

# Le retour au théâtre de l'écrivain en France

## Le Théâtre du quotidien

Jean-Pierre Sarrazac

Numéro 17 (4), 1980

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28498ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sarrazac, J.-P. (1980). Le retour au théâtre de l'écrivain en France : le Théâtre du quotidien. *Jeu*, (17), 47–55.

# le retour au théâtre de l'écrivain en france

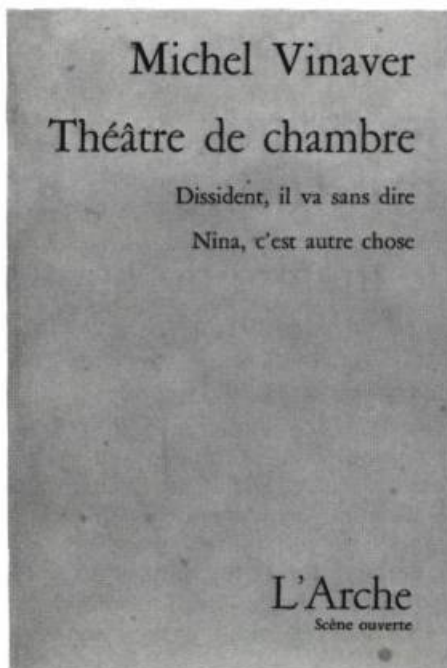
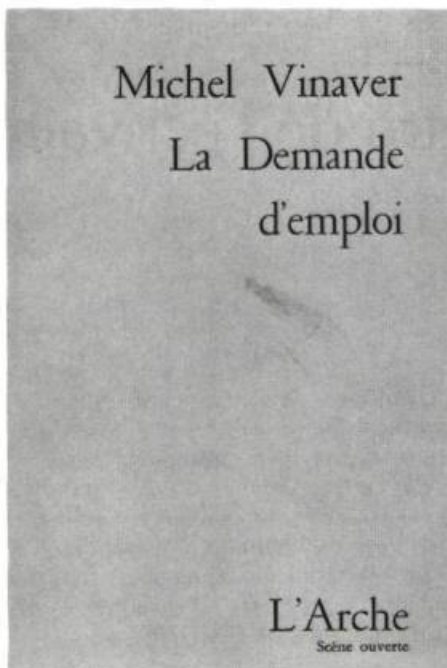
## le théâtre du quotidien

L'insigne mérite du Théâtre du quotidien, qui émerge en France au milieu des années 70, c'est de réactualiser la création théâtrale en comblant le fossé qui la séparait jusqu'alors des temps que nous vivons. Les premières pièces de Jean-Paul Wenzel ou de Michel Deutsch: *Loin d'Hagondange*, *l'Entraînement du champion avant la course*, *la Bonne Vie* ou *Dimanche*<sup>1</sup>, non seulement sonnent le glas d'un certain fidéisme brechtien (entendons de l'attitude d'épigones qu'ont adoptée, durant les années 60, quantité de metteurs en scène par rapport au fondateur du Berliner Ensemble), mais encore — et c'est là l'essentiel — elles annoncent le retour au théâtre de l'auteur dramatique, de l'écrivain.

Autant, en effet, la pénétration en France du théâtre de Brecht a régénéré l'art de la mise en scène, à travers les spectacles de Planchon, Chéreau, Vincent, Steiger, etc., autant elle n'a fait qu'accentuer, par une sorte d'intimidation devant le «classicisme» de Brecht, notre incapacité à produire, à de rares exceptions près, des oeuvres dramatiques nouvelles dans la voie du réalisme épique. Paradoxe saisissant, si l'on se souvient que Brecht se définissait lui-même, pour se distinguer de Piscator en qui il voyait un «auteur de spectacles», comme l'«auteur de pièces»... Certes, il y a Adamov et l'incontestable réussite de *Paolo Paoli*, marquée justement par l'influence de Brecht. Mais le théâtre d'Adamov ne naît pas de la vague brechtienne; il y trouve simplement l'impulsion d'un nouveau départ, une force accrue qui lui permettra d'atteindre, hors du cercle métaphysique et de l'humanisme abstrait du Théâtre de l'absurde, une dimension sociale et historique. De surcroît, les pièces d'Adamov ne sont montées que fort sporadiquement, par Planchon ou Steiger. Quant aux oeuvres de Georges Michel, l'auteur de *la Promenade du dimanche* (1967), et de Michel Vinaver<sup>2</sup> dont la première pièce, *les*

1. Wenzel, Jean-Paul, *Loin d'Hagondange*, *Marianne attend le mariage*, coll. Théâtre ouvert, Paris, Stock, 1975; *Dorénavant I*, non publiée; *les Incertains*, diffusée en «tapuscrit» par l'association «Théâtre ouvert». Jean-Paul Wenzel vient d'achever l'écriture d'une nouvelle pièce, *Simple retour*, à paraître prochainement. Deutsch, Michel, *Dimanche*, *Ruines*, coll. Théâtre ouvert, Paris, Stock, 1974; dans la même collection, 1975, *la Bonne vie*, *l'Entraînement du champion avant la course*; *le Chanteur*, *l'Amour du théâtre*, coll. Première livraison, Paris, Christian Bourgois, 1975. Deutsch est en outre l'auteur du *Germain*, monté en 1975 par le Théâtre National de Strasbourg et tout récemment, toujours au T.N.S., de *Convoi*, texte qui, avec *Ruines*, constitue la deuxième soirée du spectacle Vichy monté par Jean-Pierre Vincent. Michel Deutsch est «dramaturge» au Théâtre National de Strasbourg.

2. Vinaver, Michel, *les Coréens*, coll. Manteau d'arlequin, Paris, Gallimard, 1956; *les Huissiers* dans Théâtre populaire, no 29, Éd. de l'Arche, 1958; *la Fête du cordonnier*, d'après Th. Dekker, coll. Répertoire du T.N.P., éd. de l'Arche, 1959; *Iphigénie hôtel* dans Théâtre populaire, no 38, 1960 (et pour la version scénique dans la coll. Manteau d'Arlequin, Gallimard, 1963); aux éditions de l'Arche, *Par-dessus bord*, 1972; *la Demande d'emploi*, 1973; *Théâtre de chambre: Dissident, il va sans dire; Nina, c'est autre chose*, 1978; *les Travaux et les jours*, 1979; à paraître, 1980, *les Huissiers* et une pièce nouvelle: *À la renverse*.



*Coréens* (1956), s'intitule dans un premier temps *Aujourd'hui*, comme pour manifester d'un ancrage dans notre *présent historique* — pratiquement ignorées par les animateurs d'un théâtre subventionné alors en plein essor, elles ne font qu'une carrière marginale (petits théâtres privés ou cafés-théâtres pour les pièces de Georges Michel), voire pas de carrière du tout (publiée en 1960, *Iphigénie hôtel* ne sera montée par Vitez qu'en 1977; quant à *les Huissiers*, publiée en 1958, sa création à Lyon est toute récente!), en attendant qu'à la faveur de l'engouement pour le «quotidien» on se décide à leur rendre justice.

Jusqu'en 1975, le théâtre «politique» français développe une politique de répertoire — «grandes pièces» de Brecht en renfort des traditionnels Molière-Shakespeare-Corneille (ou Racine) -Marivaux — qui ne laisse guère de place aux pulsions de l'actualité. Le temps n'est pas encore venu d'un théâtre au présent; tout au plus, au nom d'une casuistique qui n'est qu'un travestissement de la théorie brechtienne, prône-t-on une tradition actualisée: c'est seulement dans la fausse transparence des classiques qu'on consent à aborder les problèmes contemporains. Cependant, mai 68 n'a-t-il pas marqué une rupture?... À la fois une rupture, si l'on tient compte de ces poussées libertaires qui vont activer, grâce au Théâtre du Soleil ou au Théâtre de l'Aquarium, le développement de l'écriture collective et d'un théâtre d'acteurs, et une *consolidation*, puisqu'il faut constater, avec le recul, que la priorité donnée aux États Généraux du Théâtre de Villeurbanne à un «théâtre en train de se faire» n'a servi, sous le couvert d'un pseudo-spontanéisme, que de manoeuvre dilatoire à l'encontre des auteurs contemporains. Bien sûr, existent des francs-tireurs comme les deux auteurs-metteurs en scène, Armand Gatti et André Benedetto, dont chaque création s'efforce, dans la postérité d'un théâtre épique brechtien ou piscatorien, de «nouer

des liens avec les sales temps modernes». Mais tous deux, peu ou prou rejetés par une Institution où sévit la tyrannie des metteurs en scène, sont condamnés à travailler en marge.

Au vrai, on s'accommode au théâtre d'un présent parfaitement archaïque. Symptôme sans équivoque du passéisme socio-politique des brechtiens français: leur traitement parfaitement stéréotypé de la classe ouvrière. Règne sur les plateaux, lorsque la pièce fait intervenir des personnages ouvriers, une espèce de prolétariat de théâtre, de figuration prolétarienne *en majesté*, sans aucune commune mesure avec des ouvriers réels. Muséographie brechtienne; embaumement de la classe ouvrière allemande ou russe d'antan (via *la Mère* ou *Sainte Jeanne des abattoirs*) par les metteurs en scène du boom économique! Il faut donc savoir gré aux dramaturges du quotidien allemands et français d'avoir fait table rase de cette mythologie et de substituer à la figure mythique de l'ouvrier son visage actuel. Plutôt que l'effigie du prolétaire conquérant fourbie par un marxisme eschatologique, les pièces de Deutsch ou Wenzel nous donnent à voir *l'être-là* de l'ouvrier français d'aujourd'hui, son existence contradictoire, entre révolte et soumission. Et cela pas seulement à l'usine, dans les luttes, mais jusque dans les plus petits recoins de sa «vie privée». Retour, si longtemps attendu, au principe de réalité.

#### une nouvelle politique de répertoire

Il serait toutefois injuste d'imputer globalement aux metteurs en scène brechtiens français, la responsabilité de ce rendez-vous manqué avec une création dramatique au présent. D'autant que certaines équipes, tel le Théâtre de l'Espérance animé par Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdeuil, contribuent, dès la fin des années 60, à



frayer la voie de ce Théâtre du quotidien. En choisissant comme premier spectacle de leur compagnie *la Noce chez les petits-bourgeois* (pièce qui sera reprise plusieurs fois, dans des mises en scène nouvelles, tout au long de la carrière du Théâtre de l'Espérance), Vincent et Jourdheuil font d'une pierre deux coups: ils révèlent un nouveau Brecht, une dramaturgie dont l'horizon est moins économique qu'idéologique, une dramaturgie où l'actualisation du passé, procédure caractéristique des «grandes pièces», cède le pas à l'historicisation du présent et où le procès-verbal se substitue à la fable toute puissante; ils inaugurent un théâtre qui, tournant le dos aux méditations universelles, à la lumière du marxisme, sur l'Histoire, le Pouvoir, l'État, s'engage dans la voie nouvelle d'une *critique de la vie quotidienne*.

Peu à peu, l'influence du «nouveau réalisme» allemand — Kroetz, Fassbinder, dans une certaine mesure Handke — commençant à se faire sentir, se précise une nouvelle politique de répertoire, qui embrasse, selon les termes de Jean-Pierre Vincent, cette «dramaturgie du fait-divers (...) qui a été particulièrement développée par certains dramaturges des années vingt et contemporains: elle permet ainsi d'appréhender la vie quotidienne, ce que les dramaturges du passé, et même le théâtre épique, ont pour l'essentiel laissé de côté»<sup>3</sup>. Mais l'Espérance n'est pas un cas isolé. Lorsque, par exemple, Bruno Bayen choisit de monter, en 1975, *la Danse macabre*, c'est en souci du texte contemporain:

«Wedekind pourquoi? La question étant d'essayer de produire une dramaturgie pour aujourd'hui, quels auteurs du passé peuvent nous aider à la produire, étant entendu qu'ils seront dès lors considérés comme des modernes... (Wedekind) ne nous intéressera pas comme le témoignage d'une époque pré-brechtienne, mais par rapport à ce que nous essaierons d'écrire demain»<sup>4</sup>.

Quant à Michel Dubois et Claude Yersin, metteurs en scène à la Comédie de Caen, ils contribuent très activement, depuis 1974, à susciter et à enrichir ce nouveau répertoire. En créant ou en accueillant des pièces immédiatement contemporaines (doublement contemporaines, puisqu'écrites aujourd'hui, elles visent le monde actuel) de Kroetz, Fassbinder, Wenzel, Vinaver, etc., mais également en orientant leurs saisons selon un axe («Travail et vie quotidienne» en 1975-76) qui permette l'exploration rigoureuse du *matériau historique quotidien*.

Option sur le répertoire qui, bien évidemment, a des effets bénéfiques sur l'art de la mise en scène et sur la relation avec le public de la décentralisation: «Dès le début de notre travail sur la région, en 1974, déclarait récemment Dubois, directeur de la Comédie de Caen, nous avons en effet souhaité traiter les énormes contraintes scéniques que nous y rencontrions comme partie intégrante de notre recherche; c'est pourquoi la reconstitution d'une présentation «à l'italienne» des spectacles avec cadre scénique et coulisses, etc. a été écartée. L'apport des textes contemporains que nous voulions faire connaître n'a pas été négligeable dans l'approche de ces questions»<sup>5</sup>. D'une dialectique souhaitable entre le travail d'écriture et le travail de plateau, Jacques Lassalle, metteur en scène majeur du Théâtre du quotidien depuis ses réalisations de *Travail à domicile* de Kroetz ou de

3. Copfermann, Emile, Dort, Bernard, Sinding, Terje, «Le Théâtre de l'Espérance», entretien avec J.P. Vincent et J. Jourdheuil dans *Travail théâtral*, no 16, Lausanne, La Cité, 1974.

4. Bayen, Bruno, «Wedekind, pourquoi?» dans *Travail théâtral*, no 18-19, Lausanne, La Cité, 1975.

5. Jourdheuil, J., Le Roux, M., Sarrazac, J.-P., «La fin des certitudes», entretien avec Michel Dubois et Claude Yersin, dans *Travail théâtral*, no 32-33, Lausanne, La Cité, 1979.

*Théâtre de chambre* de Vinaver, porte la promesse: lui-même écrivain de théâtre<sup>6</sup>, il s'efforce de constituer, à travers un cadrage et un jeu quasiment cinématographiques (ses acteurs, de Marie-Christine Barrault à Françoise Lebrun, en passant par Anna Prucnal et Jean-François Stévenin, viennent très souvent, en effet, du cinéma), un langage scénique adapté à la représentation de la vie quotidienne.

Le verrou est-il en train de sauter entre texte dramatique contemporain et mise en scène d'avant-garde?... Nous constatons en tout cas que l'oeuvre écrite commence à s'affranchir de son ancien statut de «littérature dramatique» et que l'art de la mise en scène se revitalise au contact de formes et de contenus dramaturgiques nouveaux. Auteurs et metteurs en scènes s'engagent peut-être enfin dans le véritable débat actuel, qui leur est commun: quelle démarche, quels détours, dramaturgiques et/ou scéniques, pour représenter au théâtre le monde d'aujourd'hui?

### quotidien-forme et quotidien-substance

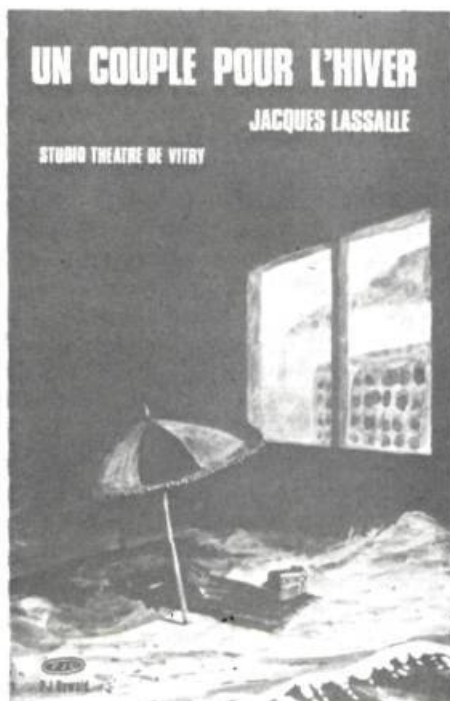
Avant de devenir la proie d'un nombre sans cesse croissant de dramaturges, le quotidien était-il à ce point *terra incognita*? Poser une telle question permet en fait de mieux cerner la problématique d'auteurs comme Deutsch, Wenzel, Lassalle ou Vinaver. En effet, le «quotidien» que revendiquent ces écrivains est tout le contraire d'une donnée immanente du réel. Forme et non substance du quotidien-réel, il s'avère indissociable des procédures esthétiques adoptées par l'artiste. Ainsi la rupture est-elle manifeste entre, par exemple, les pièces ardéchoises de Roger Planchon — *la Remise, l'Infâme, le Cochon noir* — ou les pièces de Georges Michel — *l'Agression, Un petit nid d'amour*, etc. — qui traitent le quotidien sur un mode hyperbiloque (quotidien tétanisé d'un drame en milieu paysan, ou satire, dénonciation à la fois comique et véhémence de nos mythologies quotidiennes) et la représentation, volontairement *mate*, exempte de charge et de conflits spectaculaires que nous donnent de l'existence ordinaire des Français, ici et maintenant, *Un dimanche indécis dans la vie d'Anna* de Lassalle<sup>7</sup> ou *les Travaux et les jours* de Vinaver.

À l'origine, le Théâtre du quotidien procède moins du relevé exhaustif de notre «quotidienneté» — voire même de la quotidienneté des êtres les plus démunis dans notre société — que d'une volonté de s'attaquer frontalement à *l'impensé* du brechtisme: la relation du psychisme des individus à la structure sociale, l'état minimal du personnage au maximum de son aliénation, la mise en écho et en résonance des névroses individuelles et/ou collectives et des convulsions planétaires. Démarche dont, au carrefour de l'avant-garde des années 50 et du brechtisme, la dramaturgie d'Adamov, qui se réclamait autant de l'individualité que de l'analyse sociale, fut incontestablement l'initiatrice.

Lorsque Jean-Paul Wenzel — associé à l'époque avec Michel Deutsch, Michèle

6. Lassalle, Jacques, *Jonathan des années trente*, coll. Théâtre en France, Pierre Jean Oswald, 1974; dans la même collection, *Un couple pour l'hiver*, 1974. Non publiées, *le Soleil entre les arbres*, 1976 et *Un dimanche indécis dans la vie d'Anna*, 1980.

7. Il est toutefois révélateur que trois pièces, depuis un peu plus de dix ans aient induit leur action dans le «dimanche» mythique des familles françaises: *la Promenade du dimanche* de Georges Michel, *Dimanche* de Michel Deutsch et, enfin, *Un dimanche indécis dans la vie d'Anna* de Lassalle. Mais, justement, ce dimanche ne représente-t-il pas un temps solennel et ennuyeux, vide par excellence, c'est-à-dire à la fois le quotidien et sa déception?



Foucher et Claudine Fièvet — fonde sa troupe sous le nom de «Théâtre quotidien», ce sont bien de telles propositions, à la fois formelles et analytiques, que met en avant l'énoncé des «axes de travail»: «Rapport dialectique entre la vie de travail et la vie domestique (...) Comment la vie de travail (rapports d'oppression et de lutte) est incrustée dans la vie domestique. Comment les commandements bourgeois sont intériorisés par la classe ouvrière. Comment l'idéologie dominante traverse le langage et les comportements». À l'évidence, l'intention n'est pas de tirer quelques clichés saisissants et pittoresques du dénuement dans notre société mais, à l'épreuve de la scène, de soumettre la réalité à un feu roulant de questions. Il ne s'agit pas de néo-naturalisme, mais d'affiner le questionnement brechtien, de le hisser au niveau social et existentiel de notre époque.

À preuve, le concept de *gestus*, de comportement socialisé, central chez Brecht, n'est pas répudié; il est, au contraire, étendu et perfectionné:

«La juste procédure de découpe du réel, me confiait Michel Deutsch en 1976, me paraît passer par une évaluation de rapports de pouvoir qui ne se manifestent plus exclusivement au niveau de l'appareil d'État, mais qui nous traversent complètement, qui traversent les corps. Il faut donc promouvoir, comme dit Foucault, des séries de «micro-analyses». Et, pour cela, il faut changer d'échelle (...) se pencher sur les détails. Un personnage qui passe rapidement, discrètement, dans le panorama, il s'agit maintenant de ralentir sa course, de la décomposer(...) Un tel changement d'échelle entraîne également une opération de *conversion*: ce qui, dans la vie, est trop vite entendu, doit être montré au théâtre dans ce que le regard perd de ce «vite entendu»; ce qui est vite vu, on doit pouvoir faire en sorte que l'oreille y devienne attentive (...) Comment rendre les gens, en l'occurrence le public de théâtre, attentifs aux choses importantes, pour en revenir une fois de plus à Brecht, aux *comportements* et à leurs déchets, à leurs chutes?»<sup>8</sup>.

8. Sarrazac, Jean-Pierre, extrait de «l'Écriture au présent. Nouveaux entretiens», dans *Travail théâtral*, no 24-25, Lausanne, La Cité, 1976, p. 95.

Charte valable, en vérité, aussi bien pour le texte que pour la mise en scène et qui justifie l'espérance que Jean-Pierre Léonardini, critique à l'*Humanité*, plaçait, à la présentation de *Loin d'Hagondange* à «Théâtre ouvert» lors du XIX<sup>e</sup> Festival d'Avignon<sup>9</sup>, dans l'essor de ce Théâtre du quotidien: «Wenzel et quelques autres pourraient bien, à ce rythme, produire ce théâtre de l'ethnographie idéologique et des comportements sociaux qui nous fait défaut.»

### **désillusions, dispersion**

Depuis, il a fallu, sinon déchanter, du moins reconnaître les vicissitudes et les tromperies inhérentes à cette démarche théâtrale. Sous l'effet d'une récupération ordinaire, le quotidien est devenu l'occasion privilégiée d'un recyclage d'écrivains, de conversions hâtives et superficielles comme au beau temps du brechtisme. D'où les mises au point et les mises au ban.

«Je voudrais poser, sans précautions, avertissait récemment Michel Deutsch, la question suivante: pourquoi ce malentendu à propos du quotidien? De ce qui a pu, le temps d'une demi-saison, apparaître comme une dimension du théâtre. Et, le temps d'un demi-effet de mode, succomber sous la pression de ce qui était devenu sa hâtive idéologie. Pourquoi donc ce qui devait avoir la violence d'une rupture est-il devenu le retour débile d'un naturalisme en veine de recyclage. D'un populisme régressif. Oui, il s'agit bien d'un malentendu!»<sup>10</sup>

Építaphe caractérisée (elle a suivi d'ailleurs de très près le bulletin de naissance), qui nous laisse à penser que le Théâtre du quotidien — en lequel des journalistes pressés pouvaient espérer une École, comme au temps béni du Théâtre de l'absurde — connaît maintenant sa diaspora. Mais, au-delà du prosélytisme et de l'insincérité de certains «quotidiennistes», on peut trouver des raisons plus profondes à cette déconvenue. D'emblée, le thème du quotidien a suscité ses propres mirages, ses désillusions dont d'aucuns aujourd'hui vivent, tandis que d'autres, moins nombreux, s'emploient, quelquefois au risque d'un ralentissement de leur activité créatrice, à essayer de les dissiper. Au point de départ du Théâtre du quotidien, du moins en France: la foi en une *socialisation* radicale de l'écrivain de théâtre. L'auteur doit s'immerger dans la masse et se constituer porte-parole des gens qui, dans notre société, soit par interdiction, soit par inhibition, sont empêchés de parler. Enquête, écoute. Tels sont les mots-clés, les mots d'ordre. Or, nos dramaturges doivent rapidement reconnaître, à l'instar de Deutsch, que ce qu'on parvient à enregistrer, ce n'est pas la parole des gens d'en-bas mais, toujours, leur *silence*.

De cette chape de silence qui recouvre, dit-on, l'existence populaire, deux spectacles caractéristiques de la crise du Théâtre du quotidien, *Dorénavant I* de Wenzel et *la Soeur de Shakespeare* du Théâtre de l'Aquarium, ont fait l'expérience directe. Installé une année durant à Bobigny, au sein de la population d'une ville nouvelle, avec l'intention de faire un spectacle sur la parole populaire, l'animateur du Théâtre quotidien, saisi à l'audition des bandes magnétiques résultant de l'enquête par le silence sépulcral et tragique qui en sourdait, a créé un spectacle-sanctuaire. Sur un paysage mental désertique, quelques corps d'aujourd'hui

9. Le rôle de l'association «Théâtre ouvert» et de son animateur Lucien Attoun a été capital, autour de 1975, quant à la promotion des auteurs du Théâtre du quotidien. Qu'il s'agisse des lectures-spectacles données en Avignon ou de la publication des pièces chez Stock, dans la collection Théâtre ouvert, Michel Deutsch et Jean-Paul Wenzel, en particulier, ont été «découverts» à «Théâtre ouvert».

10. Deutsch, Michel, «Encore une fois le quotidien», dans *Écritures*, no 7, bulletin de l'association «Théâtre ouvert».



d'hui s'occupent à s'absenter: l'un se recouvre d'une bâche transparente, l'autre, une jeune femme, s'enduit de cosmétiques, un troisième laque son corps de boue. Au-dessus de ce marais silencieux, la voix «off» de l'auteur narre les désillusions du marcheur à pied, la déception de l'homme au magnétophone, le déniement de l'artiste progressiste. Exit la parole populaire... Quant à *la Soeur de Shakespeare*, nous y surprenons, en début de spectacle, quatre actrices et deux acteurs littéralement empêtrés dans les kilomètres de bande magnétique dévidés sur le plateau. Car c'est bien la vacuité du matériau de l'enquête qui confère sa structure à la représentation: le Théâtre de l' Aquarium mettant en scène le face à face illusoire de ses membres — acteurs-enquêteurs — avec une mère de famille interviewée, femme privée de corps, réduite à une grêle voix magnétique qui s'éteint à mesure que s'ébranle la représentation.



*Loin d'Hagondange* de Jean Paul Wenzel. Mise en scène de Françoise Kourilsky. Théâtre de Quat'sous, novembre 1980. Gisèle Schmidt et Raymond Legault.

Déçue cette orientation sociologique trempée de volontarisme militant, qui marque les débuts en France du Théâtre du quotidien, on comprend que le partage s'effectue de façon tranchée entre des auteurs qui se bornent à exploiter les «nouveaux sujets» du quotidien, condescendant quelquefois à la fiction documentée ou à l'enquête philanthropique pour télévision améliorée, ou bien sombrant carrément dans la romance quotidienne, et une poignée d'écrivains qui, dérivant à partir de ce Théâtre du quotidien qu'ils ont contribué à fonder, s'occupent maintenant à radicaliser la forme théâtrale. C'est Wenzel qui, subjectivisant son écriture, passe sans ambages du quotidien socialisé de *Loin d'Hagondange* ou de *Marianne attend le mariage* au quotidien intimiste, empreint de narcissisme, de *les Incertains*, pièce qui relate les tourments d'un jeune couple et les affres de la

création artistique. C'est Michel Deutsch poursuivant sa réflexion sur la dimension tragique du quotidien et s'orientant vers l'écriture de poèmes pour le théâtre où s'entrechoquent, drainées par la voix plénière de l'auteur, du narrateur, les vieux modes poétiques du dramatique, du lyrique et de l'épique. Et c'est encore, parmi quelques autres, Jacques Lassalle qui, mettant en scène, il y a quelques semaines, sa propre pièce, *Un dimanche indécis dans la vie d'Anna*, tente éperdument, à travers une expérience limite de «cinéfication» du théâtre et de filtrage de toute théâtralité grossière, de fixer la temporalité fuyante, impalpable, labile du week-end d'une jeune divorcée en proie au blocage, à l'aporie entre son ex-mari et son amant, entre les pièges du consensus social et ceux de la marginalité.

Bénéficiant de l'acquis des jeunes dramaturges allemands, notamment Kroetz et Fassbinder, qui les ont devancés dans l'exploration du quotidien, quelques artistes se sont trouvés, autour de 1975, une bannière commune. Encore leur restait-il à se forger un langage, une poétique, un «instrument» personnels, bref, à *tendre la forme*.

**jean-pierre sarrazac**