moins qu'il n'y ait appropriation des moyens et des lieux de production. Dans la seconde, André Gorz⁴ insiste sur le nécessaire renversement de la répartition temps de travail/temps libre, qui seul permettrait que ce dernier quitte son statut de simple temps de l'entre-deux, visant à reconstituer la force de travail, pour accéder à celui de temps plein et autonome, permettant à l'individu de s'épanouir et de développer et une sociabilité qui ne serait pas fondée sur le travail. Les deux suivantes, très courtes, donnent de nouveau à lire Simone Weil, décrivant cette fois de l'intérieur le sentiment qu'a l'ouvrier d'être un esclave, avant de dénoncer le travail d'un point de vue axiologique comme ce qui inverse le rapport entre les hommes et les choses. L'avant-dernière citation prolonge celle d'André Gorz et pose de manière plus précise la question : « qu'est-ce que le lien social si le travail est sa raison ? ». Jean-Charles Masséra conteste en effet, dans son texte intitulé *Amour, gloire et CAC 40*⁵, l'idée que le travail constitue la seule source et la seule norme de sociabilité possible et ce faisant il incite à mettre à distance à la fois notre conception actuelle du « lien social » et la place que nous accordons au travail dans nos vies. La dernière citation, de J.-C. Masséra encore, titrée « Le travail, comme grande inconnu de l'art » et sous-titrée « Pour en finir avec un art de loisir », tisse un réseau thématique, mais sur le mode sémantique du contrepoint sinon de la contradiction, avec le texte liminaire de J. Pommerat qui s'achevait ainsi :

¹ *Les Marchands*, spectacle écrit et mis en scène par Joël Pommerat. Spectacle créé au TNS à Strasbourg le 24 janvier 2006.

² Dossier disponible en ligne sur Internet à l'adresse suivante :

http://www.tns.fr/FR/282&rub=6&spectacle_id=758#2005-2006%20Les%20Marchands

Ce dossier n'a pas été conçu par Joël Pommerat lui-même mais par le service des relations publiques du TNS. Toutefois, le choix des textes a été validé par J. Pommerat *a posteriori*, et le texte de Simone Weil avait déjà été utilisé par J. Pommerat lors d'une rencontre avec le public. Source : entretien téléphonique avec Andrée Pascaud, des Relations Publiques du TNS, le 16 avril 2008.

³ Simone Weil, *La Condition ouvrière*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 2002.

⁴ André Gorz, *Métamorphoses du travail*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 2004, pp. 151-152.

⁵ Jean-Charles Masséra, *Amour, gloire et CAC 40*, Paris, P.O.L., 1999, pp. 326-327.

La présence (humaine !) est l'acte premier du théâtre
je ne crois pas que le théâtre soit le lieu idéal d'expression des bons sentiments
il est plus important que les bons sentiments soient exprimés en actes dans la société,
le théâtre est un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain
non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu
de possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis,
un lieu où nous n'avons pas peur de nous faire mal, puisque ce lieu est un lieu de simulacre et que
les blessures que nous allons nous faire n'ont rien de commun avec celles que nous pourrions
éprouver dans la vraie vie.
il ne faut jamais confondre l'art et la vie. ⁶

C'est en conservant à l'esprit à la fois la cohérence du discours sur le travail à l'œuvre dans le paratexte, et la tension qui existe entre ce discours et le spectacle, qui atteste de la volonté de l'auteur-metteur en scène de faire primer le mystère dans ce qu'il nomme le « poème dramatique », que nous souhaitons ici donner une analyse linéaire des cinq séquences du spectacle *Les Marchands* ⁷, qui toutes représentent le personnage principal, que nous nommerons le « personnage-narratrice », en train de travailler à la chaîne de l'usine « Norscilor » - à une exception près. Le spectacle est en effet régulièrement ponctué de ce que nous appellerons à la suite d'Armelle Talbot des intermèdes usiniers, séquences non verbales qui ne figurent donc pas dans le texte publié.

Nous nous intéresserons donc à l'articulation entre la fonction sémantique (discours sur le travail) et la fonction dramatique de ces intermèdes, qui font jouer doublement le terme « drame » (au sens de construction dramaturgique et de mise en scène d'un événement dramatique) dans ce spectacle caractérisé essentiellement par le recours à des procédés de dédoublement et de décrochage, entre le texte et sa mise en scène, entre ce qui est dit en voix-off et ce qui est fait sur la scène par les acteurs, entre ce qui est vu et ce qui est entendu par les spectateurs, entre le visuel et le sonore et, au sein du sonore, entre la parole et le bruitage. L'articulation de ces intermèdes usiniers au déroulement de l'action ou plus exactement du récit évolue au fil du spectacle. Ces séquences semblent dans un premier temps justifier l'appellation d'intermède : caractérisées par une bande-son et un élément de scénographie spécifiques, mettant en scène le personnage-narratrice comme protagoniste, ces séquences dont le début et la fin sont presque à chaque fois marquées par un noir, sont données à voir et à entendre de manière paradoxale comme des parenthèses dans la vie du personnage comme dans l'espace-temps visuel et sonore de la représentation. Mais ces séquences ont également une fonction d'anticipation et de catalyse de l'action, et il semble que l'on puisse les considérer comme les espaces-temps de transfiguration du drame en tragédie. Le récit de la vie ordinaire d'un personnage ordinaire se

⁶ Joël Pommerat, dossier pédagogique du spectacle.

⁷ Analyse fondée sur les représentations de la trilogie au Théâtre de Gennevilliers en janvier 2008.

transfigure ainsi progressivement en une structure tragique démultipliée et paradoxale dont les différents nouements sont tous liés au travail : la maladie du personnage-narratrice, l'explosion de l'usine suite à un accident, la fermeture de l'usine, le meurtre de son enfant par l'amie du personnage-narratrice, motivé non par le fait qu'elle n'a pas d'emploi mais parce qu'elle ne supporte pas la fermeture de Norscilor puis, ultime événement qui engendre un retournement de situation, la guerre qui de manière ironique ne fonctionne pas comme agent de tragédie puisqu'elle permet que l'usine Norscilor, qui produit des armes, rouvre ses portes.

1^{er} intermède.

Plongé brusquement dans le noir, le spectateur entend des sons troubles, qui évoquent les bruits d'une usine puis, dans la pénombre, il distingue un demi-cylindre concave long de trois mètres environ, qui semble flotter dans les airs (il est en réalité suspendu par ses deux extrémités au grill de scène). Ce qui identifie immédiatement cet objet à une chaîne de travail, c'est la présence, tout autour de ce cylindre, de cinq femmes placées en quinconce, deux de dos, et trois de face – la narratrice au milieu, face au public – qui miment le travail d'ouvrières à la chaîne. Si la référence est immédiatement compréhensible, les gestes des comédiennes sont cependant peu précis et, les mains étant cachées, ils demeurent incompréhensibles pour le spectateur. Le code de représentation choisi par J. Pommerat est donc moins mimétique que chorégraphique, il ne s'agit pas d'imiter avec exactitude et précision les gestes de tel ou tel type de tâche (vissage, serrage...) aussi la gestuelle se centre sur la régularité rythmique et géométrique des mouvements des bras.

Ce choix peut se lire comme conforme aux injonctions meyerholdiennes à ce que l'acteur biomécanique prenne exemple sur le modèle des travailleurs soumis au management scientifique du taylorisme⁸ et la gestuelle économe et rythmée des acteurs de J. Pommerat semble porter la trace, consciente ou non, de l'héritage esthétique-politique meyerholdien. La volonté de faire exprimer par un travail physique du comédien sa condition de travailleur est ainsi manifeste dans le fait que les mouvements des ouvrières à la chaîne s'accélèrent en fonction de la bande sonore, ce qui figure l'inféodation des corps des ouvriers à une norme extérieure qu'ils subissent et à laquelle ils doivent s'adapter tant bien que mal, toute réversibilité étant impossible, et toute accélération s'avérant irrémédiable, les enfermant dans une spirale de vitesse dont l'issue paraît pour le spectateur fatale – c'est-à-dire inéluctable et mortelle.

⁸ Mel Gordon, « Meyerhold's biomechanics », *The Drama Review*, vol. 18 n°3, New York, New York University, september 1974, pp. 73-88. S'il ne s'agissait évidemment pas pour le théoricien révolutionnaire d'exploiter et de rentabiliser au maximum le corps de l'acteur, il s'agissait à la fois d'en peindre le portrait en travailleur, contre le modèle de l'acteur inspiré, et de le rendre apte à incarner des travailleurs et à exprimer leurs conditions de travail et de vie sur la scène – l'on retrouve dans sa théorie du jeu de l'acteur la double signification de sa métaphore du théâtre-usine.

Se pose ainsi dès sa première occurrence la question de la fonction dramatique de ces séquences. Si l'on s'en tient à la définition de l'intermède comme « divertissement, représentation entre les actes d'une pièce de théâtre, les parties d'un spectacle »⁹ il y a évidemment quelque gêne à qualifier ainsi les séquences précédemment décrites, qui figurent des ouvriers au travail. Pour autant, ces séquences sont bien marquées par le recours à la musique et à la danse, et elles semblent en outre bien « interrom[pre] quelque chose, sépare[r] dans le temps deux choses de même nature »¹⁰. Ce premier intermède, qui interrompt la séquence 3¹¹, a une apparente fonction de pause dans le récit, valant comme illustration de la condition ouvrière du personnage-narratrice. Mais il permet également une plongée dans un monde de perception singulier, marqué par une bande-son à la fois feutrée et chaotique, dont certains sons suggèrent autant des sifflements de machines à air comprimé que des soupirs humains. La séquence est cependant dotée d'une fonction dramatique et dramaturgique, et le retentissement soudain d'une sirène constitue un événement qui rompt la mécanique, dont la dimension dramatique et accidentelle est rendue par le cut-up de lumière, qui plonge le spectateur dans l'angoisse de l'obscurité et de l'incompréhension. Quand la lumière revient, la vision qui s'offre à lui confirme le statut d'événement à cette chose qu'il n'a pas vue et donc seules les conséquences ont été audibles et sont maintenant visibles : deux silhouettes fantomatiques, vêtues de combinaisons étanches immaculées et de masques à gaz, dont la lenteur des déplacements contraste avec la rapidité. Là encore, les ouvrières, à présent immobiles sont caractérisées par leur hétéronomie, soumises ici encore aux actions et aux décisions émanant du monde extérieur. Cet intermède est en définitive doté d'une importante fonction dramatique puisqu'il constitue premier signe avant-coureur de la catastrophe (l'explosion de l'usine) qui aura lieu plus tard et dont le cours modifiera le drame et l'intensifiera à la hauteur d'un nouement tragique.

Cet effet annonciateur est renforcé par le fait que ce tableau est immédiatement suivi d'un noir puis de la répétition de la première séquence de travail, à cette différence près qu'il ne reste plus que deux ouvrières, le personnage-narratrice, de face, et une autre, de dos. L'une et l'autre ont repris leur gestuelle laborieuse et chorégraphique mais sur un rythme beaucoup plus lent, ralenti, comme abasourdi. Et le retour au drame au sens de retour à l'action-narration se fait sur le mode du fondu, par le biais de la voix-off qui réapparaît sur ce dernier tableau de la chaîne, pour continuer sur le noir suivant et sur la séquence 4¹² située dans l'appartement du personnage-narratrice.

⁹ *Le Grand Robert de la langue française*, Deuxième édition revue et enrichie par Alain Rey, Tome V, p. 679.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Joël Pommerat, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud Papiers, 2006, p. 10.

¹² *Ibid.*, pp. 10-11.

2^{ème} intermède usinier :

L'intégration au récit principal de la deuxième séquence représentant les ouvrières au travail sur la chaîne de l'usine s'articule au fait que l'attention se centre davantage sur l'enjeu psychologique de la séquence au détriment du discours social sur le travail. Cette séquence correspond au texte de la séquence 10, et vient prouver l'affirmation du personnage-narratrice selon laquelle les « histoires de ressemblance [entre personnes connues et inconnues d'elle] étaient un peu une obsession chez mon amie »¹³ :

Un jour, elle [l'amie] avait même cru que là-bas, dans le même atelier où je travaillais, quelqu'un, une femme, lui aurait ressemblé presque trait pour trait quasiment comme une même goutte d'eau. Evidemment, ensuite, le lendemain, j'avais eu beau chercher partout, scruter toutes les filles autour de moi, je ne m'étais rendu compte de rien. Parce qu'évidemment aucune personne au travail ne lui ressemblait. Elle se trompait quand même souvent sur ce genre de perception qu'elle avait des choses, et des gens. Non, elle n'avait pas parfaitement toujours le sens de toutes les réalités.¹⁴

De fait, l'attention du spectateur est attirée non sur la gestuelle des personnages de travailleurs mais sur l'identité de l'un d'entre eux, joué par la comédienne qui prête également son corps au personnage de l'amie. La mise en scène prend en quelque sorte le parti de l'amie contre celui de la narratrice, ou en tout cas adopte son point de vue, donnant corps au sens propre à sa perception de la réalité. Cela dit, la séquence s'intègre également au récit et fait transition avec la séquence suivante par le biais d'un jeu sur la double identité de la comédienne :

Mais le plus compliqué pour elle justement c'était de ne pas comprendre pourquoi elle ne pouvait pas rentrer chez Norscilor, là où pourtant, quasiment tout le monde travaillait dans la région. Ce jour-là, jamais on ne s'expliqua comment elle avait pu, elle, étrangère à cette entreprise, pénétrer à l'intérieur des murs.¹⁵

La comédienne qui un instant plus tôt incarnait aux yeux du spectateur une illusion de la perception de l'amie, change de référent diégétique par le biais de la voix-off, et la comédienne, sans avoir rien besoin d'indiquer par son jeu ou son apparence, figure non plus l'illusion de l'amie, mais le personnage de l'amie elle-même, que le personnage-narratrice identifie comme tel, et empêche donc de s'approcher de la chaîne : alors que les personnages sont sur le plan personnels liés, sur son lieu de travail le personnage-narratrice fait primer l'intérêt de l'entreprise et son être travailleur sur son être privé (amical en l'occurrence). L'intermède est ainsi pleinement intégré, dans son terme comme dans son commencement, au déroulement de l'intrigue principale, car la voix-off poursuit la séquence textuelle 11 et l'achève sur une nouvelle séquence

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵ *Idem.*

visuelle (tableau) dans laquelle on voit la comédienne identifiée à l'amie en explication muette mais gestuellement très éloquente avec les personnages en combinaison, qui sont ainsi confortés dans leur statut de figure d'autorité – et de menace (sans que l'on puisse trancher s'ils incarnent cette menace ou la lutte contre cette menace.)

3^{ème} intermède.

La troisième séquence à l'usine ponctue la séquence textuelle 19¹⁶ qui s'ouvre ainsi :

Il m'arrivait souvent lorsque j'étais à mon travail de repenser à tous ces événements que je vivais en dehors. De repenser aux discussions que nous avons avec mon amie sur cette vie présente que nous croyons vivre et qui ne serait pas vraie et sur cette mort, qui elle serait vraie, et qui surtout serait la vraie vie.¹⁷

Après un noir et la séquence sonore désormais annonciatrice pour le spectateur, la deuxième partie de cette séquence textuelle 24 ouvre sur une nouvelle séquence visuelle :

J'étais sans doute de plus en plus fatiguée et cette souffrance dans le dos ne me lâchait quasiment plus. Elle montait parfois jusqu'au sommet de ma tête à l'intérieur et je devais tenir ainsi des journées entières des mois entiers avec l'envie de hurler...

Bien sûr pour m'aider, il m'était bien facile de penser à toutes ces personnes qui étaient, elles, privées d'emploi et qui n'avaient pas la chance que j'avais moi de travailler...

J'y pensais et cela m'aidait...

Mais c'était dur oui dur certains jours malgré tout...

Vraie vie ou pas.¹⁸

On retrouve la chaîne, on retrouve les travailleuses, qui ne sont plus que trois. Deux sont situées à chaque extrémité de la chaîne, de dos, et le personnage-narratrice, de face, occupe le centre. Cette opposition de placement dans l'espace correspond à une opposition rythmique, car cette dernière ne parvient littéralement plus à suivre le rythme et n'essaie d'ailleurs même plus de le faire. L'état psychologique et physique de lassitude est exprimé par le fait que la comédienne ne fait presque plus aucun geste – ce qui là encore marque le refus du réalisme et de la représentation mimétique du travail. Les trois silhouettes d'ouvrières figurent trois états ou, pourrait-on dire, trois stades physiques et psychologiques : celle située de dos à cour tient le rythme, celle située de face à jardin a les gestes plus lents, mais réguliers et donc, le personnage-narratrice, aux gestes lents et erratiques, représente le stade ultime d'épuisement mais aussi de d'abandon, de renoncement. Le fait que ce soient ces deux figures d'ouvrières qui soient de face,

¹⁶ *Ibid.*, pp. 24-25.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

et que le personnage-narratrice soit l'une d'entre elle, peut donner au spectateur à penser que pour J. Pommerat, l'attitude « juste » est ce refus passif, ce renoncement à soutenir le rythme, à rester dans la course. Ce discours implicite sur le travail et la légitimation corollaire des stratégies individuelles de refus contrastent avec le discours sur le travail livré lors de la séquence 23, qui identifie les travailleurs à des « marchands de [leurs] vies » :

Le parent de mon amie [...] en appelait à réunir toutes nos forces. C'était un combat pour la vie. Pour sauver la vie donc sauver notre travail. / A un certain moment je dis que jamais je ne pourrais envisager de / ne pas travailler / et je me mis à pleurer. / Le parent de mon amie me consola. / Il me dit que tout le monde avait besoin de travail / Que tous les hommes avaient besoin de travail / Comme de l'air pour respirer. / Car me dit-il si l'on prive un homme de son travail on le prive de respirer. / A quoi pourrait bien servir notre temps nous dit-il si nous ne l'occupions pas principalement par le travail ? / Car notre temps sans le travail ne serait rien, ne servirait à rien même. / Nous nous en apercevons bien lorsque nous cessons de travailler. / Nous sommes tristes. / Nous nous ennuyons. / Nous tombons malades. / Oui. / Le travail est un droit mais c'est aussi / un besoin, / pour tous les hommes. / C'est même notre commerce à tous. / Car c'est par cela que nous vivons. / Nous sommes pareils à des commerçants, / des marchands. / Nous vendons notre travail. / Nous vendons notre temps. / Ce que nous avons de plus précieux. / Notre temps de vie. / Notre vie. / Nous sommes des marchands de notre vie. / Et c'est ça qui est beau, / Qui est digne et respectable / Et qui nous permet / surtout / de pouvoir nous regarder dans une glace avec fierté.¹⁹

Vivre par le travail, c'est bien plus que de vivre du travail, nous dit en substance ce discours, dont l'énonciation n'est pas anodine. Il est globalement attribué au personnage du lointain parent de l'amie, le seul personnage également qualifié par son statut socio-professionnel – homme politique – et le seul personnage qui produise un discours englobant et de type argumentatif. Il pourrait incarner la vox populi, ou plus précisément son interprétation – sa déformation ? – par la parole politique. La mise à distance de la parole du parent semble de prime abord évidente pour le spectateur, du fait qu'elle est précédée d'un play-back d'une chanson sirupeuse dont le pathétique semble annoncer la démagogie d'une parole politique plus émotionnelle que constructive. Mais l'usage du pronom personnel « nous », du style indirect libre et des incises à valeur d'exemple voire de preuve du personnage-narratrice, rendent le statut de cet énoncé relativement indéfinissable. Car aucun procédé épique dans la mise en scène ne vient inciter le spectateur à mettre à distance le manque de distance des autres personnages face au discours du parent, aussi cet effet de contamination au niveau intradiégétique semble davantage à interpréter comme une stratégie de J. Pommerat pour que le spectateur s'approprie lui aussi ce discours, fût-ce partiellement et temporairement.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 31-32. Nous figurons chaque passage à la ligne par un slash.

4^{ème} intermède.

Le quatrième intermède correspond au milieu de la séquence textuelle 30, et vient illustrer le récit de rêve fait en voix-off par le personnage-narratrice :

Cette nuit-là, je rêvais que j'avais repris mon travail et que l'entreprise avait rouvert. Tout en travaillant je ne pouvais cesser de penser à ce que mon amie avait fait, à son acte qui n'était malheureusement pas un rêve lui.

J'étais perdue.

Les parents de mon amie, ne les avais-je pas salués moi-même ?

N'avais-je pas touché du doigt moi aussi la réalité qu'avait évoquée mon amie tout à l'heure ?

Cette nuit-là dans mon rêve, je m'étais plongée dans mon travail encore plus fort que d'habitude pour m'éviter de penser, penser à tout ça. ²⁰

Les bras du personnage-narratrice ne font qu'esquisser la trame chorégraphique, sous la forme d'une trace et non plus d'une figure, et ce changement de gestuelle s'accompagne d'une rupture dans la norme spatiale établie par les précédents intermèdes : le personnage est cette fois situé à l'avant-scène, dans une semi-pénombre, lumière bleutée, et la chaîne a disparu. Cette séquence figure donc non pas le travail mais les effets psychologiques de l'absence de travail sur le personnage. Le fait de ne plus pouvoir travailler est vécu par le personnage non comme une libération ou à tout le moins un soulagement physique mais comme un échec, et l'intrusion du travail dans la part intime de l'individu, celle de l'imaginaire et du rêve, semble attester du statut hégémonique du travail comme norme de l'épanouissement individuel décrit par Jean-Charles Masséra. Mais là encore ce constat en actes et en perception n'est pas accompagné d'un discours dénonçant cet état de fait et permettant de trancher ou de l'affirmation d'un autre modèle d'épanouissement – qui passerait par un discours ou se manifesterait en actes et en jouissance chez tel ou tel personnage. Alors que J.-C. Masséra posait ce constat pour mieux affirmer l'existence d'autres normes d'épanouissement individuel et de sociabilité, le spectacle ne met en scène que la première partie du discours de J.-C. Masséra, et tend donc à infirmer la seconde. Le travail constitue l'alpha et l'oméga de la vie humaine tant sur le plan individuel que sur le plan collectif.

5^{ème} intermède :

Le spectacle se clôt précisément sur une dernière séquence montrant le personnage-narratrice de nouveau « à sa place » dans la « vraie vie », c'est-à-dire sur la chaîne, venant illustrer la fin du texte :

²⁰ *Ibid.*, p. 44.

Voilà moi aujourd'hui j'ai retrouvé une vie ordinaire je travaille. Je suis heureuse. Ma douleur dans le dos s'est complètement endormie. Je pense souvent à mon amie. Elle m'écrit.

Je me suis liée d'amitié avec cette femme justement en qui mon amie qui inventait souvent des liens de ressemblance entre les gens voyait une femme qui lui aurait ressemblé.

Cette femme est venue travailler dans le même atelier que moi à un poste très proche du mien et nous nous entendons toutes les deux vraiment parfaitement.

Est-ce donc le travail qui nous lie ainsi si fortement ?

Je ne saurais le dire... ²¹

A première vue, la réponse semble évidente. De fait le personnage de l'amie se trouve exactement remplacé (puisqu'il est joué par la même comédienne) et avantageusement remplacé (puisque le personnage-narratrice n'a plus à lui interdire l'accès à la chaîne). Cette évolution des interactions amicales du personnage de la narratrice prouve donc de fait l'isolement des non-travailleurs, représentés sur la scène par le personnage de l'amie, dont les idiosyncrasies psychologiques ne font que redoubler le caractère intrinsèquement marginal de ce groupe social du fait de leur exclusion de la sphère professionnelle. L'exclusion est d'ailleurs représentée au sein même de cette image finale puisque, à l'opposé de ces deux femmes situées côte à côte face public, à l'autre bout de la chaîne (de dos, à cour), une autre silhouette s'active à son travail, tandis que les deux autres semblent abîmées dans une contemplation réciproque. Là encore, il n'est point ici question d'une représentation réaliste de l'acte laborieux, c'est la représentation de l'état psychique et des relations intersubjectives qui prime. La morale du spectacle serait-elle que le clivage entre dominants et dominés se serait déplacé voire dédoublé, se centrant désormais non plus – seulement – autour du couple « prolétaires »/ « patrons » ²² mais sur le couple « travailleurs » et « non-travailleurs », ce second terme ne désignant plus les rentiers capitalistes mais les chômeurs ? La question finale fait écho à plusieurs énoncés convergents, qu'il s'agisse des sentiments éprouvés par le personnage-narratrice dont le spectateur est le plus proche (l'on pense entre autres exemples à la séquence précédemment évoquée où elle rêve de son travail), ou qu'il s'agisse d'un discours qui thématise explicitement cette question. C'est le cas de la séquence 23, qui articule précisément la perception subjective du personnage-narratrice à un discours politique sur le travail, lorsque le parent vient annoncer à sa famille éloignée et à ses amis que leur entreprise risque de ne jamais rouvrir :

²¹ *Ibid.*, p. 52.

²² La figure du patron, ou plus exactement de l'instance décisionnaire du destin de l'usine et de ses ouvriers et pourtant géographiquement et symboliquement éloigné du travail comme des ouvriers, est figurée comme une présence-absence inatteignable, et ce faisant quasi divine, en tout cas située dans un univers sans commune mesure et sans point de contact avec celui des travailleurs, ces derniers se trouvant par conséquent absolument impuissants face aux décisions. En attestent les séquences textuelles 23 et 27 : dans la séquence 23, le parent éloigné de l'amie, l'homme politique, explique à tous les personnages dont le destin est lié à celui de l'usine Norscilor, que l'usine est en péril parce qu'il se trouvait qu'en très haut lieu des personnages qui ne connaissaient sans doute pas bien la vie avaient décrété que notre entreprise était devenue dangereuse... » *Ibid.*, p. 30. Et dans la séquence 27 il explique que « c'en était presque décidé, l'entreprise jamais ne rouvrirait ses portes. [...] Il en avait été décidé ainsi quelque part en haut lieu et nous ne savions où. » *Ibid.*, p. 37.

A un certain moment je dis que jamais je ne pourrais envisager de ne pas travailler et je me mis à pleurer.

Le parent de mon amie me consola.

Il me dit que tout le monde avait besoin de travail que tous les hommes avaient besoin de travail comme de l'air pour respirer. Car me dit-il si l'on prive un homme de son travail on le prive de respirer. A quoi pourrait bien servir notre temps nous dit-il si nous ne l'occupions pas principalement par le travail ? Car notre temps sans le travail ne serait rien, ne servirait à rien même. Nous nous en apercevons bien lorsque nous cessons de travailler. Nous sommes tristes. Nous nous ennuyons. Nous tombons malades. Oui. Le travail est un droit mais c'est aussi un besoin, pour tous les hommes. C'est même notre commerce à tous. Car c'est par cela que nous vivons. Nous sommes pareils à des commerçants, des marchands. Nous vendons notre travail. Nous vendons notre temps. Ce que nous avons de plus précieux. Notre temps de vie. Notre vie. Nous sommes des marchands de notre vie. Et c'est ça qui est beau, qui est digne et respectable, qui nous permet surtout de pouvoir nous regarder dans une glace avec fierté...²³

A la différence de la figure du « prolétaire » qui identifie triplement le travailleur à une classe sociale, à une appartenance idéologique (via une conscience de classe) et à un groupe politique (agissant au sein et au nom d'une lutte des classes), le portrait du travailleur en marchand déplace la perspective sur l'échange économique et social et peint le travailleur comme un homme double, à la fois marchand et marchandise, et dans une certaine mesure profiteur du système qu'il subit. J. Pommerat donne à entendre la conception d'une sociabilité accrochée à et calquée sur le modèle de l'échange marchand, développée par Adam Smith dans *La Richesse des Nations*²⁴ - dont l'influence sur la conception contemporaine du travail est décrite par la citation de Jean-Charles Masséra donnée dans le dossier pédagogique du spectacle. Mais J. Pommerat semble également acter une évolution des représentations non pas seulement/tant du travailleur que de l'individu du XXI^e siècle, caractérisé précisément par la dualité de son être, écartelé entre son identité – et ses intérêts – de travailleur et de consommateur. Il est intéressant de noter que la comparaison avec la prostitution est posée pour être rejetée par les personnages : quand le personnage de la prostituée se déclare « solidaire »²⁵ des travailleurs de l'usine et considère le fait de « ven[dre] temporairement des parties de son corps en échange d'argent »²⁶ « exactement comme un travail ordinaire »,²⁷ le caractère collectif et univoque de la réaction est figuré par le recours à une énonciation diffuse²⁸.

²³ *Ibid.*, pp. 31-32.

²⁴ Adam Smith, *La Richesse des Nations* (1776), Quatre tomes, Paris, PUF, 1995.

²⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ Quelqu'un dit / mais comment pouvez-vous dire cela? C'est-à-dire ? dit la femme. / Cette femme cherchait à provoquer ou à se moquer / des personnes qui étaient décédées dans la catastrophe. / Comment pouvait-elle faire ainsi de pareille comparaisons? / C'est le grand fils de amie qui exprima finalement tout ce que tout le monde ressentait et lui dit / qu'elle n'avait rien à faire dans ce lieu. » *Ibid.*, p. 33.

En outre, lorsque l'usine ferme suite à l'explosion, le personnage-narratrice réagit non pas par solidarité avec ses pairs en se révoltant par exemple contre les conditions de sécurité, mais en faisant corps avec son entreprise, cette dernière étant totalement mise en équation par le personnage avec le travail qu'elle fournit : « depuis la catastrophe nous étions tous abattus et évidemment désœuvrés »²⁹ La catastrophe semble moins désigner l'explosion meurtrière en elle-même que sa conséquence pour les travailleurs survivants. Et le travail est indirectement décrit non comme un labeur mais comme une œuvre, comme si l'idéal marxien avait été atteint d'un travail créatif qui accomplisse l'homme.

L'hypothèse selon laquelle l'opposition centrale se joue désormais entre travailleurs et non-travailleurs parce que le travail est pensé non comme ce qui aliène mais ce qui révèle, accomplit l'homme, est renforcée par le fait qu'à aucun moment dans son discours le personnage-narratrice ne se définit comme une ouvrière³⁰, mais toujours par le fait qu'elle a un travail et surtout par sa relation à son travail : par opposition à son amie : « ce qui lui manquait par-dessus tout, c'était un travail »³¹, « moi je mesurais la chance d'avoir un travail »³², « bien sûr pour m'aider il m'était facile de penser à toutes ces personnes qui étaient, elles, privées d'emploi et qui n'avaient pas la chance que j'avais moi de travailler »³³ ; ou encore « j'étais tellement heureuse d'avoir ce travail qui me tenait debout qui m'aidait à bien me tenir droite et à me respecter ». Et, si l'ironie est flagrante quand elle énonce cette phrase le corps contraint par un corset, il n'en reste pas moins que le rôle structurant et socialisant du théâtre semble primer. Et, dans la séquence finale, le doute quant à l'évidence de la réponse est cependant instillé dans la mise en scène par la répétition par trois fois de l'interrogation « Est-ce donc le travail qui nous lie ainsi si fortement ? » sur fond du bruit de l'usine. Le noir se fait sur ce son qui va crescendo, et c'est non pas l'arrêt de l'image mais celui du son, qui marque la fin du spectacle, contribuant ainsi à faire résonner davantage encore cette question, avec laquelle le spectateur repart donc.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰ De même, dans le texte, « Norscilor » n'est jamais désignée comme une usine, mais comme une « société » (p. 14), une « entreprise » (p. 16, p. 29, p. 30) dont il est simplement précisé au moment de l'explosion qu'elle contient des « ateliers »³⁰ et qu'elle produit « des matières suspectes comme par exemple des matières permettant la fabrication d'armes violentes et radicales » (p. 30).

³¹ *Idem.*

³² *Ibid.*, p. 9.

³³ *Ibid.*, p. 24.