



**HAL**  
open science

## Représenter le rapport au travail quand l'emploi est menacé. La lutte des Lejaby mise en scènes

Caroline Ibos, Géraldine Schmidt, Damien Mourey, Natalia Bobadilla

### ► To cite this version:

Caroline Ibos, Géraldine Schmidt, Damien Mourey, Natalia Bobadilla. Représenter le rapport au travail quand l'emploi est menacé. La lutte des Lejaby mise en scènes. Sociologies pratiques, 2016, 33 (3), pp.37. 10.3917/sopr.033.0045 . halshs-02020942

**HAL Id: halshs-02020942**

**<https://shs.hal.science/halshs-02020942v1>**

Submitted on 15 Feb 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LA LUTTE DES LEJABY MISE EN SCÈNES

Caroline Ibos, Géraldine Schmidt, Damien Mourey, Natalia Bobadilla

Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.) | « Sociologies pratiques »

2016/3 N° 33 | pages 37 à 54

ISSN 1295-9278

ISBN 9782724634761

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-sociologies-pratiques-2016-3-page-37.htm>

Pour citer cet article :

Caroline Ibos et al., « La lutte des Lejaby mise en scènes », *Sociologies pratiques* 2016/3 (N° 33), p. 37-54.  
DOI 10.3917/sopr.033.0045

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.).

© Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.). Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# La lutte des Lejaby mise en scènes<sup>1</sup>

---

**Caroline Ibos<sup>2</sup>**  
**Géraldine SCHMIDT<sup>3</sup>**  
**Damien MOUREY<sup>4</sup>**  
**Natalia BOBADILLA<sup>5</sup>**

**Résumé :** En 2012, une auteure de théâtre et une metteuse en scène s'emparent de la fermeture de l'usine de lingerie Lejaby en Haute-Loire pour monter un spectacle théâtral. Le texte s'appuie sur un travail de recueil de paroles mené auprès des ouvrières et la scénographie traduit une longue observation de terrain. La pièce montre comment la lutte contre une délocalisation industrielle est un moment où les femmes saisissent la place que le travail a pu prendre dans la construction de leurs identités individuelles comme collectives. Le travail, loin de se réduire à un ensemble de gestes, de fonctions ou de contraintes circonscrites, est un flux qui imprègne toute la vie, de l'intime au politique.

**MOTS-CLÉS :** OUVRIÈRES – CONDITIONS SOCIALES – XX<sup>e</sup> SIÈCLE – IDENTITÉS AU TRAVAIL – RAPPORT AU TRAVAIL – REPRÉSENTATIONS DU TRAVAIL OUVRIER – MOBILISATIONS COLLECTIVES – LUTTES – THÉÂTRE ET POLITIQUE – DÉLOCALISATIONS INDUSTRIELLES – REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES

Les fermetures d'usines et les mobilisations collectives qui les accompagnent constituent une « porte d'entrée » pour les artistes s'intéressant au travail. Les nombreuses œuvres produites ces dernières années autour de situations de restructuration d'entreprises, fermetures de sites ou luttes sociales le montrent. Les fermetures sont le moment où, paradoxalement, les portes s'ouvrent aux observateurs extérieurs comme aux spectateurs d'un drame en train de se jouer. Et la menace de la disparition de l'emploi permet une appréhension différente, probablement plus complexe du rapport au travail<sup>6</sup>.

La fermeture du dernier site de production en France de l'entreprise de lingerie Lejaby à Yssingeaux (Haute-Loire) en 2012, en parallèle et en lien avec l'intense effet de

---

1. Cette recherche s'inscrit dans le cadre d'un projet financé par l'ANR, le projet ABRIR (convention n° ANR-13-BSH1-007-01).

2. MCF, Université de Rennes 2.

3. Professeur-IAE, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

4. MCF IAE de Paris, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

5. Post-Doc Université de Paris-Dauphine.

6. Nous posons d'emblée ici que les fermetures d'usine se traduisent par des pertes d'emplois, mais que leurs effets irradiant de nombreuses sphères de la vie des individus concernés : nous nous intéresserons ici à la perte du travail, au sens englobant du terme, renvoyant à l'inscription sociale des individus et de leurs trajectoires en emploi. Voir les travaux de D. Linhart (2002) qui assimile la perte d'emploi à une « perte de soi ».

médiatisation dont elle a fait l'objet dans une période de campagne électorale pour les élections présidentielles, a ainsi suscité de nombreuses démarches créatives et artistiques : des chansons dénonçant les pouvoirs publics, par les ouvrières de Lejaby ; un blog publié par *Libération* présentant une chronique du conflit sur la base des récits des ouvrières ; un travail photographique sur le « cri de colère » des ouvrières menacées de perdre leur emploi<sup>7</sup> ; deux documentaires<sup>8</sup> ; et *À plates coutures*, une pièce de théâtre écrite par Carole Thibaut et mise en scène par Claudine Van Beneden, qui retiendra notre attention.

Ces démarches expriment des intentions propres à chaque artiste et ont des visées différentes : agir sur la réalité, archiver un monde en train de disparaître ou simplement témoigner. Elles se sont entrecroisées dans le temps de l'expérience d'une lutte sociale menée par des femmes ouvrières que rien ne prédisposait à interagir avec des artistes, à leur dévoiler une part de leur intimité qu'elles verraient ensuite projetée dans les espaces culturels du théâtre ou du cinéma. Chacune de ces démarches propose à sa manière une représentation du monde du travail ouvrier, des restructurations d'entreprises et des luttes sociales qui les caractérisent.

Si les films documentaires et de fiction sur le monde du travail et les fermetures d'usines ont fait l'objet de plusieurs recherches (Mariette, 2005), les travaux sur les œuvres de théâtre consacrées aux mêmes sujets restent rares (Bachelot 2010). *À plates coutures* montre la lutte des ouvrières Lejaby au moment où leur emploi est menacé par les délocalisations industrielles. La lutte est alors le moment où, par un effet de distanciation, les femmes saisissent la place que le travail a pu avoir dans la construction de leurs identités aussi bien subjectives que collectives. Le travail comme activité concrète n'est visible dans la pièce que lors de brèves séquences chorégraphiant la mécanique des gestes et des corps soumis. Mais la représentation visuelle de la lutte sociale dévoile un discours complexe sur le rapport au travail, dans ses dimensions identitaires, sociales et culturelles. Nous inscrivons notre réflexion dans la continuité de travaux qui soulignent le caractère central du travail dans la construction sociale et identitaire des individus (Sainsaulieu, 1988 ; Dubar, 1998), mais aussi de ceux qui interrogent les effets de la précarisation de l'emploi sur le rapport au travail (Paugam, 2000, 2007). Notre hypothèse est que le discours sur le rapport au travail est d'abord formalisé dans *À plates coutures* par certains stéréotypes de la domination sociale. Mais ces stéréotypes permettent, dans l'espace théâtral, un langage commun utile pour montrer que le travail, loin de se réduire à un ensemble de fonctions ou de relations, constitue un flux qui, dans la vie ordinaire des ouvrières, irrigue aussi bien leurs expériences intimes que politiques.

## Méthodologie : une analyse interne et externe de l'œuvre

Suivant la proposition méthodologique de Mariette, nous avons combiné une « analyse interne » et une « analyse externe » de l'œuvre : il s'est agi d'analyser le contenu et

7. V. Gauthier.

8. M. Blumental, *Lejaby, carnet de bord*, 90 mn, 2012 ; T. Roussillon, *Petites mains*, 58 mn, 2014.

les dimensions esthétiques de *À plates coutures*, mais aussi de comprendre les conditions et le contexte dans lesquels la pièce fut produite et reçue par le(s) public(s) (Mariette, 2011). Cette conception se rapproche de celle de Becker lorsqu'il insiste sur le fait que l'œuvre d'art nous « parle de la société » et doit être comprise en intégrant ses « fabricants » et ses « usagers » qui constituent ensemble une « communauté interprétative », un « monde » (Becker, 2007). Pour l'analyse interne de l'œuvre, nous nous sommes notamment inspirés des travaux menés par le collectif Nigwal (2008) qui préconise de visualiser l'œuvre plusieurs fois, seul et à plusieurs, et de confronter les analyses pour progressivement constituer une grille d'interprétation. Pour l'analyse externe, nous avons mené des entretiens approfondis avec les artistes (*contexte de production*), mais aussi avec des ex-salariées. Nous avons également pu, après l'une des représentations, débattre avec le public présent, et nous avons recueilli dans la presse des réactions et critiques de l'œuvre (*contexte de réception*).

Notre matériau primaire fut par ailleurs complété par plusieurs séminaires dialogiques que nous avons organisés autour de l'œuvre, regroupant des artistes, des chercheurs, des experts, des acteurs du monde socio-économique, et notamment les responsables syndicaux impliqués dans le conflit. Cette démarche critique s'apparente ainsi à une méthode d'élaboration collective de connaissances qui passe par le partage des expériences vécues sur le terrain par les acteurs, par le partage de la réception des œuvres et par le partage des outils analytiques. Au terme de ce protocole de recherche, nous avons retenu trois focalisations pour interroger, à partir de cette étude de cas, ce que le théâtre peut dire, peut faire, peut montrer du rapport au travail ouvrier : les liens entre le processus de production de la pièce et l'intention, éventuellement politique, de celles qui l'ont créée ; le recours à certains stéréotypes sur les luttes ouvrières ; le consensus des publics face à l'œuvre.

### ***Le processus de création/production de la pièce : la lutte pour l'emploi, moment d'une interrogation sur le rapport au travail***

La pièce *À plates coutures* est écrite par Carole Thibaut et mise en scène par Claudine Van Beneden, de la Compagnie Nosferatu. La démarche s'est inscrite dès le départ dans un « projet de territoire » (la compagnie étant en résidence-association au théâtre d'Yssingaux depuis quelques années), mais aussi dans un projet personnel de l'auteure sur l'histoire intime et l'histoire collective des femmes. L'idée de la pièce germe chez Claudine Van Beneden lorsqu'elle observe les ouvrières de Lejaby qui, dès 2010, manifestent en Haute-Loire, de manière très scénique, portant des soutiens-gorges sur leurs T. shirts : « Je me suis dit : ça doit être intéressant de pouvoir faire un spectacle sur un groupe de bonnes femmes qui font des grèves. » À la suite d'un travail de terrain dans l'usine et d'un atelier de collecte de paroles auprès d'une dizaine d'ouvrières Lejaby, Claudine Van Beneden propose à Carole Thibaut d'écrire un texte de théâtre. Ce projet donnera lieu à une collaboration étroite entre l'auteure et la metteure en scène, mais aussi avec les comédiennes et les ouvrières en lutte. Si à la première analyse les trajectoires et profils artistiques de Thibaut et van Beneden diffèrent, leurs motivations à travailler sur cette pièce se rejoignent. Auteure, metteure en scène et comédienne, née dans le nord de la Lorraine, Carole Thibaut est directrice artistique de la Compagnie

Sambre à Paris. Ses créations se nourrissent de rencontres avec des publics variés, s'inspirent des réalités telles qu'elles sont exprimées par les personnes elles-mêmes et traduisent son attention à certaines causes comme la condition des femmes, la situation des réfugiés politiques, et, plus récemment, le monde du travail et de l'entreprise<sup>9</sup>. Également metteuse en scène et comédienne, Claudine Van Beneden travaille quant à elle essentiellement en résidence d'artiste, soucieuse d'assurer une « permanence artistique sur un territoire ». Installée en Haute-Loire depuis de longues années, elle s'est récemment focalisée sur les trajectoires de femmes<sup>10</sup>. La proximité avec les personnes et les territoires<sup>11</sup>, l'ouverture aux publics ainsi que l'histoire des femmes sont quelques-uns des points de convergence entre les deux artistes.

La parole brute collectée par les artistes dans leur travail préparatoire a été intégrée, retravaillée et réécrite par Carole Thibaut. Comme l'explique l'une des comédiennes, elle en a fait un texte « autonome à part entière, un beau texte dans lequel elles-mêmes, elles se mouillent, elles disent des choses, et qui nous donne à nous comédiennes, la possibilité, vraiment, de créer des personnages. On n'est pas dans du documentaire, vraiment pas ». Une semaine de travail collectif a été consacrée à réécouter les entretiens menés auprès des salariées, à retravailler cette parole pour, selon les termes de la metteuse en scène, mieux la « digérer » et s'approprier les personnages sans les « singer » ni les « transformer » outre mesure. Les échanges entre auteure, metteuse en scène et comédiennes visent également à comprendre la position de chacune par rapport au projet. Comme le précise l'une des comédiennes :

« Quasiment toutes, sauf une, on a dit "je suis d'origine ouvrière"...on a envie de faire entendre ce qu'on n'entend jamais dans le monde culturel. On ne fait pas beaucoup parler tout ce monde-là, les petites gens, les travailleurs, etc. Et Carole, l'auteure, elle-même nous disant "moi, c'est simple, je viens de l'Est, les mines, et mon grand-père est mort de la silicose et mon père a vécu les fermetures de mines et suite à quoi, il est devenu alcoolique". Effectivement, elle avait un bon sac à dos aussi pour pouvoir répondre aussitôt à la proposition de Claudine. C'est-à-dire... inconsciemment... elle a dit OK. » (B., comédienne).

Mais, si la lutte [de femmes] est bien le point d'entrée de l'œuvre, elle n'en est pas le seul enjeu. La lutte constitue une situation particulière qui cristallise d'autres dimensions de la vie sociale et intime des ouvrières. L'intention des artistes est bien de lier l'intime et le politique, et de montrer « comment les intimes se révèlent et peuvent enfin se dire dans des moments [de lutte] comme ça. Ça a toujours été le postulat de départ, on ne voulait pas faire du théâtre documentaire. Et, d'ailleurs, il y a des moments de poésie qu'a écrits Carole qui sont magnifiques. » Thibaut souligne les difficultés qu'elle a eues à trouver « l'endroit juste » de la pièce, le « fil à tirer » ancré dans l'intime et qui seul permet le processus d'identification :

9. Peu après l'écriture de la pièce *À plates coutures*, C. Thibaut crée *Money Monkey*, répondant à un besoin d'écrire, selon ses termes, « le cœur fermé de l'empire capitaliste ». (<https://www.compagniesambre.org>)

10. Sur la violence conjugale avec *Darling* de Jean Teulé ; sur le travail féminin et la lutte ouvrière avec *À plates coutures* ; actuellement sur « les combattantes du quotidien » et les combattantes en guerre pour défendre leur liberté dans le monde. (<https://www.compagnienosferatu.com>)

11. C. Thibaut a créé en 2015 *Longwy-Texas*, inspiré de ses racines familiales ouvrières en Lorraine. Elle a été nommée, en janvier 2016, à la direction du CDN de Montluçon, en Auvergne.

« Tu ne peux pas avoir une vision générale, parce qu'il faut que tu travailles sur l'intime et sur le petit détail. Tu tires un petit fil, et tu regardes si la pelote vient avec... ou pas. [...]. Le théâtre, ça fonctionne sur une forme d'identification [...] et de catharsis. Ça ne marche pas si tu as des tableaux généralistes : il n'y a pas d'identification, il n'y a pas quelque chose, à un moment donné, où inconsciemment, tu te mets à la place de l'autre. Et, pour te mettre à la place de l'autre, il faut que le petit détail soit juste. Il faut que tu travailles sur l'intime, presque sur l'inconscient, sur quelque chose qui dépasse l'idée du rationnel et de la conscience. »

Ce choix dans l'écriture, relayé visuellement par la mise en scène, contribue à ce que le travail comme activité ne soit finalement que peu montré dans la pièce. En revanche, le rapport au travail, le travail comme expérience globale est l'un des enjeux du texte comme de la scénographie : la lutte contre la perte de l'emploi est l'occasion pour les artistes d'évoquer – par la mise en mots, en scènes, en musique... – l'importance du travail dans la construction identitaire des ouvrières, la perception de leurs rôles sociaux et la constitution de leur mémoire. Cela rejoint d'ailleurs l'un des constats que font Jeantet et Saignac (2012) lorsqu'elles analysent vingt films de fiction français dans lesquels l'activité de travail reste peu représentée, alors que les effets du travail sur les individus dans et hors de la sphère professionnelle, ainsi que le rapport subjectif au travail sont au cœur de ces œuvres.

### *Le contenu et les choix esthétiques de la pièce : représenter le rapport au travail en passant par le stéréotype... pour mieux le dépasser*

La pièce s'ouvre sur la projection d'un film muet où le spectateur discerne pêle-mêle des images d'archives de l'atelier de couture, de l'occupation des locaux, des visites sur le site de personnalités politiques de premier plan, de la lutte, des chants et des interviews des ouvrières de Lejaby. Il y a une unité de lieu : presque toutes les scènes se déroulent dans un atelier minimaliste au décor sobre constitué de quatre machines à coudre posées sur quatre tables. La pièce semble imbriquer trois thèmes narratifs de la représentation du rapport au travail : le thème du pouvoir, celui de la lutte collective et celui de l'expérience du sujet. Si les deux premiers thèmes s'appuient sur des stéréotypes, ceux-ci s'avèrent nécessaires à l'émergence du troisième, plus singulier, qui montre la manière dont ces femmes, à l'occasion d'une crise, réévaluent le sens et la place du travail dans leur vie.

Le thème du pouvoir dans le monde du travail est montré au travers du stéréotype de l'opposition entre « eux » et « nous » : un « eux » constitué d'hommes puissants et un « nous » de femmes dominées. Le collectif des ouvrières qui affirme sa capacité d'agir pendant la lutte semble issu de ce clivage historiquement constitué. Le texte comme la mise en scène opposent de manière répétée le système de domination de l'entreprise aux mains des hommes – avec ses modalités de contrôle, l'extrême hiérarchisation des relations de travail et les abus de pouvoir –, et le monde des femmes caractérisé par la résistance passive, la solidarité et le sens de la justice. Une séquence exprime cette violence sourde de la domination dans les relations entre le chef d'atelier et les ouvrières au sujet du droit des femmes à allaiter sur leur lieu de travail :

« Vous traire ici dans cet atelier  
 Vous vous rendez compte c'est dégoûtant  
 Sans compter que vous risquez de tacher les tissus  
 Les dentelles, la soie c'est fragile  
 Nous ne fabriquons pas des soutiens-gorges d'allaitement ici mademoiselle  
 Nous fabriquons du luxe et du rêve  
 Et on ne fabrique pas du rêve avec de l'allaitement »

Le thème de la lutte collective est montré au travers du stéréotype de l'émancipation : s'organisant pour lutter, les femmes s'emparent de leur destin et échappent à la domination. La pièce montre comment, après l'annonce de la fermeture, les femmes organisent la lutte et décident de se retrouver chaque jour à l'atelier, comme si elles continuaient à travailler, pour réfléchir, pour parler, pour résister toutes ensemble, pour répéter les discours à destination des médias, pour coudre un soutien-gorge géant bleu-blanc-rouge qu'elles baladeront dans les rues en scandant leurs chansons. Le rythme de la pièce, qui se rapproche parfois d'une comédie musicale, exprime l'énergie des ouvrières. Les chansons, dont les paroles parodiques ont été écrites par les Lejaby elles-mêmes (« M. le président, je vous fais une lettre », « Que notre usine est belle », « Les enfoirés »), sont un levier puissant pour qu'elles se réapproprient quotidiennement la conduite de la lutte en sorte de re-souder le collectif. L'acte de chanter ensemble apparaît aussi convaincant et puissant que le message chanté (Volk, 2001). La vision des moments ordinaires de la lutte et des découragements passagers permet par contraste d'en saisir les saillances plus extraordinaires et médiatisées. Scéniquement, Claudine van Beneden a réalisé un travail sur le corps et les gestes des ouvrières rivées à leurs machines à coudre, gestes apparemment automatiques mais également créatifs (Pillon, 2012). Le spectateur perçoit les réactions et les sentiments des salariées vis-à-vis d'une annonce de fermeture (« cerveau bloqué en mode sidération », flottement, sentiment d'être vaincues, colère, haine, etc.). La lutte, par sa force émancipatrice, permet aux ouvrières de commencer un long travail de réappropriation biographique. Et la pièce montre ce moment décisif comme une victoire collective.

Le dernier thème narratif, celui de l'expérience subjective, construit la pièce autour d'anecdotes personnelles, de détails intimes de la vie de ces femmes, comme autant de ressorts pour permettre l'émergence en filigrane d'une représentation du rapport au travail moins stéréotypée : le sujet singulier devient la mesure de la séquence historique travailler trente ans dans la même usine et de l'événement politique. Les sentiments intimes des femmes, leurs rêves enfouis, sont notamment livrés au travers de monologues poétiques. Dans certains passages, le rêve apparaît comme un contrepoint au travail, invite à l'évasion hors de l'usine, à la délectation du travail suspendu (Pillon, 2012). Puis, la monotonie du geste au travail transforme, dans les monologues, le rêve en cauchemar. Les nuits des ouvrières ne sont plus faites de rêves utopiques, mais d'images angoissantes :

« J'ai glissé au fond de l'eau  
 Il a suffi d'une simple petite poussée  
 Et je me suis mise à glisser  
 Doucement  
 Ce n'était même pas désagréable



Presque un soulagement  
 Et tout en glissant je pensais  
 Ça y est j'y suis  
 Je nageais en haute mer depuis si longtemps  
 Est-ce que c'est cela nager ?  
 Des années et des années de petits mouvements continus  
 Ma peau au fil des ans  
 Était devenue blanche et molle  
 Ridée et boursoufflée à la fois »

Ainsi, l'enchevêtrement des thèmes narratifs complexifie les stéréotypes utilisés. L'opposition entre dominants et dominés, l'émancipation par la lutte et l'héroïsme des classes populaires : ces images peuvent sembler normatives mais, dans l'espace du théâtre, elles sont sans cesse dépassées par des mots ou des gestes qui les compliquent ou les démentent. L'affirmation de la déshumanisation par le travail entre immédiatement en tension avec la fragilité humaine de la voix vivante qui l'énonce. De même, la lutte pour l'emploi est indissociable de la place envahissante du travail dans la vie des femmes : le travail n'est pas plus une simple activité qu'un ensemble de relations et de représentations problématiques ; au travers des solidarités, des humiliations partagées, de l'argent qui manque à la maison, de la lingerie qui, de la machine au corps, circule, il est le lien qui tient ensemble toutes les représentations. Contrairement à ce que les historiens de la culture anglais ont pu établir des classes populaires, dont l'identité se serait construite sur le cloisonnement voulu entre travail et pratiques culturelles (Hoggart, 1970 ; Steedman, 2013), le travail est ici un flux : il envahit tout, et ne peut être enfermé dans des représentations qui opèrent un découplage trop net entre les aspects concrets et immédiats du travail et ses effets sur la vie des individus.

### ***La réception de l'œuvre par ses publics : une pièce « consensuelle » qui interroge le pouvoir émancipateur du théâtre***

Ces réflexions invitent alors à étudier la réception de la pièce, à la fois par les individus directement concernés par le sujet (ici les ex-salariées de Lejaby), et plus généralement par le public (les experts et critiques du monde, les amateurs et les spectateurs occasionnels du théâtre, etc.). Ce point de vue interroge le statut des ouvrières Lejaby dans le travail de l'œuvre : s'agit-il d'une pièce *sur* des femmes qui luttent pour sauvegarder à la fois leur emploi et leur dignité, ou d'une pièce *pour* elles ? Les ouvrières sont-elles les sujets, soumises à l'autorité de la metteuse en scène, les muses ou les destinataires de la pièce ? Dans les figures fictionnelles montrées sur scène, peuvent-elles reconnaître leur histoire ? Claudine van Beneden et Carole Thibaut, qui affirment que leur pièce ne s'inscrit pas dans la catégorie du théâtre documentaire, se sont-elles emparées d'une parole ouvrière pour la transformer en un matériau théâtral méconnaissable ?

À *plates coutures* a d'abord été jouée localement, devant des personnes qui ont vécu de près l'histoire des Lejaby : le spectacle contribuait à raconter l'histoire collective d'un territoire (Auclair, 2003). Très symboliquement, la première représentation, à laquelle les ouvrières furent conviées, eut lieu à Yssingeaux, théâtre réel de la lutte. Sans que la liberté de l'artiste soit remise en cause, l'inscription de l'œuvre et de sa diffusion dans

ce contexte de proximité immédiate ménageait un espace critique accessible aux ouvrières. À la suite d'une représentation à Rillieux-la-Pape, siège historique des entreprises Lejaby<sup>12</sup>, l'association « Réussir ensemble pour Rillieux-la-Pape » publie sur son site un article critique titré : « À plates coutures : plus qu'une pièce de théâtre, un moment d'histoire sociale et locale ». Et l'auteure d'écrire : « Quel effet sur le spectateur ? Celui d'abord de nous rafraîchir la mémoire car, en tant qu'habitant de Rillieux-la-Pape, nous avons tous connu au moins une "Lejaby". Celui aussi de nous faire revivre toute la difficulté et même les souffrances liées à la perte d'un emploi, le déni du savoir-faire professionnel, la perte d'autonomie et d'utilité sociale, l'inquiétude face aux conditions matérielles. » Pendant le débat qui a suivi cette représentation de Rillieux-la-Pape, une ouvrière syndicaliste entrée chez Lejaby en 1967 déclara : « Effectivement, ça nous parle. La pièce représente la lutte finale. On aurait pu écrire autant de pièces que de fermetures car elles ont été toutes différentes [...] La chose la plus horrible, c'est de nous faire croire que c'est de notre faute<sup>13</sup>. » Une autre ajoutait : « Vous montrez bien l'évolution des personnes qui sont soumises et qui se lèvent. » Et une troisième, en guise de conclusion : « La pièce est vraiment vraie. »

« À plates coutures » fut aussi projetée dans des lycées ou montée au théâtre du Roi René lors du festival *off* d'Avignon (2015), où elle n'a suscité que des éloges. La Maison des métallos, lieu institutionnel parisien consacré à l'art contemporain, l'accueillit en mai 2016 où, dans le contexte de la contestation contre la loi El-Khomri, elle conquit le public. La presse nationale a salué ce spectacle montrant des femmes luttant pour leur dignité, chorégraphiant leur énergie, leurs capacités d'action et d'organisation. Cette constatation induirait-elle que la pièce *À plates coutures* soit une œuvre « consensuelle », épithète le plus souvent péjorativement connotée pour qualifier un travail artistique ? Que penser de la représentation d'un conflit social qui ne susciterait aucun conflit d'interprétation ou de réception ? Pour répondre à ces questions, nous esquisserons une distinction entre deux traditions théâtrales différemment reliées au politique. La première, dans laquelle s'inscrirait le théâtre prolétaire, le théâtre brechtien ou le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, contesterait le dispositif même du théâtre en tant qu'il est un partage inégalitaire de la parole et de l'autorité. La seconde, issue de la Révolution française, serait au contraire un théâtre plus populaire ou démocratique, que politique (Rolland, 1903) : cette conception ne remettrait pas en cause ce que le peuple – au sens du plus grand nombre – pense être le théâtre, et viserait à rassembler les différentes classes et groupes sociaux dans une expérience universelle, tout en sachant que le collectif du public est éphémère et instable. La première tradition, récusant la distinction entre artistes et spectateurs, ferait de cette relation l'un des enjeux de la performance théâtrale : les uns et les autres formeraient la « communauté égalitaire » qui, seule, pourrait permettre l'éventuelle visée émancipatrice du théâtre (Neveux, 2013 ; Badiou, 2013 ; Rancière, 2008). Dans la seconde tradition, la distinction entre artistes et spectateurs est assumée, les seconds s'en remettant aux premiers pour leur faire éprouver la complexité ou le tragique de la vie ordinaire. C'est ici que s'inscrit *À plates coutures* : la pièce représente l'histoire de femmes à la fois singulières et ordinaires, engagées dans une lutte sociale. Elle vise à rassembler, dans un ensemble aléatoire,

12. Espace Baudelaire, le 19 mars 2015.

13. Journal de terrain des auteurs.

les anciennes ouvrières de Lejaby et les initiés d'Avignon. C'est l'expérience collective qui constitue alors le public comme l'ensemble des « individus affectés » (Dewey, 2010). Sans doute peut-on alors parler, pour reprendre les catégories de Lechaux (2011), d'une « communauté de compassion » envers ce qui arrive aux ouvrières, comme d'une « communauté d'indignation » contre l'injustice de leur situation.

## Conclusion

Dans la pièce *À plates coutures*, le recours aux stéréotypes liés au travail (croisement des dominations et émancipation par la lutte) constitue un médium permettant de faire dialoguer, par l'indignation ou la compassion, une communauté interprétative constituée à la fois d'experts du domaine théâtral, d'amateurs et d'occasionnels du théâtre, d'ex-salariés victimes de restructuration ou de salariés les redoutant. Mais il ne s'agit pas simplement de dénoncer l'injustice sociale ou de célébrer la culture et les solidarités ouvrières. Ces représentations conventionnelles sont à chaque fois dépassées par la performance des comédiennes – voix et gestes – et par la charge poétique du texte. Dans ce moment de lutte, juste avant la fin de ce monde autrefois stable et rassurant, s'exprime le vertige existentiel de ces ouvrières forcées d'en finir avec ce qui les a constituées aussi bien subjectivement que collectivement. Du début à la fin, le travail est dit comme le flux qui a traversé, a agi et a donné du sens à tous les aspects de la vie.

caroline.ibos@gmail.com

mourey.iae@univ-paris1.fr

bobadillanatalia@gmail.com

schmidt.iae@univ-paris1.fr

## Références bibliographiques

- AUCLAIR E. (2003), « Le développement culturel comme outil de promotion d'une identité territoriale. Ou comment les acteurs sociaux se saisissent de la culture pour faire émerger un territoire », dans M. Gravari-Barbas et Ph. Volier (dir.), *Lieux de culture, culture des lieux*, Rennes, PUR.
- BADIOU A., (2013), *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion.
- BACHELOT M. (2010), « Mémoire ouvrière dans 501 Blues et Politique Qualité », dans B. Hamidi-Kim, A. Talbot (dir.), « L'usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral », *Théâtre public*, 196.
- BECKER H. S. (2007), *Comment parler de la société ?*, Paris, La Découverte.
- DEWEY J. (2010) [1927], *Le Public et ses problèmes*, Paris, Gallimard.
- DUBAR C. (1998), *La Socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Paris, Armand Colin.
- HOGGART R. (1970), *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires*, Paris, Minuit.

- JEANTET A., SAVIGNAC E. (2012), « Représentations du monde professionnel et du rapport subjectif au travail dans les films de fiction français contemporains », *Travailler*, 1 (27), p. 37-63.
- LECHAUX B. (2011), *Scènes et répertoires des engagements des mondes du théâtre. Une comparaison New York – Paris*, thèse pour l'obtention du doctorat de science politique, Université Rennes 1 (2 volumes).
- LINHART D. (2002), *Perte d'emploi, perte de soi*, Toulouse, Érès.
- MARIETTE A. (2011), « Pour une analyse des films de leur production à leur réception », *Politix*, 1, p. 47-68.
- NEVEUX O. (2013), *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte.
- PAUGAM S. (2007), *Le Salarié de la précarité. Les nouvelles formes de l'intégration professionnelle*, Paris, PUF [2<sup>e</sup> édition].
- PILLON T. (2012), *Le Corps à l'ouvrage*, Paris, Stock.
- RANCIÈRE J. (2008), *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- ROLLAND R. (1903), « Le théâtre populaire », *Cahiers de la quinzaine*, p. 139-143.
- SAINSAULIEU R. (1988), *L'Identité au travail*, Paris, Presses de Sciences Po.
- STEEDMAN C. (2013), *An Everyday Life of the English Working Class*, Cambridge (Ma), Cambridge University Press.
- VOLK T. (2001), « Little Red Songbooks : Songs for the Labor Force of America », *Journal of Research in Music Education*, 49 (1), p. 33-48.