

Lire le social à travers le théâtre, lire le théâtre à travers le social : les représentations théâtrales du (monde du) travail en France aujourd'hui, entre sociologie critique et sociologie esthétique de la critique

Looking at society through the stage, looking at theater through the real world: depicting the working masses through plays in today's France, from critical sociology to an aesthetic sociology of critique

Bérénice Hamidi-Kim

Volume 43, numéro 3, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1016853ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1016853ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Hamidi-Kim, B. (2012). Lire le social à travers le théâtre, lire le théâtre à travers le social : les représentations théâtrales du (monde du) travail en France aujourd'hui, entre sociologie critique et sociologie esthétique de la critique. *Études littéraires*, 43(3), 155–164. <https://doi.org/10.7202/1016853ar>

Résumé de l'article

Inspiré par le cadre d'une réflexion collective sur ce que pourrait être une sociocritique du théâtre, l'enjeu de cet article est de proposer une réflexion connexe qui se fixe pour objectif, partant d'une caractérisation assez souple de cette façon d'approcher les objets artistiques selon une démarche plus largement sociologique, de formuler un certain nombre d'hypothèses sur un objet d'étude – la façon dont le théâtre représente le travail et le monde du travail en France aujourd'hui – et sur le geste d'analyse qu'il implique. Située à la croisée de l'esthétique et du social, d'un geste scientifique et d'un geste politique, la proposition critique consiste, dans un mouvement de balancier, à « lire le social à travers le théâtre » tout autant qu'à « lire le théâtre à travers le social ».



Lire le social à travers le théâtre, lire le théâtre à travers le social : les représentations théâtrales du (monde du) travail en France aujourd'hui, entre sociologie critique et sociologie esthétique de la critique

BÉRÉNICE HAMIDI-KIM

Saisissant l'occasion d'une réflexion collective sur ce que pourrait être une sociocritique du théâtre, je me propose ici d'adopter une perspective un peu décalée en me fixant pour objectif non d'en suggérer une définition mais plutôt, partant d'une définition assez souple de cette façon d'approcher les objets artistiques, de formuler un certain nombre d'hypothèses sur un objet d'étude — la façon dont le théâtre représente le travail et le monde du travail en France aujourd'hui — et sur le geste d'analyse qu'il me paraît impliquer¹. En transposant et en adaptant la définition en chiasme de la sociocritique littéraire donnée par Anthony Glinoyer, ce geste pourrait être décrit comme un mouvement de balancier consistant à « lire le social à travers le théâtre² » autant qu'à « lire le théâtre à travers le social³ ». Il est ainsi doublement caractérisé par le fait qu'il est à la croisée de l'esthétique et du social, et à la croisée d'un geste scientifique et d'un geste politique. Ce qui se joue n'est donc pas seulement le choix d'un certain type d'objet d'étude, il s'agit aussi du choix d'un certain type de regard sur cet objet. Lui aussi « critique du discours idéologique⁴ » produit par les acteurs et les groupes sociaux — et notamment par les artistes de théâtre — ce geste se veut aussi affirmation d'un point de vue, et d'une idéologie, si l'on veut bien ne pas réduire ce terme à son acception péjorative

1 Voir aussi Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du « théâtre politique » en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretiens, 2013.

2 Anthony Glinoyer, « Introduction », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 « Carrefours de la sociocritique » (2009), p. 9.

3 *Id.*

4 Pierre Zima, « La Sociologie du texte comme théorie de la littérature et métathéorie scientifique », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 « Carrefours de la sociocritique » (2009), p. 27.

et l'entendre, à la suite de Luc Boltanski et Ève Chiapello, comme « ensemble de croyances partagées, inscrites dans les institutions, engagées dans des actions et par-là ancrées dans le réel⁵ ». Le geste d'analyse que je voudrais défendre ici suppose alors ce que l'on pourrait qualifier de *coming-out* idéologique : il s'agit de dire et d'assumer « d'où l'on parle », comme on disait jadis. La démarche est peu fréquente à l'heure actuelle, où la critique universitaire théâtrale, se détournant du style originel impulsé par Bernard Dort, fondateur du premier département d'études théâtrales à l'Université⁶, se montre souvent pudique quant à l'affirmation de ses présupposés idéologiques. Mais défendre une telle approche suppose tout autant d'explicitier ce point de vue et de l'argumenter afin de le rendre recevable en tant que texte scientifique. C'est à l'intersection de ces deux questions — le théâtre comme forme de critique sociale travaillant sur et travaillé par les représentations sociales du travail et du monde du travail, le discours sur ce théâtre comme discours scientifique et politique impliquant une méthode spécifique — que le présent article, essentiellement prospectif⁷, entend se situer. Pour ce faire, je voudrais ici tâcher de repérer les outils et les lieux d'analyse qui me paraissent nécessaires pour penser l'articulation entre représentations théâtrales et représentations sociales du (monde du) travail en France aujourd'hui, ce qui permettra à la fois d'interroger les enjeux d'un théâtre qui vise la critique sociale et de pointer l'intérêt de l'articulation méthodologique entre sociologie critique et sociologie de la critique pour penser ladite fonction critique du théâtre. Ce dernier ne vise en effet pas seulement à représenter l'organisation sociale et politique existante, mais entend la critiquer, et s'attaque pour cela tant aux faits sociaux qu'aux représentations sociales. Ainsi, s'agissant du travail, le théâtre critique décrit et dénonce du même mouvement les conditions de travail, son organisation sociale, et leurs représentations sociales, dans l'optique de transformer ces conditions et ces représentations. Mais il importe tout autant de renverser la perspective, et d'étudier ce que leurs représentations du travail disent des artistes de théâtre aujourd'hui. Étudier les représentations artistiques du travail par les artistes de théâtre français en tant qu'outils de transformation mais aussi de manifestation des représentations sociales aujourd'hui suppose de faire jouer plusieurs acceptions du terme « représentation », et de traiter à la fois des « représentations sociales », du processus politique de représentation et de l'esthétique de la représentation.

Représenter le travail, une question de style

La question qui s'impose de la façon la plus évidente au chercheur en études théâtrales est de savoir de quelle façon et avec quels outils les artistes représentent

5 Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard (Essais), 1999, p. 35.

6 L'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle.

7 Cette réflexion s'inscrit dans le cadre du projet de recherche 2012-2014 co-organisé avec Armelle Talbot, « L'art au travail. Représentations artistiques, représentations sociales du (monde du) travail depuis les années 1968 », Laboratoire Passages XX-XXI, Université Lyon 2. Voir : [<http://recherche.univ-lyon2.fr/passagesXX-XXI/147-Seminaire-L-ART-AU-TRAVAIL-Representations-artistiques-et-representations-sociales-monde-travail.html>].

le travail dans leurs œuvres, et de saisir réciproquement ce que la représentation du travail fait au théâtre. Sous cet aspect, il importe d'étudier et d'interroger les enjeux de la grande diversité stylistique des propositions théâtrales⁸. De fait, loin d'un atone réalisme misérabiliste, la dénonciation de l'organisation du travail et des conditions de vie professionnelles des travailleurs aujourd'hui ne paraît pas imposer des figures de style obligées. Le travail poétique sur la « novlangue⁹ » managériale que l'on trouve dans plusieurs textes montés aujourd'hui en France, de *Flexible, hop, hop* d'Emmanuel Darley¹⁰ à *Top Dogs* d'Urs Widmer¹¹, en passant par *Sous la glace* de Falk Richter¹², dit tout à la fois son pouvoir de fascination et la violence de sa fonction politique : resémantiser le réel et priver les travailleurs des mots pour dire les maux dont on les fait souffrir. De même, le recours à des procédés comiques, voire aux codes de la comédie pour dire tout à la fois l'absurdité et la violence de cette organisation coexiste dans les œuvres avec des structures dialogiques agonistiques, ou des références à la tragédie. Ces choix de style et de genres recourent-ils des différences dans les discours sur le travail ? Pour tester cette variable, il s'agit aussi, reprenant les catégories de base de l'analyse dramaturgique et scénique, de voir si les pièces qui thématisent le travail sont conformes aux formes dramatiques qui prévalent actuellement — avec pour bénéfice secondaire de saisir dans quelle mesure ces tendances dramaturgiques aujourd'hui majoritaires sont liées à des thèmes spécifiques, ou à l'absence de certains thèmes, tels ceux relatifs à la question sociale. Peut-on dire et représenter le monde du travail avec les « figures¹³ » qui peuplent aujourd'hui les scènes françaises et qui renvoient à un « état critique du personnage¹⁴ », en phase avec la supposée fragmentation du monde et du moi actuels, ou faut-il, pour représenter le monde du travail, renouer avec les composants de base de la notion de personnage, êtres de papier ancrés par des coordonnées sociales, culturelles et politiques autant que par des relations intersubjectives ? Outre la catégorie de personnage, celle d'action se doit d'être étudiée à nouveaux frais : qu'implique la représentation de l'acte concret de travailler ? Quels effets de sens le choix du prosaïsme ou au contraire de la stylisation de ce geste produisent-ils ? Autrement dit, y a-t-il corrélation entre des discours sur le travail et des façons de

8 Sur ce point, voir aussi Armelle Talbot, « Le Travail à l'épreuve de la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n° 194 « Une Nouvelle séquence théâtrale européenne » (2009), p. 46-51.

9 Voir Alain Bihl, *La Novlangue néolibérale : La rhétorique du fétichisme capitaliste*, Lausanne, Page Deux, 2007.

10 Texte : Emmanuel Darley, *Flexible, hop, hop*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005. Spectacle : mise en scène de Patrick Sueur et Paule Groleau, création au Nouveau Théâtre d'Angers en 2006.

11 Texte : Urs Widmer, *Top Dogs*, traduction de Daniel Benoin, Paris, L'Arche, 1999. Spectacles : mise en scène de Daniel Benoin, création à la Comédie de Saint-Étienne en 2000, et mise en scène de la compagnie Sentimental Bourreau, création le 6 mars 2006 au CDN de Montreuil.

12 Texte : Falk Richter, *Sous la glace*, traduction d'Anne Montfort, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006. Spectacles : mise en scène d'Anne Montfort, création à Mains d'œuvres à Saint-Ouen en 2007, mise en scène d'Andrea Novicov, création au Théâtre de Grütli à Genève en 2010.

13 Voir Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 10.

14 *Id.*

le représenter ? Et au-delà de l'action concrète, la thématization de cette question n'implique-t-elle pas le retour à des formes théâtrales de « mise en intrigue¹⁵ », notamment lorsqu'il s'agit de représenter les évolutions des conditions de travail, de son organisation et des luttes des travailleurs contre ces évolutions ? Autrement dit, est-il possible de représenter une question sociale comme celle du travail sans renouer avec les grandes catégories du drame ? Précisons aussitôt qu'il n'est pas ici question d'un retour au dramatique, mais plutôt d'un renouvellement des formes d'épification du drame, qui le dialectisent et conservent ses actants essentiels — efficacité théâtrale et potentiel de contextualisation historique, sociale et politique compris — tout en mettant à distance l'identification fascinante et anesthésiante qu'ils peuvent susciter. Les enjeux esthétiques de l'épique ne peuvent de fait être désarrimés du projet critique qui les fonde. La « narrativisation¹⁶ » critique de l'action, et partant son historicisation, sert le projet d'un théâtre critique, qui entend certes toujours produire un plaisir esthétique chez le spectateur, mais veut tout autant l'inciter à la réflexion, voire à l'action politique. Étudier les représentations théâtrales du (monde du) travail incite donc à interroger l'éventuelle actualité de l'épique, catégorie aujourd'hui souvent discréditée au motif de sa supposée caducité, et on pourrait, tout au contraire, faire l'hypothèse qu'elle s'impose avec urgence précisément du fait qu'elle est « à contretemps »¹⁷, « intempestive¹⁸ », « à rebrousse-poil¹⁹ » du sens de l'Histoire et de l'histoire théâtrale. Ainsi l'épique suppose, tout en la décentrant par l'affirmation du point de vue de l'auteur *via* un « narrateur épique²⁰ », la référence à des personnages socialement et historiquement dessinés, et vise ainsi la montée en généralité du particulier au général, le *gestus* brechtien pouvant être considéré comme la manifestation théâtrale de l'incorporation des conditions sociales et professionnelles d'existence, théorisée par la sociologie critique bourdieusienne sous les termes d'*habitus*²¹ et d'*hexis*, qui renvoient à la façon dont les habitudes socialement construites configurent en partie notre façon d'« habiter²² » le monde, l'habillent autant qu'elles nous habillent et nous y habituent. La particularité de la représentation théâtrale du travail, par rapport à sa représentation dans d'autres formes artistiques (littéraires ou cinématographiques), tient à l'incarnation physique en direct des personnages représentés. Au théâtre, le travail et les travailleurs sont avant tout des corps et des voix en scène, ce qui en fait un lieu d'observation et de critique spécifique.

15 Voir Paul Ricœur, *Temps et Récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 86-87.

16 Laurence Barbolosi et Muriel Plana, « Épique, épification », *Études théâtrales*, n° 22 « Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche » (2001), p. 42.

17 Voir Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du cerf, 1994.

18 Voir Daniel Bensaïd, *Marx l'intempestif. Grandeurs et misères d'une aventure critique (XIX^e-XX^e siècles)*, Paris, Fayard, 1995.

19 Walter Benjamin, *Œuvres III*, traduction et édition de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p. 432.

20 Laurence Barbolosi et Muriel Plana, « Épique, épification », *art. cit.*, p. 43.

21 Voir Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

22 John Dewey, *Art as Experience*, New York, Capricorne, 1958, p. 104.

L'organisation du travail théâtral : quelles divisions des tâches ?

Cette question de l'incarnation, et plus généralement des enjeux scéniques d'un tel corpus, doit d'ailleurs s'appréhender non seulement sous l'angle de la représentation esthétique, mais aussi de la représentation politique, entendue comme instauration d'un rapport de délégation entre deux acteurs, individuels ou collectifs, ici travailleurs et artistes. Certains spectacles, tels que *Daewoo*²³, optent en effet pour ce type de représentation politique, qui est aussi alors représentation esthétique, ou *Vorstellung*, la chose présente sur la scène étant conçue comme l'image d'une chose absente « qui se tient derrière cette préposition²⁴ », les travailleurs fonctionnant en ce cas comme des personnages, représentés par des acteurs professionnels. Dans ce cas où les travailleurs sont les sujets indirects de la représentation, et sont représentés par les artistes, il importe de voir de quels outils ces représentants se dotent pour mettre en œuvre une procédure de délégation de la parole qui évite que la représentation ne se dénature en image d'un groupe imposée par un autre groupe. D'autres démarches²⁵ ne se situent pas dans ce principe de délégation et lui préfèrent la *Darstellung*, présence directe des travailleurs, qui ne sont alors plus seulement personnages, mais auteurs, acteurs ou metteurs en scène. L'enjeu de ces différents modes de présence des travailleurs non seulement sur scène, mais tout au long du processus de création, est indissolublement esthétique et politique. Faire collaborer artistes professionnels et travailleurs qui, s'agissant du métier d'artiste, sont des amateurs, pose la question du degré et des modalités de la collaboration/coproduction²⁶, le processus de création théâtrale pouvant être considéré dans une perspective marxiste comme « rapport de production » et « procès de travail ». Qui est à l'origine du projet, qui sollicite qui, et comment ? Les travailleurs (leur vie, leurs paroles mais aussi parfois leurs corps) font-ils office de matière première documentaire ou sont-ils intégrés au processus d'écriture, à la mise en scène, sont-ils présents sur scène, et de quelle façon ? S'ils sont à l'œuvre, quel est l'enjeu de ce travail artistique : les aider à se dire ou produire un texte théâtral qui passe la rampe professionnelle ? L'autoreprésentation du monde ouvrier par les ouvriers eux-mêmes peut ainsi être envisagée non seulement comme production d'un discours sur le monde et le travail ouvrier, mais aussi comme mode de mobilisation des acteurs de ce monde. Si ces différents objectifs coexistent, comment interagissent-ils entre eux, et comment la rencontre entre artistes et travailleurs se noue-t-elle, se joue-t-elle ? Question subsidiaire : entre amateurs et professionnels, comment la question économique se joue-t-elle ? Répondre à toutes ces questions, tâche indispensable à qui veut saisir la portée critique des œuvres théâtrales, suppose donc d'interroger

23 *Daewoo*, texte de François Bon, mise en scène de Charles Tordjman.

24 Louis Althusser, *Lire Le Capital II*, Paris, Maspero, 1965, p. 646.

25 Notamment : *501 Blues* : texte écrit par des ouvrières de Levi's en collaboration avec Christophe Martin, mise en scène de Bruno Lajara, création en 2001 à La Bassée et *Politique qualité* : texte collectif écrit par des ouvrières et par de jeunes amateurs, mise en scène de Lionel Jaffrès, création en 2007 à Brest.

26 Sur cette question, voir Bérénice Hamidi-Kim, « Des corps intermédiaires. Représentation politique et représentation esthétique de *La Jeune lune...* à *Daewoo* », *Théâtre/Public*, n° 196 « L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral » (2010), p. 63-72.

l'organisation du travail artistique tout au long du processus de création. Entre effets de hiérarchie, sociale et symbolique, entre artistes/professionnels et travailleurs/amateurs, et projet d'émancipation, comment saisir cette interaction ? Tous ces enjeux se retrouvent dans l'aboutissement du processus de création, et l'alternative autoreprésentation/délégation/coprésence (égalitaire ou hiérarchisée) informe et forme le spectacle et le discours sur le travail qu'il produit²⁷.

Le travailleur du champ théâtral et son *ethos* professionnel

Mais appréhender la façon dont le théâtre représente le travail suppose également de prendre la question dans l'autre sens : établir une distinction entre artistes professionnels et artistes amateurs renvoie implicitement au fait que les artistes professionnels sont... des travailleurs, dont le métier est précisément de faire du théâtre. Dès lors, étudier leur représentation du (monde du) travail constitue aussi une voie d'entrée pour comprendre l'identité et les valeurs du groupe social²⁸ que constituent les artistes de théâtre en France ; voir comment ils représentent le travail « des autres » permet aussi en creux d'étudier la façon dont ils se représentent leur propre travail. Sous cet angle, se limiter à l'analyse des œuvres (envisagées du processus de création à la réception du spectacle) ne saurait suffire, et c'est ici que l'étude des représentations théâtrales du travail se doit de franchir le pas et d'être aussi une sociologie du théâtre, qui pense l'intégralité des étapes du processus de production théâtrale en articulant l'analyse des déterminants et des valeurs économiques à celle des valeurs symboliques et des croyances, et interroge les représentations sociales des acteurs du monde théâtral. Ces données sont appréhendables par le recueil et l'analyse d'entretiens avec les différents artistes impliqués dans la création des spectacles étudiés : auteurs, metteurs en scène, comédiens. Tous ces artistes ont en commun le fait que leur travail est un travail artistique, dont Marx considérait qu'il constitue l'incarnation du travail expressif et libre, irréductible à la production d'une marchandise et à la survie économique auxquelles se réduit le travail dans un mode de production capitaliste, et qui permet au contraire à l'homme de se réaliser en tant qu'homme²⁹. De ce point de vue, les artistes de théâtre paraissent incarner à l'extrême la spécificité des travailleurs français qui, comparativement à leurs voisins européens, ont une attente très forte à l'égard du travail non seulement en matière de socialisation, voire d'utilité sociale,

27 Voir Marine Bachelot, « Mémoires ouvrières dans *501 Blues* et *Politique qualité* », *Théâtre/Public*, n° 196 « L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral » (2010), p. 72-77.

28 Sur le fait qu'une représentation sociale spécifique a pour caractéristique d'être « partagée par les individus d'un même groupe social », voir Pascal Moliner, Patrick Rateau et Valérie Cohen-Scali, *Les Représentations sociales. Pratique des études de terrain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 13.

29 Pour une analyse comparative de la conception marxienne du travail artistique, voir Pierre-Michel Menger, « Égalités et inégalités dans l'activité créatrice. Durkheim, Marx et Rawls devant l'individualisme artistique », *Revue européenne des sciences sociales* [en ligne], XLII-129, 2004, [<http://ress.revues.org/412>] ; DOI : 10.4000/ress.412.

mais de réalisation de soi et d'épanouissement³⁰ tout en se montrant très critiques à l'égard de leurs conditions de travail réelles. Cette spécificité commune constitue sans doute un facteur d'explication pour comprendre la récurrence de la critique du travail répétitif, aliénant, qu'incarnent pour les artistes le travail à la chaîne et, plus globalement, le travail ouvrier. Un autre trait commun à l'ensemble des artistes de théâtre en France est leur intériorisation du cadre et des valeurs du théâtre « de service public » qui fait de la production d'un discours critique l'*ethos* obligé de l'artiste³¹. Il existe cependant des différences internes au sein du groupe social que constituent les artistes de théâtre, du fait de la structuration du champ théâtral. Celles-ci sont liées à la pluralité des types d'emplois, mais aussi des conditions et modes d'organisations du travail et des identités professionnelles afférentes. Ainsi, les auteurs sont rémunérés sous forme de droits d'auteur quand les comédiens relèvent le plus souvent du régime de l'intermittence réservé aux salariés à employeurs multiples, les metteurs en scène occupant une position hybride puisqu'ils relèvent à la fois du droit d'auteur et du régime de l'intermittence³². Les discours des artistes doivent être analysés en tant qu'ils sont produits dans et par des cadres qui les forment, ainsi ceux qui régissent l'intermittence empêchent d'étudier le discours des intermittents comme pure « protestation contre le capitalisme³³ » sans attention au fait que ce régime incarne l'idéal du « travail flexible³⁴ » capitaliste. En outre, plus que de simples différences, ces différents acteurs se distinguent les uns des autres par des relations inégales au sein du champ théâtral, « espace structuré de positions sociales³⁵ » et « de luttes entre les différents agents occupant les diverses positions³⁶ », les relations entre ces agents étant rarement symétriques au sein du champ et relevant souvent d'un jeu de hiérarchie et de dépendance. Pour donner un exemple, même s'il n'est pas l'objet direct des investigations, le poids des programmateurs, des éditeurs, des pouvoirs publics et des directeurs de théâtre et de leurs représentations s'avère agissant, en ce qu'ils financent la pratique et donc influent sur les discours des artistes (la relation se reproduisant entre metteurs en scène et comédiens). Notons aussi que ces effets de hiérarchie et de dépendance affectent la perception et la réception des œuvres et des démarches théâtrales elles-mêmes, certaines formes de certaines représentations théâtrales du travail étant considérées comme objectivement plus légitimes que d'autres, parce qu'elles sont jugées telles par les acteurs les mieux placés dans le champ.

30 Voir Lucie Davoine et Dominique Méda, *Place et sens du travail en Europe : une singularité française ?*, rapport d'enquête, document de travail n° 96-1, février 2008, [http://www.cce-recherche.fr/fr/doctrav/travail_europe_96_vf.pdf].

31 Voir Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du « théâtre politique » en France depuis 1989*, op. cit., partie 2.

32 Voir Pierre-Michel Menger, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, réédition, Paris, Éditions EHESS, 2011 [2005].

33 Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Éditions du Seuil (La République des idées), 2002, p. 17.

34 *Ibid.*, p. 61 sq.

35 Bernard Lahire, « Champ, hors-champ, contrechamp », dans Bernard Lahire (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 25.

36 *Id.*

Pour une sociologie du théâtre.

Entre sociologie critique et sociologie de la critique

Sans conclure ici sur l'objet d'étude que constituent les représentations théâtrales du monde du travail en France aujourd'hui, je voudrais à présent faire une halte réflexive pour considérer les outils de la méthode que je viens d'esquisser. Penser l'articulation entre projet critique et choix des formes dramaturgiques et scéniques avec Brecht, retourner à Benjamin et à Bensaïd pour sortir de l'analyse « présentiste³⁷ » de l'Histoire politique et théâtrale, et à Marx pour penser la définition du travail et l'articulation entre son sens et son mode d'organisation sociale et économique, c'est réinvestir différents courants de la pensée critique, certes traversée par des options idéologiques et esthétiques fort distinctes, mais unifiée par le fait qu'elle considère le champ intellectuel ou le champ artistique non comme des espaces de neutralité axiologique, mais précisément comme des lieux d'affrontements idéologiques. De même, il s'agit d'envisager avec Bourdieu le champ théâtral comme microcosme d'un espace social structuré par des rapports de force. Mais il me semble important d'ajouter qu'étudier les représentations sociales et artistiques du (monde du) travail par les artistes de théâtre, dans leurs œuvres comme dans leurs discours, suppose, tout en étant sensible à ce qui les oriente sinon les détermine, de les prendre au sérieux. Il importe donc de faire tout autant une pensée de la critique des acteurs sociaux, et pour cela de considérer l'espace théâtral non seulement comme un champ de forces social, mais comme une aire de jeu, au double sens théâtral et mécanique du terme, de souligner le rôle des structures et de leur force de reproduction du monde social tout en mettant en lumière les « épreuves³⁸ » de justification des actions et des discours ainsi que la relative imprévisibilité/imprédictibilité des interactions entre les différents acteurs d'un champ social. Autrement dit, comme dirait Michel de Certeau, il s'agit de « bricoler³⁹ » de façon empirique pour trouver une voie entre une sociologie critique et une sociologie de la critique qui, parce qu'elle prend au sérieux le discours des acteurs et considère leurs représentations du travail elles-mêmes comme un bricolage, prend aussi au sérieux leurs façons de dire et de faire. Ce double bricolage (bricoler une méthode pour observer un bricolage) me paraît ainsi présenter un double intérêt. D'abord, il incite à prendre en considération les formes et le style, et donc leur analyse, parents pauvres de la sociologie critique de l'art. Par ailleurs, il permet d'assumer une position scientifique qui, sans rien céder de son exigence d'acuité descriptive, explicite sa normativité morale et politique, et se donne les moyens d'une critique sociale de son objet d'étude qui ne puisse pas elle-même faire l'objet d'une critique sociale au motif que, prétendant dénoncer les inégalités et les injustices, elle les reproduit dans la relation entre le chercheur et son objet d'étude, dévoilant depuis une position de surplomb les intentions cachées aux acteurs ou qu'ils se cachent à eux-mêmes.

37 Voir François Hartog, *Les Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

38 Voir Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 1991, p. 425 sq et Mohamed Nachi, *Introduction à la sociologie pragmatique*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 56 sq.

39 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990.

Références

- ALTHUSSER, Louis, *Lire Le Capital II*, Paris, Maspero, 1965.
- BACHELOT, Marine, « Mémoires ouvrières dans *501 Blues* et *Politique qualité* », *Théâtre/Public*, n° 196 « L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral » (2010), p. 72-77.
- BARBOLOSI, Laurence et Muriel PLANA, « Épique, épification », *Études théâtrales*, n° 22 « Poétique du drame moderne et contemporain, lexicque d'une recherche » (2001), p. 42-44.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres III*, traduction et édition de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BIHR, Alain, *La Noulangue néolibérale : La rhétorique du fétichisme capitaliste*, Lausanne, Page Deux, 2007.
- BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard (Essais), 1999.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT, *De la justification*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 1991.
- BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- CERTEAU, Michel de, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1990.
- DARLEY, Emmanuel, *Flexible, hop, hop*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005.
- DAVOINE, Lucie et Dominique Méda, *Place et sens du travail en Europe : une singularité française ?*, rapport d'enquête, document de travail n° 96-1, février 2008, [http://www.cee-recherche.fr/fr/doctrav/travail_europe_96_vf.pdf].
- DEWEY, John, *Art as Experience*, New York, Capricorne, 1958.
- GLINOER, Anthony, « Introduction », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 « Carrefours de la sociocritique » (2009), p. 7-10.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du « théâtre politique » en France depuis 1989*, préface de Luc Boltanski, Montpellier, L'Entretemps, 2013.
- , « Des corps intermédiaires. Représentation politique et représentation esthétique de *La Jeune lune... à Daewoo* », *Théâtre/Public*, n° 196 « L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral » (2010), p. 63-72.
- HARTOG, François, *Les Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- LAHIRE, Bernard, « Champ, hors-champ, contrechamp », dans Bernard LAHIRE (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris, La Découverte, 2001, p. 23-57.
- MENGER, Pierre-Michel, « Égalités et inégalités dans l'activité créatrice. Durkheim, Marx et Rawls devant l'individualisme artistique », *Revue européenne des sciences sociales* [en ligne], XLII-129, 2004, [<http://ress.revues.org/412>] ; DOI : 10.4000/ress.412.
- , *Les Intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*, réédition, Paris, Éditions EHESS (Cas de figure), 2011.
- , *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Éditions du Seuil (La République des idées), 2002.
- MOLINER, Pascal, Patrick RATEAU et Valérie COHEN-SCALI, *Les Représentations sociales. Pratique des études de terrain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

- NACHI, Mohamed, *Introduction à la sociologie pragmatique*, Paris, Armand Colin, 2006.
- PROUST, Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du cerf, 1994.
- RICHTER, Falk, *Sous la glace*, traduction d'Anne Montfort, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006.
- RICCEUR, Paul, *Temps et Récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- SERMON, Julie et Jean-Pierre RYNGAERT, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.
- TALBOT, Armelle, « Le Travail à l'épreuve de la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n° 194 « Une Nouvelle séquence théâtrale européenne » (2009), p. 46-51.
- WIDMER, Urs, *Top Dogs*, traduction de Daniel Benoin, Paris, L'Arche, 1999.
- ZIMA, Pierre, « La Sociologie du texte comme théorie de la littérature et métathéorie scientifique », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46 « Carrefours de la sociocritique » (2009), p. 27-46.