



Théâtre
National
de Strasbourg
École supérieure
d'art dramatique

Les Marchands

Texte et mise en scène de **Joël Pommerat**

au TNS, salle Gignoux, du 5 au 28 janvier 2006

CRÉATION

Dossier Pédagogique

Contact TNS

Patrick Lardy 03 88 24 88 47 / 06 61 40 66 91 / public2@tns.fr

Les Marchands

Texte et mise en scène Joël Pommerat

scénographie et lumière Éric Soyer
suivi de la réalisation scénographique
et accessoires Thomas Ramon
costumes Isabelle Deffin
implantation sonore
et réalisation de l'écriture sonore François Leymarie
recherche sonore et régie son Grégoire Leymarie
direction technique Emmanuel Abate
régie plateau Jean-Pierre Costanziello
assistanat à la lumière
et à la régie lumière Jean-Gabriel Valot
assistanat à la mise en scène - stagiaire Caroline Logiou

avec

Saadia Bentaïeb
Agnès Berthon
Lionel Codino
Eric Forterre
Ruth Olaizola
Murielle Martinelli
Jean-Claude Perrin
Marie Piemontese

Dates du vendredi 20 janvier au mercredi 8 février 2006
du mardi au samedi à 20h

les dimanches 29 janvier et 5 février à 16h

Relâche les lundis et le dimanche 22 janvier

Salle Salle Hubert Gignoux

Production Compagnie Louis Brouillard
En coproduction avec Espace Malraux - Scène nationale de Chambéry / Théâtre National de Strasbourg / Centre Dramatique national de Normandie - Comédie de Caen / Centre Dramatique national d'Orléans-Loiret-Centre / Théâtre Paris-Villette / Théâtre Brétigny - Scène conventionnée du Val d'Orge / Arcadi - Action régionale pour la création artistique et la diffusion en Île-de-France

RENCONTRE
à l'issue du spectacle
le jeudi 2 février

Des femmes enceintes, des bébés, des corps au travail, un petit garçon de 7 ou 10 ans. Une forteresse à percer : la valeur du travail, mythe déclinant de la modernité. A réinventer. Que faire? Avec ce dernier volet de la trilogie entamée par *Au Monde*, et *D'une seule main*, Joël Pommerat et ses comédiens mettent en marche la machine du théâtre pour inventer un mode de production nouveau et, peut-être, un nouveau mode d'existence.

une femme a de la chance
car elle a un travail
une autre n'en a pas
car elle n'en trouve pas
elle n'a que des dettes, et un enfant de 7 ans
on dit d'elle qu'elle n'a pas le sens des réalités, voire même on la soupçonne d'être une
femme qui n'a pas sa raison
cette femme croit en une théorie qui envisage le vrai monde dans la mort, ce n'est pas une
religion dit-elle, elle communique avec les morts de différentes manières
la femme qui travaille et qui a donc de la chance souffre car son dos est douloureux, sans
doute à cause des gestes qu'elle doit refaire tous les jours plusieurs milliers de fois, mais elle
ne veut pas se plaindre car elle a de la chance
son amie l'envie d'avoir un travail et la soutient
on voit cette femme qui a de la chance partir au travail le matin, alors qu'il fait encore nuit,
soutenue par celle qui ne travaille pas
la femme qui ne travaille pas elle, passe ses journées dans le vide, ne sait pas quoi faire de sa
vie
celle qui a de la chance et qui travaille, fait les mêmes gestes toute la journée sur une chaîne
de production
l'oncle de la femme qui ne travaille pas prétend que celle-ci n'est pas assez sérieuse et
rigoureuse pour pouvoir travailler, qu'elle n'a pas vraiment toute sa raison et que c'est pour ça
qu'elle ne trouve pas de travail
la femme cherche à emprunter de l'argent à sa sœur
une fois
deux fois
dans un bar, la femme est désespérée, elle pleure, elle est aux abois dit-elle
un jour, la femme qui n'a pas de travail fait irruption dans l'entreprise où travaille son amie,
avec son enfant, pour obtenir d'être embauchée, c'est un vrai scandale
un autre jour, la femme présente un jeune homme à sa famille, elle prétend que c'est son fils,
un grand fils caché, on a du mal à la croire
la femme, un jour avoue à son amie sa philosophie, ses croyances, et les contacts qu'elle a
avec les morts, le monde des morts qui est selon elle, le vrai monde la nuit, elles entrent en
contact avec les morts
un autre jour, on apprend que la grande entreprise de la région, celle qui embauche la quasi
totalité de la population va fermer,
un homme politique veut se faire le défenseur des emplois
la femme se met en tête de sauver le travail, on la soupçonne d'avoir voulu sacrifier son
enfant, l'enfant est tombé du vingt et unième étage, heureusement l'enfant est
miraculeusement indemne,
on la juge en famille, arbitré par l'homme politique
elle insiste, elle semble persuadée qu'elle peut sauver le travail, cela en offrant ce qu'elle a de
plus cher, c'est sa mère qui est morte qui se présente à elle sous la forme d'une fée qui le lui
certifie dit elle
l'entreprise ferme pour de bon
c'est la catastrophe, la mort du travail
la femme sacrifie son enfant, cette fois, aucune maladresse
le travail est sauvé, l'entreprise comme par miracle a repris ses activités

Joël Pommerat

Aux voix opprimées

Ô, la folie de la grande ville, le soir,
Quand les arbres rabougris se raidissent près d'un mur noir,
Que l'esprit du mal regarde sous son masque d'argent ;
Et la lumière, de son fouet magnétique, repousse la nuit de pierre.
Ô, le son englouti des cloches du soir.

Putain qui enferme son enfant mort-né dans des frissons glacés.
Furieusement, la colère de Dieu flagelle le front du possédé,
Épidémie pourpre, faim qui brise des yeux verts.
Ô, l'affreux rire de l'or

Mais saigne en silence dans une obscure caverne l'humanité privée de voix,
Forge avec de durs métaux la tête rédemptrice.

Georg Trakl, *Crépuscule et déclin*, Gallimard

Avec l'écriture je cherche à replacer le spectateur dans un temps précis, concret. Un temps qui puisse rassembler spectateurs et acteurs dans un lieu donné. Un temps capable de relier fortement des êtres les uns aux autres, par exemple : comme un groupe de personnes face à un danger commun.

Je cherche à rendre l'intensité du temps qui passe, seconde après seconde comme aux moments de notre vie les plus essentiels, pendant une expérience qui nous confronte à nous-même, au plus profond.

En même temps, je choisis des situations ordinaires, et je cherche à l'intérieur de ce cadre ordinaire la tension la plus forte, l'intensité la plus grande, c'est pourquoi je cherche souvent à l'intérieur du plus anodin, et je me prive volontairement d'actions « dramatiques » au sens premier du terme.

L'instant le plus important de mes pièces, celui qui est recherché, celui sur lequel j'aimerais qu'on s'attarde quand on en parle, c'est l'instant créé par superposition des différents instants, produit d'un mélange, d'une confusion de tous les instants.

Ce produit est imaginaire

subjectif

cet instant naît d'une accumulation d'instant

il est mental

il n'a donc de réalité qu'à l'intérieur de la tête de celui qui est là, spectateur,

il est fait de son regard, son écoute,

il est le but ultime du travail, qui est écriture avec des mots mais pas seulement

il est flou (le dire est difficile)

mais le sens recherché par moi, dans mon travail s'exprime là, se dégage à cet endroit imaginaire, de confusion, de contradiction souvent, d'accumulation et de superposition,

il est complexité, utopie et concret tout à la fois.

Comment définir vraiment ce que je cherche quand je fais un spectacle

ce que je cherche entre autres le plus obstinément c'est rassembler, c'est confondre, c'est mélanger...

par exemple

le plus étrange avec le plus simple, le plus banal

le plus intime avec le plus épique,

le plus sérieux, le plus tragique avec le plus dérisoire

le plus actuel avec le plus anachronique

réunir tout ça, ces dimensions, toutes, ne pas en laisser échapper.

C'est comme cela, peut être à tort, que je pense pouvoir rendre théâtralement un peu de réalité car mon obsession c'est ça, saisir un peu de réalité

j'aime aussi que mes histoires soient improbables, tordues

qu'elles ne tiennent vraiment pas debout comme on dit, au contraire qu'elles soient bancales, qu'on me dise « mais c'est quoi ça, qu'est ce que ça raconte ce truc ? », et que ce soit un vrai tour de force ensuite qu'elles tiennent quand même debout sur le plateau

rien n'est plus beau selon moi que l'équilibre précaire

j'aime que ça ne soit pas gagné d'avance,

que ça tienne pas tout seul

que l'écriture des mots, l'écriture du texte ne révèlent pas tout, ne disent pas tout

que tout ne soit pas joué d'avance

parce que dans le fond, mes histoires ne sont que prétextes à révéler des instants, révéler de la présence, présence qui est tout à la fois mystère et concret

présence qui est l'événement majeur, qu'on le veuille ou non, de notre monde-là, donc de ce théâtre-là

On me demande parfois pourquoi il y a aussi peu de lumière dans mes spectacles. Comme possible réponse, je pense à la déception qu'on a lorsque le personnage d'un roman qu'on a aimé est représenté dans un film adapté de ce roman. Même si on avait ressenti une grande proximité avec le personnage, en lisant le livre, on se rend compte finalement que cet effet de proximité était trompeur. On ressentait fortement ce personnage mais la précision de ses traits nous échappait, la forme précise de son corps aussi. Finalement on avait une impression de précision alors que plusieurs visages, plusieurs corps, plusieurs éléments concrets et abstraits qui composent une personne se mêlaient, parfois contradictoires. Différents éléments se superposaient dans notre esprit pour composer un être, à la fois vrai et multiforme. Ce visage, ce corps, la personnalité de cet être, avaient cependant la juste complexité des choses et de la relation que nous entretenons avec la réalité, c'est-à-dire floue, ambiguë, voir les choses et les personnes sans les regarder vraiment, projeter sur eux une part de nous même, notre imagination, notre désir comblant toutes les aspérités, tous les creux. Cet être, ce personnage était notre création avant tout...L'écrivain, le romancier nous avait donc inclus, sans nous connaître dans le livre, sa création induisait la nôtre, nous participions à l'écriture du livre... par le désir que nous avons de rendre vivant le ou les personnages (je crois que lorsque nous lisons un livre nous sommes en situation de création, d'être créateurs)

Dans mes spectacles j'essaye ainsi de me rapprocher de la représentation qu'on peut se faire des choses et des êtres en littérature, représentation qui est pour moi la plus authentique qui soit. Je cherche dans mes spectacles le même rapport que celui que nous entretenons avec les personnages d'un livre à la lecture. C'est pour cela je crois que je cherche dans mes spectacles cet équilibre de la lumière entre montrer et cacher, désir de voir et empêchement, et que cette recherche d'équilibre se retrouve également dans tous les autres domaines de l'écriture, du texte et de la mise en scène.

dans nos vies nous cohabitons sans cesse avec l'improbable
l'improbable c'est l'infini par exemple
c'est aussi la mort
car la mort, banalité que de le rappeler, n'a pas de réalité dans le sens d'une connaissance propre, d'une expérience (intérieure),
nous avons l'expérience de la mort des autres mais pas de la notre
en un sens cette non- réalité est une réalité forte de nos existences
l'improbable est une composante essentielle de nos vies
notre réalité est faite d'une multitude de non- réalités, une multitude de manques, de secrets et même d'absurdités

bien souvent dans l'écriture du théâtre, il n'y a pas vraiment de place pour ce qui se tisse entre les corps, les êtres
la présence est banalisée
parce que bien souvent au théâtre tout ce qui est de l'ordre de la relation est inscrit, contenu dans le texte, la parole, les mots... Ce qui se tisse, ce qui se passe de vraiment important, essentiel entre deux corps est écrasé par la langue.
Je trouve que la langue écrase aussi, et ne fait pas seulement que révéler.
Finalement ce qui se passe entre deux êtres côte à côte paraît ne pas être traité par le théâtre autrement que par la parole. Comme à l'école on juge bien souvent l'auteur de théâtre par sa capacité à bien (ou joliment) dire, formuler (clairement). Finalement, très souvent même le non-dit est dit, même la fameuse incommunicabilité, la vanité, le dérisoire de la parole sont exprimés avec des mots.
comme si le mot pouvait tout exprimer
Où est la place pour un chant tout à la fois silencieux et audible ?
Pourtant dans notre monde quelle est la crédibilité du dire, où est sa vérité ? et finalement sa validité...
La vérité au théâtre je crois que c'est sur le visage, et au cœur de la présence même des corps qu'il faut aller la rechercher maintenant.

les acteurs avec qui je travaille ne sont pas extérieurs au texte et à la mise en scène, ils sont la « matière » même du poème, ils ne disent pas la poésie, ils « sont » le poème même

il est évident que l'art du théâtre doit déborder du champ de la littérature
la littérature a comme support la page, le théâtre, la scène
les comédiens ne doivent pas être seulement des porteurs de texte, juste des porteurs de mots,
des amplificateurs du verbe, des récitants inspirés
ils doivent être eux mêmes le plus possible inclus dans le poème théâtral, et pourquoi pas devenir
le poème lui-même

pour moi les acteurs font partie du poème et de l'écriture
ils sont inclus dans le temps de l'écriture ça veut dire qu'ils sont indissociables de l'écriture, non
pas en tant que co-auteurs du texte, mais en tant que « mot » même, en tant que « partie » du texte

je rêve d'écrire un texte de théâtre incomplet voire incompréhensible sans les acteurs
il manquerait au texte une part
que seuls quelques acteurs au monde pourraient venir éclairer
cela pour chacun des rôles en particulier
pas seulement du fait d'un talent extraordinaire de ces acteurs là
mais du fait simplement de leur être
les mots du texte sans eux ne voudraient rien dire
ce serait seulement quand ces acteurs en particulier se seraient appropriés les mots du texte que
ces mots prendraient un sens...
et ces acteurs eux aussi prendraient un sens
les deux ensemble l'acteur, les mots seraient toujours aussi indéchiffrables mais maintenant
absolument évidents
évidents comme le sont les choses, les pierres par exemple

Au théâtre je suis assez obsédé par des notions telles que " le poids ", " le concret ", " l'instant ",
" l'intensité "
Nous pouvons passer beaucoup de temps en répétition avec les comédiens à rechercher le poids
d'un geste, le juste poids d'une parole prononcée.
Ce que j'appelle le poids des choses, c'est la recherche du rapport le plus direct possible (intime
peut être) entre l'acteur et les mots du texte, les silences du texte, les gestes et les mouvements.
Je demande aux acteurs d'être concrets, ce qui ne veut pas dire être explicatifs ou logiques, mais
de créer un vrai rapport avec les mots qu'ils prononcent (surtout avec les choses que les mots
cherchent à atteindre), avec les gestes qu'ils font, avec les partenaires à qui ils s'adressent.
Cela va donc dans le sens d'une recherche de simplicité et à l'inverse d'une recherche
d'explication psychologique des agissements des personnages (nous cherchons à montrer, pas à
démontrer, nous pouvons montrer sans vraiment comprendre, ni chercher à faire comprendre)
Ce travail qui peut paraître finalement d'une grande évidence et même banalité finit par créer sur
un plateau de théâtre un certain climat d'étrangeté du fait même de l'impression qu'on peut avoir
(dans certaines bonnes représentations, ce qui n'est pas toujours le cas) que des paroles sont
« vraiment » prononcées, que des silences pèsent « vraiment », que des gestes comptent
« vraiment ». Ce sentiment d'étrangeté vient du décalage vis à vis de certaines conventions
théâtrales (je crois très répandues) qui ont instauré certaines évidences, certaines habitudes,
certains réflexes de spectateurs. L'artificial est devenu la norme. Les notions telles que vérité et
imaginaire sont incompatibles. Le vrai ne serait pas poétique.

Je voudrais quand même préciser que ce travail a évidemment ses risques. Et qu'à force de
chercher le poids nous tombons parfois dans de la lourdeur ou de la fausse gravité, voire de la
tristesse. Il n'y a évidemment aucune recette infaillible pour atteindre le vrai. Je veux dire par là
que cette recherche de théâtre implique une certaine irrégularité (plus grande que la moyenne)
au niveau des résultats, une certaine irrégularité de la qualité des représentations d'un même
spectacle.

Je demande aux comédiens avec qui je travaille de s'engager beaucoup et en même temps je leur demande beaucoup de pudeur, de retenue, cela en réaction peut être à un climat environnant très complaisant avec les émotions, jusqu'à l'exhibition de soi

Finalement je cherche à susciter chez le spectateur un désir d'approche et de rencontre avec les acteurs et avec le spectacle.

Je cherche à susciter son désir de créer lui-même avec sa sensibilité et son imaginaire, une partie du spectacle, une partie du sens. Je cherche une ouverture aux autres, je cherche une rencontre mais je ne fais qu'une partie du chemin. Je spécule sur le plaisir que le spectateur pourrait avoir à faire l'autre partie du chemin. Ce fantasme de la rencontre ne peut pas déboucher à chaque fois sur une vraie rencontre, c'est évident. Des soirs c'est vraiment notre faute, des soirs c'est davantage la faute des spectateurs, un peu paresseux ou pas du tout concernés.

Cette forme de recherche théâtrale est sous tendue bien sûr par une conception particulière des notions telles que « profondeur », « vérité », ainsi que des voies par lesquelles il serait possible d'y accéder (si cela se pouvait)

Des notions qui ne finiront jamais de nous diviser les uns les autres

quand je dis que le théâtre a donné trop d'importance aux mots je veux dire que c'est la chose visée par le mot qui est l'essentiel,

le mot est une tentative

la chose visée par le langage n'est jamais tout fait « conquise » par lui

c'est ce que nous visons par le langage qui est l'essentiel, ce que le langage s'efforce de saisir, et d'atteindre

car le langage est un moyen, il n'est pas une fin

(nous avons sans doute fini par imaginer que les gens les plus lettrés, ceux qui maîtrisaient le mieux les mots, maîtrisaient le mieux la réalité)

nous avons eu au théâtre une démarche finalement fétichiste, c'est-à-dire que nous avons donné plus de valeur aux mots, c'est-à-dire aux symboles, qu'aux choses elles mêmes

nous avons renoncé à atteindre les choses et nous nous sommes contentés des mots

nous avons renoncé à l'utopie

nous avons érigé le maniement des mots en science, une science refermée sur elle même

c'est comme cela que nous avons partiellement effacé le monde alentour (les choses, les corps)

pour ne garder que l'expression des choses, la symbolisation des choses

nous nous sommes mis au centre quand notre langage est devenu sacré

nous avons sacralisé l'expression au détriment de la chose

le théâtre est devenu un lieu emblématique de ce rapport, lieu où s'affichait cet énorme

paradoxe : présence de corps effacés ou relégués au second plan (derrière les mots) et langage

écran de toutes matières, présences, corporalités, choses

les vraies choses sont devenues accessoires,

les mots eux-mêmes ont finalement pris le statut de choses, les seules choses, ils sont devenus la

fin du théâtre, et le comédien a professionnalisé son rapport au vivant

le théâtre serait un lieu d'expérience

expérience artistique

mais dans le sens d'expérience de vie

expérience sensible, expérience imaginaire, exploration

lieu d'une expérience sensible

l'expérience vaudrait pour le chemin, le voyage, non pour le but

on peut écrire avec de la lumière,

on peut écrire avec de la présence humaine

je crois que pour le moment je ne peux me passer du récit, et de la narration car j'ai besoin du temps pour composer le théâtre que je fais

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

Joël Pommerat

Enfermés comme dans une île

L'ouvrier ne sait pas ce qu'il produit, et par suite il n'a pas le sentiment d'avoir produit, mais de s'être épuisé à vide. Il dépense à l'usine, parfois jusqu'à l'extrême limite, ce qu'il a de meilleur en lui, sa faculté de penser, de sentir; de se mouvoir ; il les dépense, puisqu'il en est vidé quand il sort ; et pourtant il n'a rien mis de lui-même dans son travail, ni pensée, ni sentiment, ni même, sinon dans une faible mesure, mouvements déterminés par lui, ordonnés par lui en vue d'une fin. Sa vie même sort de lui sans laisser aucune marque autour de lui. L'usine crée des objets utiles, mais non pas lui, et la paie qu'on attend chaque quinzaine par files, comme un troupeau, paie impossible à calculer d'avance, dans le cas du travail aux pièces, par suite de l'arbitraire et de la complication des comptes, semble plutôt une aumône que le prix d'un effort. L'ouvrier, quoique indispensable à la fabrication, n'y compte presque pour rien, et c'est pourquoi chaque souffrance physique inutilement imposée, chaque manque d'égard, chaque brutalité, chaque humiliation même légère semble un rappel qu'on ne compte pas et qu'on n'est pas chez soi. On peut voir des femmes attendre dix minutes devant une usine sous des torrents de pluie, en face d'une porte ouverte par où passent des chefs, tant que l'heure n'a pas sonné ; ce sont des ouvrières ; cette porte leur est plus étrangère que celle de n'importe quelle maison inconnue où elles entreraient tout naturellement pour se réfugier. Aucune intimité ne lie les ouvriers aux lieux et aux objets parmi lesquels leur vie s'épuise, et l'usine fait d'eux, dans leur propre pays, des étrangers, des exilés, des déracinés. Les revendications ont eu moins de part dans l'occupation des usines que le besoin de s'y sentir au moins une fois chez soi. Il faut que la vie sociale soit corrompue jusqu'en son centre lorsque les ouvriers se sentent chez eux dans l'usine quand ils font grève, étrangers quand ils travaillent. Le contraire devrait être vrai. Les ouvriers ne se sentiront vraiment chez eux dans leur pays, membres responsables du pays, que lorsqu'ils se sentiront chez eux dans l'usine pendant qu'ils y travaillent.

Il est difficile d'être cru quand on ne décrit que des impressions. Pourtant on ne peut décrire autrement le malheur d'une condition humaine. Le malheur n'est fait que d'impressions. Les circonstances matérielles de la vie, aussi longtemps qu'il est à la rigueur possible d'y vivre, ne rendent pas à elles seules compte du malheur, car des circonstances équivalentes, attachées à d'autres sentiments, rendraient heureux. Ce sont des sentiments attachés aux circonstances d'une vie qui rendent heureux ou malheureux, mais ces sentiments ne sont pas arbitraires, ils ne sont pas imposés ou effacés par suggestion, ils ne peuvent être changés que par une transformation radicale des circonstances elles-mêmes. Pour les changer, il faut d'abord les connaître. Rien n'est plus difficile à connaître que le malheur ; il est toujours un mystère. Il est muet, comme disait un proverbe grec. Il faut être particulièrement préparé à l'analyse intérieure pour en saisir les vraies nuances et leurs causes, et ce n'est pas généralement le cas des malheureux. Même si on est préparé, le bonheur même empêche cette activité de la pensée et l'humiliation a toujours pour effet de créer des zones interdites où la pensée ne s'aventure pas et qui sont couvertes soit de silence soit de mensonge. Quand les malheureux se plaignent, ils se plaignent presque toujours à faux, sans évoquer leur véritable malheur ; et d'ailleurs, dans le cas du malheur profond et permanent, une très forte pudeur arrête les plaintes. Ainsi chaque condition malheureuse parmi les hommes crée une zone de silence où les êtres humains se trouvent enfermés comme dans une île.

Simone Weil, *La Condition ouvrière*, Folio Essais

À mesure, en effet, que s'étendent les plages de temps disponible, le temps de non-travail peut cesser d'être *l'opposé* du temps de travail : il peut cesser d'être temps de repos, de détente, de récupération ; temps d'activités accessoires, complémentaires de la vie de travail ; paresse, qui n'est que l'envers de l'astreinte au travail forcé, hétéro-déterminé ; divertissement qui est l'envers du travail anesthésiant et épuisant par sa monotonie. À mesure que s'étend le temps disponible, la possibilité et le besoin se développent de le structurer par d'autres activités et d'autres rapports dans lesquels les individus développent leurs facultés autrement, acquièrent d'autres capacités, conduisent une autre vie. Le lieu de travail et l'emploi peuvent alors cesser d'être les seuls espaces de socialisation et les seules sources d'identité sociale ; le domaine du hors-travail *peut* cesser d'être le domaine du privé et de la consommation. De nouveaux rapports de coopération, de communication, d'échange peuvent être tissés dans le temps disponible et ouvrir un nouvel espace sociétal et culturel, fait d'activités autonomes, aux fins librement choisies. Un nouveau rapport, inversé, entre temps de travail et temps disponible tend alors à s'établir : les activités autonomes peuvent devenir prépondérantes par rapport à la vie de travail, la sphère de la liberté par rapport à celle de la nécessité. Le temps de la vie n'a plus à être géré en fonction du temps de travail ; c'est le travail qui doit trouver sa place, subordonnée, dans un projet de vie

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

« Aujourd'hui encore, lorsqu'un être humain quel qu'il soit, dans n'importe quelles circonstances, me parle sans brutalité, je ne peux m'empêcher d'avoir l'impression qu'il doit y avoir une erreur et que l'erreur va sans doute se dissiper. J'ai reçu là [à l'usine], pour toujours, la marque de l'esclavage. »

Simone Weil, *Attente de Dieu*, Seuil, 1977

« Les choses jouent le rôle des hommes, les hommes jouent le rôle des choses. C'est la nature du mal »

Simone Weil, *La Condition ouvrière*, Folio, 2002

Qu'est-ce que le lien social si le travail est sa raison ?

Tentons de comprendre si c'est le travail en soi qui est générateur de lien social ou s'il n'exerce aujourd'hui ces fonctions particulières que « par accident ». Réglons d'un mot la question de la norme : dans une société régie par le travail, où celui-ci est non seulement le moyen d'acquérir un revenu, mais constitue également l'occupation de la majeure partie du temps socialisé, il est évident que les individus qui en sont tenus à l'écart en souffrent. Les enquêtes réalisées chez les chômeurs ou les RMistes et qui montrent que ceux-ci ne veulent pas seulement un revenu, mais aussi du travail, ne doivent pas être mal interprétées. Elles mettent certainement moins en évidence la volonté de ces personnes d'exercer un travail que le désir de vouloir être comme les autres, d'être utiles à la société, de ne pas être assistés. On ne peut pas en déduire un appétit naturel pour le travail et faire comme si nous disposions là d'une population-test qui nous permettrait de savoir ce qu'il en est, en vérité, du besoin de travail. Mais, nonobstant la question de la norme, le travail est-il le seul moyen d'établir et de maintenir le lien social, et le permet-il réellement lui-même ? Cette question mérite d'être posée, car c'est au nom d'un tel raisonnement que toutes les mesures conservatoires du travail sont prises : lui seul permettrait le lien social, il n'y aurait pas de solution de rechange. Or, que constatons-nous ? Que l'on attend du médium qu'est le travail la constitution d'un espace social permettant l'apprentissage de la vie avec les autres, la coopération et la collaboration des individus, la possibilité pour chacun d'entre eux de prouver son utilité sociale et de s'attirer ainsi la reconnaissance. Le travail permet-il cela aujourd'hui ? Ce n'est pas certain, car là n'est pas son but il n'a pas été inventé dans le but de voir des individus rassemblés réaliser une œuvre commune. Dès lors, le travail est, certes, un moyen d'apprendre la vie en société, de se rencontrer, de se sociabiliser, voire d'être socialement utile, mais il l'est de manière dérivée. Les collaborations et les rencontres occasionnelles qui s'instaurent dans les usines ou dans les bureaux constituent une manière d'être avec les autres, mais il s'agit somme toute d'une forme de sociabilité assez faible. L'utilité sociale peut sans doute parfois se confondre avec l'exercice d'un travail, mais cela n'est pas nécessaire. Autrement dit, le travail permet aujourd'hui l'exercice d'une certaine forme de sociabilité, mais c'est essentiellement parce qu'il est la forme majeure d'organisation du temps social et qu'il est le rapport social dominant, celui sur lequel sont fondés nos échanges et nos hiérarchies sociales, et non parce qu'il aurait été conçu comme le moyen mis au service d'une fin précise : l'établissement du lien social. Les arguments en sa faveur sont d'ailleurs le plus souvent des raisonnements par l'absurde : bien sûr, le travail n'exerce peut-être pas ces fonctions au mieux; bien sûr, il n'est fondamentalement pas fait pour cela, mais nous ne disposons d'aucun autre système d'organisation sociale équivalent qui pourrait assurer autant de fonctions à la fois. Les associations ou toute autre forme permettant le regroupement d'individus susceptibles d'œuvrer ensemble ne sont pas une alternative crédible, entend-on dire.

Cette question est évidemment majeure : si le travail ne fonde pas par nature le lien social, alors peut-être devrions nous réfléchir au système qui pourrait s'en charger, et de manière plus efficace que le travail. Mais auparavant, sans doute est-il nécessaire de s'entendre sur la notion de lien social. Quelle est notre conception du lien social pour que nous puissions aujourd'hui considérer que le travail est sa condition majeure ? Quel type de représentation en avons-nous pour que le lien établi par le travail – qui relève plus de la contiguïté que du vouloir-vivre ensemble – soit confondu avec lui ? Nous sommes les héritiers de la représentation léguée par l'économie et que nous voyons à l'œuvre chez Smith d'abord, chez Marx ensuite. Le nerf du raisonnement de Smith, même s'il n'est pas développé de façon explicite, est que le travail *est* le lien social, car il met les individus obligatoirement en rapport, les oblige à coopérer et les enserme dans un filet de dépendance mutuelle. Mais ce lien social est d'une nature très particulière : il consiste essentiellement en une coexistence pacifique imposée, coexistence entre des individus dont le lien est l'échange marchand et matériel, c'est-à-dire visible, mesurable, exhibé. C'est pourquoi la richesse et le travail sont nés matériels et marchands : ils n'ont d'intérêt social que s'ils sont fondateurs de sociabilité. La richesse ne peut apparaître qu'à partir des objets : objets fabriqués, dans lesquels certains individus ont mis

de leur travail, objets achetés par de l'équivalent-travail. Le travail est devenu non seulement la mesure des choses, mais de surcroît la condition de possibilité du lien social. Ce lien social n'est ni voulu ni aimé ; il est sans parole et sans débat ; les actes sociaux s'y font automatiquement. C'est aussi un lien social où l'État n'a pour seule fonction que de permettre une fluidité toujours plus grande des échanges économiques, afin de prévenir les tensions sociales. Ce qui est tout à fait curieux et paradoxal, c'est que le système « idéal » imaginé par Marx n'est pas très éloigné de ces conceptions. Car, dans la seconde étape de la société communiste, lorsque le travail est devenu premier besoin vital en se dépouillant de ses caractéristiques originelles d'effort et de contrainte, le travail est un pur rapport social, immédiatement perceptible. Le travail de chacun est à la fois immédiatement œuvre (il exprime la personnalité de son auteur) et social (il est destiné à être lu, vu par les autres). La médiation de l'argent ou même de l'échange n'est plus nécessaire : les rapports sont de purs rapports d'expression, chaque objet exprime à l'infini son auteur, qui se contemple dans les produits des autres. La société est une vaste scène où chacun vient présenter ce qu'il est, son travail. Elle est transparente à elle-même, unie entièrement, comme les monades de Leibniz. L'échange est superfétatoire (il est en quelque sorte déjà inscrit dans l'objet, qui est un « de moi-pour l'autre »), de même que la parole et la régulation extérieure. L'autorégulation passe toujours par des objets ou des services (elle doit pouvoir se manifester), mais elle n'a pas besoin du reste. Voilà pourquoi le travail est un premier besoin vital : il est tout simplement notre rapport aux autres.

[...]

Dans *Les Économiques*, Aristote a montré la spécificité de l'ordre économique ; celui-ci concerne le seul domaine « privé », la famille élargie, elle-même lieu de l'inégalité. L'économique est l'art qui concerne les relations naturelles d'une communauté elle-même naturelle. Le lien sur lequel repose cette communauté, constituée du chef de famille de la femme, des enfants et des esclaves, est un lien inégal qui se fonde sur d'autres logiques que le véritable lien social qui est, lui, d'essence politique, et qui rassemble des égaux. La famille se distingue donc de la véritable communauté, celle qui est vraiment première (non pas au sens chronologique mais au sens logique, comme Aristote aime le dire), la communauté politique, qui donne son sens, rétrospectivement, à toutes les autres communautés et les précède selon la finalité.

Le travail comme grande inconnue de l'art

Pour en finir avec l'art de loisir

Si l'art se veut une lecture de l'aujourd'hui, s'il entend proposer un point de vue sur l'Histoire dans laquelle il s'inscrit, pourquoi la plupart des démarches artistiques contemporaines s'acharnent-elles à travailler des dimensions de l'imaginaire qui ne trouvent leurs formes que dans le temps du non-travail, dans le temps libre ? Si l'entreprise nous occupe 39 heures par semaine, si les qualités que les employeurs attendent de nous sont celles qui vont dans le sens de la croissance, si la plus grande part de notre énergie physique et émotionnelle est canalisée et instrumentalisée par le projet d'entreprise, comment un art censé interroger l'aujourd'hui peut-il faire l'impasse sur ce qui constitue le principal moteur de notre Histoire ? Si la croissance est le sens de l'Histoire contemporaine, comment ignorer cette même croissance - ce qu'elle représente, ce qu'elle signifie, ce qu'elle implique ? L'art serait-il résolument en dehors du sens de l'Histoire, en dehors des enjeux qui sont en train de déterminer les principales mutations de nos sociétés contemporaines ? Si l'art ignore le temps et le champ de la production de l'Histoire, faut-il en déduire que son champ d'interrogation se limite au temps et au champ de la consommation, au temps et au champ de la détente, du plaisir ou de la *jouissance* – une détente, un plaisir et une jouissance qui s'opposeraient à la peine et à l'aliénation du travail ? Un temps et un champ qu'il percevrait naïvement, sans prendre en compte les conditions historiques qui les déterminent ? Dominique Cabrera à propos du cinéma : « *La plupart du temps, les cinéastes ont, du travail, l'expérience de leur propre métier, pas celle des salariés. Pour faire un film sur ce qui se passe dans un autre univers, il faut déployer un travail considérable d'observation qu'on n'a pas le temps de faire ou le désir de faire. [...] Il faut entrer dans les intérêts d'autres classes sociales que la sienne. Il faut donc s'arracher de l'idée que l'on a de la société.* » Constat d'une incapacité à appréhender l'Histoire. Ici, une raison presque pratique (l'ignorance), ailleurs, une vision archaïque et caricaturale de l'artiste, heureusement de moins en moins partagée dans la sphère de l'art : « *Je pense aussi que les cinéastes s'identifient plutôt aux personnages décalés, romantiques, asociaux, exclus. On préfère s'identifier à quelqu'un qui est libre de liens sociaux.* »

Si la mise en crise des processus d'aliénation, de conditionnement et d'instrumentalisation des consciences peut constituer un enjeu majeur, comment l'activer en dehors du paradigme dans lequel elle est censée opérer ? L'art resterait-il coupé de l'Histoire, accroché aux seules filiations de l'histoire de l'art ? Une histoire qui continuerait son évolution sans prendre en compte les effets que les récentes mutations économiques ont pu avoir sur nos existences ? Une histoire parallèle, inconsciente des conditions historiques et des nouvelles données de l'expérience ? Se maintenir en dehors de l'Histoire de la croissance et du temps de travail, dans ses questionnements et ses interrogations, revient à s'assigner consciemment ou inconsciemment une place, ou plutôt une plage, spécifique dans l'Histoire : celle du temps libre. Faut-il alors se résoudre à l'idée d'un art du temps libre ? Un art qui ne pourrait agir que dans le cadre restreint du temps libre, voire des loisirs – en tant qu'objet de curiosité et de détente (la visite des espaces d'exposition) ou en tant qu'activité (le travail artistique). L'art ne serait-il qu'une « activité »... comme peuvent l'être la pêche à la ligne ou la philatélie ?

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