

**Groupe d'études « La philosophie au sens large »**

Animé par Pierre Macherey

23/02/2005

## *Théâtres du quotidien : enjeux politiques et esthétiques*

Armelle Talbot

L'une des tendances fortes du théâtre des années soixante-dix est marquée par la volonté de faire du « quotidien » un territoire privilégié d'expérimentation. J'insiste sur le terme volontairement flou de « tendance ». En effet, il est nécessaire de nuancer la puissance unificatrice du « Théâtre du Quotidien », appellation dont la critique théâtrale fait un usage générique qui tend à confondre des écritures très contrastées et leur donne abusivement valeur d'Ecole. Or, en tant que mouvement auto-proclamé, le théâtre du quotidien ne concerne qu'un nombre limité d'auteurs et acteurs français – Michel Deutsch, Michèle Foucher, Jean-Paul Wenzel et Claudine Fiévet – qui, autour de 1975, trouvent en lui la bannière sous laquelle ranger leur volonté commune de créer un théâtre alternatif. En effet, le théâtre du quotidien désigne d'abord « un théâtre de tous les jours », autrement dit une structure de production assez légère pour se passer du soutien des institutions et dont l'objectif initial est de « raconter la vie des “gens” [...] en ne passant pas par-dessus la tête des “gens” », selon les termes de Deutsch<sup>1</sup>.

Il s'agit alors essentiellement de réagir à une certaine sclérose de la création théâtrale : si le réseau des lieux subventionnés s'est largement étoffé, le rêve porté notamment par Vilar d'un théâtre populaire se solde majoritairement par la promotion des grands classiques du répertoire. Il est donc surtout question d'arrimer à nouveau le théâtre à la réalité contemporaine, de relancer une pratique d'écriture et de jeu qui permette au théâtre d'assurer une prise sur la vie et de rencontrer ce fameux « non-public » que l'on ne trouve ni dans les salles, ni sur les scènes. Dans ce cadre, *Loin d'Hagondange*, pièce écrite en 1975 par Jean-Paul Wenzel, constitue un moment important. Cette pièce raconte le quotidien d'un ouvrier métallo à la retraite, Georges, et de sa femme, Marie. Pris de vertige face au temps dit « libre » qui lui reste à vivre, Georges travaille le métal dans son atelier. Or ce qui pourrait être considéré comme un simple hobby prend bientôt la forme, loin de l'usine d'Hagondange, d'une reconstitution scrupuleuse de celle-ci et ce, jusque dans ses horaires et ses contraintes de rendement, menant le personnage à la folie et à l'épuisement. Privilégiant des personnages qui n'ont aucune conscience de classe et qui sont incapables de désigner les causes véritables de leur malaise, travaillant sur une temporalité fragmentée qui s'écarte du déploiement linéaire d'une intrigue, jouant, surtout, sur la pauvreté des dialogues et l'hypertrophie des silences qui sépare les répliques, la pièce marqua beaucoup les esprits, notamment parce qu'elle donnait de l'ouvrier une représentation novatrice par rapport aux figures héroïques et combattantes promues par le théâtre politique de l'époque.

L'association de ces auteurs est néanmoins de courte durée. Deutsch rejoint l'équipe du Théâtre National de Strasbourg que dirige alors Jean-Pierre Vincent et, dès 1979, il écrit un texte – « Encore une fois le quotidien » – qui dénonce, sous ce qui n'est devenu qu'un commode slogan, « le retour débile d'un naturalisme toujours en veine de recyclage »<sup>2</sup>.

De fait, à la faveur d'un effet de mode, chacun y va de sa « tranche de vie » de sorte que le théâtre du quotidien, associé, à cause de certains épigones, à une esthétique vériste et pittoresque, voire à un populisme misérabiliste et lénifiant, devient bientôt un terme péjoratif. Certes, le projet initial – « raconter la vie des gens » – n'était pas exempt, en lui-même, d'un

certain nombre d'illusions et, notamment, celle qui consiste à s'ériger en porte-parole des oubliés de l'Histoire et de la représentation. Mais, en dépit de l'ambiguïté d'un tel mot d'ordre, les œuvres elles-mêmes marquent un souci assumé de faire théâtre, ce sur quoi Deutsch insiste très clairement dans son texte, revenant sur ce qu'il considère comme un malentendu. Le quotidien, précise-t-il, n'est pas une thématique, encore moins une donnée immanente du réel (« La vie telle qu'en elle-même »). Bien au contraire, il désigne « une prise de mesure », « la visée même du théâtre à l'égard du réel », « le risque du théâtre – là même où il est dit que celle-ci s'efface ». En ce sens, le quotidien implique un mode de regard fondamentalement interventionniste qui exclut toute dissociation entre des enjeux formels et des enjeux analytiques. Privilège est donné au toujours déjà-vu dans l'exacte mesure où le théâtre aurait le pouvoir d'en court-circuiter la familiarité et de nous faire voir ce qu'elle recouvre. La notion de « spectacle » sert ici de contre-modèle essentiel. A rebours des modes de représentation dominants, de l'hypervisibilité rassasiante et toujours déjà hiérarchisée qu'offrent les médias, mais aussi un certain théâtre culinaire, le geste quotidienniste promeut une suspension du spectaculaire, « un ralentissement et un retour » insiste Deutsch, retour sur le peu, le mineur, le résiduel, l'insignifiant... retour sur « ce qui arrive et qui ne fait pas histoire ». Et c'est dans ce cadre qui implique tout à la fois une conversion du regard et un changement d'échelle qu'est valorisé un nouveau personnel dramatique, ouvriers non militants, employés, retraités, autrement dit, là encore, ceux qui ne participent pas à la grande histoire, ou du moins ceux que la grande histoire refuse de considérer comme ses protagonistes, au contraire des hommes illustres ou de la classe ouvrière consciente d'elle-même que le théâtre, dominant ou contestataire, tend à privilégier. Or c'est à l'aune de ce souci d'un théâtre critique qui entend dessaisir « ce qui revient chaque jour » de son caractère d'évidence que le quotidien s'affirme comme un véritable moteur de la recherche théâtrale des années soixante-dix, qu'il s'agisse des pièces de Michel Vinaver et de Jacques Lassalle, d'auteurs allemands comme Franz Xaver Kroetz et Rainer Werner Fassbinder, mais aussi de spectacles collectifs comme le *Germinal. Projet sur un roman* monté par le T. N. S. Par-delà l'hétérogénéité indéniable des démarches, se dessine donc un geste commun, à savoir la promotion de la vie ordinaire de « gens sans histoire » au rang d'objet théâtral digne d'être représenté, mais aussi d'enjeu politique digne d'être exploré et interrogé.

### **Le pouvoir au quotidien**

Partant de ce geste commun, ma recherche s'attache à examiner la façon dont s'articulent, dans ces pièces, la représentation du quotidien et celle du pouvoir. De fait, c'est l'exclusion réciproque de ces deux champs que battent en brèche les écritures quotidiennistes. Délaisant les lieux canoniques du pouvoir et la déclinaison traditionnelle de ses enjeux (en termes de publicité, d'événementialité, de conflits), les dramaturgies du quotidien ne renoncent aucunement à la représentation du pouvoir mais s'attachent au contraire à en révéler les modes imperceptibles de fonctionnement.

- Rapport dialectique entre le vie de travail et la vie domestique – publique/privée – privée/publique.
- Comment la vie de travail (rapport 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<sup>3</sup>.

La juste procédure de découpe du réel me paraît passer par une évaluation des 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. [...] En cours de travail, nous nous sommes dits que notre visée, c'était « l'économie politique des gestes du quotidien »<sup>4</sup>...

Le schéma qui veut qu'il y ait d'un côté les appareils de pouvoir et de l'autre la grande masse des gens qui en serait démunie est un peu trop abstrait. Dans la famille, dans la vie quotidienne par exemple, il y a une foule de détails anecdotiques qui permettent de contraindre l'autre, de normaliser ses rapports. Chacun le sait. Manger pas manger, quoi manger, à quelle heure manger, dormir pas dormir, être à l'heure ne pas être à l'heure, se laver ne pas se laver, etc., etc.<sup>5</sup>.

Le théâtre ancré dans le quotidien, c'est avant tout une capacité de trouver le plus extrême intérêt à ce qui est le moins intéressant, de porter le quelconque, le tout-venant, au sommet de ce qui importe. N'est-elle pas quelque part de ce côté-là, avec des contours à peine encore dessinés, la forme de subversion adaptée aux formes d'oppression d'aujourd'hui ?<sup>6</sup>

Si les dramaturgies du quotidien en appellent à une conversion du regard et à un changement d'échelle, m'intéresse précisément la façon dont cette nouvelle économie théâtrale de la visibilité peut mettre au jour la réalité insinuante du pouvoir. En somme, comment rendre visible un pouvoir qui a cessé de s'imposer de l'extérieur à ses sujets et qui n'a plus besoin de s'incarner pour être efficace ? Ce questionnement esthétique s'ancre en bonne part dans la conceptualisation foucauldienne des dispositifs disciplinaires et son articulation étroite à une problématique de la représentation qu'attestent non seulement le motif central de la visibilité dans *Surveiller et punir*, mais aussi l'étonnante récurrence de la métaphore théâtrale dans toute l'œuvre de Foucault. D'une certaine manière, il s'agit de littéraliser la métaphore dont Foucault se sert pour problématiser le pouvoir (la double disparition du « spectacle du pouvoir » et du « pouvoir de spectacle »<sup>7</sup>),

et de la mettre à l'épreuve de la scène pour interroger la possibilité d'un théâtre qui continue de faire du pouvoir un enjeu de la représentation tout en prenant acte de son extinction spectaculaire.

Ce questionnement sur la représentation théâtrale du pouvoir implique, en retour, un questionnement sur la forme dramatique. Parce qu'il s'absente comme propriété dont jouiraient des figures nettement individualisées et devient un processus anonyme qui informe imperceptiblement les comportements et les discours, le pouvoir force les frontières du drame, qu'il s'agisse du primat de la scène intersubjective et conflictuelle, de l'articulation entre personnage, parole et action et, plus largement, de l'économie de la visibilité qu'il met traditionnellement en œuvre. Je me réfère ici notamment à la définition hégélienne du drame, comme objectivation de subjectivités dans l'action. Dans ce cadre conceptuel, chaque manifestation extérieure jouit d'une transparence médiatique qui assure le plein déploiement d'une intériorité subjectivement déterminée. Or les infimes procédures par lesquelles le pouvoir s'exerce – prescriptions sans paroles, assujettissements sans maîtres – appellent une nouvelle sémiotique : pantomimes scrupuleusement détaillées qui mettent en jeu des corps automates, micro-actions que ne permet pas d'unifier la macro-structure du conflit et de sa résolution, bribes d'échanges mal ajustées qui ne font plus signe vers l'affirmation du propre mais vers son impossible émergence, discours tissés de formules toutes faites et d'impératifs idéologiques qui traduisent le nivellement et l'intériorisation des rapports de force. La compréhension extensive du pouvoir conduit en effet à réinvestir à nouveaux frais la représentation théâtrale du corps et de la parole, surfaces d'inscription privilégiées d'une oppression qui ne passe plus – ou, en tout cas, qui ne passe pas seulement – par le rapport duel

du maître et de l'esclave ou, sous sa forme simplement actualisée, de l'employeur et de l'employé. Du patron, ne subsistent, dans ces pièces, que quelques anecdotes de travail. Souvent restreinte à l'espace privé du domicile, la scène se refuse à l'incarner. « Personne ne peut aller contre son destin », « Chacun voit ce que le bon Dieu lui donne à voir », « Mieux vaut un bon repas qu'un mauvais rêve », « C'est comme ça dans la vie. Si tu veux manger, il faut travailler », « On est comme on est » : tels sont les nouveaux lieux qu'investit le pouvoir, discours d'emprunt et énoncés sans sujet, maximes renvoyant l'image fallacieuse d'une réalité sans histoire et sans classes, tautologies définissant le même par le même et construisant un monde définitivement immobile, un présent définitivement clôturé. Encore n'aurait-on affaire qu'à une dénonciation railleuse du prêt-à-parler petit bourgeois si la facture inchoative des dialogues, ses stases et ses maladresses, ne renvoyaient continûment au dénuement des personnages pour nous rappeler leur exclusion sociale et leur incapacité à la nommer. Là encore, si certaines déclarations d'intention peuvent parfois laisser croire à une velléité toute ethnologique d'enregistrer la parole des gens, les textes eux-mêmes témoignent d'un souci très net de construction/déconstruction. C'est en rendant visible une absence, celle d'une parole propre arrimée à la réalité, que le théâtre entend générer une prise de conscience qui relève moins dès lors de l'élucidation des mécanismes sociaux qui sont causes de l'oppression que de la mise au jour de ses effets sous la forme d'une symptomatologie critique. Ce sur quoi revient explicitement Jacques Lassalle, évoquant la « réduction du champ » relative au geste quotidienniste :

Réduction du champ aussi au niveau de l'écriture dans le sens de l'interrogation : qui parle ? Ce n'est plus l'auteur démiurge qui fait parler ses personnages, ce ne sont même pas les personnages dont serait préservé l'intégrité, l'identité langagière. Qui parle donc ? C'est un locuteur indifférencié, mutilé, décalé. La langue ici n'est plus outil de communication ou lieu d'affrontement de paroles antagonistes. Ce reste de langage, cette parole indifférenciée, cette trace d'échange qui a perdu toute capacité d'intervention sur le réel, qui a perdu tout caractère distinct, cette trace est tout de même un effet d'écriture. Elle résulte d'une intervention très sélective, très filtrée. Cette trace du langage n'est pas simple bout à bout de toutes les formes éculées, épuisées d'un certain type de parole quotidienne ; elle est effet de construction. Paradoxalement, ces bribes de langage sont lieu privilégié d'une intervention historique. Dans le moment même où le langage est désigné dans son incapacité radicale de conscientiser le rapport du sujet au monde, il est choisi, organisé par l'écriture comme véritable révélateur, non seulement des formes d'aliénation, d'exploitation, d'effacement du sujet de la scène historique, mais aussi de la violence faite à la parole. [...] C'est l'absence explicite de tout discours sur l'histoire qui préserve le mieux l'existence de celle-ci<sup>8</sup>.

Bien entendu, le drame n'a pas attendu les années soixante-dix pour démonter le paradigme hégélien et, dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, il n'a cessé de mettre à mal l'intégrité du sujet-personnage en le confrontant à des forces qui le dépassent et le traversent. Toujours est-il que cette crise trouve dans la représentation du pouvoir le moteur d'un redéploiement dont les modalités sont au cœur de ma recherche.

Enfin, ce questionnement esthétique est indissociable d'une perspective qui relève davantage de l'histoire des idées et, plus encore, de celle du théâtre. Si Foucault remplit une fonction heuristique privilégiée et indépendante de la connaissance qu'en ont les auteurs de mon corpus (seul Michel Deutsch y fait explicitement référence), il s'agit aussi d'inscrire cette production théâtrale dans son contexte : contexte théorique et pratique marqué tout à la fois par le renouvellement de la compréhension du pouvoir et la réévaluation politique du quotidien ; contexte culturel marqué par le réaménagement, sinon la remise en cause, de la

dimension politique du théâtre. Tendues entre grandes utopies et descriptions cliniques, interventions militantes et analyses moléculaires, optimisme révolutionnaire et pessimisme actif, les années soixante-dix constituent en effet une époque-charnière en ce qui concerne la façon dont le théâtre envisage ses propres pouvoirs, autrement dit sa capacité à représenter le monde, à l'expliquer et à agir sur lui. Or le geste quotidienniste s'inscrit précisément au cœur de ces tensions jusque dans son essoufflement d'ailleurs, puisque, dès la fin des années soixante-dix, la plupart des auteurs cités renoncent à cette piste de recherche, sinon à l'écriture elle-même, et témoignent souvent d'un désenchantement que traduit bientôt la dépolitisation massive de la production théâtrale dans les années quatre-vingt.

Toute la difficulté consiste ici à articuler ces deux pôles, histoire des idées et des pratiques politiques d'une part, histoire des esthétiques et des pratiques théâtrales d'autre part, sachant que ne constituent des modèles opératoires ni la restitution lâche d'un air du temps dans lequel seraient immergés les auteurs malgré eux, ni l'illusoire velléité de voir en telle pièce l'application concrète de tel ou tel système conceptuel : discipline foucauldienne, ambiguïté lefebvrienne, ritualisation éliásienne, dramaturgie goffmanienne, mais aussi fascisme ordinaire, violence symbolique, invention du quotidien, révolution moléculaire... Autant de modes de problématisation du pouvoir au quotidien auxquels je refuse d'accorder le statut surplombant de grilles de lecture ou celui, vaguement horizontal, d'influences tacites mais qui m'aident toutefois à interroger ce que le théâtre, avec ses propres moyens, est susceptible d'expérimenter. Si cette articulation reste à préciser, au moins peut-on prendre acte d'une convergence. De même que les nouvelles théories politiques s'affirment contre le monopole qu'exerce une certaine glose marxiste réduisant le pouvoir à un double pôle, économique-infrastructurel (le pouvoir comme rapport de forces au sein de l'appareil de production) et politique-superstructurel (le pouvoir comme appareil d'Etat), de même les dramaturgies quotidiennistes émergent sur le fond commun d'une remise en cause du théâtre politique qui domine alors la scène et dont le territoire de prédilection est la grande histoire. Dans ce cadre, la vie quotidienne semble opérer comme un embrayeur théorico-pratique ; elle constitue un rappel au concret du pouvoir, à la pluralité de ces modes d'exercice ainsi qu'à sa puissance de pénétration psycho-idéologique. Par ailleurs, qu'il s'agisse de la méthode d'analyse promue, du mode de fonctionnement du pouvoir lui-même mais aussi, bien souvent, des formes d'action envisagées, l'approche micro-scalaire est privilégiée, façon de réviser à la baisse les espoirs révolutionnaires sans pour autant renoncer à l'idée que le monde est transformable. De fait, des avatars fossilisés d'un brechtisme alors largement caricaturé comme de certaines entreprises militantes, sont refusés les ambitions totalisantes et systématiques, la clarté du contrat établi entre la scène et le public, l'hypervisibilité d'une distanciation qui viendrait nouer l'action dramatique à son commentaire pédagogique, la simplification des personnages, le manichéisme des luttes représentées ou encore leur ouverture téléologique sur une résolution collective. Mais c'est surtout le refoulement de la dimension subjective et privée qui cristallise les critiques – à ce titre, d'ailleurs, il est certain que le combat féministe a grandement participé à cette mise en valeur de la subjectivité, soulignant notamment les contradictions entre les grands principes révolutionnaires et la pratique quotidienne effective des militants, opprimés publics et oppresseurs privés ; « le personnel est politique et le politique est personnel » constitue ainsi l'un des grands slogans féministes de l'époque et, à considérer la récurrence, dans le corpus quotidienniste, de la figure du « tyran domestique » ou du thème de l'avortement, on peut aisément affirmer que ce champ de lutte a largement influé sur certains enjeux politiques des pièces.

C'est d'ailleurs dans ce souci d'articuler le champ social et celui de la conscience que de nombreux metteurs en scène, à cette époque, remettent à l'honneur un répertoire ancien qui

envisage les rapports de pouvoir dans les réseaux hiérarchiques les plus serrés. Ainsi, le *Woyzeck* de Büchner est régulièrement joué. Personnage continûment pressé parce que contraint de multiplier les activités laborieuses pour assurer sa survie, membre de l'institution militaire, objet d'expérimentation médicale, cas en proie à des pathologies qu'il est incapable de maîtriser et de comprendre, il s'offre comme l'assujetti par excellence ; comparé parfois au « petit homme » reichien, il est celui qui, ravalé au rang de sous-humanité, ne trouve pas pour autant l'efficace d'une révolte mais participe, au contraire, à son propre anéantissement. Dans la même perspective, Ödön von Horváth, dramaturge autrichien des années trente, connaît une véritable renaissance. L'émergence d'un regard nouveau sur le passé totalitaire de l'Allemagne appelle en effet un regain d'intérêt pour des pièces qui ne visent pas la représentation de macro-structures de domination, mais s'attachent à la vie quotidienne de personnages apparemment banals pour exprimer le travail de sape de l'idéologie sur l'individu et la disposition au pire qu'il peut parfois favoriser. Enfin, certaines pièces de Brecht comme *La Noce chez les petits-bourgeois* ou *Grand-Peur et Misère du III<sup>e</sup> Reich* participent à un dialogue polémique avec Brecht lui-même et permettent, contre les figures positives érigées par certaines pièces didactiques, de mettre en scène, là encore, des personnages minés par l'idéologie. De façon générale, les pièces allemandes, plus particulièrement celles de Fassbinder ou encore *Scènes de chasse en Bavière* de Martin Sperr, sont clairement marquées par l'idée de « fascisme ordinaire ». Tandis que le corpus français s'attarde sur des personnages dépossédés et, le plus souvent, complètement isolés socialement, le corpus germanique tend à aborder de façon frontale et provocatrice la façon dont les individus et, plus encore, les groupes reproduisent les rapports d'oppression dont ils sont victimes et participent à leur maintien.

Reste qu'en dépit de certaines déclarations très agressives à l'encontre de Brecht, il s'agit moins de contester son héritage que d'en repenser le projet à une échelle moléculaire.

*DISTANCE.* Brecht, d'un geste brusque, détachait du spectateur ce qui pour le spectateur va de soi, et, tenant cela à distance, donnait à voir tout ce qui est mystifiant dans notre rapport au monde. [...] L'effet d'éloignement est ce qui permet de se dégager de la glu dans laquelle cherchent à nous maintenir, mentalement, les pouvoirs de ce monde. Mais Brecht cadrait sur un monde volontairement simplifié [...]. Aujourd'hui les voies de la domination nous apparaissent se traçant de tous les côtés, et face aux systèmes oppressifs qui s'enchevêtrent pour mieux nous tenir, il ne se dégage pas clairement de vérité qui vaille le combat. Au conflit succède la bouillie. Alors la distanciation, qui plus que jamais importe dans le travail théâtral, ne s'obtient plus par l'acte de brandir, de désigner à bout de bras ; elle s'intériorise, elle est constante dans l'écriture même, et doit l'être dans le jeu des acteurs. Elle réside, au niveau moléculaire du théâtre, dans le refus de ce qui est attendu<sup>9</sup>.

De fait, « retrousser le quotidien pour y débusquer l'insolite », impératif convoqué par certains auteurs quotidiennistes, est une libre formulation de l'adage énoncé dans la pièce de Brecht, *L'Exception et la règle* :

« Sous le familier, découvrez l'insolite,  
Sous le quotidien, décelez l'inexplicable.  
Puisse toute chose dite habituelle vous inquiéter.  
Dans la règle, découvrez l'abus  
Et partout où l'abus s'est montré,  
Trouvez le remède. »

Si le geste de monstration se fait moins assuré et que le diagnostic se livre désormais sans ordonnance, l'articulation du familier et de l'étrange, du quotidien et de l'insolite est au cœur

de l'esthétique quotidienniste et des effets de sens qu'elle génère. C'est à cette articulation que j'entends désormais m'intéresser à travers le traitement spécifique du fait divers.

### **Le quotidien et l'insolite : enjeux esthétiques et politiques du fait divers**

Dans leurs déclarations d'intention, les auteurs quotidiennistes invoquent régulièrement le traitement médiatique du fait divers comme contre-référence. Sensationnaliste, singularisant, le fait divers constitue bien moins un contenu qu'une forme, c'est-à-dire une dramaturgie et un discours dont l'enjeu est de « camoufler spectaculairement le réel » et d'en occulter les mécanismes sociaux<sup>10</sup>.

Le fait divers se nourrit effectivement de cette ambiguïté : en mimant la forme événementielle de la grande histoire officielle, il prétend exhausser à la pleine visibilité la vie des petites gens ; mais, ce faisant, il déploie un champ de compréhension dépolitisé où l'événement, parce qu'il ne quitte jamais le territoire privé, est réduit à sa dimension anecdotique. En prenant la forme médiatique du fait divers, l'insolite semble donc s'auto-proclamer, c'est-à-dire se justifier du seul fait d'être donné à voir. Du « jamais vu », promettent les journaux les plus racleurs. C'est par opposition à ce traitement médiatique de l'insolite que les auteurs quotidiennistes redéfinissent les enjeux politiques du fait divers.

C'est parce que le quotidien est insupportable que les gens en arrivent au fait divers extrême. Le fait divers est un « aboutissement » qui traduit concrètement ce qui ne va pas dans la société – mais qui se manifeste aussi ailleurs. Disons que le fait divers cristallise<sup>11</sup>.

Dans toutes mes pièces, j'essaie d'aller derrière les gros titres [...]. On doit rechercher les causes quand on veut vraiment combattre la maladie ! [...] Il ne s'agit pas de banaliser la criminalité et *tout* criminel n'est pas une victime. Mais *la plupart d'entre eux* le sont... [...] Ils sont la partie visible d'un iceberg fait de dénuement et d'injustice<sup>12</sup>.

À rebours d'une dramaturgie du spectaculaire, il s'agit de rendre au fait divers « ce que les médias lui enlèvent » et de le ressaisir de sa fonction socialement révélatrice. Cela dit, cette promotion du fait divers au rang de symptôme révélateur n'est pas nouvelle et les médias, à l'occasion, s'essayent à quitter le champ de la singularité pour trouver une portée exemplaire à des actes sordides, alibi commode pour justifier le prolongement de leur curiosité. De fait, s'il s'agissait seulement d'affirmer que l'acte destructeur renvoie moins à son auteur supposé qu'à la société qui l'a engendré, nous n'aurions guère affaire qu'à un retournement de prétoire plaidant les circonstances atténuantes à grands renforts de *pathos*. Si les déclarations d'intention permettent de lever toute ambiguïté sur les enjeux politiques du fait divers, l'intérêt de ces dramaturgies réside dans les expérimentations proprement formelles par lesquelles elles déplacent et renouvellent le partage du quotidien et de l'insolite. En somme, dans la façon dont elles retroussent le fait divers pour y débusquer le quotidien et l'ordre insupportable qui le sous-tend.

Cette opération peut prendre la forme radicale d'un décentrement. Dans la pièce *Haute-Autriche* de Kroetz, la citation du fait divers dans la dernière scène vaut clairement comme mise à distance et entreprise de démarcation.

*Anni lit* Stern. [...]  
ANNI. [...] Tu as lu ça ?  
HEINZ. Quoi ?



ANNI. « Meurtre par désespoir ».

HEINZ. Non, j'ai pas dû le voir.

ANNI. Je te le lis ?

HEINZ. Si c'est intéressant.

ANNI. Intéressant non, mais plein de suspense. *Elle lit.* « Meurtre par désespoir, point d'interrogation. Près de Linz, Haute-Autriche, Franz M., trente et un ans, fourreur, a tué son épouse en l'assommant pendant qu'elle dormait dans le lit conjugal. A la police, l'homme, qui s'est livré lui-même à la suite d'une crise de nerfs, a déclaré aux agents : "J'ai fait ça parce qu'elle était enceinte et qu'elle refusait de se faire avorter, bien que c'était contraire à la raison." Il a ajouté : "Alors les nerfs m'ont lâché. Mais je ne suis pas un assassin, je le sais, parce qu'il n'y avait pas préméditation." Le procès débutera probablement en octobre. »

HEINZ. C'est tout ?

ANNI. Oui.

HEINZ. Y a de ces gens. Vu que ça a une ressemblance avec nous. Alors on peut en parler aussi.

ANNI. Foutaise, voyons, t'es pas un assassin.

HEINZ. C'est la différence.

ANNI. Justement.

*Un temps.*

Tu sais que j'ai acheté un billet de loterie à la télévision ?<sup>13</sup>

À travers cet extrait apparaît clairement ce que la dramaturgie médiatique retranche au fait divers : par la faiblesse de sa contextualisation, par le privilège donné à la piste passionnelle qui s'impose comme grille de lecture exclusive en dépit d'un point d'interrogation faussement circonspect, par l'empire d'une problématique de l'intention – y a-t-il eu, oui ou non, préméditation ? – qui superpose son manichéisme à l'opposition de la passion et de la raison et se résout, elle aussi, dans une analyse psychologique totalement hermétique au champ des déterminations sociales et économiques... « C'est tout ? » demande Heinz : oui, c'est tout. Inintéressant mais plein de suspense, autrement dit n'ayant de valeur que dans le cadre, éphémère et autarcique, du récit qu'il suscite, le fait divers journalistique s'évanouit aussitôt après sa profération.

Encore Kroetz ménage-t-il quelques contradictions qui invitent le spectateur à ne pas se sentir quitte avec le régime causal proposé par les médias. Ainsi des aveux du criminel : d'une part, celui-ci donne des raisons de son acte au moment même où il en promeut l'irrationalité : « J'ai fait ça *parce qu'elle était enceinte et qu'elle refusait de se faire avorter*, bien que *c'était contraire à la raison* » (un doute demeure d'ailleurs sur le véritable support de la concessive : peut-être est-ce le refus d'avorter qui est économiquement déraisonnable) ; d'autre part, Franz M. mêle deux temporalités dont la collision complique l'interprétation : dans sa première intervention, temporalité longue et linéaire qui inscrit le meurtre dans la continuité de l'histoire conjugale (la grossesse, le refus d'avorter) ; dans la seconde, temporalité courte et brisée qui fait du meurtre un point de rupture (une crise nerveuse imprévue et imprévisible). Un autre point problématique réside dans la stratégie d'évitement du couple. Celui-ci affirme la ressemblance (Anni est enceinte et a finalement refusé d'avorter comme le voulait Heinz), mais cette ressemblance est aussitôt récusée au nom d'une catégorisation dont Franz M. vient pourtant lui-même de se refuser l'attribution : en effet, le « je ne suis pas un assassin » du meurtrier fait ironiquement écho au « t'es pas un assassin » par lequel Anni tente de rassurer Heinz. Subsistent donc des points d'interrogation qui, désormais, ne sont rien moins que rhétoriques. Car, s'il oppose ici deux dramaturgies, quotidienniste et sensationnaliste, Kroetz n'en questionne pas moins les rapports qui unissent ces deux couples fictifs distribués de part et d'autre de la scène et préserve, entre quotidien et fait divers, une continuité virtuelle dont on sait, à l'issue de la pièce, à quel point le statut socio-économique du couple la détermine. Toutefois, ce procédé de virtualisation ne constitue

pas nécessairement le moyen le plus intéressant d'interroger les limites poreuses de ces deux avatars de l'Infra-Histoire que sont le quotidien et le fait divers. Je me concentrerai donc sur une autre configuration dramatique, que j'appellerai « la contamination du fait divers par le quotidien », ou encore « le devenir-quotidien du fait divers », configuration dont les pièces de Kroetz offrent, là encore, les exemples les plus saisissants. Je montrerai d'abord comment ce traitement du fait divers opère une réduction critique des formes médiatiques de l'insolite par des procédés de déspectacularisation et de nivellement. Puis je montrerai que ce nivellement n'est pas réductible à une simple homogénéisation mais permet, au contraire, de donner à voir un nouveau mode d'événementialité propre au quotidien.

Si le fait divers n'est plus envisagé comme transgression de l'ordre habituel des choses mais comme son « aboutissement », ce déplacement interprétatif se traduit formellement par un nouveau travail des rythmes et des corps. Substituant un lien de continuité à l'opposition supposée du quotidien et de l'insolite, passant d'une différence de nature à des différences de degrés, la dramaturgie parvient à déplacer le scandale sur le curseur qui, désormais, mène de l'ordinaire à l'extraordinaire. Ainsi du seizième tableau de *Travail à domicile* où la matité silencieuse de l'infanticide qui nous est décrit offre un étonnant contre-point aux pleins feux pédagogiques des paratextes précédemment évoqués.

« Willy travaille. Finalement, il se lève, contrôle la température de l'eau avec la main. Puis il va chercher le baquet dans un petit placard. Il le pose sur la desserte. (Comme dans les tableaux 1 et 2). Il verse de l'eau bouillante dans le baquet, puis de la froide. Il contrôle plusieurs fois la température de l'eau. Puis il sort. Revient avec le landau. Le bébé pleurniche. Il le sort de la voiture (dans la mesure du possible tout ce qui suit de telle façon que le public ne voit pas le bébé, selon toute vraisemblance une poupée). Il le met dans un baquet, le lave avec l'éponge, soigneusement et sans maladresse. Puis il noie le bébé dans le baquet. Il laisse le bébé dans le baquet et s'essuie les mains à la serviette qui pend près de la cuisinière. Puis il replonge les mains dans le baquet, en sort le bébé, l'essuie, repose le cadavre dans le landau. Puis il range : il vide le baquet, remet l'éponge à sa place, etc. Puis il ramène la voiture dans la chambre à coucher. Il revient, se lave les mains avec du savon, au-dessus de l'évier, et retourne au travail »<sup>14</sup>.

Comme souvent chez Kroetz, la didascalie ne se contente pas de donner des indications sur les actions à représenter, mais elle en suggère les modes d'existence et de perception : par sa longueur d'abord, indice rythmique de la lenteur de la scène, mais aussi par sa neutralité affichée qui passe par l'insistance scrupuleuse du narrateur à détailler la succession de chaque geste. La didascalie propose ici une véritable contre-dramaturgie du fait divers, meurtre sans tapage et sans éclat qui se mêle indistinctement au déroulement des activités quotidiennes. De fait, Kroetz nous le rappelle (« *Comme dans les tableaux 1 et 2* »), ces activités ont déjà été représentées et il s'agit manifestement de jouer de l'effet de reconnaissance que peut susciter la répétition. Dans ce cadre, seuls deux termes – « noyer » et « cadavre » – semblent nous assurer qu'il ne s'agit pas d'un bain comme les autres, le second de ces termes fonctionnant presque à la façon d'une piqure de rappel visant à confirmer ce qui pouvait encore apparaître comme l'hallucination d'un lecteur dissipé. Encore ne s'agit-il que d'une précision incidente qui soumet l'instant mortel à une curieuse ellipse : « il replonge les mains dans le baquet, en sort le bébé, l'essuie, repose le cadavre dans le landau »<sup>15</sup> ;

d'une proposition à l'autre, le « bébé » s'est transformé en « cadavre » sans que cette métamorphose sollicite la moindre dramatisation. Rivé à la pantomime imperturbable de Willy qui lave et tue aussi minutieusement qu'il ensache ses graines, le récit didascalique en mime le caractère apathique et envisage l'enfant à la manière du personnage, comme un objet indifféremment maniable, qu'il soit mort ou vif (à ce titre, la mention de la poupée à ce moment précis plutôt qu'au seuil de la pièce, me semble excéder le simple conseil technique à

l'adresse du metteur en scène et peut très bien être mise au compte de cette réification dépathétisante). Ce qu'assure ainsi la didascalie, au seul niveau stylistique, c'est le nivellement des actions soumises à un seul et même rythme, à la fois lent et précis : le travail, puis le bain, puis le meurtre, puis le rangement, puis le travail ; nivellement auquel participe également le dispositif sonore puisque, depuis le quinzième tableau, la radio est en marche et superpose au silence de Willy le flux continu de ses programmes. Entre l'absence d'un discours personnel qui puisse solenniser ou justifier l'acte meurtrier et la présence d'un discours anonyme et hermétique à ce qui se passe sur scène, le fait divers semble se dissoudre au contact du quotidien, ce que confirme le retour à la situation de départ à l'échelle de la didascalie (Willy « *retourne au travail* »), mais aussi à celle de la pièce entière (« tout est de nouveau rentré dans l'ordre » affirme Martha dans le dernier tableau avant de demander à Willy de faire chauffer de l'eau pour se laver). Tout se passe comme si, du point de vue des personnages, l'infanticide permettait de rétablir un ordre que seule la grossesse illégitime de Martha aurait troublé. Loin de faire événement, le fait divers apparaît comme sa négation.

Précisons que la contre-référence journalistique se double ici d'une contre-référence proprement théâtrale. Ce qu'impliquent le motif récurrent du bain et la symbolique rituelle qui lui est associée, c'est aussi la convocation/évacuation du modèle tragique. Comme l'affirme Michel Vinaver, la dramaturgie de Kroetz consiste à :

« concevoir des situations proches par leur nature de celles sur lesquelles s'est fondée la tragédie (une faute est commise, qui entraîne une souillure, celle-ci doit être lavée, au besoin par le meurtre, mais celui-ci appelle vengeance, etc.) et à laisser se manifester, au niveau de l'écriture, le décalage entre le "plein" de ces situations (au moins dans ce qui subsiste de notre héritage culturel, de notre imaginaire collectif) et la façon dont elles peuvent s'être vidées, en fait, de tout contenu »<sup>16</sup>.

Or, c'est ce décalage-là, entre la plénitude virtuelle de la situation et sa vacuité actuelle, ou encore, du point de vue dramaturgique, entre le potentiel spectaculaire et catastrophique du meurtre et les déficits de sa représentation, qui est proprement générateur de scandale – et non celui dont on attendrait qu'il oppose le quotidien et la grande action qui en interrompt le cours, ou encore la normalité et sa transgression. Car il y a évidemment scandale : évacué de la scène, celui-ci n'en est que plus fort dans la salle. Le traitement mat du fait divers n'implique pas la banalisation de l'insolite mais en redouble l'étrangeté : pourquoi la catastrophe n'a-t-elle pas lieu ? en vertu de quels processus le potentiel spectaculaire du fait divers – un potentiel qui repose sur la reconnaissance communément admise du meurtre comme transgression – en vient-il à être désamorcé ? C'est dire que le nivellement des actions s'appuie délibérément sur nos échelles de valeur, cherchant moins à en nier la validité qu'à y introduire du jeu : d'une part, pour nous pousser à interroger les raisons de leur absence sur scène, d'autre part, pour nous amener à en déplacer les termes et à transférer notre attention, du fait divers, au quotidien qui contamine ses modes d'apparition.

On retrouve un tel processus de contamination dans *Train Fantôme* où la pantomime meurtrière de Beppi ne déroge qu'à peine au déroulement des activités quotidiennes, en l'occurrence le fait de cajoler son enfant pour arrêter ses pleurs.

« Elle prend Georg, se dirige avec lui vers le landau, s'arrête un moment, met le visage de l'enfant contre son épaule et appuie sur sa tête de sa main droite qui est libre. Après un certain temps, on n'entend plus l'enfant crier, parce qu'il est mort »<sup>17</sup>.

Ici, Kroetz va encore plus loin que dans *Travail à domicile* puisque même le verbe chargé de signifier l'action criminelle est ambigu (elle « *appuie sur sa tête* »), et que seule la proposition suivante permet d'en confirmer les funèbres effets. « *On n'entend plus l'enfant crier, parce qu'il est mort* » : plaçant curieusement la conséquence avant la cause, le style didascalique oriente, ici encore, le passage à la scène : c'est seulement par un indice sonore (l'arrêt des

cris), que le spectateur est rétrospectivement amené à identifier l'infanticide derrière la gestuelle maternelle. Enfin, comment ne pas évoquer *Concert à la carte*, pièce intégralement didascalique qui représente un suicide « dont les préparatifs, dit Kroetz, procèdent sans transition des activités quotidiennes et par conséquent jugées comme normales » et qui « s'accomplit comme la vie qui l'a causé, avec le même amour de l'ordre »<sup>18</sup> ?

On perçoit ici comment la contamination du fait divers par le quotidien peut infléchir, en retour, notre appréhension du quotidien. Si le suicide s'exécute dans l'ordre, comment cet ordre pourrait-il renvoyer à quelque état normal des choses ? Court-circuitant le fait divers comme surgissement de l'extraordinaire, la pantomime automate de Mademoiselle Rasch court-circuite tout autant l'ordinaire quotidien. Réduit à un souci de propreté qui se manifeste tout autant dans la préparation du repas que dans celle de sa mise à mort, l'ordre devient signe et symptôme d'un malaise qu'il s'agit désormais d'interroger. C'est dire que les nouveaux rapports du quotidien et de l'insolite sont éminemment dialectiques : la dissolution du fait divers n'entraîne pas sa disparition mais sa dissémination ; loin de s'effacer, le fait divers contamine à son tour le quotidien et invite à en sonder la part insoupçonnée de scandale.

Ce phénomène de contamination réciproque invite à envisager à nouveaux frais le processus de nivellement que j'ai décrit. En effet, celui-ci ne concerne que le fait divers à une échelle molaire, lorsqu'on oppose son traitement quotidienniste à ses avatars médiatiques. Car, à une échelle moléculaire, on s'aperçoit rapidement qu'il n'est pas exclusif de micro-ruptures, laissant apparaître des saillies, des anfractuosités, en somme tout un relief qui permet de mettre au jour un nouveau mode de perception du quotidien et de l'insolite. Ainsi, dans *Travail à domicile*, si le meurtre lui-même échoue à introduire un véritable décrochage, on note que Willy s'essuie les mains à la serviette pour aussitôt les replonger dans le baquet. Kroetz invitant le metteur en scène à ne pas montrer le bébé (et on peut se demander quelles inventions scéniques permettront de relayer les effets complexes que produit la didascalie), tout se passe comme si l'irruption subreptice de ce geste étrange était seule à suggérer l'événement. L'insolite potentiellement spectaculaire du meurtre se déplace ainsi dans l'insolite, moléculaire mais significatif, de ce geste irrationnel, sorte de lapsus corporel par lequel se donne à voir ce que la parole est incapable de formuler, à savoir la faute, la souillure et la tentative de s'en débarrasser. Lapsus que l'on retrouve dans *Train fantôme* à la suite du meurtre commis par Beppi :

« Elle le repose alors dans le landau. Elle met son manteau, s'apprête à partir. Elle s'assoit à son bureau et commence son travail à domicile. Elle travaille très lentement. Puis elle se lève à nouveau et fait disparaître tous les préparatifs du départ. Tout retourne à sa place. Le landau aussi. Finalement, elle enlève son manteau, le suspend. Puis elle se remet au travail. »

Par-delà l'apparente contradiction des différents mouvements, la gestuelle tend à nier le meurtre par un double retour en arrière : retour au début de la scène, d'abord, par la reprise des préparatifs du départ, puis retour au début de l'acte, avant l'intervention des services sociaux, par la dissimulation des signes du départ et la reprise du travail qui occupe habituellement les journées de Beppi. A travers l'incohérence physique de deux tentatives à la fois distinctes et enchevêtrées (et l'accessoire du manteau participe beaucoup à cet enchevêtrement puisque Beppi le porte tout au long de ses rangements), l'entreprise de dénégation s'avoue comme telle au spectateur. Cherchant à effacer la rupture sans parvenir à rétablir une continuité, la pantomime témoigne de l'événement et de sa force perturbatrice beaucoup plus précisément que ne le fait l'événement lui-même. De même, dans *Concert à la carte*, le mousseux qui a servi à avaler une dose mortelle de somnifères déborde du verre de Mademoiselle Rasch. A l'affût continu de la moindre tache, celle-ci l'essuie... mais c'est « avec la manche [de son] peignoir ». Alors que ses gestes précédents (par exemple, son souci

de ne pas abîmer les bas qui sèchent sur la chaise où elle s'assoit) n'aient totalement l'issue funèbre de la prise de médicaments, celui-ci teinte les habitudes réflexes du personnage d'une désinvolture inattendue qui signale discrètement l'absence de lendemain. Au geste en trop de Willy, à son souci excessif de propreté, fait ici écho le geste en moins de Mademoiselle Rasch (consistant, en l'occurrence, à aller chercher un torchon), abandon tout relatif de ses obsessions hygiénistes où se niche désormais l'*hubris* dérisoire de cette héroïne impossible. Si le quotidien se mue de façon extrêmement diffuse en fait divers, le passage à la limite a donc bel et bien lieu. La pantomime et les micro-ruptures qui la traversent indiquent en effet que quelque chose est en train de se passer. Mais, précisément, que se passe-t-il ? qu'est-ce qui arrive et quand cela arrive-t-il ? En empêchant le lecteur-spectateur d'identifier le moment d'un renversement, encore moins celui d'une décision, la dramaturgie maintient une certaine part d'opacité sur l'événement. C'est même la notion d'événement qu'elle interroge et dont elle fait jouer les limites, ouvrant tout à la fois le champ de visibilité et le champ de compréhension habituellement cloisonnés du fait divers, étant entendu que l'un et l'autre sont médiatiquement indissociables.

Enfin, il convient d'articuler très rapidement le retroussage du fait divers au travail de déconstruction/reconstruction auquel le quotidien ne cesse d'être soumis en amont de l'acte criminel. En effet, par un jeu complexe de grossissements, de ralentissements, de fragmentations, le quotidien est loin d'être représenté comme un *continuum* régulier et homogène. D'une certaine manière, il apparaît d'ores et déjà comme une succession inchoative de « faits divers », terme à comprendre ici de façon littérale et en le dessaisissant de sa gangue journalistique ; l'absence d'enchaînement entre les tableaux, entre les répliques, entre la parole et les gestes..., désamorçe toute approche familière de « la vie de tous les jours » et interroge d'emblée l'ordre qu'elle est censée refléter. Or c'est dans ce cadre général de désorientation que « le » fait divers, à la faveur d'un effet de seuil, creuse les béances du quotidien et l'empêche définitivement d'aller de soi.

Reste que ces béances sont productrices d'ambiguïté, et c'est sur ce point que je souhaiterais conclure. Dans le cas de *Travail à domicile*, par exemple, la tentation est grande de faire de la dépathétisation du fait divers une pièce à charge redoublant la monstruosité du personnage, insensible en plus d'être criminel. La matité du fait divers risquerait alors de ne plus passer pour le retroussement d'une forme mais pour le signe purement psychologique d'une indifférence coupable. Du moins est-ce le reproche que firent à Kroetz certains critiques de gauche, regrettant que les mécanismes sociaux ne soient pas suffisamment mis en lumière. Prenant acte de ce que la discrétion du contexte social, seulement présent dans les gestes automates et le mutisme du personnage, fragilise la dialectique entre le quotidien et le fait divers, Kroetz s'est attaché à clarifier le rapport entre le huis-clos domestique et la sphère publique. Evolution dont témoigne *Train fantôme*, pièce postérieure où la stigmatisation du personnage est empêchée par deux procédés : d'une part, la charge pathétique de la scène de l'infanticide (ce n'est pas à l'automatisme du travail à domicile que le fait divers emprunte sa rythmique quotidienne, mais à la gestuelle d'une mère qui, depuis le début de la pièce, multiplie les signes d'affection vis-à-vis de son enfant) ; d'autre part, l'explicitation de ses enjeux politiques (directement antérieure à la scène de l'infanticide, la lecture à voix haute d'un courrier administratif odieusement impersonnel, permet à la société de faire une irruption très claire dans l'espace privé et d'associer violence sociale et violence criminelle : « Monsieur Madame Mademoiselle Staller. Conformément à la décision du 30. 03. 1972, l'installation temporaire dans le foyer municipal [...] de votre fils fille Georg Staller [...], entre en vigueur... »). Mais si le propos gagne indéniablement en efficacité, on peut néanmoins se demander si la présence surlignée de cet enchaînement causal entre violence

sociale et violence criminelle ne joue pas ici contre le théâtre en minimisant l'étrangeté de l'effet de seuil précédemment évoqué et, partant, le rôle actif du spectateur dans son élucidation. Comment réinvestir pleinement le fait divers de la dimension politique qui lui est habituellement refusée tout en préservant la charge théâtrale d'opacité ? Sans avoir à choisir entre le monstre et la victime sociale, entre la posture du procureur et celle de l'avocat de la défense, il s'agirait idéalement de renouveler nos modes de perception et, par le seul travail des corps et des rythmes, de nous rappeler au réel tout en maintenant des « lignes de fuite » qui permettent d'échapper aux réductionnismes et d'inventer une véritable théâtralité du quotidien. Dans ce cadre qui constitue tout autant un corpus qu'un horizon de recherche, le fait divers, point d'achoppement et de renouvellement des formes dans lesquelles il est toujours déjà pris, instruit la déroute du code tout en appelant son questionnement.

---

<sup>1</sup> Michel Deutsch, « Post-scriptum au "théâtre du quotidien" », in *Inventaire après liquidation*, Paris, Editions de L'Arche, 1990, p. 28.

<sup>2</sup> Michel Deutsch, « Encore une fois le quotidien » (1979), in *Inventaire après liquidation, op. cit.*, p. 50.

<sup>3</sup> Jean-Paul Wenzel, « Théâtre quotidien. Axes de travail », tapuscrit inédit, 1976.

<sup>4</sup> Michel Deutsch (Entretien avec), in Jean-Pierre Sarrazac, « L'écriture au présent. Nouveaux entretiens », *Travail théâtral*, n° 24-25, Lausanne, La Cité, 1976, p. 94.

<sup>5</sup> Dominique Muller, co-auteur et metteur en scène de *Dimanche*, TNS Actualité, n° 21.

<sup>6</sup> Michel Vinaver, « Une écriture du quotidien » (1980), in *Ecrits sur le théâtre*, t.1, Paris, L'Arche, 1998, p. 128.

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 252-253.

<sup>8</sup> Jacques Lassalle, « L'effet de distance n'est pas un préalable, mais une conquête, toujours fragile et incertaine... », in *Bertolt Brecht*, Cahiers de l'Herne, numéro dirigé par Bernard Dort et Jean-François Peyret, 1979, t. 1, p. 40-41.

<sup>9</sup> Michel Vinaver, « Une écriture du quotidien », *op. cit.*, p. 131.

<sup>10</sup> Claudine Fiévet, « Théâtre quotidien. Axes de travail », inédit.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Franz Xaver Kroetz, « Meine Männersache » (1972), in Franz Xaver Kroetz, *Weitere Aussichten... Ein Lesebuch. Texte für Filme, Hörspiele, Stücke, DDR-Report, Aufsätze; Interviews*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1976, p. 556-557.

<sup>13</sup> Franz Xaver Kroetz, *Haute-Autriche* (1972), in *Haute-Autriche. Meilleurs souvenirs de Grado. Concert à la carte*, Paris, L'Arche, 1976, acte III, scène 6, p. 50.

<sup>14</sup> Franz Xaver Kroetz, *Travail à domicile* (1970), in *Travail à domicile. Une Affaire d'homme. Train de ferme*, Paris, L'Arche, 1976, tableau 16, p. 34-35.

<sup>15</sup> En allemand : « *Dann greift er wieder in den Bottich, nimmt das Baby heraus, trocknet es ab, legt die Leiche zurück in den Kinderwagen* ».

<sup>16</sup> Michel Vinaver, *Ecritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 151.

<sup>17</sup> Franz Xaver Kroetz, *Train fantôme* (1972), texte inédit en France. Cf. *Gesammelte Stücke*, vol. 1, Franckfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1983.

<sup>18</sup> Franz Xaver Kroetz, *Concert à la carte. Théâtre de femmes – Qui ose, gagne* (1972), *op. cit.*, p. 87.