

Introduction

« De platoniques révolutions techniques ³⁶⁸»

Des quatre dramaturgies de l'insignifiance que nous venons d'étudier, on retient l'impression d'un contraste : contraste entre une teneur idéologique décidément désengagée, résolument individuelle, et une mise à mal – parfois prudente, il est vrai – des conventions dramaturgiques traditionnelles. Tout en se réclamant lui-même de la « nouvelle École » théâtrale que Zola appelle de ses vœux, une École qui souhaite « arriver aussi strictement que possible à la représentation de la vie et de la vérité³⁶⁹ », Becque prend ses distances par rapport aux luttes politiques et idéologiques du naturalisme. Hauptmann n'accepte quant à lui d'être le porte-drapeau du naturalisme outre-Rhin que dans l'optique d'une révolution formelle. Strindberg, qui n'est pourtant pas indifférent aux problèmes d'ordre politique ou social, « constate simplement que pour mieux parler du monde, il faut aussi parler de la crise du moi³⁷⁰ ». Quant à Wilde, c'est en minant peu à peu les données formelles de l'univers dramatique qu'il opère une critique sociale très implicitement subversive³⁷¹.

Les dramaturges de l'insignifiance illustrent ainsi la tendance que Peter Szondi remarque³⁷² dans le théâtre de la fin du XIX^{ème} siècle ; les courants idéologiques et l'histoire des mentalités, dont le contenu est le vecteur traditionnel, influent

³⁶⁸ Les seules que peut accomplir l'écrivain, affirme Hauptmann dans un article anonyme de *Gil Blas*, « *Les Tisserands* et la jeune Allemagne littéraire », 28 mai 1893, n° 4940.

³⁶⁹ In *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, t. VI, pp. 64-65. Cité par Jean-Claude Yon, « Henry Becque et la 'vérité vivante' au théâtre », in *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, *op. cit.*, p. 17.

³⁷⁰ In *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, éd. Médiannes, 1995, coll. « Villégiatures », p. 129.

³⁷¹ V. notamment Sos Eltis, *Society and subversion in the plays of Oscar Wilde*, *op. cit.*

³⁷² Dans *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*

désormais sur la forme ; celle-ci, éclatée ou bien réagencée, reflète dès lors l'évolution d'une époque, voire son instabilité :

« La contradiction s'installe dans l'énoncé fixe et établi de la forme mise en question par le contenu même³⁷³. »

On a bien entendu affaire ici à une problématique qui est au cœur de la modernité littéraire³⁷⁴. Cependant, ce processus de renouvellement formel n'a pas vu le jour *ex nihilo* dans le dernier quart du XIX^{ème} siècle. Il a été préparé, voire entamé, dès le XVIII^{ème} siècle par le théâtre bourgeois réaliste de Diderot et Lessing, qui revendiquent le droit pour le quotidien de figurer sur les planches, et sa capacité à émouvoir le public. George Steiner souligne dans *La Mort de la tragédie* l'importance progressive et concomitante prise, grâce à ces auteurs, par l'utilisation de la prose comme langage autorisé au théâtre et par la représentation de la réalité familière au public bourgeois. La dramaturgie de Diderot et Lessing, selon lui, est en ce sens l'ancêtre de celle d'Ibsen :

« ...des pièces comme *Miss Sara Sampson* de Lessing et *Le Fils naturel* de Diderot sont d'un grand intérêt historique. Elles abaissèrent le niveau du théâtre de manière à le mettre de plain-pied avec les réalités nouvelles de la sensibilité bourgeoise ; elles sont de lointains avant-coureurs d'Ibsen. Ces paraboles de la vie et de la souffrance bourgeoises étaient écrites en prose. Lessing et Diderot cherchèrent à rendre au théâtre les vertus du discours ordinaire, car c'était là ce qui manquait totalement à la tragédie du XVIII^e siècle.³⁷⁵ »

³⁷³ *Ibid.*, p. 9.

³⁷⁴ Notons que Peter Szondi en place les fondements au début du XIX^{ème} siècle, avec l'historisation du concept de forme et de la poétique des genres (*ibid.*, pp. 7-11).

De Lessing et Diderot à Ibsen : c'est bien une filiation dans le théâtre de la vie quotidienne que George Steiner cherche ici à établir. Si la liberté de faire sortir la prose du registre bas et comique auquel elle s'est trouvée cantonnée par la tradition française classique (et à sa suite par une large proportion des traditions littéraires d'Europe occidentale) a été revendiquée avec fracas par Victor Hugo, ainsi que par toute une génération romantique, c'est chez deux dramaturges un peu à l'écart des courants de leur époque que nous trouvons réellement les prémisses du théâtre de l'insignifiance : Musset en deçà, Büchner au-delà du Rhin. George Steiner les rapproche d'ailleurs dans la suite de son analyse :

« Le plaidoyer de Stendhal pour une tragédie écrite dans le langage des vivants est aussi implicite dans *Lorenzaccio* que dans *Woyzeck*.³⁷⁶ »

Nous nous écartons de la perspective de *La Mort de la tragédie* qui est, comme son titre l'indique, exclusivement centrée autour du genre tragique, par la variété de tons et de registres que revêtent les pièces de notre corpus. Néanmoins, cet ouvrage synthétique fait apparaître des données essentielles qu'il ne nous semble pas inutile de reprendre dans la conduite de notre analyse. Il s'agit d'une part de la dépendance réciproque de l'évolution thématique et de l'évolution formelle, soulignée aussi par Peter Szondi ; d'autre part, de l'entrée du quotidien dans le domaine de la littérature, qui s'ouvre désormais à toutes les données du réel ; enfin, d'une réhabilitation du

³⁷⁵ In *La Mort de la tragédie*, Paris, éd. Gallimard, 1993, coll. « Folio/Essais », trad. Rose Celli, p. 263.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 279.

prosaique – à la fois de contenu et de discours³⁷⁷ – qui se voit redonner ses lettres de noblesse.

Même si nous avons ici affaire à trois grandes conquêtes de ce qu'il est convenu d'appeler la modernité littéraire, la dramaturgie de l'insignifiance a nettement sa source à l'époque romantique. Musset et Büchner, qui reflètent chacun à leur manière le désenchantement d'une période en proie au doute politique et social, sinon métaphysique, ont une influence directe respectivement sur Strindberg et Hauptmann. On peut dire que leur esthétique, qui met au premier plan le rôle de l'affect et la possibilité d'identification avec le personnage, est à l'œuvre également chez Becque et chez Wilde. Tous ces univers dramatiques reposent sur l'élaboration d'une connivence établie entre l'écrivain et son public, transitivement, par le personnage. Une pièce de l'insignifiance ne prend pas son public par surprise ; on ne se trouve pas non plus face à elle comme face à une cérémonie, à un spectacle extraordinaire (malgré le côté parfois hypnotique de Strindberg, toujours stylisé de Wilde) : elle secrète une ambiance quotidienne, un air de déjà-vu, de boutique familière, de *Shop around the corner*³⁷⁸.

Le travail de renouvellement de la *mimesis* et de transformation de la *catharsis* semblent être les deux clés de voûte, indissociables, de l'esthétique théâtrale de l'insignifiance. Du côté du dramaturge, il y a un effort particulier de reproduction d'un espace et d'une atmosphère d'intimité ; du côté du public, il y a un sentiment de proximité avec l'univers de la pièce qui rend impossible la terreur aristotélicienne,

³⁷⁷ Chez Hauptmann, cette préoccupation va jusqu'à la revendication provocatrice : écrire certaines de ses pièces en version dialectale (*Les Tisserands* et *Le Voiturier Henschel* en particulier) est, dans le territoire littéraire, un acte engagé qui vise à « rendre au dialecte sa dignité » (v. texte cité dans le chap. 1, « Hauptmann », p. 67).

même quand les événements qui s'y déroulent s'apparentent à la tragédie (mort, séparation irréversible, etc.). En effet, la terreur va de pair avec la grandeur héroïque, le sentiment de crainte respectueuse qu'éprouve tout un chacun au vu d'une destinée hors du commun. Le théâtre de l'insignifiance, résolument ancré pour sa part dans le commun, ne laisse donc subsister que le deuxième élément de la *catharsis* : la pitié.

Il nous semble important, pour comprendre de manière synthétique cette esthétique si particulière, de nous pencher d'abord sur la structuration interne des pièces. Comment le traitement de la temporalité, la mise en place du décor, de l'atmosphère et des personnages contribuent-ils à constituer un univers aussi proche que possible de la réalité du spectateur ? Ce choix tient aussi au domaine d'observation choisi par le dramaturge : le théâtre de l'insignifiance est un théâtre du presque rien, et s'apparente au point de vue de Flaubert au sujet du genre romanesque, qui conduit à une exténuation de l'intrigue. Point de hauts faits, point de recettes ni de conventions dramatiques : l'artificialité du *placere* est rejetée, tout autant que le *docere*, puisque nous sommes dans un courant où l'écrivain s'érige résolument en observateur et non en prédicateur ou en donneur de leçon. Comme nous le verrons à la fin de notre analyse, c'est donc au *movere* que revient la part belle, aussi bien par l'intermédiaire du texte que par celui de la représentation.

³⁷⁸ Littéralement « *la boutique du coin* », film d'Ernst Lubitsch, 1940. Il est à noter que ce cinéaste réalisa *L'Éventail de Lady Windermere* en 1925.

I – Structure du drame de l'insignifiance

1°) Tranches de vie et pièces courtes chez Henry Becque et

August Strindberg

En 1889, Strindberg publie un texte théorique intitulé *Sur le drame moderne et le théâtre moderne*³⁷⁹, dans lequel il explique sa conception de ce qui est, pour lui, « la formule du drame de l'avenir », celle de « la pièce en un acte³⁸⁰ ». Pour moderne qu'elle soit, il ne s'agit nullement d'une forme surgie *ex nihilo*, et l'écrivain suédois s'appuie sur une lignée de dramaturges remontant au XVIII^{ème} siècle et s'ordonnant autour d'un genre particulier : le Proverbe dramatique.

« Une scène unique, appelée un quart d'heure, semble vouloir devenir le type de pièce qui convient à l'homme moderne. Ce genre a d'ailleurs des ancêtres. [...] Il y avait au XVIII^{ème} siècle un certain Carmontelle qui cultiva le premier sur une grande échelle un genre appelé proverbe dramatique [...]. Le genre se développe ensuite avec Leclercq, arrive à sa perfection avec Musset et Octave Feuillet pour former, avec *La Navette* d'Henri Becque, la transition avec la pièce en un acte qui est peut-être la formule du drame de l'avenir.

Dans le proverbe on a une situation qui se développe, des caractères qui s'affrontent, tout ce qui, chez Musset, frise parfois la tragédie sans qu'on ait besoin du fracas des armes ou d'une procession de figurants. Avec une table et deux chaises, il était possible de représenter les plus violents conflits qu'offre la vie. Et ce n'est que cette forme d'art une fois réalisée qu'on put se servir

³⁷⁹ Cité in August Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, éd. Gallimard, 1964, trad. M. Diehl, pp. 84-85.

³⁸⁰ *Ibid.*

de toutes les découvertes de la psychologie moderne et les mettre à la portée du public.³⁸¹ »

Il est extrêmement intéressant que ce soit Strindberg lui-même qui revendique une parenté avec son presque contemporain Henry³⁸² Becque : tous deux partagent en effet la particularité d'avoir été classés par les critiques de leur temps parmi les écrivains naturalistes, d'avoir été représentés sur la scène dite naturaliste d'Antoine (au Théâtre-Libre et au Théâtre-Antoine s'agissant de Strindberg, au Théâtre-Antoine uniquement s'agissant de Becque) – et d'avoir tous deux, on l'a vu, pris leurs distances par rapport à ce courant³⁸³. Les points de divergence existent également : lorsque Strindberg critique le « naturalisme mal compris qui croit que l'art consiste uniquement à copier la nature³⁸⁴ », il donne pour exemple *Les Corbeaux* du même Henry Becque... C'est donc que l'analogie n'est pas tant à chercher dans une école commune que dans une forme particulière, caractérisée par la brièveté, la simplicité, bref un traitement épuré de la temporalité et des circonstances dramatiques.

Ce traitement de la temporalité s'illustre particulièrement dans les pièces en un acte écrites par Strindberg dans les années qui suivirent la publication du texte cité plus haut : *Doit et avoir*, *Premier avertissement*, *Devant la mort*, *Amour maternel* et *Il ne faut*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² Nous optons ici pour la graphie la plus fréquente du prénom (c'est notamment celle que l'on trouve dans notre édition de référence : *Œuvres complètes*, Crès, Paris 1924), même si nous avons conservé dans le texte ci-dessus l'orthographe adoptée par Strindberg.

³⁸³ « Le groupe littéraire « La Jeune Suède », qui militait en faveur du naturalisme dans son pays, aurait voulu faire de Strindberg son porte-drapeau [...]. Mais Strindberg, individualiste, anarchiste même, tenait à conserver son indépendance », nous apprend Maurice Gravier (*Théâtre cruel et théâtre mystique*, *op.cit.*, p. 67). Sur la position très critique d'Henry Becque vis-à-vis du naturalisme, v. Maurice Descotes, *Henry Becque et son théâtre*, Paris, éd. Minard, 1962, pp. 68 *sqq.*

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 75-76.

*pas jouer avec le feu*³⁸⁵. S'agissant d'Henry Becque, il faut ajouter à *La Navette* (citée par Strindberg) une autre pièce en un acte qui présente des caractéristiques proches, *Les Honnêtes Femmes*. D'autre part, la partie du texte de Strindberg consacrée à Musset introduit une problématique propre au genre du Proverbe, qui est celle de l'association d'une forme brève avec un principe de légèreté, donc d'absence de gravité³⁸⁶. Parallèlement à la recherche d'un renouveau sur le plan formel, il faudra donc s'interroger sur la démarche esthétique des écrivains de la pièce en un acte : faut-il y voir un jeu, un défi, ou une remise en question en profondeur des règles antérieures de la dramaturgie ?

Le fil conducteur de cette analyse est la « Préface de *L'Echéance* », le texte,³⁸⁷ publié en 1892, où Jean Jullien emploie la célèbre expression « tranche de vie » : ce texte fait par endroits exactement écho aux préceptes strindbergiens, et critique également une vision trop étroite du naturalisme.

● Le temps du drame et le temps raconté

Posons d'emblée ces définitions : le temps raconté, c'est celui de tout l'univers fictionnel de la pièce ; il se chiffre en mois ou en années ; le temps du drame, c'est celui que le dramaturge a choisi d'accorder à la représentation (ou à la lecture) de sa

³⁸⁵ *Debet och kredit, Första Varningen, Inför Döden, Moderskärlek, Leka med elden*, parues à Stockholm aux éditions Albert Bonniers en 1893. Notons que *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie*) et *Camarades* (*Kamraterna*), bien qu'elle soient antérieures au texte théorique sur lequel nous nous appuyons, pourraient déjà l'illustrer.

³⁸⁶ Ne pouvant refaire ici l'historique du genre du Proverbe, nous nous permettons de renvoyer à l'article « Les Proverbes de Musset : une significative insignifiance », Jeanne Pailler, in *L'Information littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, janvier-février 1998, n° 1.

³⁸⁷ In *Le théâtre vivant, essai théorique et pratique*, Paris, éd. Charpentier, 1892. Maurice Descotes souligne justement que « *L'Echéance* vient directement de *La Parisienne* d'Henry Becque » (*op. cit.*, p. 178).

pièce³⁸⁸. La forme nouvelle de la pièce en un acte remet totalement en question la définition aristotélicienne de la tragédie³⁸⁹ et les règles héritées du classicisme français sur l'exposition, le nœud et le dénouement³⁹⁰. Voici ce que dit Jean Jullien à ce sujet :

« Que deviennent alors, me direz-vous, l'exposition et le dénouement ? – Deux inutilités. – On ne s'intéresse pas aux gens qu'on ne connaît pas ? – C'est l'action seule qui doit vous intéresser et non les individus en eux-mêmes pour ce qu'ils ont fait avant ou feront après. [...] »

Ce n'est donc qu'une tranche de la vie que nous pouvons mettre en scène, l'exposition en sera faite par l'action même et le dénouement ne sera qu'un arrêt facultatif de l'action qui laissera par-delà la pièce le champ libre aux réflexions du spectateur³⁹¹ »...

Un des premiers principes de composition de la pièce courte est en effet la suppression de l'exposition classique, c'est-à-dire de la scène d'ouverture où sont présentés les personnages principaux de la pièce et leurs enjeux respectifs ; le public se trouve introduit *in medias res*, et le nœud – le moment où les événements prennent une tournure problématique – arrive très rapidement³⁹². Par exemple, dans *Devant la*

³⁸⁸ Paul Ricoeur effectue cette distinction entre le temps raconté et le temps du récit dans *Temps et récit*, Paris, éd. du Seuil, 1984, coll. « Points essais », pp. 152 *sqq.*

³⁸⁹ « Nous avons établi que la tragédie est l'imitation d'une action achevée et complète et qu'elle a une certaine étendue [...]. Un tout, c'est ce qui possède un commencement, un milieu et une fin. » ; et plus loin : « Dans toute tragédie, il y a un nouement et un dénouement. » , in *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, coll. « Classiques en poche », trad. Barbara Gernez, p. 29 et p. 69.

³⁹⁰ Quelques définitions données par Jacques Scherer in *La Dramaturgie classique en France*, Paris, éd. Nizet, 1986 : « exposition : Partie de la pièce de théâtre qui fait connaître tous les faits nécessaires à l'intelligence de la situation initiale » ; NŒUD : « Les causes et les desseins d'une action entrent dans l'exposition du sujet et en occupent le commencement ; ils ne peuvent manquer d'être suivis d'obstacles et de traverses, et par conséquent de former un nœud dans le centre ou le milieu de la pièce, et la résolution de ce nœud est l'achèvement ou la fin de l'action. », d'après l'abbé Nadal, *Observations sur la tragédie ancienne et moderne*, 1738 ; « DÉNOUEMENT : Partie de la pièce de théâtre qui comprend l'élimination du dernier obstacle ou de la dernière péripétie et les événements qui peuvent en résulter » (pp. 63 & 437).

³⁹¹ *Op. cit.*, pp. 12-13.

³⁹² Ce qui correspond plus à la définition d'Aristote (cf. *supra*, sur le « nouement ») qu'à celle du classicisme français.

mort de Strindberg, la première scène entre Adèle et son père, Monsieur Durand, suffit à poser la situation conflictuelle qui existe entre cet aubergiste veuf et ruiné et ses trois filles, qui ont diabolisé leur père et vouent un culte au souvenir de leur mère morte. A la scène 2, l'arrivée de Pierre, l'employé, portant un panier qui contient des factures au lieu de pain, est véritablement le nœud de la pièce : à partir de ce moment-là, on sait que la famille a sombré irrémédiablement dans la misère, et Monsieur Durand n'aura plus d'autre recours que de mettre fin à ses jours pour que ses filles profitent de son assurance-vie.

Les Honnêtes Femmes de Becque reposent sur un principe de construction analogue, même si la tonalité en est nettement moins tragique. On y voit, à la première scène, M^{me} Chevalier, une paisible mère de famille de la bourgeoisie provinciale, qui donne des instructions concernant ses enfants à la femme de chambre : dix répliques suffisent à poser ce personnage de femme rangée. A la scène 2 arrive Lambert, un célibataire d'une trentaine d'années ; les galanteries qu'il adresse à M^{me} Chevalier ne laissent aucun doute sur ses intentions, et l'action est nouée lorsqu'il explicite ses avances à la scène 4 : « Je me demande s'il faudra tomber à genoux pour que vous vous aperceviez de quelque chose ». Bien sûr, la paisible mère de famille le repousse et s'apprête à le faire partir, lorsqu'arrive à la scène 5 la jeune Geneviève, qui fera un excellent parti pour ce célibataire : le dénouement se trouve ainsi annoncé dès le milieu de la pièce, dont les cinq dernières scènes seront consacrées aux manœuvres psychologiques de M^{me} Chevalier pour convaincre Lambert d'épouser Geneviève.

Dans les deux pièces que nous venons d'évoquer, l'action étant nouée dès le départ, le temps du drame est un temps de la crise – c'est-à-dire le moment où le problème posé par le nœud nécessite une résolution immédiate, moment qui est traditionnellement placé à la fin de la pièce. La dramaturgie de la pièce courte a donc atteint la condensation maximale que recherchait déjà Strindberg en 1888 : « Dans chaque drame il y a une scène ! C'est cette scène que je veux³⁹³ »...

● Le passé condensé

Si, malgré sa brièveté, la pièce courte parvient à conférer à ses personnages une épaisseur temporelle et à les caractériser suffisamment pour que le public s'y intéresse, c'est parce qu'il existe un avant de l'action, un passé imaginé par l'auteur, qui appartient au temps du drame et qui est exclu du temps représenté, parce qu'il est trop analytique. Citons encore Jean Jullien :

« ...une pièce c'est la synthèse de la vie par l'art, en opposition avec le livre qui n'en est que l'analyse. L'auteur vivra mentalement longtemps avec ses personnages, arrivera à penser comme eux, et bientôt il possèdera la langue propre à chacun d'eux et pourra écrire un dialogue vrai³⁹⁴ »...

C'est ainsi que Strindberg et Becque parviennent, dans *Devant la mort* comme dans *Les Honnêtes Femmes*, à résumer la vie de Monsieur Durand et de Lambert en l'espace de quelques répliques.

³⁹³ Lettre à Georg Brandes, 29 novembre 1888 ; citée in *Théâtre cruel et théâtre mystique*, op. cit., p. 15.

³⁹⁴ Op. cit., p. 13.

Le tour de force de la pièce en un acte, c'est de donner au temps qui est antérieur à l'action une place telle qu'il éclaire le temps présent de la représentation. C'est le cas dans *La Navette* d'Henry Becque : Antonia, une cocotte, a un protecteur, Alfred, et un amant, Arthur. L'action se noue avec la décision d'Arthur d'assurer désormais l'entretien financier d'Antonia, pour ne plus avoir à la partager avec un autre homme. Alfred à peine répudié, Arthur commence à se comporter en bourgeois donneur de leçons (en « raseur », comme dit Antonia elle-même), mais il comprendra bien vite la nécessité, s'il veut retrouver l'amour d'Antonia, de revenir à la situation précédente. Or, cette décision finale d'Arthur était annoncée dès la scène 2 dans le monologue de son prédécesseur Alfred :

« J'ai fait une bêtise !... J'ai fait une grande bêtise !...
Autrefois mes relations avec Antonia étaient charmantes...
Antonia avait un protecteur qui nous gênait bien un peu, mais
cependant c'étaient des relations charmantes... J'ai voulu être le
protecteur à mon tour... Pourquoi ?³⁹⁵ »

Les regrets d'Arthur à la scène 10 (et dernière) font écho aux regrets exprimés ici par Alfred. Le présent du drame se confond avec le passé de l'avant du drame en un phénomène de répétitivité qui est une caractéristique temporelle de la pièce courte. Au début de *Premier avertissement*, le mari qui s'apprête à laisser sa femme lui dit : « Déjà six fois que je te quitte... et je vais tenter de le faire pour la septième fois.³⁹⁶ » ; quant à la première scène d'*Amour maternel*, elle contient cet échange de répliques :

³⁹⁵ In *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, éd. Crès, 1924, p. 142.

³⁹⁶ In *Théâtre complet*, op. cit., p. 33 ; « Jag har rymt ifrån dig sex gånger – och nu skall jag försöka den sjunde ! » in *Skrifter av August Strindberg*, Stockholm, éd. Bonniers, 1954, vol. XII, p. 144.

« LA MÈRE : Tu sais très bien que tu ne sors jamais sans ta mère.

LA FILLE : Ah, oui, je le sais ! Je n'entends que ça depuis que je comprends ce que tu dis.³⁹⁷ »

L'action présentée dans le temps du drame ne serait donc qu'une occurrence parmi d'autre d'une situation répétée indéfiniment. En ce sens, le caractère linéaire impliqué par l'expression « tranche de vie » ne s'applique pas ici : on semble plutôt avoir affaire à une circularité temporelle. Ce qui implique non seulement l'identité du passé (l'avant de la pièce) et du présent, mais aussi celle du présent et du futur (l'après de la pièce).

☉ La fin indéfinie

Revenons au texte de Jean Jullien, qui déclare que le dénouement est tout aussi inutile que l'exposition : il n'est qu'« un arrêt facultatif de l'action », et c'est au spectateur d'imaginer l'après de la représentation. Celui-ci est en fait prévisible dans la mesure où la temporalité du drame est figée dans la répétition. Ce peut être celle de la névrose, comme c'est le cas pour Hélène dans *Amour maternel* : lorsque sa demi-sœur Lisa vient lui proposer de partir avec elle pour échapper à l'emprise étouffante de sa mère, Hélène répond « Je ne changerai jamais », se condamnant ainsi à revivre toujours la même tranche de vie, un dialogue de sourds avec sa mère. La pièce

³⁹⁷ In *Tbéâtre complet*, op. cit., p. 67 ; « MODREN. Hélène vet att hon aldrig går bort utan sin mamma. HÉLÈNE. Om jag vet det ! Som jag har hört sedan jag kunde fatta vad du sade. » in *Skrifter...*, op.cit., p. 163. Notons que la traduction de Tage Aurell et Georges Perros supprime l'emploi de la troisième personne dans la réplique de la mère, qui semble ôter encore un peu d'existence à sa fille en lui parlant comme si elle n'était pas là.

commence sur une partie de cartes et se clôt sur une partie de cartes. Il est symptomatique que ce soit aussi le cas dans *La Navette* : la première scène nous montre Antonia et son protecteur Alfred en train de jouer au bésigue ; la dernière scène nous met en présence des mêmes personnages dans la même situation. Dans les deux cas, et même si la tonalité strindbergienne paraît plus grave que celle de Becque, le jeu de cartes est symbole de l'absurdité d'une existence où le temps n'apporte aucune évolution. L'histoire du drame est écrite bien avant le début de la représentation, et la fin en est connue d'avance.

Parallèlement à cet après de l'action, à ce futur du drame, il existe un autre futur qui se trouve au cœur du temps de la représentation : c'est un temps du suspens. Il provoque chez le spectateur une réaction d'attente et participe de cet effet de densité auquel Strindberg est attaché. Il apparaît dans les pièces courtes sous la forme du compte à rebours. L'exemple le plus frappant est sans doute celui d'Axel dans *Doit et Avoir* ; on pourrait surnommer ce personnage « l'homme pressé », tant ce motif est récurrent dans sa bouche : « Je suis un peu pressé », dit-il à la scène 4 ; « Soyez bref » (scène 6) ; « Veux-tu partir avec moi dans un quart d'heure ? » demande-t-il à sa fiancée scène 8 ; « Attends deux minutes », dit-il enfin à son collègue et concurrent Lindgren à la scène 10. Il semble tenir ainsi une sorte de métadiscours, adressé au public par-dessus la tête de son interlocuteur pour l'informer en temps réel de la progression de la pièce et de sa fin prochaine.

M^{me} Chevalier, dans *Les Honnêtes Femmes* de Becque, presse Lambert de se décider à épouser Geneviève dans le cadre du temps de la représentation : après lui avoir accordé « quarante-huit heures », elle déclare : « Allons, vous êtes convaincu. Vous ne me demandez plus quarante-huit heures ni vingt-quatre, parce qu'il ne faut

qu'une minute pour décider du bonheur de toute sa vie.³⁹⁸ » On a vraiment l'impression d'entendre, derrière le discours de M^{me} Chevalier, celui de l'auteur soulignant la condensation dramatique de sa pièce... et la nécessité de la clore dans les temps. Musset annonçait déjà cette technique, lorsqu'il faisait dire à la Marquise par le Comte, dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* : « Vous allez avoir, d'ici à un quart d'heure, une cohue d'amis intimes³⁹⁹ » - sous-entendu : un quart d'heure, voilà tout le temps dont je dispose pour vous déclarer mon amour.

On pourrait, pour reprendre la belle distinction de Paul Ricœur⁴⁰⁰, dire que la pièce courte oscille entre fin immanente et fin imminente. La première, c'est une fin déjà contenue dans le début de la pièce : elle est donc répétitive, cyclique, circulaire. Elle reproduit à la fois le présent de la représentation et l'avant du drame ; elle est prévisible. La seconde, c'est celle du suspens, de l'attente d'autant plus intense qu'elle est annoncée comme brève – c'est celle des « cinq dernières minutes ». Les deux ne sont pas incompatibles : on a vu que dans *Devant la mort*, la destinée tragique du père est inscrite dans les dialogues où ses filles le dénigrent au profit de leur mère, l'incitant à mourir - fin immanente ; mais la dernière scène, où le père annonce son sacrifice à sa fille aînée Adèle, est marquée par l'avancée de l'incendie dont la fumée remplit peu à peu la pièce – fin imminente.

Cette conception intensive de la dramaturgie qui vise à susciter chez le spectateur un maximum d'intérêt et d'implication infirme le caractère ludique et léger que revêt au départ le genre du Proverbe. Revenons sur la deuxième partie du texte de Strindberg que nous citions au début de cette analyse, celle où il évoque...

³⁹⁸ In *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 3, p. 229.

³⁹⁹ Paris, éd. Bordas, 1984, coll. « Univers des Lettres », p. 113.

⁴⁰⁰ In *Temps et récit, op. cit.*, vol. 2, *La configuration dans le récit de fiction*, p. 49.

☉ « Tout ce qui, chez Musset, frise parfois la tragédie, sans qu'on ait besoin du fracas des armes ou d'une procession de figurants... »

Théâtre non engagé politiquement, non historique, théâtre de salon surtout, le Proverbe fait reposer son fonctionnement sur la parole et sur le principe du jeu entre un nombre restreint d'individus. C'est de cette sobriété de moyens que naît le drame. Une fois de plus, citons Jean Jullien :

« ...le dialogue d'action [...] empoigne [le spectateur], le récit l'ennuie ; [...] qu'il y ait un minimum d'action, si vous voulez, mais qu'il y en ait à chaque réplique.⁴⁰¹ »

Le Proverbe et la pièce courte qui en dérivent, pour être un théâtre de la parole, ne sont donc pas un théâtre de l'inaction. Les mots ont pouvoir d'efficacité dans le cadre d'une intrigue qui repose sur l'évolution psychologique des personnages ; la péripétie finale consiste bien souvent dans la décision que prend l'un des protagonistes à la suite du travail de persuasion accompli par le ou les autres protagonistes de la pièce. La similitude entre *Les Honnêtes Femmes* de Becque et *Un Caprice* de Musset est frappante : dans les deux cas, il s'agit pour une femme de bon sens et de grande sagesse de ramener dans le droit chemin, le temps d'une conversation, une brebis égarée. Ainsi M^{me} de Léry convainc-t-elle M. de Chavigny de renoncer à elle pour revenir à sa charmante femme ; ainsi M^{me} Chevalier persuade-t-elle Lambert de ne plus soupirer après elle et d'épouser Geneviève.

⁴⁰¹ *Op. cit.*, p. 11.

Chez Strindberg, ce processus est reproduit de manière presque clinique, il est semblable à un travail de suggestion et rappelle les expériences des docteurs Bernheim ou Charcot (« les découvertes de la psychologie moderne »). *Amour maternel* en est un bon exemple, où la parole de la mère suffit à imposer l'obéissance à la fille, conscience plus faible et donc nécessairement dominée. Cet univers de discours typique de la pièce courte est intensément, exclusivement dramatique, et les personnages ne s'y définissent que par les rapports qu'ils ont entre eux.

● Des pièces sur l'échiquier

Point d'exposition, point de temps perdu à raconter en détail le passé ou à décrire le caractère des personnages : leur identité se réduit bien souvent à un titre (le Comte et la Marquise d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*), un lien de famille rattachant l'un des protagonistes à l'autre (« le mari » et « la femme » dans *Premier avertissement*), voire aux variations de prénoms autour d'une même lettre (dans *La Navette*, c'est le « A » qui est à l'honneur : Antonia a pour amants ou soupirant Arthur, Alfred, Armand ; dans *Il ne faut pas jouer avec le feu*, le couple des « K », Knut et Kerstin, fait face au couple des « A », Axel et Adèle). L'onomastique n'est pas le seul terrain de jeu de Musset, Becque et Strindberg, et leurs personnages, simples pièces sur l'échiquier, sont aussi des acteurs du *theatrum mundi*.

Nous n'en prendrons pour exemple qu'une attitude significative : celle de se mettre à genoux pour faire une déclaration. Elle revient comme un *leitmotiv* lancinant, symbole de la comédie amoureuse, renvoyant sans doute le public à la vacuité de ses propres sentiments, l'invitant à réfléchir sur l'authenticité des rapports entre hommes et femmes.

- *Il ne faut pas jouer avec le feu* : scène 12, « Axel se met à genoux » devant Kerstin ;

- *Les Honnêtes Femmes* : scène 4, Lambert dit à M^{me} Chevalier « Je me demande s'il faudra tomber à vos genoux... »

- *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* : « Je m'attendais à vous voir au moins vous précipiter à mes pieds⁴⁰² », dit la Marquise au Comte ; et M^{me} de Léry, dans *Un Caprice*, amène Chavigny à s'agenouiller bel et bien devant elle.

Cette dernière pièce nous paraît illustrer parfaitement le paradoxe résolu d'une forme ludique, brève, apparemment insignifiante, qui se veut porteuse d'un message profond. En faisant la cour à M^{me} de Léry, Chavigny cède au caprice d'un moment – moment qui équivaut au temps de la représentation, et qui s'oppose au temps du drame antérieur et postérieur à l'action : le mariage contracté avec Mathilde un an auparavant, et qui durera bien après la soirée du *Caprice*. La forme brève épouse exactement la discontinuité sentimentale dénoncée par M^{me} de Léry. Le génie de Musset est donc de retourner le principe de départ du Proverbe en le mettant au service d'une dénonciation du libertinage.

En écrivant la description théorique et l'illustration pratique du « drame de l'avenir », Strindberg a véritablement œuvré pour la modernité de l'écriture théâtrale. Comme Musset, comme Henry Becque, il s'est créé un style dramatique qui n'appartient qu'à lui, en dehors des querelles d'école. Comme ses contemporains Jean Jullien, Ibsen ou Hauptmann, il a construit son théâtre à partir d'une synthèse entre naturalisme et symbolisme – et, comme toutes les synthèses, celle-ci va au-delà des simples parties qui la composent.

Surtout, en se faisant le chantre de la pièce courte, Strindberg est l'un des rares écrivains, avec Jean Jullien⁴⁰³, à s'interroger sur des critères exclusivement formels, à une époque où bien des naturalistes placent l'idéologie avant-gardiste et le combat des classes populaires au premier rang des préoccupations du dramaturge. En outre, la « tranche de vie » apparaît elle aussi comme une notion formelle, centrée sur la question de la synthèse et non sur celle du réalisme. Le drame en miniature, héritier du Proverbe, paraissait le lieu idéal pour faire émerger des interrogations d'ordre esthétique, et le procédé de mise en abyme qui renvoie le public à sa propre réalité pourrait bien aussi s'interpréter comme une réflexion de l'artiste sur son œuvre.

2°) La pièce d'atmosphère

La tension de la pièce courte vient en grande partie, non pas d'une action ou d'un événement extérieur précis, mais de ce que l'on pourrait qualifier de point limite dans la situation préexistante au moment du drame : celui-ci ne se constitue pas d'une action, mais d'un état dont l'existence est bien antérieure au temps de la représentation, état qui se trouve simplement mis au jour durant un instant particulièrement intense. La pièce en un acte ne fait donc pas mentir le principe avancé par Peter Szondi, selon lequel le drame moderne ne montre ni le rapport d'un personnage à un événement, ni le rapport de deux ou plusieurs personnages entre eux, mais bien le rapport d'un personnage à une situation ; simplement, ce principe se trouve appliqué d'une manière différente :

⁴⁰² *Op. cit.*, p. 119.

« ...dans la pièce en un acte, la tension ne se nourrit plus de l'événement interhumain, elle doit être déjà ancrée dans la situation. [...] Aussi la pièce en un acte, lorsqu'elle ne renonce pas totalement à la tension, la choisit-elle toujours comme situation-limite, comme situation d'avant la catastrophe, déjà imminente quand le rideau se lève, inéluctable ensuite.⁴⁰⁴ »

● Dilatation temporelle et roman familial

On peut élargir les conclusions de Peter Szondi à d'autres formes de cette manifestation de la modernité littéraire que sont les drames de l'insignifiance. Ceux-ci, de façon générale et quelle que soit leur longueur, instaurent la tension au sein de la situation plutôt que par l'intermédiaire de l'événement, remettant ainsi en question toutes les données spatio-temporelles. Il s'agit en effet moins de représenter – de mimer, au sens premier du terme – une action que de décrire un contexte, et l'on entre dans un ordre de grandeur temporelle qui ressortit plutôt à l'univers romanesque : le phénomène d'épicisation du drame⁴⁰⁵ théorisé par Peter Szondi est ainsi particulièrement sensible dans le traitement de l'histoire des personnages. Celle-ci déborde largement le temps de la représentation, qu'il soit d'un quart d'heure ou de trois heures, et l'on peut même considérer qu'elle s'étend fréquemment sur une ou plusieurs générations.

L'influence d'Ibsen sur trois des auteurs de notre corpus est dans ce domaine un fait décisif. Dans nombre de ses pièces, l'intrigue s'articule autour d'une histoire

⁴⁰³ Rappelons tout de même que Jean Jullien n'attribue pas de valeur spécifique à la brièveté de l'œuvre : l'essentiel est la condensation temporelle, l'art de la synthèse, mais ceux-ci peuvent s'exercer aussi bien dans une pièce en trois actes qu'en un seul.

⁴⁰⁴ *In Théorie du drame moderne, op. cit.*, pp. 78-79.

⁴⁰⁵ V. la définition de cette notion dans le chap. 1, « Hauptmann », p. 48.

familiale dont les prémices sont bien antérieures aux événements qui se déroulent sur scène. La présence fantômatique de la mère, pourtant décédée depuis de nombreuses années, pèse ainsi sur les trois filles de Monsieur Durand, dans *Devant la mort* de Strindberg. Pour ce qui est de Hauptmann, Friedhelm Marx fait par exemple remarquer que le sous-titre de *La Fête de paix*, qui est «*Familienkatastrophe*» (littéralement «catastrophe familiale»), fait référence au regard analytique porté par Ibsen sur les mensonges de la vie et du mariage⁴⁰⁶. Enfin, Kerry Powell, qui dresse dans *Oscar Wilde and the theatre of the 1890s*⁴⁰⁷ (*Oscar Wilde et le théâtre des années 1890*) l'inventaire des sources ibéseniennes auxquelles Wilde a puisé, s'arrête sur l'exemple de Robert Chiltern dans *Un Mari idéal* : la figure de l'homme idéalisé au passé sordide est, remarque-t-il, récurrente chez l'auteur norvégien.

Henry Becque est le seul à avoir rédigé la majeure partie de ses œuvres théâtrales avant d'avoir eu connaissance de celles du dramaturge norvégien⁴⁰⁸, qu'il salue dans un texte des *Souvenirs d'un auteur dramatique* publié en 1895 :

« Antoine nous a fait connaître les chefs-d'œuvre étrangers.
Si Ibsen est célèbre parmi nous, [...] c'est à Antoine qu'il le
doit.⁴⁰⁹ »

Seules les quatre pièces courtes *Le Départ*, *Veuve !*, *Le Domino à Quatre* et *Une exécution*, qui datent de 1897, sont donc ultérieures à cette prise de connaissance, ou à

⁴⁰⁶ In Gerhart Hauptmann, Stuttgart, éd. Reklam, 1998, coll. «Literaturstudium», p. 56.

⁴⁰⁷ Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 81.

⁴⁰⁸ Les premiers articles en langue française consacrés à Henrik Ibsen seraient ceux de Jacques de Saint-Cère (pseudonyme d'Armand Rosenthal) dans la *Revue d'art dramatique*, en mars 1887 ; par ailleurs, la première représentation en langue française d'une pièce d'Ibsen date de mars 1889 (au Théâtre du Parc à Bruxelles) ; v. Yves Chevrel, « Comment traduire Ibsen au pays de l'oncle Sarcey ? », in *Théâtre traduit, théâtre transmis : la scène française et l'Europe autour de 1900*, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, « Ateliers » n°18, 1998. Il est même peu vraisemblable que Becque ait connu les pièces d'Ibsen avant la représentation par Antoine au Théâtre-Libre, en 1890, des *Revenants*.

cette reconnaissance, d'Ibsen par Becque, et leur facture ne laisse pas percer d'influence du premier sur le second. L'auteur des *Corbeaux* n'en a que plus de mérite : il est un pionnier, et de plus un pionnier méconnu, du drame analytique.

L'histoire de la famille Vigneron n'est en effet pas tant celle d'un événement (la mort du père) que celle d'une situation : les quatre femmes habituées à l'aisance financière et à la respectabilité sociale se voient dépouillées par les uns, abandonnées par les autres, dès lors qu'elles ont subi un complet revers de fortune. L'acte I, où survient l'apoplexie de Vigneron – la seule « péripétie » au sens aristotélicien, le seul retournement de situation, donc – n'est qu'un prélude : le cœur de la pièce (la « noix », dirait Strindberg) est formé par la tension existant entre les héroïnes et leur situation désormais précaire. Il s'agit donc en réalité d'un compte-rendu des difficultés rencontrées par elles, sur le plan des relations avec l'extérieur (les créanciers, l'ancien professeur de musique...), intrafamiliales (disputes et réconciliations) et intérieures (dilemme de Marie Vigneron au moment de répondre à la demande en mariage de Teissier). *La Navette* est plus significative encore : la tension n'est ni d'ordre interpersonnel, puisque les protagonistes sont interchangeables, ni d'ordre événementiel, mais purement situationnelle : à toute cocotte il faut un protecteur qui donne l'argent et reçoit en retour moqueries, infidélités et caprices, et un amant ce cœur à qui elle prodigue à son tour affection et même présents. Toute tentative de modification du schéma initial est vouée à l'échec : l'insatisfaction de l'amoureux floué est structurelle.

⁴⁰⁹ « Une fête littéraire », in *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. VI, p. 96.

☉ Décor et atmosphère

De la question du décor telle qu'elle se présente dans les œuvres - tout comme dans les écrits théoriques - des dramaturges de l'insignifiance, on retient une orientation essentielle : l'instauration d'un climat d'ensemble, d'une atmosphère qui répond au besoin structurel de ce nouveau mode d'écriture théâtrale. Le décor est un personnage. En effet, puisque la tension dramatique réside désormais dans le rapport d'un individu à une situation, le lieu où s'inscrit cette situation prend l'importance d'un personnage à part entière, il devient un protagoniste de l'action. On constate que, là encore, les divergences liées au réalisme matérialiste de l'école naturaliste et à l'abstraction épurée prônée par le mouvement symboliste s'estompent. En effet, qu'il soit métaphore du psychisme ou du milieu social, le décor conserve la même importance au sein de l'univers dramatique : qu'on songe aux *Isolés* (*Einsame Menschen*) de Hauptmann, où un portrait de Darwin juxte celui d'un pasteur. C'est certes la marque d'un certain milieu socio-culturel où la religion ne le cède pas encore aux nouvelles théories scientifiques ; mais c'est d'abord et avant tout le reflet des contradictions internes du héros, Johannes Vockerat, déchiré entre son affection pour une épouse et des parents très pieux, et son goût pour la science.

Émile Zola nous paraît évoquer très justement, dans *Le Naturalisme au théâtre*, les tenants et les aboutissants de cette nouvelle esthétique du décor. Il établit une antithèse entre les décors, selon lui aussi artificiels que superflus, du théâtre du XVIII^e siècle, où évoluent des personnages abstraits (des types), et ceux du théâtre de son époque, qui se doivent d'être une « reproduction minutieuse » du réel.

« A cette heure, le décor exact est une conséquence du besoin de réalité qui nous tourmente. [...] Nos personnages modernes, individualisés, agissant sous l'empire des influences

environnantes, vivant notre vie sur la scène, seraient parfaitement ridicules dans le décor du dix-septième siècle. Ils s'assoient, et il leur faut des fauteuils ; ils écrivent, et il leur faut des tables ; ils se couchent, ils s'habillent, ils mangent, ils se chauffent, et il leur faut un mobilier complet.⁴¹⁰ »

Là où Zola parle des « influences » extérieures, un point de vue symboliste décèlerait l'extériorisation d'une tendance profonde de l'individu, la manifestation du psychisme au sein de l'univers familial. Quoi qu'il en soit, le décor ne se contente pas de servir de cadre aux personnages, il participe à la mise en situation du drame, il en offre un tableau d'ensemble, une explication, bref, il se voit conférer le statut d'un véritable protagoniste. D'où la nécessité de le traiter comme tel. Ainsi, dans la nouvelle conception du drame analytique, les caractéristiques du personnage sont décrites en référence à une époque bien antérieure à celle de l'action représentée et n'influent nullement sur son cours (l'histoire de la jambe de M. Krebs dans *Peter Brauer* de Hauptmann, par exemple). On pourrait dire que certains détails de la description des personnages sont superflus. Il en va de même pour le décor : Zola récuse l'utilitarisme prôné par certains, selon lequel « seuls les meubles ou les objets qui servent comme accessoires devraient être réels », les autres pouvant se contenter de figurer dans un décor peint. Il insiste au contraire sur la fonction explicative des moindres éléments du décor, et nous ajouterons qu'il en saisit toute l'importance dramaturgique, lorsqu'il écrit que :

« Un décor exact, un salon par exemple avec ses meubles, ses jardinières, ses bibelots, pose tout de suite une situation, dit le monde où l'on est, raconte les habitudes des personnages. [...] »

⁴¹⁰ Émile Zola, *Œuvres complètes, Le Naturalisme au théâtre*, Paris, Cercle du livre précieux, 1968, t. 11

C'est une intimité, un coin naturel et charmant. Je sais que, pour goûter cela, il faut aimer voir les acteurs vivre la pièce, au lieu de les voir la jouer.⁴¹¹ »

Ainsi, non seulement le décor de théâtre peut endosser la fonction explicative qu'a, dans le roman naturaliste et réaliste, la description d'un cadre de vie ; non seulement il participe à l'établissement d'une tension dramatique entre le personnage et la situation dans laquelle il se trouve ; mais encore, il instaure cette atmosphère d'intimité familière propre à une esthétique de l'insignifiance. Le processus de « dénévation » décrit par Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre*⁴¹², et selon lequel « tout ce qui se passe sur la scène (si peu déterminé et clôturé que soit le lieu scénique) est frappé d'irréalité », se fait le plus discret possible : il s'agit que le spectateur - tout en ayant bien entendu conscience qu'il ne peut pas, au sens propre, vivre sur la scène - s'y sente un peu chez lui ; que la réalité représentée frôle au plus près la sienne ; que le théâtre et la vie se trouve unifiés dans la même atmosphère d'insignifiance. Notons qu'A. Ubersfeld avance dans les pages qui suivent⁴¹³ une thèse selon laquelle le théâtre naturaliste ne supprime nullement la dénévation en voulant annuler l'illusion ; l'image qu'il y donne de la vie quotidienne ne serait rien d'autre que la représentation de l'idéologie de la classe dominante (celle-ci en étant plus ou moins consciente), et le résultat ne serait finalement qu'inciter le public à la passivité puisqu'« il contemple sans agir, il est concerné sans l'être ». C'est peut-être vrai pour un drame bourgeois

(*Œuvres critiques II*), p. 329.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 330. Notons que Zola établit très justement un parallèle entre le décor et le jeu de l'acteur, qui ne doit pas se contenter d'être une représentation mais doit aller jusqu'à l'identification. Nous aurons à y revenir, car cette conception est, une fois encore, au cœur de l'esthétique de l'insignifiance en matière de pratique théâtrale.

⁴¹² Paris, Éditions sociales, 1993, p. 42.

⁴¹³ pp. 44 à 47.

qui ne vise qu'à la distraction d'un public lui-même bourgeois, mais il nous semble au contraire que c'est le propre du théâtre de l'insignifiance que de chercher à éveiller dans le spectateur, quelle que soit son appartenance sociale, la conscience que quelque chose est à modifier dans son univers quotidien, et la volonté de le faire. Tel est son engagement, minimal mais principal.

S'agissant de Strindberg, on a vu sa propension à marquer de son empreinte personnelle le décor de ses pièces, en le fournissant en partie avec ses propres meubles ou en cherchant à le recréer à l'image de son propre logement ; les mises en scène de Hauptmann montrent elles aussi une tendance à l'accumulation d'accessoires réalistes sans aucune nécessité sur le plan événementiel, qui ne sont là que pour « faire comme si » le public était face à la réalité. Henry Becque, bien que plus laconique dans ses didascalies, y révèle néanmoins aussi le souci de tisser une atmosphère faite de petits riens accumulés – une somme d'insignifiances qui font un tout quotidien et familier. La didascalie d'ouverture des *Honnêtes Femmes* indique par exemple dans le salon de M^{me} Chevalier « des robes, des vêtements d'enfant, du linge de toute sorte » : autant de marques d'une activité quotidienne et familière à une femme de la petite bourgeoisie à cette époque ; mais aussi, autant de signes révélateurs du sens de la pièce, qui oppose la conception raisonnable et réaliste du mariage au pseudo désir de libertinage du célibataire Lambert. On ne fait pas une déclaration d'amour à une femme occupée à hurler des serviettes !

Face à ces conceptions somme toute assez proches de l'exigence de mimétisme strict défendue par Zola, Wilde apparaît comme radicalement à l'écart, qui attaque

d'ailleurs dans ses écrits théoriques⁴¹⁴ l'exigence de réalisme (et cite notamment l'auteur des *Rougon-Macquart*). On retrouve en effet dans ses didascalies et dans sa conception du décor – qui, chez lui, forme un tout avec celle des costumes et des accessoires – la griffe de l'esthète, et ce jusque dans ses comédies de salon. Pourquoi le vase dans lequel Lady Windermere arrange ses roses, au moment où le rideau s'ouvre sur l'acte I, est-il bleu ? Cette précision n'a pour but que de rendre le décor agréable à l'œil. Il participe d'une démarche bien wildienne : l'esthétique pour l'esthétique.

Ces différences posées – et elles sont assez fondamentales – on constate tout de même que les salons, jardins et autres lieux où se déroulent les quatre pièces de notre corpus sont décrits de façon fort réaliste dans les didascalies : on y voit l'ameublement qui pouvait exister dans les intérieurs de la bonne société londonienne de l'époque (bureau, canapé, table à thé, etc.). Par ailleurs, le souci d'esthétique à l'œuvre dans la création artistique ne se sépare pas, chez Wilde, de la même volonté de beauté et de créativité appliquée à la vie de tous les jours. Ainsi fit-il, lors d'une tournée aux Etats-Unis, des conférences sur les arts décoratifs et la maison. Dans le même ordre d'idées, les décors qu'il pose dans ses pièces peuvent être considérés comme des exemples de bon goût : non pas des reproductions de la réalité, mais au contraire un appel lancé à la réalité pour qu'elle les reproduise, pour que « la Vie imite l'Art⁴¹⁵ ».

⁴¹⁴ En particulier *Le Déclin du mensonge*, dans *Intentions*, in *Œuvres, op. cit.*, pp. 776-777 & p. 805.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 805.

● La dissolution de l'intrigue

Une des spécificités de la dramaturgie de l'insignifiance, une des marques de sa modernité est donc de poser un cadre spatio-temporel qui obéisse à des paramètres nouveaux : la durée comme le décor posent une situation, que le déroulement de la pièce visera plutôt à expliquer qu'à bouleverser. Une des premières règles de construction de l'intrigue, héritage aristotélicien oblige, est celle de la fonctionnalité : chaque scène doit servir à préparer une autre scène, soit sur le plan des relations entre les personnages, soit sur celui de l'information dispensée au public pour qu'il puisse suivre le cours des événements. Il y a donc, entre chaque moment de l'action, un rapport de cause à effet, une conséquence chronologique et logique. Or, de la même manière que la temporalité linéaire est mise à mal par la technique de juxtaposition en tableaux, de dilatation jusqu'à l'effacement quasi total de la progression dramatique, voire d'agencement circulaire, de même, l'exigence de fonctionnalité et de cohérence des scènes les unes par rapport aux autres est remise en question.

L'absence d'action dans le drame est à mettre en regard avec le principe appliqué par Flaubert dans sa création romanesque ; celui-ci a posé, dans le domaine de l'intrigue, les jalons que l'insignifiance dramatique retrouvera. Michel Butor met en relief, dans *Répertoire IV*, ce que ce présupposé narratif entraîne, et notamment une immense impression d'impuissance. Les personnages ne peuvent agir sur leur destin pour le modifier, ou plus exactement, s'ils agissent, c'est toujours inutilement, ce qui revient au même :

« Le roman de Balzac ou de Stendhal est constitué de chaînes d'actions qui se déterminent les unes les autres ; à tel moment la décision aurait pu être différente, et toute la suite aurait

changé. La vertu fondamentale y est l'énergie. Le roman de Flaubert semble constitué de la même façon, mais en réalité les individus y sont englobés dans un déterminisme bien plus général qui, quoi qu'ils fassent, les conduit toujours à peu près au même résultat. [...] C'est pourquoi ses personnages donnent une telle impression d'impuissance. La grande vertu alors, pour parler comme lui, c'est « l'art », mais je crois mieux me faire comprendre en employant le mot « justesse ». La partition de l'existence est là, il s'agit de l'exécuter le mieux possible ; le tragique, c'est l'absence d'oreille.⁴¹⁶»

Nous nous permettons de citer ici un peu longuement Michel Butor, parce que sa réflexion nous paraît s'appliquer de manière très éclairante au processus dramaturgique à l'œuvre dans le théâtre de l'insignifiance. Tout d'abord, il est difficile de ne pas voir, dans la métaphore de la partition, que sa description du roman flaubertien converge avec l'assertion de Peter Szondi sur le drame moderne, selon laquelle la question principale du personnage n'est pas « que faire ? » mais « quelle attitude adopter face à la situation ? ». Il ne s'agit plus pour le dramaturge d'« imiter des gens qui font quelque chose », comme le voulait Aristote, mais de reproduire, de montrer d'une façon ou d'une autre, la vision qu'ont les personnages de la trame existentielle dans laquelle ils se trouvent impliqués et la manière dont ils s'en débrouillent. Exécuter « avec art » la partition de l'existence paraît effectivement être une caractéristique commune à tous les héros du théâtre de l'insignifiance, dont l'enjeu réside principalement dans une capacité d'adaptation aux données de leur

⁴¹⁶ *Répertoire IV*, Paris, Éd. de Minuit, 1974, coll. « Critique », « La spirale des sept péchés », pp. 213-214.

univers ; cet art de vivre est d'autant plus crucial que c'est le dernier recours face à l'impuissance tragique⁴¹⁷.

Nous avons déjà évoqué qu'une des définitions récurrentes du mot « insignifiance » pouvait s'appliquer à la trame événementielle d'une œuvre de fiction. En l'occurrence, elle dit parfaitement ce principe d'exténuation de l'intrigue à l'œuvre chez Flaubert – qui est en la matière un pionnier de la littérature européenne fin de siècle – et dans le courant théâtral qui nous intéresse. Rappelons que Littré fait figurer à titre d'exemple, à côté du sens « manque de toute importance », « *L'insignifiance d'un tel événement* ». Le théâtre de l'insignifiance serait donc un théâtre où il ne se passe rien ou presque rien ; cette définition s'applique aussi bien à un théâtre du quotidien naturaliste ou de salon, qui décrit la vie et/ou les conversations de tous les jours, qu'à un théâtre symboliste dépeignant les mouvements les plus intimes de l'âme.

Sous le terme « insignifiant », Littré donne au sens « Qui est sans importance » l'exemple suivant : « *Ces insignifiantes promesses* ». La promesse étant un engagement pour l'avenir, on peut traduire cette acception sur le plan dramaturgique par « sans conséquences ». Le *Robert* donne aussi cette définition pour « insignifiance » : « Caractère de ce qui a peu de portée ou de conséquence ». Un événement insignifiant est un événement qui n'en entraîne pas forcément un autre, donc qui ne fait pas progresser l'action. Le drame statique, où les faits montrés se succèdent sans forcément s'enchaîner, à la manière de courts tableaux, est une manière de réponse à

⁴¹⁷ Nous développons ces notions, d'une importance cruciale pour comprendre le nouveau statut du personnage dans le théâtre de l'insignifiance, dans le chap. 6, « Idéologies de l'insignifiance », pp. 422-424.

la difficulté dramaturgique qu'entraîne cette absence d'enchaînement logique dans l'action.

Chacun de nos dramaturges pose et résout à sa façon le problème. C'est ainsi qu'Oscar Wilde, à qui l'on reprochait déjà le manque d'action dans *L'Éventail de Lady Windermere*, a délibérément forcé le trait dans *Une femme sans importance* en écrivant un premier acte entièrement dépourvu de contenu événementiel : il ne consiste que dans les conversations mondaines du petit monde dans lequel évoluent Lord Illingworth et – pour un temps – Hester Worsley, Gerald Arbuthnot et sa mère. Wilde n'a pas caché le côté délibérément provocateur que traduit le choix de cette forme ; il l'exprime à sa manière, c'est-à-dire avec un humour paradoxal, en déclarant qu'il a « écrit le premier acte d'*Une femme sans importance* pour répondre aux critiques qui disaient que *L'Éventail de Lady Windermere* manquait d'action. Dans l'acte en question, il n'y [a] absolument aucune action. C'[est] un acte parfait.⁴¹⁸ »

Ian Gregor va plus loin. Il fait même du statisme une nécessité structurelle du théâtre wildien : celui-ci évoluerait de plus en plus, de la première à la quatrième et dernière comédie de salon, vers une héroïsation du dandy, qui deviendrait le personnage central et conditionnerait à la fois la tonalité de la pièce et sa construction - à la fois le fond et la forme.

« ...le dandy exige, pour s'incarner, une forme de pièce particulière. [...] Le drame est une exploration du personnage en action ; le dandy cultive le statisme, et l'art qu'il exige du

⁴¹⁸ Cité par Elissa S. Guralnick et Paul M. Levitt in « Illusion and meaning in Wilde's *A Woman of No Importance* », *Éire – Ireland (A Journal of Irish Studies)* XIII/4, 1978, p. 46. Nous traduisons.

dramaturge est précisément celui de savoir regarder en face la manière dont l'esprit se construit.⁴¹⁹ »

Il s'agirait donc de décrire – et non de narrer, comme on le fait d'un événement – un mode d'adaptation au monde, mode d'adaptation exemplaire, qui serait celui du dandy (ce que nous avons appelé dans notre chapitre sur Wilde le « personnage de niveau 3 »). Fondée sur l'observation d'un art de vivre, la dramaturgie wildienne s'avère bien être un « déchiffrement de partition » tel que M. Butor le conçoit.

D'Henry Becque, l'on sait à quel point il honnissait les ficelles de la construction dramatique à la « Audusar⁴²⁰ ». Il explique, dans une de ses conférences, que l'un des mérites de la « nouvelle École » dramaturgique dont il se veut le défenseur est d'avoir « presque supprimé l'action, supprimé les événements⁴²¹ ». Le caractère délibérément frondeur de cette déclaration met bien en lumière la volonté de révolution formelle qui caractérise les dramaturges de l'insignifiance, rebelles en esthétique. Une fois pour toutes, leur but n'est pas d'offrir au public une belle histoire, construite selon les conventions du théâtre antérieur (qu'il soit classique, romantique ou bourgeois), agréablement ficelée et assujettie aux lois du *placere*. C'est sur un autre terrain que se situe leur enjeu et leur méthode, et ils n'hésitent pas, sans doute avec quelque coquetterie ironique, à décevoir les attentes du lecteur/spectateur.

Un bon exemple de ce petit jeu est la relation avortée entre Judith Vigneron et son professeur de musique Merckens dans *Les Corbeaux*. La jeune fille de bonne

⁴¹⁹ In « Comedy and Oscar Wilde », *Sewanee Review* 74, 1966, p. 502. Nous traduisons. Nous aurons à revenir sur ce remarquable article, qui met notamment en valeur ce qu'a de spécifique l'héroïsation du anti-héros qu'est le dandy.

⁴²⁰ Yves Chevrel, *loc. cit.*

famille, dotée d'un goût et d'un sens artistiques, tombant amoureuse d'un musicien qui lui donne des cours : c'est là un schéma usé dans bien des drames et bien des mélodrames. Quelques éléments du premier acte peuvent nous donner à penser que l'intrigue va s'infléchir dans ce sens : dès la première confrontation, à la scène 6, Merckens lance un compliment à Judith. Par la suite, il lui demande de façon détournée si elle a l'intention de se marier. Lorsqu'arrive Mme de Saint-Genis au début de la scène 7, elle déclare en *aparte* : « J'étais bien sûre que nous les retrouverions ensemble ». Ce dernier élément, qui ressortit à la fonction d'information du langage dramatique, adressée au destinataire second qu'est le public, introduit ce qu'Umberto Eco appelle – dans *Lector in fabula* – un « signal de suspense »⁴²². Les hypothèses que le spectateur émet intérieurement au fur et à mesure que le spectacle se déroule sous ses yeux sont orientées vers une certaine attente, dont la réalisation lui paraît avoir un degré de probabilité assez important : ici, il s'attend sinon à un mariage, du moins à une intrigue amoureuse entre Judith et Merckens.

Son hypothèse va se voir infirmée de manière ironiquement cruelle à l'acte IV, où Merckens revient chez les Vignerons après la mort de leur père, sur la demande de Judith. La seule trace de l'hypothétique idylle du début est le geste passablement irrespectueux du musicien qui « touche le genou » de son ancienne élève lorsque celle-ci lui fait part de son intention de donner des leçons de musique, au point que la jeune fille est obligée de le rappeler à l'ordre. Significativement, la scène se clôt sur une déclaration de non-revoir sèche et froide :

⁴²¹ In *Conférences, Œuvres complètes, op. cit.*, vol. VII, p. 81.

⁴²² Paris, Grasset, 1985, trad. Myriem Bouzaher, p. 144 et chap. 7 : « Prévisions et promenades inférentielles », *passim*. Eco y étudie les différentes manières dont le lecteur réagit intérieurement à un texte en inférant de ce qu'il lit telle ou telle situation, tel ou tel événement : bref, comment le lecteur construit hypothétiquement l'intrigue encore à venir.

« MERCKENS : Adieu, Mademoiselle.

JUDITH : Adieu, Monsieur.

MERCKENS, *à la porte* : Il n'y avait rien de mieux à lui dire.⁴²³ »

Ce n'est pas le principe du sentiment amoureux comme moteur de l'action dramatique que le théâtre de l'insignifiance tend à faire disparaître. Au contraire, certaines pièces nous en offrent de très beaux exemples, comme *Les Isolés* de Hauptmann. Ce qui est remis en question, c'est l'amour comme facteur de rebondissements, en tant qu'il peut bouleverser le cours de événements, introduire des péripéties, bref servir à ce que Becque appellerait les anciennes « ficelles ». A cet égard, on ne peut pas dénier au théâtre de l'insignifiance une rigueur psychologique parfois frustrante par rapport aux attentes d'un public avide de passions fortes. Ainsi par exemple, dans *Le Voiturier Henschel* de Hauptmann, l'aspect mythique souligné par certains critiques (Henschel ne tient pas la promesse de fidélité faite à son épouse sur son lit de mort ; tel Agamemnon, il le paiera de sa vie, en se suicidant sous le poids d'un intense sentiment de culpabilité) peut en fait se réduire à une petite tragédie de la vie ordinaire. Henschel épouse sa bonne, Hanne, parce qu'elle se trouve là, à ses côtés, à portée de main pourrait-on dire, et parce qu'il a besoin – physiologiquement et affectivement – d'une présence féminine.

Mais celui de nos auteurs qui pousse le plus loin l'expérimentation dans le domaine de l'exténuation de l'intrigue est sans doute, une fois encore, August Strindberg. Nous avons vu comment *Doit et Avoir* faisait se succéder des événements qui n'étaient plus reliés entre eux par la chaîne de la causalité, mais par une sorte

d'incohérence propre au rêve⁴²⁴. Une autre pièce courte, *Jouer avec le feu*, explicite la dissolution de l'intrigue et le jeu de frustration des attentes qui s'établit entre le public et la pièce (texte ou représentation) : Axel et Kerstin se jouent la comédie de l'amour fou, passant virtuellement par toutes les phases de la liaison adultère : déclaration, faute, fuite commune, moments passionnés puis dispute, séparation et retour au bercail de l'épouse prodigue. Mais tout cela se déroule exclusivement dans le discours des personnages, et en l'espace d'une scène : on ne saurait mieux dire le caractère mécanique et convenu du processus...

L'œuvre du dramaturge suédois possède à bien des égards un statut métadramatique ; elle offre, elle donne à voir, une réflexion de l'artiste sur le mode d'élaboration de son œuvre. Sans aller si loin dans l'explicitation, les pièces de Hauptmann, Becque et Wilde qui figurent à notre corpus révèlent la même volonté de remise en question de l'esthétique dramatique : si celle-ci est en effet toujours axée sur l'imitation d'une action, conformément à la définition aristotélicienne, on peut se demander si ladite action survit au rude traitement que lui font subir les distorsions spatio-temporelles, la part importante donnée à la description, et la primauté donnée à l'insignifiance de l'intrigue. Cette insignifiance remet aussi en question l'enchaînement logique cause-conséquence qui se devait jusqu'alors de structurer l'œuvre dramatique.

⁴²³ In *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. II, p. 304.

⁴²⁴ Chap. 2, « Strindberg », pp. 122-125.

3°) L'armée des ombres

☉ Un superflu nécessaire

Le statut du personnage ne sort pas, lui non plus, indemne de cette nouvelle conception du drame. Il devient l'objet d'une description davantage qu'il n'est le sujet d'une action, ce qui va de pair avec la modification du statut de l'intrigue : en effet, comme il ne s'agit désormais plus de représenter un rapport interpersonnel, ou un rapport à l'événement, mais le rapport d'un personnage à une situation, il est logique de montrer l'attitude dudit personnage, ses motivations, son caractère (si tant est qu'il existe, puisque Strindberg remet en question cette donnée), bref de le donner à voir à l'arrêt, au lieu de le représenter en action. Hauptmann est celui qui pousse le plus loin cette exigence descriptive, en usant de très longues didascalies qui détaillent les habitudes, le passé, le tempérament d'un personnage, sans que ces données interviennent en quelque manière dans le cours ultérieur de l'intrigue. Nous en avons vu l'exemple⁴²⁵ avec la didascalie présentant M. Krebs dans *Peter Brauer*, et Kleinert dans *Rose Bernd*.

Il est symptomatique que ces personnages soient secondaires : ils ne peuvent à aucun titre influencer sur le cours des événements, lui-même réduit comme on l'a vu à une succession de faits ordinaires (le théâtre de l'insignifiance est au théâtre historique ce que la rubrique des chiens écrasés est à la une des journaux). Malgré cela, voire à cause de cela, ils ont leur place au sein de la nouvelle structure inventée par les dramaturges de l'insignifiance. Que l'on repense au passage des *Conventions théâtrales* où Henry Becque établit une distinction entre les conventions

⁴²⁵ V. le chap. 1, « Hauptmann », p. 62 et p. 63.

traditionnelles⁴²⁶ - ce que l'on pourrait appeler les ficelles de la dramaturgie bourgeoise - et les réelles conventions qui ne sont autres que les règles d'acceptabilité de la pièce par le public :

« La convention [à entendre ici dans son sens positif] exige qu'un personnage, si insignifiant qu'il soit, occupe la scène, qu'on le voie, qu'on l'écoute, qu'il tienne sa place.⁴²⁷ »

Outre l'exigence de justifier la présence d'un personnage sur scène en lui donnant une certaine stature, en l'étoffant, il faut voir dans cette réflexion de l'auteur des *Corbeaux* une volonté de réhabilitation. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans le théâtre de l'insignifiance : on entre avec lui dans le domaine du familier, du quotidien, où les moindres détails de l'espace ou de l'histoire personnelle prennent leur importance. Il est donc très cohérent que les personnages secondaires, quand bien même ils n'apparaîtraient qu'une fois et ne diraient mot, soient traités comme des éléments à part entière du tableau composé par le dramaturge. Ils font partie de la situation de départ, donc de ce qui est l'objet de l'intrigue. Il en va ainsi de chaque membre de la foule des *Tisserands* de Hauptmann, qui est individualisé ; de chacune des couturières qui travaillent avec Blanche dans *Le Départ* de Becque ; de tout invité des salons mondains où Wilde fait évoluer ses personnages, et jusqu'aux domestiques : Phipps, le maître d'hôtel de Lord Goring, qui n'a en tout et pour tout que quelques répliques, se voit ainsi décrit dans la didascalie d'ouverture de l'acte III

⁴²⁶ Le terme peut avoir une connotation péjorative de rigorisme et de formalisme, lorsqu'il est pris comme un synonyme de « convenance » (le *decoro* de la critique d'art et de littérature préclassique et classique, en Italie d'abord, puis dans toute l'Europe). V. par exemple à ce sujet Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. Humanisme et Théorie de la peinture. XV^{ème} – XVIII^{ème} s.*, Paris, éde. Macula, 1991, coll. « La littérature artistique », trad. M. Brock, chap. V, « La convenance », pp. 77-95.

⁴²⁷ In *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. I, pp. IV-V. Sur l'application possible de ce texte au personnage de Rosalie dans *Les Corbeaux*, cf. chap. 3, « Becque », p. 210.

d'*Un Mari idéal* comme « *le Maître d'Hôtel Idéal* ». Certes, cette qualification ne recherche pas précisément le réalisme psychologique, mais elle est suffisante pour offrir à l'imagination du lecteur – ou au talent du comédien – les éléments nécessaires à une composition mémorable du rôle.

Le cas de Strindberg est quelque peu différent. En effet, chez lui, tout personnage, quelle que soit son importance, peut s'interpréter comme une émanation de la conscience du personnage principal. A ce titre, le médecin qui intervient à la fin de *Père* et la nourrice ont une place équivalente à celle de Laura et du Capitaine, bien qu'ils occupent la scène beaucoup moins longtemps et qu'ils prononcent beaucoup moins de répliques. Le problème de la composition d'ensemble se pose donc différemment chez le dramaturge suédois. Chez Becque, Hauptmann et Wilde, chaque individu est un élément du macrocosme social dans lequel évoluent le ou les personnage(s) principal(aux) ; il apporte comme un touche au tableau d'ensemble, touche aussi infime qu'une tache de couleur sur un tableau impressionniste, mais sans laquelle justement l'atmosphère globale se trouverait modifiée. Chez Strindberg, il s'agit à l'inverse de reconstituer un macrocosme, mais qui prend sa source dans le microcosme intérieur de l'individu se trouvant au centre du drame. A ce titre, le drame est comme le cliché d'un organisme psychique au fonctionnement duquel le fragment le plus infime est indispensable.

● La dignité des humbles

Le personnage secondaire se trouve mis sur un pied d'égalité avec le personnage principal : ce principe régisseur du contenu fictionnel s'étend au matériau réel où l'artiste puise. Le théâtre de l'insignifiance est bel et bien un théâtre de la

dignité des humbles, puisque Monsieur λ peut y figurer, et même s'y prévaloir d'un A. Victor Hugo, prenant exemple sur le théâtre de Shakespeare, avait revendiqué le droit pour le grotesque de figurer au revers du sublime ; Flaubert et ses émules ont invité la banalité dans l'espace littéraire ; les dramaturges de l'insignifiance font entrer l'homme du commun sur la scène théâtrale – dans le sérieux et dans la gravité.

Cette vision des choses est sans doute concomitante avec la naissance du drame bourgeois et avec la démocratisation du langage dramatique que souligne George Steiner. L'auteur de *La Mort de la tragédie* rappelle le rôle pionnier joué de part et d'autre du Rhin par Georg Büchner et Alfred de Musset⁴²⁸. Leur théâtre à tous deux présente d'ailleurs la caractéristique commune d'avoir connu un succès différé – *post mortem* pour l'Allemand, une vingtaine d'années après l'écriture de ses premières pièces pour le Français⁴²⁹. L'influence qu'a exercée sur Hauptmann l'auteur de *Woyzeck* a été soulignée à maintes reprises⁴³⁰. Quant à Alfred de Musset, il a été lu par Becque et par Strindberg, lequel revendique même ouvertement son influence en ce qui concerne la pièce courte⁴³¹. Sos Eltis⁴³² souligne par ailleurs des analogies entre *Il ne faut jurer de rien* et *L'Importance d'être Constant*, particulièrement entre le personnage de Cecily et celui de Cécile de Mantes. Et ce n'est pas là le seul point sur lequel le

⁴²⁸ Il y a entre Büchner et Musset plus que des ressemblances : l'auteur de *Léonce et Léna* (*Leonce und Lena*) puise un certain nombre de matériaux dans *Fantasio*, *On ne badine pas avec l'amour*, etc. V. par ex. les études de Hans Hiebel, « Allusion und Elision in Georg Büchners *Leonce und Lena*. Die intertextuellen Beziehungen zwischen Büchners Lustspiel und Stücken von Shakespeare, Musset und Brentano », in *Zweites Internationales Georg Büchners Symposium*, sous la dir. de Burghard Dedner et Günter Oesterle, Francfort, éd. Hain, 1990 ; et de Henri Plard, « A propos de *Leonce und Lena*, Musset et Büchner », in *Études Germaniques*, Lyon, 1954.

⁴²⁹ Après l'échec de *La Nuit vénitienne* en 1830, la première pièce de Musset représentée en France sera *Un Caprice*, en 1847.

⁴³⁰ Notamment par Ludwig Marcuse dans *Gerhart Hauptmann und sein Werk*, Berlin & Leipzig, éd. Franz Schneider, 1922. Nous reviendrons sur ce rapprochement, en lien avec le thème de la pitié, dans le chap.6, « Idéologies de l'insignifiance ».

⁴³¹ V. *supra*, p. 316.

dandy du romantisme désenchanté et celui de l'Angleterre fin-de-siècle se rejoignent : tous deux se livrent également à une remise en question de l'artificialité des codes de la bonne société et des fondements du langage – notamment dans l'observation et la reproduction du phénomène de la conversation.

Musset et Büchner sont parmi les premiers à faire de « Monsieur λ » un personnage important au théâtre, dans un registre différent du registre comique. Maurice Benn est en particulier frappé par l'importance dramaturgique donnée au peuple de Paris dans *La Mort de Danton* et il écrit :

« Cela [l'entrée en littérature des petites gens] permettait à l'artiste de rendre justice à la grande masse des gens, la majorité de l'humanité, qui était apparemment trop pauvre, ou trop laide, ou trop insignifiante pour être admise au sein des frontières contraignantes de l'art classique. ⁴³³»

Il faut toutefois opérer ici une distinction entre deux divergences au sein du courant de l'insignifiance. Certains des dramaturges que nous étudions différencient les personnages à l'échelle sociale, dans le réel sélectionné et reproduit ; dans leur œuvre, « insignifiance » s'applique particulièrement à des gens du peuple, à des personnages socialement inférieurs – tendance représentée par Hauptmann et Becque dans certaines pièces qui se déroulent dans le milieu prolétaire (*L'Assomption d'Hannele Mattern*, *Les Tisserands* par exemple pour le premier, *Le Départ* et la fin des *Corbeaux* pour le second). Cette première tendance est plus en accord avec l'œuvre de Büchner. La deuxième tendance est de mettre en scène des personnages appartenant

⁴³² *In Revising Wilde. Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 186.

au milieu artistique ou bourgeois (chose fréquente chez Strindberg, récurrente chez Hauptmann) voire aristocratique (particulièrement chez Wilde, qui s'inscrit en cela dans la droite ligne mussétienne) ; c'est alors le contenu même de leur existence qui est frappé d'insignifiance : il ne se passe rien que d'ordinaire dans leur existence. Plutôt qu'une contestation de l'ordre social, c'est alors une remise en question du mythe de la réussite au XIX^{ème} siècle, le mythe bourgeois en particulier, qui s'élabore.

Un temps marqué au coin de la monotonie et de l'habitude, qu'il soit dilaté ou circulaire ; un décor qui sent le déjà-vu ; des personnages *a priori* sans grande histoire : autant d'éléments qui font bel et bien du théâtre de l'insignifiance un théâtre de l'enceux voire de l'anti-dramatique. Autant qu'à une révolution formelle, on a donc affaire à une sorte de gageure esthétique qui reflète toute une tendance de la littérature européenne de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

⁴³³ *The Drama of revolt*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 98. Le terme que nous traduisons par « insignifiant » est bel et bien son correspondant sémantique et étymologique en anglais « *unsignifcant* ».

II – L'observation du presque rien

1°) Le moraliste et l'observateur

Dans le grand projet révolutionnaire d'Émile Zola devant conduire à l'avènement du drame naturaliste, on trouve cette idée phare : passer d'un théâtre normatif à un théâtre descriptif. Se plaignant, dans *Le Naturalisme au théâtre*, de l'excès de morale contenu dans les pièces de ses contemporains, Zola écrit :

« Je ne juge pas, je dis comment va la vie, j'expose notre société dans son travail, dans son fonctionnement réel. [...] J'ai dit un jour que notre théâtre se mourait d'une indigestion de morale. Rien de plus juste. Nos pièces sont petites, parce qu'au lieu d'être humaines, elles ont la prétention d'être honnêtes. [...] La véritable grandeur n'est pas dans un étalage de dissertations morales, mais dans l'action même de la vie.⁴³⁴ »

Ce texte s'inscrit dans le contexte bien particulier du naturalisme, auquel ses détracteurs ont souvent reproché une complaisance pour la laideur et l'immoralité. Mais il va bien au-delà d'une simple justification. C'est une véritable esthétique que Zola définit ici ; une esthétique qui se revendique du théâtre du quotidien hérité de l'époque de Diderot et de la naissance du drame bourgeois, mais sans la volonté édifiante de l'auteur du *Fils naturel* ; une esthétique qui refuse le grand sentiment au profit du sentiment tout court.

Le texte non publié d'une des conférences de Becque, dans lequel l'auteur des *Corbeaux* affirme : « Nos prédécesseurs étaient des moralistes, et nous, nous sommes

⁴³⁴ In *Le Naturalisme au théâtre*, op. cit., pp. 305 à 307.

des observateurs » fait étrangement écho à celui que nous venons de citer. Hauptmann et Strindberg ont sans aucun doute subi eux aussi l'influence des écrits théoriques de Zola, en dépit de leur attitude souvent critique vis-à-vis de ses réalisations dans le domaine dramatique. Le souci d'objectivité, et l'on pourrait même dire de sincérité dans la démarche sont autant de points communs à ces trois dramaturges de l'insignifiance ; leur conception de l'écriture dramatique est bel et bien descriptive, et non pas normative⁴³⁵. La position de départ de Wilde est différente : le but de l'art n'est pas de décrire la vie, puisqu'il doit bien au contraire lui servir de modèle ; mais le point d'arrivée est le même : du fait, précisément, que l'art existe par lui-même, dans une sphère autonome, il ne saurait être assujéti aux exigences de la morale. « La sphère de l'Art et celle de l'Éthique, écrit-il dans *Le Critique comme artiste*, sont absolument distinctes et séparées⁴³⁶ ». On retrouve donc au bout du compte, chez le dramaturge irlandais, le même refus d'assortir ses pièces d'une moralité.

Le théâtre de l'insignifiance propose en fait à son public une nouvelle forme de réception. L'aspect didactique impliqué par le *docere* classique (et que Brecht retrouvera plus tard, à sa manière) fait totalement place à une dramaturgie du *movere*, où le destinataire du message théâtral se trouve confronté à ses émotions sans que lui soient donnés les codes rationnels pour décrypter le spectacle qu'il vient de voir. Ce n'est pas un endormissement de sa conscience qui est recherché, mais une manière de réveiller celle-ci autrement, de manière implicite, presque inconsciente. Nous avons vu que, chez les quatre dramaturges qui font l'objet de notre étude, les

⁴³⁵ Pour plus de précisions, nous renvoyons aux chapitres monographiques correspondants sur Gerhart Hauptmann, August Strindberg et Henry Becque.

⁴³⁶ In *Œuvres*, *op. cit.*, p. 886.

emprunts aux formes antérieures semblent n'être visibles que pour mieux se trouver remis en question. L'esprit du spectateur se trouve ainsi mis en alerte : ce qui se passe sur scène évoque les structures dramatiques auxquelles il est accoutumé, et pourtant les modifie, les détourne, les dévie. La révolution formelle serait donc une façon subtile d'éveiller le sens critique du public en le dérangeant sans qu'il n'y paraisse.

Sos Eltis le démontre à propos d'Oscar Wilde dans son ouvrage *Revising Wilde. Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*⁴³⁷, qui trace un parallèle entre les pièces de salon du dramaturge irlandais et les drames ou comédies bourgeois (essentiellement franco-anglais) contemporains dont il a pu s'inspirer : le parallèle montre que les clichés sont, chez Wilde, presque systématiquement détournés en vue d'une remise en question des codes sociaux. Ainsi l'intrigue de *L'Éventail de Lady Windermere* s'inspire-t-elle d'*Odette* de Sardou, une autre histoire de femme déchue qui se sacrifie pour sa fille ; mais alors que l'héroïne française meurt, Mrs Erlynne triomphe en réussissant à se faire épouser par Lord Augustus – chose socialement impensable à l'époque victorienne.

Pour ce qui est d'Henry Becque, l'étude de Philippe Chardin : « Quelques problèmes idéologiques posés par *Les Corbeaux* d'Henry Becque⁴³⁸ » met parfaitement en lumière pourquoi la pièce, à l'époque de ses premières représentations, fit un scandale. Les codes de la comédie moliéresque, notamment, s'y trouvaient subvertis. Pas de *deus ex machina*, comme dans *Tartuffe*, pour sauver la famille du désastre, mais un barbon amoureux, fort peu honnête et passablement ridicule ; pas de couple de jeunes premiers heureux (Blanche a été abandonnée par son fiancé et séducteur), mais un mariage arrangé vécu comme une semi-prostitution ; pas de héros, le seul

homme restant de la famille étant parti à l'armée pour éviter au moins à sa mère et à ses sœurs de dépenser de l'argent pour lui. Autant d'attentes implicites du public, autant de « disjonctions de probabilité », pour reprendre la formule d'Eco, qui ne reçoivent pas la réponse escomptée. Et qui émeuvent le public, avant de lui donner à réfléchir.

C'est également par un biais affectif et non réfléchi que Strindberg ébauche une critique de la société de son époque. Matérialisme et règne de l'argent sont des thématiques récurrentes, en lien avec celle de la dette dans *Créanciers* et *Doit et avoir* par exemple. Dans le premier cas, le terme est employé dans un sens partiellement métaphorique : il s'agit de la dette artistique que Tekla a envers son mari Adolphe, dont elle a vampiriquement sucé l'inspiration et le talent. Mais l'association même des termes, le présupposé du trope (« dette artistique » venant se superposer à « dette financière ») disent implicitement à quel point la conscience des individus décrits peut être marquée par des préoccupations financières. La possessivité dont font preuve nombre de personnages féminins, notamment, est également une marque de cet attachement de l'individu à l'avoir, d'un matérialisme dénoncé de façon détournée.

Hauptmann, quant à lui, n'est jamais didactique, même alors qu'il accomplit un travail de dénonciation. Point de manichéisme dans *Les Tisserands*, puisque le fabriquant Dreißiger y fait montre d'humanité en secourant un petit enfant affamé dans la première scène de la pièce⁴³⁹. L'alternance d'un acte situé dans une famille de tisserands misérables et d'un acte qui prend place dans la famille aisée du propriétaire

⁴³⁷ *Op. cit.*, *passim*.

⁴³⁸ In *Les Cahiers naturalistes*, Paris, éd. Fasquelle, 1979, n° 53.

⁴³⁹ Rappelons que metteurs en scène des théâtres naturalistes allemands, plus engagés politiquement que Hauptmann, avaient coupé la scène en question pour noircir le représentant de la classe

de l'usine suffit à susciter chez le spectateur un sentiment de pitié vis-à-vis du prolétariat et de révolte vis-à-vis de la classe dominante. Il n'y a pas non plus de condamnation explicite de l'un ou l'autre personnage dans *Avant le lever du soleil* : Hoffmann, le propriétaire de la ferme, y paraît cynique, mais il a le sens de l'amitié et – du moins au début – accueille son ancien condisciple Loth comme il se doit ; le beau-père d'Hoffmann, vicieux, probablement incestueux, est un vieux paysan usé par les travaux des champs et par l'alcool, victime autant que coupable ; Loth lui-même, qui apparaît comme la figure centrale, est un jeune homme progressiste, désireux d'améliorer la condition de ses semblables – mais intransigeant sur ses principes : pas question d'épouser Helene, la belle-sœur d'Hoffmann, qu'il aime et qui l'aime, parce que leurs enfants pourraient souffrir d'une dégénérescence due à l'alcoolisme. La douce Helene en mourra. Qui condamner ?

Le théâtre de l'insignifiance préfère la suggestion à l'explicitation ; son appel au public vise à provoquer une réaction affective, voire quasi inconsciente. La critique qu'il contient de fait ne se donne pas à lire, ou à voir, comme une morale (au sens que ce terme prend lorsqu'on parle de la morale d'une fable ou d'une histoire) ; il n'y a pas à en tirer de leçon univoque, encore moins de solution ; chaque œuvre est ouverte à la réaction personnelle de chacun de ses destinataires. En outre, si cette dramaturgie appelle le spectateur à réagir, c'est à titre individuel et non collectif : il s'agit, selon un processus analogue à celui que nous avons décelé chez le personnage becquien⁴⁴⁰, de passer de la crise de conscience à la prise de conscience. A l'instar des individus qui lui sont donnés à voir sur scène, le public est amené à s'interroger sur la

dominante qu'est Dreißiger. Cf. la partie consacrée à la mise en scène dans le chap. 1, « Hauptmann », p. 92.

⁴⁴⁰ Cf. chap. 3, « Becque », p. 205.

situation dans laquelle lui-même se trouve quotidiennement, et à s'adapter à celle-ci : il ne s'agit pas tant de changer le monde que de me changer moi, voilà ce qu'il doit comprendre. Il n'est donc plus question d'ériger des normes ou des principes à valeur générale, puisqu'il revient à chacun de trouver sa voie.

2°) Une nouvelle conception de l'exemplarité

Dans la mesure où le lecteur/spectateur doit pouvoir s'identifier, ou du moins se retrouver dans les personnages du théâtre de l'insignifiance, ceux-ci n'ont pas pour vocation de sortir de l'ordinaire. On a ainsi souligné que ni leur rang social, ni surtout leur destinée individuelle ne faisaient d'eux des individus exemplaires au sens où ils pourraient servir de modèle à l'humanité tout entière : en ce sens, l'héroïsme a déserté la scène de l'insignifiance. Revenons à la glose que le *Grand Larousse de la Langue française*, se référant à Balzac, donne du terme « insignifiance » : « se dit de quelqu'un qui manque de personnalité, de qualités marquantes, de capacités ». Appliquée au personnage, cette explicitation permet de comprendre une nouvelle conception de l'exemplarité, là encore dérivée du glissement du normatif au descriptif : n'est plus exemplaire celui à qui tout le monde devrait ressembler, mais celui qui de fait ressemble à tout le monde. La sphère artistique passe ici du domaine de l'absolu et de l'idéal au domaine du relatif, du moyen, pour ne pas dire du médiocre.

Le théâtre de l'insignifiance reflète une évolution amorcée dans le domaine romanesque par l'école flaubertienne : l'exténuation de l'intrigue en était une marque, le caractère banal du personnage en est une autre. Maupassant relie cette nouvelle marque de fabrique à une exigence de vraisemblance : si le romancier – et cela est

vrai aussi pour le dramaturge – veut être crédible, il doit s'interdire de parler de l'exceptionnel.

« Dans le roman, tel que le comprenaient nos aînés, on recherchait les exceptions, les fantaisies de l'existence, les aventures rares et compliquées. On créait avec cela une sorte de monde nullement humain, mais agréable à l'imagination. Cette manière de créer a été baptisée « Méthode ou Art idéaliste ».

Du roman tel qu'on le comprend aujourd'hui, on cherche à bannir les exceptions. On veut faire, pour ainsi dire, une moyenne des événements humains, et en déduire une philosophie générale, ou plutôt dégager les idées générales des faits, des habitudes, des mœurs, des aventures qui se produisent le plus généralement. De là cette nécessité d'observer avec impartialité et indépendance.⁴⁴¹ »

« Une moyenne des événements humains » : l'expression commente à elle seule tout le processus de renversement de la notion d'exemplarité que la dramaturgie de l'insignifiance met en œuvre. Le personnage - qui dans le genre dramatique est présenté directement au public, sans la médiatisation de la narration - n'est crédible que s'il ressemble à tout le monde, que s'il lui arrive ce qui pourrait arriver au spectateur λ dans sa vie quotidienne.

De l'horizon d'attente du public de son temps, Maupassant ne parle ici que par défaut, en assimilant l'univers romanesque de ses « aînés » à « un monde nullement humain ». Le lecteur, ou le spectateur, demandait alors à la création littéraire de parler à son imagination. La dramaturgie du quotidien, répondant à l'appel lancé par Diderot et les pères du drame bourgeois dès la fin du XVIII^{ème} siècle, veut parler aux

sentiments. C'est bien la raison pour laquelle elle refuse de prendre pour personnage central un individu au destin exceptionnel : le personnage de l'insignifiance sera humain, banalement et moyennement humain, ou ne sera pas. Ce n'est qu'à ce prix que peut s'opérer le processus identificatoire qui va de pair avec le statut désormais primordial du *movere*.

⁴⁴¹ « *Les Bas-fonds* », in *Le Gaulois*, Paris, 28 juillet 1882.

III – Un nouveau *movere*

« *Homo sum ; nil humani a me alienum puto* »

(« Je suis homme ; rien de ce qui est humain ne m'est étranger »)

Térence, *Le Bourreau de soi-même*, acte I, sc. 1

Dans *Considérations d'un apolitique*⁴⁴², Thomas Mann parle de la « constellation trinitaire » (« *das Dreigestirn* ») qui a exercé une influence décisive dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle : Schopenhauer, Wagner et Nietzsche. Le premier de ces trois grands noms nous paraît avoir un lien particulièrement privilégié avec les dramaturgies de l'insignifiance, tant sur le plan du matériau et de la thématique des pièces que sur celui des bouleversements formels que nous avons soulignés, notamment parce qu'il replace l'émotion dramatique dans le domaine de l'ordinaire et du quotidien.

1°) Le théâtre, art de la pitié

☉ Un homme d'influence(s)

Dans le recueil *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*⁴⁴³, Strindberg et Wilde sont cités à plusieurs reprises comme des lecteurs et comme des récepteurs privilégiés de Schopenhauer. La mère d'Oscar Wilde avait fait du *Monde comme volonté et comme représentation* sa « Bible⁴⁴⁴ » ; son fils écrira dans *L'Âme de l'homme sous le socialisme* :

⁴⁴² Paris, éd. Grasset, 1975, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, p. 69.

⁴⁴³ Sous la dir. d'Anne Henry, Paris, éd. Méridiens Klincksieck, 1989.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

« Schopenhauer a analysé le pessimisme qui caractérise la pensée moderne⁴⁴⁵ ». Quant à Strindberg,

« aidé par ses obsessions, [il] a traduit jusqu'au vertige la conception agonistique de la vie assombrie par une misogynie que Schopenhauer l'a aidé à formuler : ses dialogues pullulent de gentillesse telles que : « Tu dis que tu m'aimes, n'est-ce pas le sourd désir de me dévorer vivant ? » (*Camarades*)⁴⁴⁶ ».

On constate que dans les deux cas cités ci-dessus, c'est l'aspect idéologique le plus communément reçu de Schopenhauer, à savoir le pessimisme⁴⁴⁷, qui émerge. Édouard Sans souligne également qu'

« on retrouve le pessimisme schopenhauérien [...] dans les analyses psychologiques de dramaturges aujourd'hui quelque peu oubliés comme [...] Henri [*sic*] Becque.⁴⁴⁸ »

Mais l'apport du philosophe allemand, et sa réappropriation par les écrivains de l'insignifiance, est loin de s'arrêter à cet aspect. Relevant également l'influence de Schopenhauer sur Ibsen, Strindberg et Hauptmann, Sans voit en l'auteur du *Monde* « le prophète et l'initiateur de la quatrième génération romantique », celle qui pour lui va de 1860 à 1890. Le rapport des dramaturges marqués par le schopenhauérisme avec le romantisme est en effet sensible dans deux caractéristiques essentielles : l'aspect affectif de leurs œuvres, et l'on pourrait presque dire de leurs relations avec leurs personnages, et avec leurs spectateurs à travers eux ; l'accent mis sur

⁴⁴⁵ In *Œuvres*, *op. cit.*, p. 793.

⁴⁴⁶ In *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁴⁷ Pour une réflexion et une étude précises menées sur la réception de Schopenhauer en France à l'époque naturaliste, v. René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979.

l'irrationnel, alors même que trois d'entre eux (Hauptmann, Strindberg et Becque) se prévalent d'une volonté d'observation objective et scientifique du monde.

Romantisme, irrationalisme, humanisme pessimiste : autant d'éléments qui sont cruciaux dans les pièces de notre corpus, et que l'on retrouve à différents stades de la création littéraire, dans la *petitio principii* du dramaturge tout comme au fil du parcours qui s'établit du texte à la scène, et de la scène à la salle.

● La représentation comme monde

Dans le livre III du *Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer développe une réflexion sur l'art, dont la tragédie est pour lui la deuxième forme supérieure - immédiatement après la musique. Selon lui, point n'est besoin pour une pièce de traiter de sujets ou de personnes extraordinaires ; au contraire, elle aura d'autant plus de force qu'elle mettra en scène des situations de la vie ordinaire.

« La catastrophe peut [...] être simplement amenée par la situation réciproque des personnages, par leurs relations ; dans ce dernier cas, il n'est plus besoin ni d'une erreur funeste, ni d'une coïncidence extraordinaire, ni d'un caractère parvenu aux limites de la perversité humaine ; des caractères tels qu'on en trouve tous les jours, au milieu de circonstances ordinaires, sont, à l'égard les uns des autres, dans des situations qui les induisent fatalement à se préparer les uns aux autres le sort le plus funeste, sans que la faute en puisse être positivement attribuée aux uns ni aux autres. Ce procédé dramatique [...] nous présente le comble de l'infortune non comme une exception amenée par des circonstances anormales ou par des caractères monstrueux, mais comme une suite aisée, naturelle et presque nécessaire de la conduite et des

⁴⁴⁸ In Schopenhauer, Paris, éd. Puf, 1990, coll. « Que sais-je ? », p. 100.

caractères humains, si bien que de pareilles catastrophes prennent, grâce à leur proximité, une proximité redoutable pour nous-mêmes. [Le procédé de la proximité] nous fait voir les forces ennemies de tout bonheur et de toute existence dans des conditions telles qu'elles peuvent à tout instant et très aisément arriver jusqu'à nous-mêmes ; nous voyons les plus grandes catastrophes amenées par des complications où notre propre sort peut être naturellement mêlé, et par des actions que nous-mêmes serions peut-être capables de commettre, si bien que nous ne pourrions accuser personne d'injustice envers nous ; alors nous nous sentons tout frémissants et nous nous croyons déjà au milieu des supplices de l'enfer.⁴⁴⁹ »

Nous reviendrons plus tard sur la conception schopenhauérienne du tragique qui s'exprime ici. Notons pour l'instant sa manière de souligner l'importance de l'identification : la notion de « proximité » redit le phénomène d'effacement de la dénégation dont nous pensons qu'il est un principe fondateur de la dramaturgie de l'insignifiance. L'ambiguïté du mot « insignifiance », qui ne renvoie peut-être finalement qu'à la négation de lui-même, est d'ailleurs apparente dans la disproportion signalée par Schopenhauer entre la cause et la conséquence : aux actes et aux relations quotidiennes, les grands effets. L'insignifiance n'est donc plus tout à fait « ce qui manque de portée ou de conséquence », mais ce qui paraît à première vue en manquer.

En outre, la conception schopenhauérienne fait de l'art une forme supérieure de représentation, qui donne à voir « la nature de l'Humanité » de manière universelle (et non particulière, comme peuvent le faire les récits historiques) ; il en découle que

⁴⁴⁹ In *Le Monde comme volonté et comme représentation (Die Welt als Wille und Vorstellung)*, Paris, Puf, 1966, trad. Richard Roos, pp. 325-326.

le théâtre de l'insignifiance, tel que nous l'avons défini, possède l'intérêt d'offrir au spectateur une vision épurée et intelligible de la réalité : c'est ce que Schopenhauer, faisant référence à la théorie platonicienne, appelle l'Idée. Celle-ci, à la différence du concept, qui est abstrait et discursif, est vivante ; elle peut être l'objet d'une perception ; à ce titre, elle est communicable au plus grand nombre.

« Le but de l'art est [...] de communiquer l'Idée une fois conçue ; après être ainsi passée par l'esprit de l'artiste, où elle apparaît purifiée et isolée de tout élément étranger, elle est intelligible, même à une intelligence d'une faible réciprocité et d'une stérilité complète.⁴⁵⁰ »

En revanche,

« l'expérience et l'histoire [...] nous montrent les hommes plutôt que l'homme. C'est-à-dire qu'elles nous fournissent des notions empiriques sur la façon dont les hommes se conduisent les uns envers les autres [...] plutôt qu'elles ne nous ouvrent des vues profondes sur la nature de l'Humanité.⁴⁵¹ »

L'art - le théâtre - parvient ainsi à cette paradoxale réussite de faire comprendre au spectateur des données universellement valables, quoiqu'elles soient incarnées par des individus qui n'ont rien de particulier. Là se trouve peut-être le sens du mariage, célébré par le théâtre de l'insignifiance, de l'exemplarité avec la banalité : c'est ce que je vois tous les jours qui doit me tenir lieu de modèle, puisque l'enjeu n'est plus de me réformer pour adopter un comportement héroïque ou au moins noble – mais de prendre conscience de la réalité profonde des choses.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 304.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 313.

Le but de l'art dramatique devient en quelque sorte d'amener le spectateur à faire le lien, aussi étroitement que possible, entre la réalité telle qu'elle lui est montrée sur les planches et la réalité telle qu'il la perçoit, entre le personnage et lui-même, aussi insignifiant soit-il. En d'autres termes, si « le monde est ma représentation », alors la représentation (théâtrale) est le monde, pas plus illusoire – au contraire – que le monde réel. Je peux m'identifier au personnage de l'insignifiance : Monsieur Toutlemonde, Monsieur λ avec un Λ , est dépourvu de qualités exceptionnelles, voire creux, pour mieux m'accueillir. Il est, durant les instants privilégiés compris entre le lever et le tomber du rideau, mon refuge.

● La pitié sans la terreur

De cette importance primordiale accordée à la possibilité d'identification, il découle une distorsion des deux grands principes de la *catharsis* aristotélicienne, la terreur et la pitié. La première s'abolit en même temps que la grandeur héroïque et que tout ce qui, dans les théâtre classique et romantique, pouvait contribuer à une mise à distance de l'univers représenté par le drame. La deuxième est au contraire fortifiée. Le spectateur de théâtre, Monsieur λ , va voir sur scène un autre Monsieur λ avec qui il pourra sympathiser au sens fort du terme : *sympathein*, souffrir avec.

Pour Schopenhauer, la pitié est justement une *sympathie* au sens étymologique du terme, c'est-à-dire un mode d'appréhension par l'individu de son identité avec autrui par l'intermédiaire d'une souffrance partagée. S'identifier à quelqu'un et vouloir son bien ne sont qu'une seule et même chose, comme le souligne Édouard Sans :

« Si donc autrui devient le but final de ma propre Volonté, si je veux directement son bien comme je veux le mien, cela suppose que, d'une manière ou d'une autre, je m'identifie à lui, c'est-à-dire que je supprime toute différence entre lui et moi, sur laquelle précisément se fondait l'égoïsme. [...] C'est le phénomène quotidien de la pitié, c'est-à-dire de la participation immédiate, indépendante de toute autre considération, d'abord à la souffrance d'autrui et par là au soulagement ou à la suppression de cette douleur, où réside en dernière analyse toute satisfaction, bien-être et bonheur.⁴⁵² »

La pitié est donc un ressort crucial de la dramaturgie de l'insignifiance, puisqu'elle est la clé de l'identification entre l'individu sur la scène et l'individu dans la salle. L'amenuisement de la distance entre personnage perçu et personne percevant – la perception étant elle-même médiatisée par la représentation théâtrale – conduit, *via* le sentiment de pitié qu'éveillent chez le spectateur les malheurs de son semblable, à une véritable révélation : le sentiment d'individuation n'est qu'un leurre, et chacun de nous n'est qu'une manifestation - apparemment distincte - du tout originel, de l'unique réalité que le philosophe désigne par l'expression vouloir-vivre. En s'identifiant à son semblable, son frère, le spectateur de l'insignifiance résout donc le déchirement engendré par le *principium individuationis* qu'avaient déploré les romantiques du début du XIX^{ème} siècle.

Ce qu'il paraît essentiel de retenir de ce rapprochement entre la doctrine schopenhauérienne de la pitié et la nouvelle forme de *catharsis* élaborée dans la dramaturgie de l'insignifiance, c'est que le lien qui s'établit entre la pièce de théâtre et le spectateur est celui d'une révélation irrationnelle : l'on y touche à l'essence de la

⁴⁵² In *Richard Wagner et la pensée schopenhauérienne*, Paris, éd. Klincksieck, 1969, p. 91.

vérité, à savoir que je est autrui, par le biais d'une connaissance affective et non d'une déduction logique. Par conséquent, le besoin de faire le bien devient une révélation intime, une vérité du cœur. Dès lors, l'acte de distanciation intellectuelle et généralisante, en un mot l'abstraction impliquée par le *docere* des classiques n'a plus lieu d'être : la compréhension s'opère tout entière et uniquement par le *movere*. C'est de façon immédiate et sans raisonner que l'individu connaît la réalité cachée en autrui, et qui est la même qu'en lui.

Irrationalisme et primat de l'affect : ces deux principes, qui rappellent l'atmosphère romantique, régissent le fonctionnement de la dramaturgie de l'insignifiance dans le domaine de la communication entre la scène et la salle, et ce d'un bout à l'autre de ce que nous sommes tentée d'appeler la chaîne spectaculaire.

2°) La chaîne spectaculaire : de l'auteur au public

● Le dramaturge

Le dramaturge, premier maillon de la chaîne spectaculaire, s'inscrit dans le processus d'identification par la sympathie que nous venons de décrire. L'image de l'écrivain pélican, par laquelle nous retrouvons Alfred de Musset⁴⁵³, auteur pionnier du théâtre de l'insignifiance, illustre assez bien cette prise de position. Il s'agit en effet pour le dramaturge de puiser à la source de ses souffrances et de ses expériences affectives propres afin de façonner un univers empreint d'affectivité. Le recours au genre théâtral, genre de l'effacement du je par excellence, puisque la fiction n'y est pas médiatisée par une voix narrative (la *mimesis* est directe, pour reprendre les

termes aristotéliens), implique au départ une mise à distance, mais celle-ci est compensée par un matériau très largement puisé à une expérience personnelle. Si le dramaturge de l'insignifiance s'engage à quelque chose, c'est à donner à ses personnages une part d'humanité.

Ce procédé est particulièrement frappant chez Strindberg, qui puise dans ses propres contradictions les sujets agonistiques de ses drames et met en scène des entités que l'on peut interpréter comme les différentes parties de son moi. Maris et femmes se déchirent par exemple dans la fiction théâtrale (dans *Camarades*, *Créanciers*, *Père*, *Premier avertissement* et tant d'autres) comme ont pu se déchirer dans la vie réelle l'écrivain suédois et ses trois épouses successives. Hauptmann prône quant à lui « l'individualisme sentimental » et s'attache dans chacune de ses pièces à conférer à ses personnages leur part d'humanité. Celle-ci est souvent synonyme de faiblesse ou de vulnérabilité ; l'un des plus beaux exemples en est la douleur de Michael Kramer après le suicide de son fils Arnold ; il est l'un des personnages les plus durs, les plus intransigeants, donc les plus inhumains en apparence du théâtre hauptmannien, et il prononce néanmoins à la fin de la pièce des paroles qui vibrent tout entières d'une émotion paternelle universelle, exemplaire (au sens où nous l'avons défini) :

« Douleur, douleur, douleur ! [...] J'étais l'écorce, ci-gît le noyau. Que n'ont-ils pris l'écorce !⁴⁵⁴ »

En « révolutionnaire sentimental » qui se respecte, Becque s'attache quant à lui à humaniser chacun de ses personnages, même, on l'a vu, le plus secondaire et le plus

⁴⁵³ V. le poème *La Nuit de mai*, 1835.

⁴⁵⁴ « *Leid, leid, leid ! [...] Ich war die Hülse, dort liegt der Kern. Hätten sie doch die Hülse genommen.* », in *Sämtliche Werke*, Francfort - Berlin, éd. Propyläen, 1966, vol. 1, pp. 1168-1169.

insignifiant. Quant à Wilde, si ses personnages sont souvent empruntés à des œuvres théâtrales préexistantes, pour être ensuite soumis à des modifications - à des « subversions », pour reprendre le terme de Sos Eltis⁴⁵⁵ - qui impliquent une certaine distance du dramaturge par rapport à ses créatures, ils n'en sont pas moins investis d'une incontestable tendresse. L'écrivain travaille d'ailleurs à ce que cet attachement soit perçu et partagé par le public. En témoignent certaines de ses lettres adressées à George Alexander, qui fut à plusieurs reprises chargé de mettre en scène ses pièces au *Saint James Theater* de Londres. L'auteur de *L'Éventail de Lady Windermere* prend par exemple la défense du personnage de Mrs. Erlynne, femme au passé chargé, mais dont la dignité et la capacité à cristalliser la sympathie du public ne doivent pas pour autant s'en trouver diminuées :

« Nous ne devons pas donner l'impression que Mrs. Erlynne est une cocotte. C'est une aventurière, pas une cocotte.⁴⁵⁶ »

Dans *Une Femme sans importance*, Lord Illingworth, en dépit de son nom connoté négativement, n'est pas le traditionnel méchant du mélodrame. Il ne cherche pas à arracher Gerald à sa mère, mais à le prendre en charge pendant six mois afin de lancer sa carrière. Bref, il est tout à fait humain.

La « tentation du théâtre sur rien ⁴⁵⁷ » n'est donc pas celle d'un effacement de l'affect, bien au contraire. En ce sens, la tendresse ou à tout le moins l'attachement incontestable dont les dramaturges de l'insignifiance font montre à l'égard de leurs

⁴⁵⁵ *Society and subversion in the plays of Oscar Wilde, op. cit.*

⁴⁵⁶ Lettre à George Alexander datée de mi-février 1892 ; cité in Sos Eltis, *Society and subversion in the plays of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 77.

personnages les éloigne de la lignée flaubertienne, qui est pourtant à la source de l'écriture de la banalité et de la médiocrité. Rosen et Zelder montrent par exemple que c'est « la haine de sa propre époque » qui a amené Flaubert à écrire sur la médiocrité⁴⁵⁸ ; on retrouve le même dégoût du monde moderne chez Huysmans⁴⁵⁹, et tant d'autres auteurs adeptes - au moins au départ - du réalisme et de l'écriture du quotidien. Le théâtre de l'insignifiance, en revanche, ne reprend à son compte que la volonté de reproduire « la moyenne des événements humains », dans une forme d'apparence souvent banale ; il peut dénoncer la médiocrité, mais c'est sans morgue et sans rancœur ; il n'est pas un théâtre de la haine, mais un théâtre de l'émotion partagée, parfois jusqu'à l'apitoiement, jamais jusqu'au dolorisme.

● Le metteur en scène

La scène de théâtre se voit investie, dans cette optique, d'une importance toute particulière : elle est le lieu d'une incarnation, le lieu où l'émotion et la souffrance de cet autrui qu'est mon semblable prennent corps. Le metteur en scène, dont le statut d'artiste créateur a été consacré par les révolutions de la pratique théâtrale qui ont vu le jour dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, et avec lui le dramaturge (tant il est vrai que les quatre écrivains que nous étudions se sont intéressés de près à la représentation de leurs pièces), attachent donc une importance primordiale à tout ce qui peut faciliter le phénomène d'identification par lequel passe le *movere* de

⁴⁵⁷ D'après la formule de Flaubert reprise par Sylvie Thorel-Cailleteau qui dans *La Tentation du livre sur rien* (Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1994) étudie l'écriture de la banalité chez Flaubert et un certain nombre de ses émules.

⁴⁵⁸ *In Romantisme et réalisme*, Paris, Albin Michel, 1986, trad. O. Demange, pp. 154-155.

⁴⁵⁹ V. (entre autres) *Certains*, in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Crès, 1929, t. X, pp. 18-20.

l'insignifiance, ainsi qu'à la mise en valeur de tout ce qui relève de l'émotif dans leur texte.

André Antoine a fait montre d'une compréhension particulièrement aiguë de ces exigences, qu'il a traduites sur le mode de l'hyperréalisme, voire de l'hypermimétisme dans l'interprétation et le décor. Pour *Les Tisserands* de Hauptmann, il va ainsi jusqu'à embaucher des hommes du peuple dont il dirigera les mouvements d'ensemble, et qui pour lui tiendront lieu de foule révoltée bien mieux que des comédiens professionnels. Pour *L'Assomption d'Hannele Mattern*, Lou Andréas-Salomé nous rapporte que :

« Pour « Hannele », Antoine trouva une pauvre petite fille des rues, toute pâle, qu'il conduisit à un succès retentissant.⁴⁶⁰ »

Outre-Rhin, les mises en scène de Hauptmann⁴⁶¹, si elles sont souvent moins inspirées, témoignent du même souci : créer les conditions favorables à une identification, un sentiment de familiarité quotidienne et de proximité affective.

Strindberg en tient davantage pour la manière forte : le spectateur doit entrer dans le spectacle coûte que coûte, fût-ce par le biais de l'hypnose ou en créant une situation d'enfermement physique (il ne doit pas y avoir d'entracte pour qu'il ne sorte pas de la salle, pour que son esprit ne puisse pas se distraire). La confusion scène-salle est favorisée par le caractère exigü de l'*Intima Teater*, et par l'investissement personnel du dramaturge et directeur de théâtre, qui prête des objets venant de sa propre maison pour constituer décor et accessoires (l'exemple le plus inoubliable en

⁴⁶⁰ *In Ma Vie*, Paris, Puf, 1977, coll. « Perspectives critiques », trad. Dominique Miermont et Brigitte Vergne, p. 98.

⁴⁶¹ V. la partie consacrée aux mises en scène dans le chap. « Hauptmann », pp. 81-106.

étant cette aigle empaillée qui jette un regard perçant et vitreux sur la scène de *La Danse de mort*)⁴⁶².

Les représentations respectives de Becque à l'Odéon et de Wilde au *Saint-James Theater* furent probablement plus conventionnelles. Néanmoins, les deux hommes assistent à un certain nombre de répétitions et donnent des indications quant aux détails et au jeu des comédiens. Wilde, en esthète qui se respecte, a un avis très précis sur les costumes et les décors. Sans doute l'émotion passe-t-elle par le truchement de l'art, mais l'art chez lui n'est pas artifice ; il est premier par rapport à la nature qui l'imite, il a même plus de vérité qu'elle. Il s'opère un intéressant renversement du phénomène d'identification : ce n'est pas le personnage qui est semblable au spectateur, c'est le spectateur qui doit être semblable au personnage. Ainsi le costume de Jack Worthing dans *L'Importance d'être Constant* devait-il lancer une mode⁴⁶³.

☉ Le comédien

Lorsqu'il écrit à Suzanne Devoyod, qui doit interpréter Clotilde Dumesnil, le rôle titre de *La Parisienne*, Becque insiste bien sur la sympathie émotive que le rôle doit susciter. Il déconseille même à la comédienne, alors que la pièce est généralement considérée comme une comédie, et tirerait même vers le vaudeville, de faire rire le public ; cela pourrait entraîner une mise à distance intellectuelle, or c'est justement ce que l'auteur veut éviter :

⁴⁶² V. la partie consacrée à Strindberg et la pratique théâtrale dans le chap. 2, « Strindberg », pp. 159-181.

⁴⁶³ V. chap. 4, « Oscar Wilde », p. 296.

« Si vous le jouez [le rôle], ne faites pas rire : vous me trahiriez. Oubliez et faites oublier que j'ai peut-être mis de l'esprit dans mon texte.⁴⁶⁴ »

L'identification émotive est donc tout aussi présente dans ce maillon de la chaîne spectaculaire que représente le comédien. Lors de la première des *Corbeaux*, Suzanne Reichemberg, qui interprétait Blanche Vigneron, sauva la pièce du désastre par son engagement émotif : paniquant devant les réactions hostiles de la salle, l'actrice qui tenait le rôle de M^{me} de Saint-Genis s'enfuit en coulisse sans dire ses dernières répliques ; sa partenaire restée seule en scène joua son va-tout et déclencha l'enthousiasme de la salle en lui communiquant l'émoi de Blanche, pauvre « fille perdue » et délaissée. Ce n'était pas un numéro d'actrice ; bien au contraire, cette improvisation révélait une compréhension intime et profonde de tout ce que l'émotion vraie pouvait apporter de sens à ce théâtre de l'insignifiance.

De la même manière que la tendance à l'identification est sensible dans le domaine de l'écriture dramatique et de la mise en scène, les théories qui se font jour à partir de la fin du XIX^{ème} siècle autour du problème de l'art de l'acteur, notamment celles de Constantin Stanislavski à Moscou, insistent sur la part prépondérante qui doit être laissée à la vie intérieure, à l'émotion et aux sentiments dans la construction d'un personnage ; celle-ci doit même aller jusqu'à supplanter la partie volontaire et consciente du comédien :

« ...ce qui peut arriver de mieux pour un acteur, c'est d'être complètement pris par son rôle. Involontairement, il se met alors à vivre son personnage, sans même savoir ce qu'il ressent, sans penser à ce qu'il fait, guidé par son intuition et son subconscient,

⁴⁶⁴ Cité in Maurice Descotes, *Henry Becque et son théâtre*, Paris, éd. Minard, 1962, p. 155.

et tout se passe automatiquement. Salvini disait qu'un grand acteur doit être habité par des sentiments. Qu'il doit « sentir » son personnage et vivre ses émotions, non seulement une ou deux fois, pendant qu'il travaille son rôle, mais de manière plus ou moins intense chaque fois qu'il joue, que ce soit la première ou la millième fois.

[...]

Lorsque l'acteur vit son personnage, non seulement il ouvre la voie à l'inspiration, mais il parvient ainsi à réaliser l'un de ses principaux objectifs. Il ne s'agit pas d'exprimer uniquement la vie extérieure du personnage. Il faut encore y adapter ses propres qualités humaines, y verser toute son âme. Le but fondamental de notre art est de créer la vie profonde d'un esprit humain et de l'exprimer sous une forme artistique.⁴⁶⁵ »

La tendance de cette nouvelle école théâtrale, dont l'influence sur la pratique européenne de l'art dramatique fut considérable (et perdue aujourd'hui sous diverses formes) est de prôner le naturel, un naturel auquel la technique, certes nécessaire, ne peut et ne doit être que subordonnée. Mais la leçon fondamentale de Stanislavski et de ses émules est sans doute l'humilité. Le comédien doit se consacrer à son rôle - presque au sens religieux du terme, puisqu'il s'agit d'atteindre à une réalité supérieure - et non s'en servir pour se mettre en valeur. Strindberg tonne lui aussi, dans ses écrits théoriques, contre la tendance des acteurs vedettes à jouer de leur charme pour s'attirer la bienveillance du public, ou à faire des élégances inutiles⁴⁶⁶. Le métier de comédien réclame, pour lui et pour ses confrères dramaturges de l'insignifiance, une tout autre attitude. Non pas l'égoïsme, mais le don de soi ; non pas le désir

⁴⁶⁵ Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Paris, éd. Petite Bibliothèque Payot, 1990, trad. Elisabeth Janvier, pp. 20-22.

d'être adulé, mais la volonté de se mettre à la portée du rôle, et par lui du spectateur ; non pas le *star-system*, mais la digne humilité de l'insignifiance éprouvée, assumée, revendiquée.

● Le spectateur

L'ouverture de théâtres avant-gardistes qui caractérise le tournant des XIX^{ème}-XX^{ème} siècles un peu partout en Europe (et notamment dans les quatre pays d'origine de Hauptmann, Strindberg, Becque et Wilde) semble avoir pour but de s'opposer au conservatisme du théâtre bourgeois établi. Encore faut-il entendre par là conservatisme esthétique : en dépit de la volonté d'un Otto Brahm ou d'un André Antoine d'utiliser ce *mass media* que le théâtre est en train de devenir pour éveiller le public à des idées politiques progressistes, l'effet de renouvellement se situe surtout dans le domaine formel et artistique. C'est au moins vrai en ce qui concerne les dramaturges de l'insignifiance, qui, représentés aussi bien sur des scènes d'obédience naturaliste (Hauptmann, Strindberg, Becque) ou symboliste (Hauptmann, Strindberg) que beaucoup plus conventionnelles (Wilde, Becque), cherchent avant tout à susciter chez le spectateur une réaction émotionnelle intense qui l'amène à reconsidérer sa vie individuelle, à interroger sa part d'humanité, à se tourner vers l'intérieur.

⁴⁶⁶ V. la partie consacrée à la mise en scène dans le chap. 2, « Strindberg », pp. 159-181.

Conclusion

Sur le plan esthétique, le théâtre de l'insignifiance s'inscrit dans les grands courants littéraires – et notamment dramaturgiques – qui ont marqué le tournant des XIX^{ème}-XX^{ème} siècles : la volonté de reproduction minutieuse du réel assortie à l'observation des mouvements les plus intimes de l'âme le placent au carrefour naturalo-symboliste⁴⁶⁷ ; le rôle primordial dévolu au décor et aux didascalies, l'épaisseur temporelle dans le cas des pièces longues sont quant à eux des marques du phénomène d'épicisation du drame souligné par Peter Szondi. Le cas particulier, mais remarquable, des pièces courtes, ainsi que le traitement de l'intrigue en règle générale font apparaître une nouvelle règle dramaturgique : ce n'est plus de relations interpersonnelles ou de relations de l'homme avec une action que traite la pièce de théâtre, c'est de relations avec une situation.

Le paradoxe d'un théâtre qui n'imité plus une action, mais expose une situation, devenant par là même statique, se trouve redoublé par le caractère banal – insignifiant – des personnages et des cas dont il traite. Peu d'événements, des bouleversements souvent intérieurs, presque toujours situés à l'échelle individuelle, des protagonistes d'une volontaire banalité : le théâtre de l'insignifiance est, en quelque sorte, un théâtre sur rien. Toutefois, il s'écarte de l'héritage flaubertien par le rapport d'affectivité qu'il implique, et ce à tous les stades de la création théâtrale. Le personnage becquien ou hauptmannien, celui de Strindberg et – dans une certaine mesure – celui de Wilde ne doivent pas susciter la même mise à distance, voire le

⁴⁶⁷ Nous reprenons la formule de Jean-Pierre Sarrazac, *loc. cit.*

même dégoût qu'un Homais. Ils doivent au contraire être un appel à la fraternité, éveiller chez le spectateur un sentiment de compassion : la pensée schopenhauérienne, qui a fortement influencé toute une frange d'écrivains à la fin du XIX^{ème} siècle, trouve là un écho.

En donnant une place importante à une doctrine philosophique élaborée dans la première moitié du siècle, même si elle n'a été réellement découverte que plus tard, le théâtre de l'insignifiance fait signe vers l'époque romantique. La place prépondérante donnée à la pitié (qui est une manière irrationnelle de prendre conscience de l'identité du moi et de l'autre) ainsi qu'à l'affectivité sont autant de passerelles qui relient la période qui fait l'objet de notre étude et celle des premiers dramaturges de la vie ordinaire, Musset et Büchner. Sans doute faut-il voir une correspondance entre la mélancolie fin-de-siècle et ce que Paul Bénichou appelle le romantisme désenchanté⁴⁶⁸, qui est aussi marqué par une idéologie du désengagement sur le terrain politico-social et un recentrement autour de la vie affective et individuelle. Le dramaturge de l'insignifiance n'est donc pas un révolutionnaire. Signe de modernité littéraire, signe des temps : la forme de ses pièces est elle, en revanche, fréquemment subversive ; elle se fait vectrice du contenu novateur, en détournant les schémas traditionnels du théâtre.

Quant à savoir si le théâtre de l'insignifiance, en effaçant autant que possible l'effet de dénégation, endort la conscience du spectateur, nous ne le croyons pas. Il ne cherche pas à lui donner de leçon de morale ; il ne cherche pas non plus à lui faire faire usage de sa capacité de distanciation intellectuelle, comme le fera Brecht. Il cherche simplement à lui faire partager un moment d'humanité, à lui faire prendre

conscience de sa propre importance d'homme ordinaire, en lui donnant par un effet de miroir l'image scénique de vies ordinaires. Le public de l'insignifiance peut souffrir avec le héros de l'insignifiance parce qu'il lui ressemble et parce que, du fait de sa fragilité, voire de sa banalité, il est humain et attend que l'on s'incarne en lui. « Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger » : c'est sans doute la leçon de Térence que retiendra le spectateur de Hauptmann, Strindberg, Becque, ou Wilde.

Ce n'est pas à dire que le théâtre de l'insignifiance cherche à provoquer une émotion immature et stérile, suscitant ainsi une illusoire *catharsis*. Il propose aussi au spectateur un modèle, voire - on le verra dans les pages qui suivent - une nouvelle image possible, quoique inattendue, de l'héroïsme.

⁴⁶⁸ V. *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant, « Idéologies de l'insignifiance ».