À l'épreuve

N° 12 | 2026
Arts et industries

Les dramaturgies du travail au XXIe siècle : motifs récurrents et dynamiques d'écriture

Thaïs CROS

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-12/2779-les-dramaturgies-du-travail-au-xxie-siecle-motifs-recurrents-et-dynamiques-d-ecriture
DOI : numerev_2936
Date de publication : 16/01/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CROS, T. (2026) Les dramaturgies du travail au XXIe siècle : motifs récurrents et dynamiques d'écriture. *À l'épreuve*, (12). https://doi.org/10.34745/numerev_2936

Bien qu’elles soient mues par des gestes singuliers et qu’elles présentent une grande diversité stylistique, les dramaturgies contemporaines du travail sont traversées par des dynamiques et des dénominateurs communs. L'objectif est d'esquisser des contours à cette tendance, en l'occurrence à travers différentes caractéristiques et motifs d'écriture que l'on retrouve dans une grande partie des pièces traitant des questions de travail et d'aliénation (au sein d'un corpus constitué de pièces écrites en français et publiées en France). Cet article se concentre sur deux dynamiques d'écriture : d'une part la présence récurrente de personnages généralement clivés et saisis à l'intersection de dynamiques contradictoires, d'autre part les différentes formes et motifs de la violence.

Mots-clés :
Violence, Aliénation, Dramaturgie du travail, Dramaturgie contemporaine

---

Au cours des dernières décennies, les notions de « travail » et de « travailleurs » ont connu d'importantes métamorphoses du fait de multiples facteurs sociaux et politiques. La France – ainsi que d'autres pays d'Europe comme l'Allemagne, l'Italie ou le Royaume-Uni – connaît en effet à partir des années 1980 une réorganisation massive de la production, conduisant à des établissements, des lieux de travail et des sites de production plus petits et morcelés dans des entreprises pourtant plus grandes et des groupes multinationaux. Cette transformation est le produit d'une mutation du capitalisme vers un modèle néolibéral, résultant elle-même de multiples facteurs comme la baisse de rentabilité du capital, les crises des années 1975-1985 ou encore les poussées ouvrières des années 1960-1970.

Cet avènement du modèle néolibéral ainsi que des phénomènes plus récents comme la crise économique de 2008 ont été un terreau fertile pour une frange non négligeable des auteurs et autrices de théâtre au début du XXIe siècle qui décident de s'emparer et d'investir les questions de travail et d'aliénation. Au cours du XXe siècle, ces questions étaient déjà au cœur de l'écriture de certains artistes comme Michel Vinaver ou Daniel Lemahieu. Cependant, à partir des années 2000, ces « dramaturgies du travail » ne sont plus seulement le fait de l'intérêt de quelques auteurs pour le monde du travail (parfois lié à leur histoire personnelle) mais constituent une tendance au sein des écritures dramatiques contemporaines.

Contrairement à ce que le contenu thématique pourrait induire, les dramaturgies

contemporaines du travail ne se construisent pas autour d'une approche documentaire ou de « témoignage » - bien que de telles approches existent - mais présentent en réalité une grande diversité dans les écritures et les formes dramatiques. Toutefois, peu importent leurs orientations esthétiques et idéologiques, qu'elles choisissent d'explorer les bureaux, l'usine ou le chantier, les dramaturgies du travail se rejoignent par des dynamiques et des dénominateurs communs. Cet article proposera donc certains de ces « points de rencontre » dans le but d'esquisser les contours de cette tendance, en l'occurrence à travers différentes caractéristiques et motifs d'écritures. Il ne s'agit pas d'établir une liste de « cases à remplir » ou caractéristiques exhaustives mais de faire état d'éléments significatifs au sein des dramaturgies du travail.

1- Le personnage pris entre des forces opposées

Le premier élément assez notable pour s'y attarder, consiste en la présence récurrente de personnages à l'intersection de dynamiques contradictoires. Cette contradiction trouve son explication dans la description de l'aliénation telle que Marx l'a formulée dans ses travaux.

Pour résumer brièvement, cette notion chez Marx est étroitement liée à la question du travail et de l'exploitation. Il considère en effet que le travail possède, dans l'absolu, un aspect structurant dans la société et nécessaire d'un point de vue social, puisque c'est là que se nouent à la fois la relation identitaire de l'individu à lui-même et la relation sociale qui le relie aux autres. Cette réalisation de soi et de son rapport aux autres se construit par le biais de la production de biens utiles à la société.

Bien entendu, cette définition du travail est une description de ce qu'il est dans l'absolu ou ce qu'il serait en dehors du cadre du modèle de société capitaliste qui soumet l'activité « travail » à la recherche constante de profit. Plus encore, dans ce cadre, l'aliénation du travail et de la production est un élément constitutif du modèle économique capitaliste et découle de la propriété privée des moyens de production : le travailleur n'a à sa disposition que sa force de travail qu'il est donc contraint de vendre contre un salaire afin de vivre et subvenir à ses besoins. Ainsi, comme l'explique le jeune Marx dans les *Manuscrits de 1844* :

> le travail est extérieur à l'ouvrier, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à son essence, que donc, dans son travail, celui-ci ne s'affirme pas mais se nie, ne se sent pas à l'aise mais malheureux, ne se déploie pas dans une libre activité physique et intellectuelle, mais mortifie son corps et ruine son esprit. En conséquence, l'ouvrier n'a le sentiment d'être auprès de lui-même qu'en dehors du travail et, dans le travail, il se sent en dehors de soi. [...] Son travail n'est donc pas volontaire, mais contraint, c'est du travail forcé. Il n'est donc pas la satisfaction d'un besoin, mais seulement un moyen de satisfaire des besoins en dehors du travail[1].

En d'autres termes, le travail n'est plus une fin en soi mais un moyen en vue de satisfaire des besoins (se nourrir, se loger, etc.). Il est donc un « mal nécessaire » obligatoire par lequel il faut passer pour satisfaire ces besoins, et non pas un besoin (identitaire, social, etc) lui-même. Ainsi, pour le travailleur, le travail n'apparaît pas comme son activité propre mais comme une « activité en elle-même autonome qui ne se réalise qu'à travers lui, comme une activité dont le travailleur n'est que l'occasion, l'agent extérieur[2]. »

En définitive, si le travail engendre de la souffrance, c'est du fait de sa position au croisement de deux régimes de finalités incompatibles : d'une part, les objectifs du capital et ses demandes de productivité et de rentabilité, et d'autre part, les intérêts des travailleurs, pour qui la valeur du travail réside principalement dans sa dimension socialement utile.

De nombreuses pièces du corpus français du XXI^{e} mettant en jeu le travail, si ce n'est la majorité, présentent des personnages et des individus aliénés. Si leurs auteur.e.s ne proposent évidemment pas une application directe des travaux de Marx, on peut cependant remarquer la présence persistante de personnages à l'intersection de dynamiques contradictoires ou qui sont le lieu d'expression de tensions dans des directions opposées, dans un mouvement similaire à l'aliénation marxiste évoquée précédemment. Ces contradictions et forces contraires prennent différentes formes et ne se limitent pas à la seule question « intérêts du capital/intérêts humains ». Nous nous attarderons ici sur deux pièces pour illustrer cette idée.

Le premier exemple est la première pièce Magali Mougel, *Erwin Motor, dévotion* publiée en 2012 aux éditions Espaces 34. Ce texte met en scène une jeune ouvrière, Cécile Volanges, qui travaille à la chaîne et de nuit dans une entreprise de sous-traitance automobile alors que son mari est au chômage. Elle est harcelée par le contremaître, M. Talzberg, qui lui voue une obsession, sa cadence baisse et la directrice, Mme Merteuil menace de délocaliser l'entreprise. Les noms des personnages (Cécile Volanges, Mme. Merteuil) font allusion au roman *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782) ainsi qu'à sa réécriture par Heiner Müller *Quartett* (1980). La pièce de Magali Mougel utilise ces évocations pour mettre en évidence l'assujettissement et la subordination totale de l'individu au travail ainsi que les rapports de domination et de pouvoir pervers que celui-ci implique. Cécile, pour qui le travail est un « pacte monacal » et qui subit harcèlement et agression sexuelle par le contremaître répète tout au long de la pièce « MA DÉVOTION POUR MON TRAVAIL EST MON ÉMANCIPATION. »

Ainsi, il apparaît donc que le personnage de Cécile Volanges est pris en étau entre émancipation et oppression : entre un mouvement d'indépendance et de réappropriation de soi, et un mouvement d'asservissement. Au-delà des violences sexuelles et psychologiques endurées, l'état de domination la poursuit en dehors de l'atelier puisque son mari voit en effet dans le fait qu'elle travaille un geste d'humiliation : « C'est juste pour m'humilier que tu fais ça ? / Tu veux m'humilier tu prends un travail. / Tu fais un travail pour m'humilier. / Tu veux m'humilier[3]. » et

n'hésite d'ailleurs pas à la gifler lors d'une dispute. Par conséquence, son travail – bien qu'elle n'y échappe ni à l'oppression ni aux violences patriarcales – représente un endroit d'émancipation de la sphère familiale. Quand elle affirme le fait qu'elle travaille, il ne s'agit pas seulement de l'expression de sa dévotion aliénée, il s'agit aussi dans le même temps d'un acte de révolte et de réappropriation d'elle-même, qui intervient nécessairement sur le plan corporel.

Ce désir de souveraineté sur l'usage de son propre corps est d'autant plus marquant et significatif que dans le reste de la pièce, la plupart des actions des personnages sont l'énonciation et leurs actions sont majoritairement racontées et décrites par les autres. Le corps de Cécile et ses contours, et même son usure par le travail de nuit ne sont pas montrés dans une performance des corps mais sont construits et dessinés dans les regards et les paroles des autres. Sa révolte prend donc place elle aussi sur le terrain de son propre corps, que ce soit dans sa réappropriation en faisant usage de sa force de travail, ou dans son sabotage comme le montre la dernière réplique, la seule d'ailleurs dans laquelle Cécile réalise une action à proprement parler :

> Il ne me reste plus qu’à déplier et détendre ce ressort.
> Celui-ci je ne l’insérerai pas dans un neiman.
> Je préfère le mettre dans mes parties honteuses.
> Monsieur Talzberg.
> […]
> Les autres
> je les mâcherai toute la nuit à mon établi
> jusqu’à suffocation
> jusqu’à asphyxie
> jusqu’à ce que mon souffle court
> s’arrête[4.]

Dans l'exemple d'*Erwin motor*, plus que le personnage, c'est son corps qui devient le lieu de tensions contradictoires, à la fois émancipation et oppression, réappropriation positive et destruction volontaire.

Notre second exemple est *Spécimen* de Gwendoline Soublin, publié en 2023 aux éditions Espaces 34. La pièce suit une employée du rayon poissonnerie d'un supermarché. Un jour son supérieur l'humilie devant les clients et la qualifie de Cro-magnon. Le lendemain, lors de son 4 721áµ jour de travail, elle se fait voler sa gamelle dans le bus et poursuit les voleurs. À partir de là, le cours de sa journée dévie, elle ne se rend pas au travail : au fil de la fable elle est pourchassée par la police, plongée dans une épopée qui avance à rebours sur 3,8 milliards d'années. Les forces qui s'opposent ici sont les mouvements temporels contraires : à mesure que la journée avance, on remonte les ères géologiques de la Terre, depuis le Capitalocène jusqu'à l'Hadéen. À la journée qui défile en faisant peser la menace du retard et du blâme puis de l'absence non-justifiée et du licenciement s'oppose la fuite du personnage à travers la ville et les

temps de l'histoire terrestre.

Ce retour en arrière dans le temps se déploie dans la contradiction à un second niveau puisqu'il opère à la fois comme une fuite (elle est poursuivie par la police, les forces spéciales et l'État) et comme une délivrance. En effet, cette aventure lui permettra notamment de réaliser des actions qu'elle n'avait jamais faites ou pas faites depuis longtemps comme courir, nager, grimper à un arbre. Loin d'être une régression, ce mouvement temporel l'amène à se mettre en lien avec l'ensemble du vivant et à chaque ère, elle « réintègre les vivants d'avant dont [elle est issue[5]. » Au-delà de la rencontre physique et la brève expérience de communauté avec « la faisandée le cabas la broussaille et la babine[6] », figures des nombreux cousins hominines de *sapiens* tels que *neanderthalensis*, *erectus*, *habilis* ou *ergaster*, l'inscription de la protagoniste dans ce « vivant » qui dépasse le genre humain du « Capitalocène » se matérialise à travers l'utilisation et la fonction du pronom « on ».

La protagoniste est en effet désignée tout au long de la pièce par le « on » plutôt que le « je » ou le « tu » : « On a quarante-six ans les dents jaunes et un grain de beauté sur l'oreille gauche[7] », « ça fait vingt ans qu'on pose on pèse on tape on colle », « on a quarante-six ans, on se dirige doucement vers l'entrée aux portes coulissantes automatiques, on se redresse pour notre quatre-mille-sept-cent-vingt-et-unième jour travaillé, au SuperGéant[8] ». Au début de la pièce, ce pronom indéfini renvoie justement à une individualité aliénée, paradoxalement isolée mais dont la condition de solitude et d'aliénation est partagée par une masse invisible, que ce soit dans le travail en lui-même :

> on pose
> on pèse
> on tape
> on colle
> toute la journée
> on pose, on pèse, on tape, on colle
> on pose crevettes
> on pèse crevettes
> on tape le prix
> on colle sur crevettes[9]

Ou encore dans la vie quotidienne et ses problématiques telles que la gestion des courses jusqu'à la prochaine paye :

> On prend dans le placard, au-dessus de la hotte graisseuse, un pot de café Prix Malin en poudre, le pot entamé pas le rempli, car oui, toujours dans le placard, en avance patientent des doubles : double Prix Malin de maïs, double Prix Malin des coquillettes, double Prix Malin de cassoulet, double Prix

> Malin de lait, double Prix Futé de petits pois, double Prix Mini de sardines,
> double Prix Riquiqui de haricots verts, double Prix Riquiqui de riz, au cas où,
> on se dit toujours au cas où, les doubles[10]

Cependant, au fur et à mesure de sa cavale, ce « on » se transforme et prend une valeur différente:il finit par évoquer l'ensemble et le multiple plutôt que l'individu aux contours indistincts :

> on a six ans, avant, dans l'eucalyptus
> le nôtre d'eucalyptus
> on y grimpait, alors, avant, dans notre arbre,
> dans l'eucalyptus là-haut à six ans
> [...]
> à six ans
> on était l'arbre
> il était nous[11]

Ou encore :

> alors la faisandée le cabas la broussaille et la babine
> lui enfoncent sans trembler
> entre les yeux
> la pique à brochette
> dans le flanc le couteau à pain, banderille
> [...]
> tandis que le daim expire
> la pique entre ses cils
> ils le regardent sans fuir dans l’œil et
> chantonnent
> amicaux
> un air qui console
> la bête qui se calme
> la bête meurt
> et son dernier souffle on l'expire ensemble[12]

Dans ces deux occurrences, le « on » ne désigne d'ailleurs pas seulement un ensemble d'humains mais inclut également d'autres êtres vivants (l'arbre et le daim), connectant ainsi la protagoniste à une communauté de vies au sens le plus large possible, laquelle ne se limite ni au nombre, ni au genre (« on » étant un pronom neutre), ni à l'espèce, ni même dans l'espace ou le temps. C'est par la friction causée par les mouvements temporels contraires que cet « on » est transformé et par là, le personnage et son rapport à au travail.

À la fin de la pièce, quand elle arrive finalement devant le magasin où elle travaille et face à son patron qui hurle et lui annonce blâme et licenciement, elle est un être nouveau, profondément métamorphosée par sa traversée temporelle. Cette transformation lui permet de dépasser l'horizon du travail, comme en témoigne la réappropriation tout au long de la pièce de sa routine de travail et donc de son corps à d'autres fins : « on pose turbot / on pèse turbot / on tape le prix / on colle sur turbot[13] » devient par exemple : « pour grimper dans notre arbre / on POSAIT notre talon / on PESAIT moins qu'une puce / on TAPAIT la pulsation millénaire / on COLLAIT doigt dans sève[14] ».

Ce retour en arrière devient un passage nécessaire pour s'extraire du monde aliéné et se reconstruire et se réinventer : **«** alors l'ardeur / on a quarante-six ans / on pense zéro / et déjà / un / suit /c'est reparti[15] ».

2- La violence et ses formes

Le second élément, qui découle d'une certaine manière du premier, est la question de la violence et ses . Dans un article intitulé « Les outils contemporains de l'aliénation du travail[16] », Jean-Pierre Durand soulève une dimension essentielle au maintien de l'état aliéné : la dénégation de l'aliénation elle-même. Cet état de déni peut prendre diverses formes puisque « la négation de l'aliénation et de la domination peut avoir lieu à travers deux processus entrelacés. D'une part, à travers une impossibilité de percevoir cette aliénation ou, d'autre part, à travers un rejet quelque peu conscient de celle-ci pour satisfaire des exigences immédiates[17]. » En outre, comme l'explique également le sociologue Alain Touraine : « L'aliénation suppose l'adoption par la classe dominée d'orientations et de pratiques sociales et culturelles déterminées par les intérêts de la classe supérieure et qui masquent les rapports de classes [...]. L'aliénation est d'abord la négation de la domination[18] ».

Ainsi, l'individu aliéné intériorise et refuse de voir telle qu'elle est sa propre domination en intériorisant les représentations et discours de la classe dominante qui masquent cette réalité – par exemple le discours néolibéral sur l'égalité (notamment des chances), de la méritocratie ou de la liberté[19]. Plus que la conséquence de l'aliénation, la dénégation de celle-ci « appartient au processus de sa construction[20] ».

Comme évoqué précédemment, la vaste majorité des « dramaturgies du travail » font état, consciemment ou non, de ce déni vis à vis de l'aliénation. Une des formes que prend cette dénégation est l'idée surplombante dans certaines pièces, d'une organisation du monde opaque, incompréhensible et aux voies impénétrables où les individus sont « pris au piège d'un système qui paraît d'autant plus invincible que personne n'en détiendrait les rênes[21] ». Cependant, cette intériorisation de la souffrance prend également une autre forme : celle de la violence. Ces pièces mettent en scène la dimension pénétrante de l'aliénation, atteignant des sphères intimes comme la famille, les rapports interpersonnels ou même le rapport de l'individu à lui-même. Cette aliénation totale, vampirisante, qui dépossède l'individu de sa propre intimité finit par

s'incarner à travers des actes de violences. Ces manifestations de violence ne sont pas homogènes et uni-directionnels et divergent au contraire dans la nature, les manifestations ou la cible.

Tout d'abord, il est possible que la violence s'exerce sans bourreau physique : dans *La Centrale*[22] de Virginie Barreteau, la Mère et la Fille périssent dans un incendie après s'être endormies avec une bougie allumée ou encore dans *Les Filles aux mains jaunes*[23], le personnage de Louise décède d'une maladie pulmonaire. Toutefois, cette violence n'est pas sans origine puisque ces événements tragiques ne sont pas dus au hasard ou à la « faute à pas de chance » mais sont en fait liés d'une manière ou d'une autre au travail : Louise devient malade à cause des produits qu'elle manipule à l'usine et l'incendie de *La Centrale* est la conséquence d'une chaîne d'événements qui commence sur le chantier où travaille Père. *Les Toilettes de l'entreprise*[24] met d'ailleurs en jeu cette violence qui frappe apparemment aveuglément mais dont l'origine est sans équivoque : ici, l'esprit de « l'Entreprise », qui se cache dans les toilettes, dévore et fait disparaître un.e ouvrier.e au hasard chaque année.

En ce qui concerne les violences qui déploient une relation bourreau-victime, là encore, les expressions sont diverses. Elles peuvent être dirigées vers l'extérieur, vers autrui, que ce soit largement comme l'incendie de l'entrepôt dans *Dream Job(s)*[25] d'Alex Lorette, ou individuellement avec par exemple le meurtre de Lakhdar par Damien dans *Communiqué n°10*[26] de Samuel Gallet. Elle prend également la forme du féminicide dans *Histoire du non-employé Jefferson*[27] de Virginie Barreteau ou *Défaut de fabrication*[28] de Jérôme Richer où le protagoniste tue sa femme.

La violence peut aussi bien être dirigée vers l'intérieur et retournée contre soi-même, comme dans *Etienne A.*[29] de Florian Pâques, où le protagoniste se laisse enfermer dans un carton de son entrepôt en attendant d'être expédié ailleurs. Dans cette catégorie, on observe une récurrence du motif du suicide avec des pièces comme *Erwin Motor*, *Guérillères ordinaires*[30] et *Lulu Projekt*[31] de Magali Mougel, *Krach*[32] de Philippe Malone ou encore *Anatole Felde*[33] d'Hervé Blutsch.

Si la direction et la cible de la violence divergent, sa nature aussi. Elle peut notamment faire acte de protestation et d'émancipation : dans *La Ville ouverte*[34] de Samuel Gallet, les trois protagonistes échappent et se libèrent de leur quotidien mortifère par le meurtre en rêve du tyran de Syracuse. Même chose dans *Communiqué n°10*, Hassan met le feu au tribunal en réponse à la mort de son frère Lakhdar. Elle peut également être le témoin ou la conséquence de l'accumulation d'une violence intériorisée, la soupape qui cède après avoir été trop usée. On peut citer l'infanticide de *Suzy Storck*[35], produit de l'aliénation du travail domestique et d'une vie faite d'oppressions ou encore l'acte de cannibalisme consenti de l'ingénieur névrosé de *Démêler la nuit*[36].

Enfin, l'acte violent est parfois un « dernier recours » désespéré, une ultime solution quand toutes les perspectives sont bouchées. C'est le cas dans pour Moritz qui se jette du haut de son immeuble dans *Lulu Projekt* et Léda qui se laisse mourir de faim dans *Guérillères ordinaires*. Dans *Les Marchands*[37] de Joël Pommerat, Armelle Talbot décrit

l'infanticide de la fin de la pièce, commis par l'amie de la protagoniste comme un moyen de « résoudre la crise » de la fermeture de l'usine et qui de fait provoquera sa réouverture suite à « l'émotion publique suscitée par cet acte désespéré[38]. »

Dans les deux pièces mises en exergue dans la première partie, la violence est présente et recouvre différentes catégories.

Dans *Erwin Motor*, elle est de plusieurs natures. Il y a d'une part des violences systémiques, qui se manifestent à travers des bourreaux physiques : M. Talzberg le contremaître qui harcèle y compris sexuellement Cécile, et M. Volanges, son mari, qui veut l'empêcher de travailler et la gifle lors d'une dispute. Mais la violence n'est pas uniquement patriarcale, puisque celle de l'exploitation et du travail transparaît à travers Mme Merteuil, la directrice de l'usine, qui agite à plusieurs reprises la menace de la délocalisation et du licenciement. D'autre part, à ce continuum de violences systémiques répond la violence des individus opprimés : M. Volanges s'auto-mutile et se coupe le sexe pour être accepté dans l'entreprise avant de se tuer, et on comprend à la fin de la pièce que Cécile envisage aussi de mettre fin à ses jours. Cette violence des individus aliénés contre eux-mêmes et contre leur propre corps intervient ici comme la seule échappatoire face à un monde qui ne leur propose aucune autre issue positive – quoique les enjeux soient légèrement différents pour Cécile, comme développé plus haut.

La protagoniste de *Spécimen* est elle aussi entourée de violences dépassant la simple relation individuelle bourreau-victime. Violence verbale d'abord, quand son patron la réprimande en lui hurlant dessus et l'appelle « Cro-magnon » au début de la pièce. Violence physique (et d'Etat) ensuite quand la police attaque le camp des « Hominines » et tue une partie d'entre eux. Violence qui s'abat indistinctement sur les humains et le vivant et qui se poursuit plus loin quand les « casqués » détruisent une serre, abattent un arbre et font exploser à la grenade l'animal marin qui les a avalés dans le lac. Cependant, face à cette hostilité générale, la protagoniste reste résolument pacifique : plutôt que de subir elle aussi une forme de violence en la retournant contre elle-même ou en l'exerçant sur autrui, sa réponse est l'échappée et la transformation de soi. À la fin de la pièce, quand elle retrouve finalement son patron sur le parking du magasin, sous la pluie, après son long périple, celui-ci lui crie dessus une nouvelle fois et la menace de licenciement.

> on lui dit oui au dit patron, sans poser, sans peser, ni coller, ni taper, distinctement, ces deux mots, presque pour soi, qui d'un seul coup sonnent autres, ces deux mots qu'on rend au patron comme on lui rend, main d'huile de sang et d'écailles, la couverture puante de l'épagneul adoré, on lui dit, bien qu'il ne comprenne pas pourquoi, au dit patron, de notre bouche d'ivoire et de daim, on lui dit, aimablement, distinctement, d'un dit sourire, au dit patron
> Bonne journée[39]

Ce refus radical de s'inscrire dans le cycle de violence du « Capitalocène » apparaît finalement comme ce qui confère au personnage sa liberté et la réappropriation de son corps, comme en témoigne l'ultime reprise de sa routine de travail « poser, peser, coller, taper » mais cette fois précédée de la préposition « sans ». En s'extrayant du monde des hommes, fait de matraques, de « casqués » et de hurlements, le personnage s'extrait dans le même mouvement du monde du travail et de l'aliénation que celui-ci produit : elle accède ainsi à un statut transcendant, devient porteuse d'une vérité mystérieuse que le patron « ne comprend pas » et qui lui offre une renaissance.

Conclusion

Malgré la grande diversité stylistique des dramaturgies contemporaines du travail, on peut toutefois constater des récurrences, à l'image des motifs exposés dans cet article. Par l'exemple du personnage travaillé par des forces contradictoires et l'exemple des manifestations de la violence, l'objectif était également de montrer que les dramaturgies contemporaines du travail ne se construisent pas uniquement dans des démarches documentaires ou de tentative de « reflet de la réalité »[40]. Si elles empruntent effectivement au réel, celui-ci est transformé au profit d'un geste poétique. La notion marxiste d'aliénation utilisée dans cet article comme clé de lecture n'est pas mise en œuvre dans les dramaturgies du travail contemporaines dans une perspective didactique mais pénètre au contraire ces écritures et sert de support dramaturgique. Il en va de même pour la question de la violence comme réaction à l'aliénation, dont la présence tient moins à un souci de réalisme que parce qu'elle est pour les auteur.e.s un terrain d'exploration propice à la création et l'écriture. Ce geste favorise dans le même temps une investigation sur la parole, l'espace et les corps qui constituent l'horizon scénique de ces dramaturgies.

Notes et références :

[1]MARX Karl, *Les manuscrits de 1844*, Paris, Éditions Sociales, p. 60.

[2]QUETIER Jean, « L'aliénation chez Marx : d'une théorie à l'autre », *Cause Commune*, « Philosophiques » n° 26, novembre/décembre 2021.

[3]MOUGEL Magali, *Erwin motor, dévotion,* Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2012, p. 31.

[4]MOUGEL Magali, *Erwin motor, dévotion,* Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2012, p. 62.

[5]Entretien avec Soublin, G., Réalisé par Sermon, J. (2023). Genèse d’un théâtre multi-perspectiviste. *Théâtre/Public*, 247(1), p. 82-86.

[6]SOUBLIN Gwendoline, *Spécimen*, Les Matelles, Espaces 34, p. 38.

[7]*Ibid*., p. 12.

[8]*Ibid*., p. 109.

[9]*Ibid*., p. 11.

[10]*Ibid*., p. 20.

[11]*Ibid*., p. 56-60.

[12]*Ibid*., p. 38-39.

[13]*Ibid*., p. 13.

[14]*Ibid*., p. 60.

[15]*Ibid*., p. 121.

[16]DURAND Jean-Pierre, « Les outils contemporains de l'aliénation du travail. », *Actuel Marx,* n° 39(1), 2006.

[17]*Ibid.*, p. 107-122.

[18]TOURAINE Alain, *Production de la société*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 199.

[19]Voir BIHR Alain, *La novlangue néolibérale*, Lausanne, Éditions Page Deux, 2007.

[20]DURAND Jean-Pierre, « Les outils contemporains de l'aliénation du travail. », *Actuel Marx,* n° 39(1), 2006, p. 107-122.

[21]TALBOT Armelle, « Violence des échanges en milieu plus ou moins tempéré : la représentation du travail dans le théâtre contemporain ». Florence Thérond (dir.). *La Violence du quotidien. Formes et figures de la violence contemporaine au théâtre et au cinéma*, L'Entretemps, p.67-82, 2014.

[22]BARRETEAU Virginie, *La Centrale*, Fontenay-sous-Bois, Quartett, 2009.

[23]BELLIER Michel, *Les Filles aux mains jaunes*, Carnières-Molenweltz, Lansman, 2014.

[24]CHOISEL Tristan, *Les toilettes de l'entreprise*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2021.

[25]LORETTE Alex, *Dream job(s)*, Carnières-Morlanwelz, Lansman 2019.

[26]GALLET Samuel, *Communiqué n° 10*, Saint-Gély-du-Fesc, Espaces 34, 2011.

[27]BARRETEAU Virginie, *Histoire du non-employé Jefferson*, Alna, 2007.

[28]RICHER Jérôme, *Défaut de fabrication*, Les Matelles, Espaces 34, 2016.

[29]PÂQUES Florian, *Etienne. A,* Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2021.

[30]MOUGEL Magali, *Guérillères ordinaires*, Les Matelles, Espaces 34, 2013.

[31]MOUGEL Magali, *The Lulu Projekt*, Les Matelles, Espaces 34, 2017.

[32]MALONE Philippe, *Krach* suivi de *S&P*, Fontenay-sous-Bois, Quartett, 2013.

[33]BLUTSCH Hervé, *Anatole Felde* dans *Théâtre Incomplet I*, Paris, Editions du Cardinal, 1997.

[34]GALLET Samuel, *La Ville ouverte*, Les Matelles, Espaces 34, 2018.

[35]MOUGEL Magali, *Suzy Storck*, Les Matelles, Espaces 34, 2013.

[36]PLUYM Grégory, *Démêler la nuit,* Fontenay-sous-Bois, Quartett, 2016.

[37]POMMERAT Joël, *Les Marchands*, Actes Sud, Arles, 2006.

[38] TALBOT Armelle, « Violence des échanges en milieu plus ou moins tempéré : la représentation du travail dans le théâtre contemporain », op. cit., p. 67-82.

[39]SOUBLIN Gwendoline, *Spécimen*, *op. cit.*, p. 112-113.

[40] Il est important de le préciser tant ce sont surtout ces démarches dont il est aujourd'hui question dans le champ des études théâtrales.