

Introduction

Il peut paraître contradictoire de chercher dans un théâtre qui se veut le plus neutre possible, le moins engagé, le plus anodin, un ou des enjeu(x) idéologique(s). L'essentiel, on l'a dit, est d'émouvoir ; d'offrir au spectateur un miroir de lui-même dans lequel il puisse se reconnaître, loin de toute grandeur héroïque et sans incitation au jugement. Le discrédit qui pourrait entacher la valeur esthétique du théâtre de l'insignifiance disparaît dans cette simple constatation : la banalité a droit de cité en littérature, elle est un matériau à part entière de la création littéraire, elle peut et doit même faire figure d'exemple.

Ainsi se trouve justifiée la première connotation du terme « insignifiance » : ce qui manque de portée ou de valeur sur le plan esthétique. Il reste à explorer la deuxième connotation, qui cette fois s'attache plus à l'univers de référence du théâtre de l'insignifiance, au matériau décrit et porté sur scène : celle de médiocrité. On peut affirmer au demeurant que cette idée de médiocrité est dans l'air du temps, qu'elle est perçue par un grand nombre d'intellectuels et d'artistes de la période fin-de-siècle comme le grand danger, pour ne pas dire le mal suprême. L'influence de Flaubert sur les écrivains de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, et ce dans toute l'Europe, se traduit sur le plan idéologique par la dénonciation du matérialisme, du « bourgeoisisme » (Thomas Mann parle de « *Bürgerlichkeit*⁴⁶⁹»), qui est le règne de

⁴⁶⁹ In *Considérations d'un apolitique*, Paris, éd. Grasset, 1975, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, *passim*.

l'avoir et de la superficialité - voire, pour reprendre la vigoureuse formule d'Huysmans, « [d]es excrémentielles idées secrétées par tout un peuple⁴⁷⁰ ».

C'est à ce matériau de réalité parfois sordide, à force d'être sans grandeur et sans valeurs, que puise le théâtre de l'insignifiance. Nous avons vu⁴⁷¹ que l'une des caractéristiques du drame moderne qui naît autour de 1900, c'est-à-dire à l'époque qui nous occupe, est de replacer la tension dramatique dans le rapport d'un (ou plusieurs) personnage(s) à une situation, alors qu'elle s'exerçait habituellement sur le terrain de l'action ou des relations interpersonnelles. L'enjeu des protagonistes se situe justement dans leur volonté d'échapper à cette situation apparemment sans issue, à une médiocrité – qu'elle soit d'ordre intellectuel, spirituel ou affectif – qui les étouffe. Sortir du lot et/ou devenir soi-même, telle est, de manière presque systématique, la grande affaire du héros de l'insignifiance. Là encore la forme choisie, volontairement banale et prosaïque, épouse le fond : parce qu'il n'a pas au départ les caractéristiques du héros, mais bien celles de Monsieur λ , le personnage de l'insignifiance doit les conquérir, il doit devenir Monsieur λ avec un grand Λ .

La quotidienneté et le banal sont désormais des lieux d'accueil de cette nouvelle forme d'héroïsme, qui rime avec individualisme. Dans un univers privé des valeurs qui ressortissent au collectif, l'enjeu ultime est dorénavant d'être soi-même. Émergent ici les notions d'accomplissement et d'épanouissement : le héros de l'insignifiance est celui qui peut trouver un sens à sa vie sur le plan individuel, en exerçant ses capacités ou en satisfaisant ses goûts, que ceux-ci soient d'ordre artistique, intellectuel ou sentimental. C'est seulement à cette condition que la

⁴⁷⁰ *Certains*, in *Œuvres complètes*, Paris, éd. Crès, 1929, t. X, p. 19.

⁴⁷¹ V. *supra* chap. 5, « Esthétiques de l'insignifiance ».

situation dramatique initialement bloquée pourra s'infléchir. En essayant de justifier son existence, donc de sortir de la médiocrité, il arrive que le héros de l'insignifiance s'y brûle les ailes : suicide et désespoir sont souvent le lot des héros hauptmanniens et strindbergiens, résignation celui des héros becquiens, alors que ceux de Wilde se voient parfois confrontés à la nécessité d'un départ. Les personnages secondaires - ceux que nous avons appelé « l'armée des ombres » - servent de contre-modèle. Ils sont l'expression par excellence de la médiocrité dans laquelle évolue le personnage central, du conditionnement (social et/ou psychologique) dont il doit sortir sous peine de perdre son âme. Mais ils ne sont pas en eux-mêmes des obstacles au bonheur de l'individu, dans la mesure où leur rôle n'est que d'amener celui-ci à prendre conscience de ce que pourrait être ce bonheur, en même temps que de l'étendue de son malheur. Ils ne sont là que pour mettre en perspective cette difficulté tragique de l'être à s'assumer envers et contre son milieu : la scission ne se fait pas entre l'individu et eux, mais entre ce que l'individu voudrait être et ce que son environnement social ou familial a fait de lui.

L'individualiste est ainsi la nouvelle figure héroïque proposée par le théâtre de l'insignifiance. Schopenhauer, dont la pensée a été principalement redécouverte à la fin du XIX^{ème} siècle, et Nietzsche, par leurs écrits et l'influence qu'ils ont eues dans toute l'Europe occidentale à cette époque, ont largement contribué à l'émergence d'un nouvel individualisme. Il importe donc de déterminer les marques de l'héritage schopenhauérien et nietzschéen dans les pièces de notre corpus. Néanmoins, les sources de l'individualisme remontent bien en deçà du XIX^{ème} siècle ; un regard contemporain mais historique sur la formation de l'individualisme moderne, celui de

Charles Taylor⁴⁷², nous aidera à mieux définir les modalités et les enjeux d'une affirmation de l'individu au sein de l'univers désenchanté qui est désormais le sien. Nous verrons que la réponse à la question de l'individualisme est à chercher dès la Renaissance, dans la pensée de Montaigne – puis à l'âge classique, dans celle de Descartes. Les différentes voies d'affirmation du moi sont illustrées par les divers personnages de Hauptmann, de Strindberg, de Becque et de Wilde : nous tâcherons donc, à l'issue de la réflexion entreprise sur l'individualisme comme héroïsme, d'établir une typologie des héros de l'insignifiance.

Dans un théâtre qui fait fond sur le *movere*, l'appel à l'identification du spectateur avec le personnage est puissamment lancé. Il proclame la nécessité d'une révolution individuelle : l'engagement - minimal mais principal - des dramaturges de l'insignifiance est de nous apprendre à vivre. De nous aider à devenir nous-mêmes, des individus au sens plein du terme. Tout d'abord, comment le contexte historique et idéologique nous donne-t-il des clés pour comprendre cette forme d'engagement minimalisé, notamment par le biais d'une comparaison avec le romantisme désenchanté ? Quel risque de tragique faut-il voir dans l'univers de l'insignifiance, où l'ennemi n'est pas tant le monde (extérieur) que le moi ? Enfin, question corollaire de la précédente, quel(s) modèle(s) de vie le théâtre de l'insignifiance propose-t-il dès lors ?

⁴⁷² *Les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, éd. du Seuil, 1998, coll. « La couleur des idées », trad. Charlotte Melançon.

I – Insignifiance et désenchantement

1°) Musset et Büchner, deux précurseurs

Nous avons souligné au chapitre précédent que l'auteur d'*On ne badine pas avec l'amour* et celui de *Woyzeck* pouvaient, sur le plan esthétique, être considérés comme des précurseurs du théâtre de l'insignifiance tel qu'il apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle. Cette constatation peut être élargie au domaine idéologique : le caractère désengagé de l'œuvre de ces deux dramaturges préfigure en effet l'attitude adoptée par les écrivains de l'insignifiance. L'arrière-plan historico-politique offre des analogies intéressantes avec la période fin-de-siècle. Musset correspondrait (selon l'analyse de Paul Bénichou⁴⁷³) à ce versant noir du romantisme que Balzac a désigné de la formule « école du désenchantement » ; le poète des *Vœux stériles*⁴⁷⁴ s'interroge sur le sens et la portée d'une écriture politique :

« Mais aujourd'hui pour qui ? Dans quel but ? Sous quel maître ? »

Amertume et apathie politique ne sont pas étrangères à l'époque de Louis-Philippe, dont la monarchie de compromis a déçu bien des espoirs portés par la Révolution de 1830. De l'autre côté du Rhin, le deuxième romantisme a souvent du mal, lui aussi, à croire en sa mission rédemptrice : il est surveillé par le gouvernement conservateur issu des décisions politiques prises au Congrès de Vienne en 1814, qui renforce encore la censure à partir de 1835. La littérature d'engagement politique s'en

⁴⁷³ Cf. *L'École du désenchantement*, op. cit.

⁴⁷⁴ 1830.

trouve minimisée. Et un certain nombre d'écrivains, dont Büchner, ne s'attachent plus qu'à une forme de démocratisation typique du courant de l'insignifiance : faire entrer les petits et les humbles, et la banalité qui est leur corollaire, en littérature⁴⁷⁵.

L'*Entheroisierung* – terme allemand que l'on pourrait traduire littéralement par la « déshéroïsation » – est en quelque sorte l'application de ce principe au personnage principal. Même quand celui-ci est un personnage historique réel, ayant joué un rôle sur la scène politique, il ne s'avère pas désireux d'assumer cette grandeur d'individu hors du commun. Le Danton de Büchner, dans *La Mort de Danton*, est un homme fatigué, écrasé sous le poids d'obligations qui le dépassent, et aspirant à se retirer du terrain des luttes politiques. A la veille d'être guillotiné, lui et ses compagnons (Hérault, Camille Desmoulins et Philippeau) ne se montrent rien moins qu'héroïques ; ils revendiquent au contraire le droit d'avoir peur, de vouloir crier, de se montrer simplement et bassement humains :

« CAMILLE. Mais assez de ces grimaces si vertueuses, si spirituelles, si héroïques, si géniales. Nous nous connaissons les uns les autres, épargnez-vous cette peine.

HÉRAULT. Oui Camille, asseyons-nous les uns à côté des autres et crions, ce n'est pas plus sot que de serrer les lèvres quand on a mal. ⁴⁷⁶»

Quant à Lorenzo de Médicis, le *Lorenzaccio* de Musset, il finira par s'apercevoir de l'inutilité de sa prétendue mission historique : l'assassinat du duc Alexandre

⁴⁷⁵ V. chap. 5, « Esthétiques de l'insignifiance », pp. 312-314.

⁴⁷⁶ « CAMILLE. *Schneidet nur keine so tugendhafte und so witzige und so heroische und so geniale Grimassen, wir kennen uns ja einander, spart euch die Mühe.*

HÉRAULT. *Ja Camille, wir wollen uns beieinander setzen und schreien, nicht dummer als die Lippen zusammendrücken, wenn einem was weh thut.* », in *La Mort de Danton*, Paris, éd. Flammarion, 1997, coll. « GF », trad. M. Cadot, p. 119.

ressemble plus à un acte de vengeance personnelle et dérisoire contre celui qui l'a entraîné dans la débauche qu'à un acte politiquement marquant. Florence se trouve bien vite un nouveau monarque pour remplacer celui qui est mort, et la grande roue de la corruption continue de tourner... Ainsi, même lorsque l'enjeu du personnage s'inscrit dans un mouvement qui implique la collectivité, l'historique, le politique, cet enjeu se trouve finalement ramené à un drame personnel et intime. Dès lors, le personnage est confronté à sa propre insignifiance ; il peut se demander : à quoi bon ? et revendiquer le seul droit qui lui reste, celui de n'être plus qu'un homme.

Dans les deux cas que nous venons de citer, l'insignifiance ne va pas de soi pour les personnages principaux : victimes de leur propre grandeur au sein de l'univers dramatique, et dotés du point de vue du public d'une dimension historique, ils doivent en quelque sorte conquérir le droit à la banalité. Mais le plus souvent, le théâtre de l'insignifiance met en scène des personnages qui sont *de facto* insignifiants, puisqu'ils ne renvoient à rien d'autre qu'à eux-mêmes, à leur petite vie individuelle, dont le bouleversement n'entraînera pas la moindre modification du cours des choses. Nous avons vu comment Büchner faisait, avec *Woyzeck*, « la première vraie tragédie de la vie ordinaire »⁴⁷⁷. Musset prend également pour personnages de ses comédies de salon des individus sans importance (« manque d'importance » est, rappelons-le, un des synonymes les plus communément reçus d'« insignifiance ») : le Comte et la Marquise d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, par exemple, ne se voient même pas attribuer de patronyme. Leur appartenance à l'aristocratie sert seulement à justifier un raffinement de langage qui rend possible la dramaturgie

⁴⁷⁷ V. George Steiner, *La Mort de la tragédie*, op. cit., p. 271.

mussétienne, toute en joutes verbales; elle n'introduit en aucun cas une problématique d'ordre social.

Le nouveau statut du personnage redéfinit entièrement les enjeux dramatiques et la coloration idéologique de l'univers au sein duquel il évolue. Le théâtre à portée politico-sociale laisse la place au théâtre de mœurs – ou, pour mieux insister sur le caractère statique qui est le sien, au théâtre de l'étude de mœurs. Le recentrement sur l'intime, l'entrée de l'insignifiance en littérature apparaissent comme des corollaires du désenchantement politique. Outre une volonté de rénovation esthétique, ils marquent l'avènement d'une idéologie qui vise résolument la modification de l'individu et de ses méandres intérieurs.

2°) L'atmosphère fin de siècle, ou le progrès comme illusion

☉ Le contexte historique

Le désenchantement politique semble être aussi l'apanage de la période fin-de-siècle. Parallèlement aux forces progressistes, aux mouvements liés à la doctrine marxiste, et à tous les courants politiques qui influencent une partie du monde littéraire et artistique, émerge une tendance marquée au coin du pessimisme. Pour toute une partie de cette génération, les espoirs portés par les différentes révolutions du XIX^{ème} siècle ne se sont pas concrétisés.

Dans les quatre pays d'Europe occidentale et septentrionale dont sont issus les dramaturges étudiés ici, la déception vis-à-vis du politique vient soit d'une déconvenue liée au nationalisme, soit d'une perte de confiance dans la possibilité de

réformer les institutions. Du côté français, la défaite face à la Prusse lors de la guerre de 1870-1871 a sérieusement ébranlé la fierté nationale. Quant aux espoirs suscités par l'avènement d'un nouveau régime républicain - la III^e République - à partir de 1871, ils ne sont que modestement concrétisés – notamment, l'enseignement primaire peine encore à s'étendre à toutes les classes sociales, malgré les lois de Jules Ferry de 1881 et 1882.

La Suède connaît quant à elle une période de transition, marquée par une réforme très partielle du système politique (le corps électoral est composé de 10% seulement de la population) : on est encore loin, par conséquent, du suffrage universel souhaité par les mouvements de gauche. En même temps, l'identité nationale est atteinte par la sécession de la Norvège, qui rompt en 1905 l'union créée en 1814. La patrie d'Henry Becque et celle de Strindberg sont en proie à une double morosité : les réformes politiques (l'événement intérieur) sont insignifiantes, au sens où elles n'apportent pas de changement marquant ; les défaites face à l'étranger (l'événement extérieur) marquent l'insuffisance militaire d'une nation et sont une nouvelle raison pour son peuple de la considérer comme médiocre.

Les cas de la Prusse et du Royaume-Uni sont différents. Certes, outre-Rhin, le *Reich* tout nouvellement unifié a fait la preuve de sa puissance militaire. Mais la politique conservatrice de Bismarck déçoit les courants progressistes, et même après le limogeage de celui-ci en 1890, plusieurs mesures continuent d'être prises pour décourager la contestation sociale.

L'Angleterre, enfin, est à part sur l'échiquier européen : les dernières années du règne de Victoria et les premières années de celui d'Édouard VII sont marquées par un net repli par rapport au continent et un accent mis de manière prononcée sur les

échanges avec les colonies britanniques. Vingt ans de conservatisme presque exclusif, de 1886 à 1908, peuvent expliquer chez les intellectuels à la fois un sentiment d'impuissance et une volonté de dénoncer l'immobilisme. On a vu que Wilde le faisait à mots couverts.

● Schopenhauer et Nietzsche : la mort des certitudes

S'il est disparate, ce bref tableau de la situation en Europe occidentale et septentrionale autour de 1900 n'en explique pas moins le sentiment de lassitude et l'attitude de désengagement qui se reflète dans tout un pan de la littérature à cette époque. Au rebours des tendances progressistes véhiculées par le naturalisme militant, et qui se caractérisent par une foi dans le progrès et dans la science, émerge une littérature du doute et de la mélancolie. Puisant à la source du romantisme désenchanté, elle retient de celui-ci l'importance de l'affectif et de l'irrationnel ; dans cet univers, les certitudes collectives, tant scientifiques que politiques, n'ont pas leur place.

Le désenchantement caractéristique de la période qui nous occupe participe d'un véritable courant de la culture européenne, et témoigne de l'importance croissante prise par les moyens de communication. Notamment, la presse et le théâtre, ancêtres de nos *media* actuels, servent à une diffusion des idéologies à l'échelle internationale. C'est une sorte de culture commune qui s'élabore au seuil du XX^{ème} siècle, en dépit et au-delà des nationalismes émergents. Le célèbre écrivain allemand Thomas Mann souligne dans *Considérations d'un apolitique* l'influence qu'a eue sur toute l'Europe fin-de-siècle « la constellation de trois esprits » (« *das*

Dreigestirn »), envers lesquels lui-même reconnaît sa dette : Schopenhauer, Nietzsche et Wagner.

« Les trois noms que je dois citer, quand je m'interroge sur les bases de ma formation intellectuelle et artistique, ces noms désignent une constellation de trois esprits à jamais associés, qui apparaît, fulgurante, dans le ciel allemand. Ils désignent des phénomènes non pas intimement allemands mais européens : Schopenhauer, Nietzsche et Wagner.⁴⁷⁸ »

Deux philosophes, un compositeur : ceux qui ont fait l'Europe au tournant du siècle ne sont plus tant des politiciens que des artistes et des penseurs. L'époque est bel et bien à ce pessimisme schopenhauérien dont Thomas Mann dit encore qu' « il était [alors] très en vogue dans l'Europe intellectuelle ».

Schopenhauer, ajoute-t-il,

« n'était nullement révolutionnaire, nullement rhéteur et flagorneur de l'humanité, mais métaphysicien, moraliste, et, - en politique - indifférent, pour parler par euphémisme...⁴⁷⁹ »

Apolitique et individualiste : tels sont les traits caractéristiques du premier des trois esprits de la « constellation ». Celui qu'on a surnommé « l'homme au caniche » prône avant tout le retour sur soi, et l'importance qu'il donne, dans sa doctrine, à la contemplation esthétique n'est en aucun cas une apologie de l'art militant et progressiste, bien au contraire :

« J'ai vu dans un livre, il y a peu de temps, que Schopenhauer avait été « social et altruiste » parce qu'il avait placé

⁴⁷⁸ In *Considérations d'un apolitique*, Paris, éd. Grasset, 1975, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, p. 69.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

au sommet de sa morale la pitié. J'ai tracé un gros point d'interrogation en marge de la phrase. La philosophie schopenhauérienne de la volonté [...] ne s'intéressait absolument pas au social et au politique. Sa pitié était un moyen de salut, pas de perfectionnement en un sens spirituel et politique qui s'opposât à la réalité. [...] Il eût fait beau voir qu'on lui parlât [à Schopenhauer] de la mission sociale réformatrice de l'art ! A lui, pour qui l'état esthétique était une bienheureuse prédominance de la contemplation pure, un arrêt de la roue d'Ixion, une *évasion* de la Volonté, la liberté en tant qu'affranchissement et *en aucun autre sens*. On a là le rigide esthétisme de Flaubert, son doute illimité, avec le *nihil* en tant que fait, l'ironique résignation du « hein, le progrès, quelle blague ! ». On voit surgir la tête de bourgeois méchant d'Ibsen, dont l'expression rappelle celle de Schopenhauer.⁴⁸⁰ »

On se rappelle⁴⁸¹ que la pitié est un des principes qui président à l'esthétique de l'insignifiance, et que c'est par le fort phénomène de sympathie lié à l'identification public-personnage que le dramaturge peut espérer avoir le plus d'impact sur les spectateurs. Or, ce que l'auteur de *La Montagne magique* souligne ici, c'est le caractère profondément individualiste de cette pitié ; c'est sa consubstantialité avec le scepticisme de l'esthétique flaubertienne et postflaubertienne ; c'est l'abandon de toute prétention à réformer l'humanité, dans une période marquée au sceau de la médiocrité. Le terme de « résignation » employé par Thomas Mann donne la clé de ce nouvel individualisme ; il est un appel au repli sur soi après les désillusions du siècle, un rappel du mot d'ordre de Candide à la fin du conte éponyme de Voltaire : « Il faut

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁴⁸¹ V. chap. 5 « Esthétiques de l'insignifiance », pp. 360-366.

cultiver notre jardin ». Voilà qui concerne tout un chacun : le Monsieur λ du théâtre de l'insignifiance et son cousin-spectateur λ , aussi bien que les grands de ce monde.

La perte de foi dans le progrès n'est pas seulement d'ordre politique mais aussi scientifique. Les avancées accomplies dans les domaines de la médecine et des sciences exactes s'accompagnent, chez beaucoup d'intellectuels, de la conscience de leurs limites. Le progrès dans son ensemble, c'est encore Schopenhauer qui l'affirme, n'est qu'une chimère que le XIX^{ème} siècle a substituée à la chimère médiévale de l'au-delà⁴⁸². Ce parallèle avec la religion introduit une interrogation d'ordre métaphysique. Quels peuvent être, en effet, la place et l'espoir de l'homme dans un univers condamné à la stagnation ? Nietzsche, autre figure de la « constellation de trois esprits », aborde la question dans *La Naissance de la tragédie* et ébauche une réponse en évoquant le pouvoir – à ses yeux fondamental – de l'art.

« Mais la science, éperonnée par sa puissante illusion, court sans cesse à ses limites, contre lesquelles se brise l'optimisme caché dans l'essence de sa logique. Car le cercle de la science porte à sa circonférence une infinité de points, et bien avant de savoir quand ce cercle aura été parcouru, l'homme noble et bien doué se heurte inévitablement avant le milieu de sa vie à des points limites de la circonférence où son regard se perd dans l'inexplicable. Lorsque, à son effroi, il constate alors qu'à ses limites la logique s'enroule sur elle-même et finit par se mordre la queue, il voit surgir une nouvelle forme de connaissance, la *connaissance tragique*, qui, pour être supportable, réclame le remède protecteur de l'art.⁴⁸³ »

⁴⁸² Il en parle notamment dans un entretien donné à Challemel-Lacour pour la *Revue des deux mondes* du 15 mars 1870. V. Edouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Paris, éd. Klincksieck, 1969, p. 315.

⁴⁸³ Genève, éd. Gonthier, 1964, trad. Cornélius Heim, pp. 100-101.

La foi dans la science (qui pouvait apparaître comme la nouvelle religion du XIX^{ème} siècle) une fois réduite à néant, l'homme se trouve acculé à la constatation que faisait déjà Schopenhauer : le progrès est une chimère. Pourtant, Nietzsche, tempérament plus énergique, moins pessimiste que l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation*, propose déjà un remède, à peine le mal est-il nommé. L'art est pour lui un moyen, voire l'unique moyen d'échapper à la culture tragique qui est celle de l'homme en cette période fin-de-siècle. Dans la galerie de personnages qui évoluent au sein du théâtre de l'insignifiance, les artistes occupent une place trop prééminente pour être fortuite. Pris dans leur quotidien, dans leur dénuement matériel parfois, dans les interrogations qui les rendent vulnérables à nos yeux, insignifiants comme nous – bref, potentiellement nos semblables – ils n'en essayent pas moins d'affirmer un sens dans un univers qui en est cruellement dépourvu.

Il est temps de nous interroger sur les différents aspects de ce que l'on est en droit d'appeler le tragique de l'insignifiance. Est insignifiant, avons-nous dit, ce qui est « dépourvu de valeur » ; mais l'insignifiance comme « absence de valeurs » (au pluriel) va bien au-delà de sa première acception, aux frontières du mot « absurde », disant la douleur d'un monde sans repères.

II - Le tragique de l'insignifiance

Posons d'emblée quelques évidences. Tragique n'est pas tragédie. La plupart des pièces de notre corpus sont désignées comme des « drames », des « pièces courtes » ou « pièces de chambre », voire comme des « comédies ». Aucune ne revendique l'appartenance au genre tragique. Pourtant, la plupart d'entre elles présentent des caractéristiques tragiques, ce qui n'empêche pas - bien entendu - leur coexistence avec des traits plus légers et même comiques. C'est notamment le sujet des *Rats* de Hauptmann (*Die Ratten*) : le tragique n'est pas forcément là où on l'attend, il atteint les plus humbles, telle cette M^{me} John qui s'est indirectement rendue coupable de meurtre pour conserver un bébé qui n'est pas le sien, et qui se suicidera lorsque son secret aura été découvert. Au rebours, dans la même pièce, les personnages d'artistes et de bourgeois, dont le directeur de théâtre Hassenreuter, sont porteurs de traits qui les rendent souvent grotesques : vanité, esprit borné, incapacité à affirmer son autorité, etc⁴⁸⁴.

Il existe donc bel et bien un tragique de l'insignifiance, tragique consubstantiel à l'insignifiance en tant que celle-ci est synonyme de médiocrité et d'absence de valeurs ; il s'insinue dans les cadres les plus somptueux (salons aristocratiques chez Wilde) comme les plus modestes (taudis d'ouvriers chez Hauptmann) ; il peut aussi bien constituer le nœud de la pièce (*Amour maternel* de Strindberg en est un exemple) qu'en être un arrière-plan assez flou (dans *La Navette* ou *Les Honnêtes Femmes* de

⁴⁸⁴ V. chap. 1, « Hauptmann », p. 68.

Becque, par exemple, la présence du tragique ne va pas de soi !). Reste à tenter de le définir ou, du moins, de décrire les modalités selon lesquelles il se manifeste.

Le tableau du contexte idéologique et culturel de l'Europe occidentale autour de 1900 fait ressortir une interrogation d'ordre métaphysique : quel est l'avenir de l'homme dans un univers privé de certitudes politiques, religieuses et scientifiques ? Quel sens peut-il donner à son existence ? Y a-t-il une échappatoire au tragique ? D'après Jean-Marie Domenach⁴⁸⁵, les sources grecques du tragique en font une rupture de l'unité originelle entre l'homme et les dieux. A la suite de cette scission apparaît une force extérieure que l'on peut qualifier de fatalité, et qui est acharnée à la perte de l'individu. Dans un théâtre statique et analytique comme l'est généralement le théâtre de l'insignifiance, l'instance destructrice prend quant à elle la forme d'un état de fait, d'une situation de départ : elle n'est plus incarnée par un envoyé des dieux ou un personnage agissant à un moment donné de l'intrigue. La fatalité n'est plus péripétie, mais point de départ et d'arrivée. Comme la représentation schopenhauérienne du temps, elle est une grande roue tournant inlassablement sur elle-même.

La structure du drame de l'insignifiance présente en outre cette spécificité que les relations interpersonnelles et le contenu événementiel s'y effacent au profit d'une confrontation du personnage avec la situation. Bien souvent, cette confrontation est toute intérieure : elle correspond à une prise de conscience, soit après une révélation, soit après un temps de réflexion, ou bien à une prise de décision. Les péripéties du théâtre de l'insignifiance sont donc par essence intérieures. La progression de la pièce, si tant est qu'on puisse parler de progression, s'élabore au fil des pensées des

principaux protagonistes. Le tragique s'y trouve donc lui aussi intériorisé. Ou pour mieux dire, **le tragique dans le théâtre de l'insignifiance est la forme intériorisée de ce qui, dans l'environnement ou la situation du personnage, l'empêche de s'affirmer librement en tant qu'individu et d'accomplir ses aspirations.** Cette définition une fois posée, on peut distinguer deux manifestations principales du tragique au sein de l'univers quotidien du héros de l'insignifiance.

1°) Le conditionnement social

Le terme de conditionnement nous paraît parfaitement adéquat pour exprimer l'effet exercé quotidiennement sur un individu par le milieu dans lequel il évolue. Le personnage victime du conditionnement social enregistre en quelque sorte des habitudes et des convictions liées à ses fréquentations extérieures, et peine à trouver sa voie/x propre dans le brouhaha des idées reçues.

● Conditionnement et matérialisme

L'essor de la bourgeoisie au XIX^{ème} siècle a contribué à faire de la réussite financière un nouvel idéal de vie. L'argent régit les conduites et les comportements, induisant un mode de vie centré sur l'avoir et non plus sur l'être. En effet, les individus eux-mêmes se voient investis d'une sorte de valeur marchande à l'aune de laquelle ils sont jugés. Tout a un prix : c'est par exemple la leçon dérisoire que nous donne Maupassant, dans l'épisode de *Mont-Oriol*⁴⁸⁶ où le banquier Christian

⁴⁸⁵ In *Le Retour du tragique*, op. cit., 1^e partie : « Tragique et tragédie », pp. 25-73.

⁴⁸⁶ 1886.

Andermatt se voit sommé par son facétieux beau-frère de faire une estimation financière du cadavre d'un âne...

Parmi les dramaturges de l'insignifiance, ce sont principalement Becque et Wilde qui, dans la lignée postflaubertienne, dénoncent le matérialisme comme le mal suprême. Il est l'expression même du tragique dans *Les Corbeaux* : les quatre héroïnes de la pièce sont entourées de créanciers, Erinyes modernes qui les rappellent sans cesse, après la mort de M. Vigneron, à leur condition inférieure. Il y a dans cette pièce ce que l'on pourrait appeler une spatialisation du tragique : la veuve et les orphelines sont le centre d'un cercle désespérément clos, où évoluent le notaire Bourdon, le financier Teissier, le musicien Merckens, M^{me} de Saint-Genis, etc. Becque file cette métaphore spatiale en plaçant le décor du quatrième acte dans un appartement étroit, mal meublé, misérable : le cercle s'est rétréci. Où qu'elles se tournent, les trois sœurs et leur mère sont confrontées à un modèle de vie unique qui les renvoie à leur solitude. Les valeurs de dévouement et de fidélité affective qui sont les leurs se trouvent annihilées parce qu'elles ne sont pas conformes à la norme. Celle-ci se constitue autour de la majorité, du commun des mortels, de la masse des médiocres, et dans un univers privé de transcendance, elle fait désormais office de loi universelle.

Dans un tel monde, être désargenté, c'est ne plus être tout à fait. Ainsi, Judith et Blanche se trouvent-elles, au fil de la pièce, dépossédées de ce que le public pouvait au départ considérer comme leur caractéristique principale : pour la première, ses talents artistiques, pour la deuxième, son fiancé. Blanche se définit en effet comme le personnage de l'amoureuse. L'accomplissement personnel qui est l'enjeu ultime de l'individu λ était, pour elle, lié à son union avec Georges de Saint-Genis. La

rupture du mariage, décidée par sa future belle-mère dès que celle-ci apprend que la famille est ruinée, fait de Blanche un personnage sans amour, donc sans raison d'être. De la même manière, on peut déceler une force négatrice dans le rire de Merckens, le professeur de musique de Judith, lorsque celle-ci lui annonce qu'elle a songé à « assurer à tous les [s]iens une petite aisance⁴⁸⁷ » avec les morceaux qu'elle a composés. Privée d'argent, l'aînée des Vigneron se trouve également privée du trait dominant de sa personnalité : son talent artistique.

Par un de ces raccourcis fulgurants dont il a le secret, Oscar Wilde donne dans *L'Importance d'être Constant* un exemple particulièrement frappant de transfert d'une caractéristique de l'ordre de l'être à l'ordre de l'avoir : Cecily, qui était totalement dépourvue d'intérêt - disons le mot : insignifiante - devient « jolie » dès que Lady Bracknell apprend qu'elle a cent trente mille livres de rente.

« Cent trente mille livres ! Et en bons du Trésor ! Miss Cardew me semble une jeune fille extrêmement jolie, maintenant que je la regarde.⁴⁸⁸ »

Le pouvoir de l'argent est une donnée fondamentale de l'univers des salons wildiens. De nombreuses didascalies dénotent une insistance sur le luxe : citons par exemple le décor somptueux du bal chez Lady Windermere (dans *L'Éventail de Lady Windermere*) ou de la réception des Chiltern au début d'*Un Mari idéal*. Toutefois, Wilde ne dénonce pas l'argent en lui-même. Simplement, celui-ci ne doit pas être une fin en soi, mais un moyen au service du goût ; ainsi, il n'annihile pas la personnalité de celui

⁴⁸⁷ In *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 302.

⁴⁸⁸ In *Œuvres, op. cit.*, p. 1511.

« *A hundred and thirty thousand pounds ! And in the Funds ! Miss Cardew seems to me a most attractive young lady, now that I look at her.* », in *Complete Works of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 409.

qui le possède, mais il lui permet au contraire d'affirmer davantage ce sens esthétique qui est primordial pour l'auteur du *Portrait de Dorian Gray*.

Enfin, *La Navette* de Becque exprime - de façon ludique - le dévoiement produit par l'argent, qui peut transformer toute relation humaine : Antonia ne peut plus aimer son amant s'il devient son protecteur (le jeu de pouvoir entre les trois personnages se traduit dans les termes suivants : je t'aime donc je t'entretiens financièrement, tu m'entretiens financièrement donc je ne t'aime pas). Les sentiments ne résistent pas à la distorsion produite par l'argent, et le tragique qui guette le personnage de l'insignifiance est alors de vivre dans un monde sans amour.

● Le conditionnement culturel

Avoir grandi et continué d'évoluer dans un univers assujéti à un certain nombre de codes - parmi lesquels, bien entendu, la vénération due à l'argent - est un facteur de tragique, car cela entrave la liberté de l'individu. Le regard social prend alors des allures de fatalité : il condamne sans appel la différence.

Un des modes d'expression les plus courants du conditionnement social, chez Wilde, est la tyrannie du paraître. Les personnages qui évoluent dans l'univers dramatique de ses comédies de salon - du moins la masse des médiocres - sont obnubilés par la nécessité de ne pas déroger aux convenances et d'agir comme il faut. Le tragique de cette situation réside en grande partie dans l'absence de choix. Dans *Une Femme sans importance*, Lord Illingworth explique de manière très simple à son protégé (et son fils) Gerald que ce qu'il croit être le bonheur, un idéal à atteindre, n'est en fait rien d'autre qu'un mal nécessaire.

« GERALD : J'imagine que la bonne société est un monde prodigieusement exquis.

LORD ILLINGWORTH : En faire partie, c'est tout bonnement assommant. Mais ne pas en faire partie, c'est tout simplement une tragédie. La bonne société est une chose nécessaire.⁴⁸⁹ »

L'effet de ces paroles sur Gerald est certainement puissant, mais elles visent avant tout ce deuxième destinataire qu'est le public. Et peut-être, dans leur sobriété, le touchent-elles plus qu'une longue tirade pathétique. C'est une des forces de ce théâtre, que sa profondeur y est mise en relief par son insignifiance même, sa gravité soulignée par son apparente légèreté. En dénonçant à mots couverts le tragique d'une société entièrement superficielle et fabriquée, mais féroce à qui s'en écarte, Wilde joue à plein sur le paradoxe de l'engagement désengagé qui caractérise aussi Hauptmann, Strindberg et Becque.

La toute-puissance de la « bonne société » est traitée de manière satirique dans l'entretien qu'a Lady Bracknell avec Jack Worthing, le prétendant de Gwendolen, pour savoir s'il fera ou non un gendre acceptable. Celui-ci vient de lui dire qu'il possède une maison dans Belgrave Square :

« LADY BRACKNELL : A quel numéro dans Belgrave Square ?

JACK : Au 149.

LADY BRACKNELL, *se prenant la tête* : Du côté qui n'est plus à la mode. Je me doutais bien qu'il y avait quelque chose. De toute façon, on pourrait aisément changer cela.

JACK : Vous voulez dire la mode, ou le côté ?

⁴⁸⁹*Ibid.*, p. 1303.

« GERALD : *I suppose society is wonderfully delightful!*

LORD ILLINGWORTH : *To be in it is merely a bore. But to be out of it is simply a tragedy. Society is a necessary thing.*», in *Complete Works*, *op. cit.*, p. 493.

LADY BRACKNELL : Les deux, si nécessaire,
j'imagine.⁴⁹⁰ »

Le dialogue, comme souvent dans cette pièce, confine à l'absurde. Mais dans son comique même il dénonce un danger. En effet la tyrannie de la mode, qu'on pourrait définir comme une culture commune passagère, peut impliquer une atteinte à l'identité de l'individu, ou pour mieux dire à sa réalité : l'endroit où Jack a effectivement son adresse peut se trouver miraculeusement transporté de l'autre côté de la rue. En outre, ce système se mord la queue : c'est la mode qui conditionne les individus, leur inculquant pour une certaine période qu'habiter du côté impair est un obstacle au bonheur, puisque le bonheur dépend du regard que la bonne société porte sur vous. Or, affirme Lady Bracknell « on » peut changer la mode : qui est ce « on » ? Qui manipule qui ? Il apparaît que l'identité de l'individu est déterminée par un code de valeurs qui ne cesse de se nier lui-même. La tyrannie de l'argent disait le danger tragique d'un monde sans amour ; la tyrannie de la mode dit le risque tragique d'un monde sans repères.

● Le conditionnement langagier

Nous avons vu précédemment⁴⁹¹ qu'il existait un schéma récurrent dans les pièces courtes du théâtre de l'insignifiance : un personnage masculin se trouve face à un personnage féminin et se met à lui parler d'amour-passion ; le personnage féminin

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 1453.

« LADY BRACKNELL : *What number in Belgrave Square ?*

JACK : 149.

LADY BRACKNELL (shaking her head) : *The unfashionable side. I thought there was something. However, that could easily be altered*

JACK : *Do you mean the fashion, or the side ?*

LADY BRACKNELL : *Both, if necessary, I presume. », in Complete Works, op. cit., pp. 368-369.*

réagit alors en tournant cette attitude en ridicule, démontrant à son interlocuteur la vacuité de son discours. C'est un *leitmotiv* chez Musset : on le retrouve notamment dans *Il ne faut jurer de rien*, *Un Caprice* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Le caractère factice de ce comportement langagier (étant entendu qu'il s'agit d'un langage gestuel autant que verbal) est dénoncé par Becque dans *Les Honnêtes Femmes* et par Strindberg dans *Il ne faut pas jouer avec le feu*⁴⁹². On a affaire ici à un type de tragique qui ressortit particulièrement à la médiocrité. L'amour pouvait en effet apparaître comme une valeur supérieure, un lieu d'épanouissement possible de l'individu (c'est là une thématique chère à la littérature romantique et préromantique, de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau aux *Affinités électives* de Goethe) ; il se trouve désormais dévoyé. Privé de son authentique contenu affectif, il n'est plus qu'un comportement préenregistré, le fruit d'un conditionnement donc, et loin de contribuer à l'épanouissement de l'individu, il le renvoie à sa servitude.

Chez Wilde, le conditionnement langagier est également présenté comme une entrave à la liberté et au bonheur personnels. Nous avons parlé de l'importance donnée par le dramaturge à la conversation, que l'on peut opposer au dialogue⁴⁹³ : la première, au contraire du second, étouffe l'expression de l'individualité et empêche un réel échange interpersonnel. Les interlocuteurs sont en fait soumis au rituel langagier impliqué par leur rang social. Ils en sont parfois réduits au statut de marionnettes ; on voit ainsi apparaître à l'acte II de *L'Éventail de Lady Windermere* la jeune Lady Agatha, la fille de la Duchesse de Berwick, dont toutes les répliques se résument à ces deux mots : « Oui, maman ». L'obéissance aux codes sociaux va de

⁴⁹¹ V. le chap. 5, « Esthétiques de l'insignifiance », pp. 327-328.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ V. le chap. 4, « Wilde », p. 276.

pair avec l'automatisme langagier, et lorsque sa mère demande à la jeune fille ce qu'elle a répondu à son prétendant, M. Hopper, lorsqu'il l'a demandée en mariage, celle-ci réplique par son sempiternel « Oui, maman ». A qui a-t-elle dit oui ? A sa mère ? A M. Hopper ? Au rituel social ? Certainement pas à une exigence ou à une envie personnelle, en tous cas.

Un autre élément essentiel de la conversation mondaine, chez Wilde, est le paradoxe⁴⁹⁴. Son usage quasiment systématique est une façon spirituelle (« *witty* ») de dénoncer le caractère réversible et donc absurde de la *doxa* et des idées reçues. Selon une méthode spécifique au théâtre de l'insignifiance, le dramaturge part d'un élément léger - en l'occurrence l'effet comique produit par le paradoxe - pour parvenir à une conclusion grave : c'est le risque du langage que de pouvoir dire tout et le contraire de tout, donc de perdre le sens.

Le langage et la pensée se forment chez l'individu de manière concomitante – le premier étant une mise en forme de la seconde. Dénoncer le risque d'une aliénation langagière, c'est aussi dénoncer le risque d'une aliénation mentale. La thématique de la folie et de la névrose, sur laquelle Freud et ses contemporains commencent à se pencher dès la fin du XIX^{ème} siècle, apparaît de manière récurrente chez les dramaturges de l'insignifiance, principalement chez Hauptmann et Strindberg.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 273-275.

2°) Le conditionnement psychologique

☉ Hauptmann ou le désespoir d'exister

Hauptmann pousse très loin l'art de créer un tragique de l'infime et du quotidien. D'abord, on l'a dit, parce que ses personnages apparemment les plus médiocres peuvent se trouver victimes de la fatalité. Ensuite, parce qu'il mêle fréquemment éléments tragiques et éléments comiques, faisant d'autant mieux ressortir la gravité d'une pièce qu'elle fait pendant à une légèreté apparente. La conception schopenhauérienne de la tragédie, que nous avons soulignée à propos de l'esthétique de l'insignifiance⁴⁹⁵, est étroitement liée avec la notion de quotidienneté et de banalité :

« ...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.⁴⁹⁶ »

Le tragique de l'insignifiance est d'autant plus frappant qu'il nous renvoie à nous-mêmes : point n'est besoin de s'appeler Œdipe pour affronter de très grands malheurs - et surtout, point n'est besoin d'avoir commis de faute grave. La position du dramaturge, observateur et non moraliste, accentue cette impression d'arbitraire, de culpabilité sans faute.

Chez Hauptmann, la fin la plus commune de dénouement tragique est le suicide. C'est le cas d'Helene Krause dans *Avant le lever du soleil*; de Johannes

⁴⁹⁵ V. chap. 5, « Esthétiques de l'insignifiance », pp. 74 *sqq.*

⁴⁹⁶ In *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Puf, 1966, trad. Richard Roos, p. 325.

Vockerat dans *Les Isolés* ; de Henschel dans *Le Voiturier Henschel* ; d'Arnold Kramer dans *Michael Kramer* ; de Gabriel Schilling dans *La Fuite de Gabriel Schilling* ; enfin, de M^{me} John dans *Les Rats*. On pourrait ajouter à cette liste - déjà longue - Hannele Mattern, qui s'est jetée dans un étang glacé et meurt des suites de son refroidissement, et même la mère Wolff-Fielitz du *Coq rouge*, qui est emportée à l'acte IV par une maladie en partie imputable au remords (elle a commis un incendie et a fait condamner à sa place un simple d'esprit). Quant à Rose Bernd, elle tue son propre enfant et sombre dans la folie.

En se donnant lui-même la mort, le personnage hauptmannien va jusqu'au bout de la logique d'intériorisation du tragique. C'est en lui-même que sont enfermés les démons qui l'empêchent de s'affirmer comme individu libre et de trouver sa voie : c'est lui-même qui mettra fin à ses tourments en adoptant la solution de fuite, la seule qui lui semble possible. Le conditionnement se situe cette fois sur le plan psychologique : le personnage se persuade de sa propre incapacité à être heureux. Si Helene choisit de se suicider à la fin de *Vor Sonnenaufgang*, ce n'est pas seulement à cause du départ de celui qu'elle aime, Alfred Loth. C'est parce que cet abandon la renvoie au désespoir qui la mine dès le début de la pièce : le désespoir de n'être qu'une humble fille de paysan sans instruction, dans une famille ravagée par l'alcool et les vices incestueux, et la conviction intime, ancrée en elle par son environnement social et familial, qu'elle ne mérite pas d'en sortir. Ainsi, dès le premier acte, lorsque son beau-frère lui annonce que son ancien condisciple Alfred Loth va rester dîner avec eux, elle refuse de se joindre aux deux amis, alors qu'elle en ressent fortement l'envie :

« Qu'est-ce que j'ai besoin de venir me joindre à des gens instruits ! Tout ce que je vais faire, c'est continuer tranquillement à faire la paysanne. ⁴⁹⁷»

En s'enfermant dans l'identité de paysanne inculte qu'on lui inculquée dès son jeune âge, Helene se condamne à ne pas changer.

La pièce *Michael Kramer* présente, quant à elle, un cas intéressant d'autodestruction : celle d'Arnold, fils incompris que son père rejette parce qu'il refuse de développer ses dons pour l'art pictural et d'entrer comme lui dans la carrière de peintre. Arnold va chercher un réconfort à l'auberge des Bänisch et affiche ouvertement son amour pour Liese, la fille de l'aubergiste. A aucun moment, pourtant, celle-ci n'a fait montre d'un quelconque intérêt pour lui, et les habitués de l'auberge se moquent unanimement de ce soupirant éconduit. Néanmoins, Arnold persiste à vouloir trouver dans cette relation un remède à sa souffrance familiale, comme si une fatalité interne – les Erinyes d'Oreste deviennent un comportement névrotique – le poussait à chercher sans relâche, partout où il va, le rejet qu'il a expérimenté avec son père.

☉ Strindberg ou les murs de la névrose

Plus encore que Hauptmann, Strindberg fait du conditionnement psychologique et de la tendance névrotique la clé de son tragique. Nous avons vu comment, dans ses pièces courtes, il joue de manière particulièrement subtile sur la

⁴⁹⁷ « Was brauche ich auch unter gebildete Menschen zu kommen ! Ich will nur ruhig weiter verbauern. », in *Sämtliche Werke, op. cit.*, vol. I, p. 24 (nous traduisons). Le verbe allemand *verbauern* est difficilement traduisible ; il contient à la fois l'idée d'une activité paysanne (*Bauer*), qui s'oppose évidemment ici à celle des gens instruits, et une nuance péjorative impliquée par le préfixe *ver-*.

possible circularité du temps⁴⁹⁸. L'éternel retour du même est en effet un thème central dans *Premier avertissement*, *Amour maternel* ou *La Danse de mort*, par exemple. Le « Continuons » du Capitaine à la fin de cette dernière pièce a des accents sisyphiens : Alice et son époux n'ont pas d'autre choix que de perpétuellement rouler le rocher de leur conflit, tout simplement parce qu'ils ne savent - ou ne peuvent - rien faire d'autre.

Un autre symptôme du conditionnement psychologique est le phénomène de dépossession langagière. Dans *Amour maternel*, lorsque la demi-sœur d'Hélène vient pour essayer de la délivrer, la jeune fille défend sa mère en reprenant les arguments employés par sa tante au début de la pièce :

« Il ne faut pas être impertinente avec sa mère, ma jeune demoiselle[...].

Tu veux rappeler à ta mère qu'elle n'a pas d'instruction.
Mon Dieu, que c'est bas !⁴⁹⁹ »

...qui deviennent, à la fin de la scène IV avec la demi-sœur Lisen :

« Il ne faut pas dire du mal de mère.

[...] Je ne serais pas à mon aise chez des gens qui méprisent ma mère.⁵⁰⁰ »

On a ainsi l'image en raccourci de l'influence exercée au fil des années par le discours conjoint de la mère et de la tante, son alliée : Hélène a été dépossédée de

⁴⁹⁸ V. chap. 5, « Esthétiques de l'insignifiance », pp. 322-324.

⁴⁹⁹ In *Théâtre complet*, op. cit., vol. 3, pp. 67-68.

« Man ska inte vara näsvis mot sin mor, min unga fröken... [...] Du vill påminna din mor om att hon saknar uppfostran ! Fy så simpelt ! », in *Skrifter av August Strindberg*, op. cit., p. 163.

⁵⁰⁰ In *Théâtre complet*, op. cit., vol. 3, pp. 77-78.

son individualité. On peut donc dire que la mère en tant qu'instance mauvaise, facteur de tragique, a été intériorisée et qu'elle agit *in absentia* ; elle pourrait même agir *post mortem*.

Strindberg est, des quatre dramaturges que nous étudions, celui qui pousse le plus avant l'étude de l'intériorité individuelle. La pièce *Père* peut être lue comme une plongée dans l'univers mental du seul protagoniste véritable, autour duquel s'ordonne tout un complot : le Capitaine. Les autres personnages seraient donc des émanations de sa conscience ; dans sa folie, le Capitaine fabriquerait lui-même les épisodes successifs de son calvaire, jusqu'aux derniers qui symbolisent l'enfermement (la camisole de force) puis l'étouffement (l'attaque d'apoplexie). Ce n'est pas un hasard si le dernier personnage qui le trahit - après sa fille, qu'il croit ne pas être la sienne, et sa femme, qu'il croit avoir été adultère - est sa nourrice, figure maternelle de substitution. Chez le dramaturge suédois, la clé du tragique est l'éternelle guerre des sexes, commencée avec la mère. Dans le cheminement intérieur qui s'opère au fil de la pièce, le Capitaine est donc retourné aux sources de son mal - comme celui de Phèdre, il « vient de plus loin », c'est-à-dire de la première femme rencontrée et affrontée : la mère.

Le tragique de l'insignifiance a quelque chose à voir avec le lavage de cerveau. Il correspond à l'intériorisation d'impossibilités et d'interdits fondamentaux qui empêchent l'individu d'être heureux en affirmant son caractère, ses goûts, et tout ce qui fait de lui un être unique et irremplaçable. Monsieur λ devient un héros tragique à

« Du får inte säga något ont om min mor... [...] Jag skall inte trivas i det sällskapet, som föraktar min mor. », in *Skrifter, op. cit.*, p. 168.

partir du moment où il est victime d'une aliénation, c'est-à-dire où le vouloir de l'autre prend en lui plus de place que son vouloir propre. Cet « autre » peut être un membre de la famille (un des parents, en général) ou bien une collectivité, là encore à des échelles différentes : familiale ou sociale. Becque et Wilde tendent à situer davantage les facteurs d'aliénation dans le macrocosme social, alors que Strindberg et Hauptmann le placent généralement dans le microcosme familial. Mais le principe n'est au fond pas différent : c'est dans les profondeurs inconscientes de l'individu que le mal réside. C'est donc de ces mêmes profondeurs que doit surgir le remède à l'aliénation et au désespoir de vivre qui constituent le tragique de l'insignifiance.

III – Le héros de l'insignifiance

Prisonnier d'un univers qui ne lui offre pas d'autre issue que la médiocrité, doté lui-même de caractéristiques qui en font un individu λ , le protagoniste de l'insignifiance ressemble aux créatures du *Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, programmées dès avant leur naissance pour mener une existence sans heurts et sans différenciation. La tentation est grande, par conséquent, de s'enfermer dans une résignation qu'agrémentent seuls quelques fantasmes, quelques velléités de changement. C'est le cas des personnages tchékhoviens, qui s'enlisent dans leur propre routine et s'avèrent incapables de prendre les décisions concrètes qui leur seraient salutaires. Comme le déclare Ivan Voïnitzi – l'oncle Vania, dans la pièce éponyme :

« La pensée que ma vie est irrémédiablement perdue m'étrangle jour et nuit comme un démon domestique. Mon passé, je l'ai bêtement gaspillé, et le présent est abominable dans son absurdité.

[...]

Lorsqu'on n'a pas de vie véritable, on la remplace par des mirages.⁵⁰¹»

Ce qui fait que les personnages tchékhoviens dans leur ensemble ne peuvent pas être des héros de l'insignifiance au même titre que ceux de Hauptmann, Strindberg, Becque ou Wilde, c'est qu'ils sont en permanence dans le regret, la

⁵⁰¹ In *Œuvres*, Paris, éd. Gallimard, 1967, coll. « NRF/bibliothèque de la Pléiade », vol. I, pp. 375-376 et p. 379.

résignation passive ou le rêve. Aucune solution ne leur est proposée : le statisme est absolu, à l'image de celui des trois sœurs (dans la pièce éponyme) qui ne pourront « partir pour Moscou » qu'en paroles – vaines paroles. En revanche, même s'ils ne trouvent pas toujours une échappatoire au tragique de la médiocrité, les personnages qui font l'objet de notre étude ne sont pas entièrement désarmés face à leur condition de départ. Ils ont une force, une volonté, ou plus généralement une capacité d'affirmation qui peut faire d'eux des individus au sens plein du terme.

1°) L'individu comme valeur suprême

Schopenhauer et Nietzsche, et d'autres encore avec eux, ont sonné le glas des certitudes métaphysiques. L'époque moderne, celle qui s'ouvre à la fin du XIX^{ème} siècle, est une époque sans transcendance. Dans son magistral ouvrage *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*⁵⁰², Charles Taylor souligne l'importance prise, à ce moment de la civilisation, par « l'affirmation de la vie ordinaire⁵⁰³ ». Celle-ci est si forte qu'on en vient à un complet renversement des valeurs : ce qui était naguère considéré comme une marque de supériorité, d'héroïsme, comme la participation à la vie politique et/ou religieuse, est relégué au second plan, tandis que la quotidienneté s'avance sur le devant de la scène.

« Le rejet des activités prétendument « supérieures » - la contemplation, la participation à la cité - ou encore des niveaux « supérieurs » de vie chez ceux qui se consacrent à l'ascétisme monastique, au profit de la vie ordinaire, du mariage, des enfants, du travail, a conféré une dignité supérieure à ce qu'on avait

⁵⁰² Paris, éd. du Seuil, 1998, coll. « La couleur des idées », trad. Charlotte Melançon.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 28.

auparavant relégué à un niveau inférieur. [Cela a abouti à]
l'apologie des désirs « naturels » et de la réalisation de soi...⁵⁰⁴ »

La disparition des valeurs attachées à la religion ou à l'activité socio-politique n'entraîne donc pas nécessairement une privation complète de valeurs supérieures, mais plutôt un remplacement de celles-ci par les valeurs liées à l'épanouissement de celui que nous avons appelé Monsieur λ , dans son quotidien λ . Charles Taylor poursuit en indiquant l'infléchissement plus radical encore que l'influence nietzschéenne a imprimé à cette vision des choses :

« Nietzsche a ensuite poussé plus loin cette attaque et tenté de rompre avec toute forme de pensée qu'il définissait comme « morale », c'est-à-dire toutes les formes qui impliquent le rejet du prétendu « inférieur » en nous et de notre volonté de puissance, afin de parvenir à une affirmation plus complète de soi, à un grand oui à ce que nous sommes.⁵⁰⁵ »

C'est un peu la leçon du *Zarathoustra* : Dieu est mort, vive le surhomme. Il est bien entendu que le surhomme n'est pas un individu doté au départ de qualités surhumaines, mais un homme prêt à rejeter les anciennes certitudes - ce que nous avons désigné comme le conditionnement - pour décider lui-même de ce qui doit alimenter son existence.

L'individu insignifiant ne peut prendre de sens que s'il devient pour lui-même l'étalon de sa propre valeur : il ne s'agit pas seulement d'affirmer son moi, mais de l'affirmer comme valeur centrale et comme point nodal du jugement sur l'existence. « Chaque individu, écrit encore Charles Taylor, est le meilleur juge de son propre

⁵⁰⁴ *Ibid.*, pp. 101-102.

bonheur.⁵⁰⁶ ». La doctrine de Kant, qui soutient que la loi morale émane de notre volonté, a permis – dès le début du XIX^{ème} siècle – ce recentrement. Iris Murdoch (cité par Taylor) fait le lien entre cette liberté de pensée, cette capacité d'autodétermination, et la notion d'héroïsme :

« L'homme dont je parle, nous le connaissons tous, il nous est particulièrement familier ; c'est celui dont la deuxième section des *Fondements de la métaphysique des mœurs* dresse l'admirable portrait : confronté à l'exemple du Christ lui-même, il s'en détourne pour consulter auparavant le jugement de sa propre conscience et pour écouter la voix de sa propre raison. Aujourd'hui délogé du mince réduit métaphysique que Kant était encore disposé à lui octroyer, cet homme est toujours des nôtres, libre, indépendant, solitaire, doté de volonté forte, rationnel, responsable, courageux ; il est le héros d'innombrables romans et traités de philosophie morale.⁵⁰⁷ »

Murdoch se place spécifiquement selon le point de vue moraliste, mais son analyse peut être appliquée de manière plus large à une vision de l'existence qui se fait jour après la perte des certitudes métaphysiques, et à l'aube du « désenchantement du monde⁵⁰⁸ ». Le « héros » du théâtre de l'insignifiance, en une fin de siècle qui a déjà balayé les croyances chrétiennes, doit se détourner non plus de « l'exemple du Christ », mais de celui du bourgeois parvenu et matérialiste, du père ou de la mère qui l'opprime, du cercle social qui l'étouffe – bref, il doit échapper à ce conditionnement que nous avons défini comme le tragique de l'insignifiance, pour opérer le

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 119. Citation d'Iris Murdoch, *La Souveraineté du bien*, Combas, éd. de l'Éclat, 1994, trad. C. Pichevin, p. 98.

⁵⁰⁸ Nous empruntons cette formule à Max Weber (*in L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, 1904-1905).

renversement copernicien qui lui permettra de se construire en se plaçant lui-même au sein de son propre univers de croyances.

Sur le plan esthétique, le théâtre de l'insignifiance est le parfait compagnon d'un tel mouvement, car il met en œuvre une dramaturgie de l'intériorité qui suit pas à pas l'évolution d'un psychisme, la marche d'un individu vers l'affirmation de soi (ou vers l'échec de celle-ci). Chez les quatre dramaturges qui font l'objet de notre étude, la péripétie décisive est souvent liée à une révélation - soit qu'elle vienne de l'extérieur, soit que le personnage central devienne de lui-même conscient de quelque chose ; c'est cette péripétie qui peut permettre à l'individu de dire « un grand oui à ce qu'il est ». L'acceptation et l'affirmation de soi à la suite d'un mûrissement devient dès lors l'enjeu ultime du personnage.

La prise de conscience intervient généralement après que le personnage central a vécu un certain nombre d'expériences : s'étant trouvé confronté à une succession de situations au cours desquelles il apprend à connaître le fonctionnement de l'univers qui l'entoure, il prend les décisions qui s'imposent. Nous avons souligné que, chez Henry Becque, une manière d'échapper au tragique est de passer de la crise de conscience à la prise de conscience⁵⁰⁹, du désespoir à l'analyse raisonnée des causes de ce désespoir, afin de trouver la meilleure solution possible à ses problèmes. L'exemple le plus frappant en est Marie Vigneron, l'héroïne des *Corbeaux*.

Elle se trouve successivement confrontée aux différents créanciers de sa famille, au très cynique notaire M^e Bourdon, et à l'exemple de ses sœurs Blanche et Judith: la première perd l'esprit en apprenant l'annulation de son mariage, la seconde doit abandonner ses illusions quant à ses dons artistiques. Marie est donc obligée,

pour permettre à sa famille de survivre financièrement, d'épouser le vieux et riche Teissier, l'ancien associé de son père. Néanmoins, la jeune fille échappe partiellement à la fatalité matérialiste : certes, elle accepte la demande en mariage de Teissier, elle se rend à la raison du plus fort, mais c'est après avoir rejeté la première proposition qu'il lui avait faite de l'entretenir comme compagne illégitime, et sans se préoccuper de sa famille ; elle n'abdique ni ses principes d'honnêteté, ni sa personnalité, ni son attachement à sa mère et à ses sœurs, et elle réussit la jonction de l'espace sentimental et de l'espace pragmatique entre lesquels les personnages becquiens évoluent généralement⁵¹⁰. Antonia dans *La Navette* résume cette situation de manière caricaturale: elle est toujours entre deux hommes, l'un, qu'elle aime vraiment, pour le cœur (l'espace sentimental) - l'autre, qui l'entretient, pour l'argent (l'espace pragmatique).

Chez Oscar Wilde, la trajectoire de certains personnages rappelle le schéma du roman d'apprentissage : une jeune fille ou une jeune femme (Lady Windermere dans *L'Éventail de Lady Windermere*, Hester Worsley dans *Une Femme sans importance*, Lady Chiltern dans *Un Mari idéal*), qui ne connaît du monde que les idées que son éducation lui en a données - elle a donc subi, en ce sens, un conditionnement idéologique - va peu à peu revenir de ses opinions figées pour s'ouvrir à la réalité des choses et à la tolérance. Lady Windermere idéalise sa mère, qu'elle croit morte, sans se douter que celle-ci a abandonné son mari et sa fille – elle est donc une femme déchue, aux yeux de ce monde hypocritement puritain qu'est la société victorienne ; mais lorsque la jeune femme aura elle-même connu la tentation de s'enfuir et de laisser son enfant, elle comprendra la vacuité des critères moraux auxquels elle a cru

⁵⁰⁹ V. chap. 3, « Becque », p. 205.

jusque-là. Hester Worsley reviendra elle aussi de son intransigeance quant aux filles mères, en voyant l'affection qui unit Mrs Arbuthnot et son fils⁵¹¹. Enfin, la très idéaliste Lady Chiltern elle-même, après avoir appris que la carrière politique de son mari repose sur une escroquerie, finit par lui pardonner par amour : la voix individuelle du sentiment l'a emporté sur le discours extérieur et imposé de la morale. Wilde dénonce ainsi l'hypocrisie de l'époque victorienne (ce que nous avons désigné comme le niveau 1) pour prôner un retour à l'authenticité des valeurs affectives (le niveau 4)⁵¹².

Les personnages de Strindberg, quant à eux, prennent conscience du conditionnement psychologique qu'ils subissent à la suite d'une série d'expériences et de confrontations. Celles-ci leur révèlent peu à peu qu'ils se trouvent sous la domination quasi vampirique d'un ou plusieurs personnages. Le plus souvent, cette « lutte des cerveaux » s'apparente à la guerre des sexes, et se joue par conséquent entre deux époux (ou deux membres d'un couple) : c'est le cas dans *Camarades*, où Axel découvre que Bertha, sa femme, ne veut pas seulement être son égale - sa « camarade » - mais aussi le dépasser dans son domaine d'existence privilégié, la peinture, et l'humilier, car elle est jalouse de lui. *Créanciers*, *Père* et tant d'autres sont aussi des exemples de ce processus d'asservissement d'un individu par l'autre - et c'est à la femme, misogynie strindbergienne oblige, qu'est dévolu le rôle de la goule.

Non contente de tuer psychiquement son époux, elle peut en faire autant avec ses enfants : c'est par exemple le cas dans *Le Pélican*, où la mère affame son fils et sa

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 236.

⁵¹¹ Affection qui, elle-même, n'est pas sans tache. Sos Eltis (*in Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde, op. cit.*, pp. 121-122) montre bien que chez Mrs Arbuthnot l'amour du fils et la haine du père se nourrissent mutuellement.

⁵¹² V. chap. 4, « Wilde », p. 305.

filles, et prend son gendre pour amant. Dans tous les cas, on peut considérer que le personnage central (en l'occurrence, ils sont deux : le frère et la sœur) a échappé au tragique de la situation lorsque son mûrissement intérieur lui a permis d'exercer librement sa volonté et de redevenir le personnage dominant. Il ne lui est pas possible de changer les données extérieures de la situation, bien souvent ; mais il peut du moins s'affranchir du joug qui lui a été imposé dès son enfance. C'est ce que fait le fils dans *Le Pélican* : en s'asseyant dans le *rocking-chair* de son père, il assume cette virilité dont sa mère voulait à tout prix le maintenir écarté ; et, comme il n'y a pas d'autre issue possible, lui et sa sœur mettent le feu à la maison, afin que périssent avec eux la mère et l'amant coupables.

La prise de conscience qui permet à un individu d'affirmer sa personnalité (ce qui le caractérise comme une personne humaine unique et indépendante) vient aussi parfois, sous l'influence de la dramaturgie ibsénienne, du personnage de l'Envoyé. Le cas est présent chez Strindberg (par exemple Kurt, dans *La Danse de mort*, agit comme un révélateur du conflit entre Alice et le Capitaine), mais c'est chez Hauptmann qu'il est le plus fréquent. Le schéma est le suivant : un personnage, venu de l'extérieur, bouscule les certitudes et les codes établis du milieu où évolue le personnage conditionné, en introduisant une manière d'être ou une manière de voir nouvelle ; il tient ainsi lieu de révélateur et apporte l'espoir d'une libération. Pour Helene Krause, c'est Alfred Loth, dans *Avant le lever du soleil* ; pour Wilhelm Scholz, c'est sa fiancée Ida Buchner, dans *La Fête de la paix*, etc⁵¹³. Chez le dramaturge allemand, il arrive bien souvent que le personnage ne prenne conscience du conditionnement qu'il subit, et de ce à quoi sa personnalité individuelle aspire réellement, que pour se donner la

mort. Nombreux sont les cas de suicide : Helene Krause dans *Avant le lever du soleil* ; Johannes Vockerat dans *Les Isolés* ; le voiturier Henschel dans la pièce éponyme ; Arnold Kramer dans *Michael Kramer* ; Gabriel Schilling dans *La Fuite de Gabriel Schilling* ; M^{me} John dans *Les Rats*. Il n'empêche que cette mort, si elle ne peut pas ne pas apparaître comme une issue pessimiste, a été librement choisie : en ce sens, et en conformité avec certaines interprétations erronées de Schopenhauer⁵¹⁴, elle constitue aussi un acte d'affirmation individuelle, une façon d'échapper à cette grande force fatale que le philosophe appelle le Vouloir-Vivre.

De manière générale, le héros de l'insignifiance échappe au conditionnement et au tragique de la médiocrité en s'affirmant comme individu libre, autonome et capable de donner un sens à son existence. Le théâtre de l'insignifiance dessine ainsi les lignes de fond d'un individualisme moderne.

2°) Vers un individualisme moderne

En acceptant le fait qu'il ne peut pas modifier les données extérieures de la situation à laquelle il est confronté, et en mobilisant néanmoins sa force intérieure pour trouver une place satisfaisante dans le monde où il évolue, le héros de l'insignifiance se donne en exemple. Il est exemplaire, certes, parce qu'il est représentatif de la moyenne des individus, de M. ou de M^{me} λ ; mais il est aussi exemplaire au sens que pourrait prendre le terme dans un traité de morale : il donne

⁵¹³ Nous renvoyons au tableau sur l'espace d'enfermement et le personnage libérateur, chap. 1, « Hauptmann », p. 73.

⁵¹⁴ Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer précise que le suicide n'est qu'une tentative illusoire d'échapper au Vouloir-vivre, qui n'est bien entendu pas menacé par la suppression d'un phénomène individuel, autrement dit d'un individu (*op. cit.*, Livre 4 : *le Monde comme Volonté*, § 69, pp. 499-504).

l'exemple, il se donne comme exemple à suivre. Et peut-être son rôle ultime, dans la communication très intime que le dramaturge a voulu instaurer entre son personnage et ses spectateurs, est-il de proposer de nouvelles valeurs supérieures qui remplacent la transcendance perdue à l'époque moderne.

Charles Taylor, qui s'interroge sur la permanence de la notion de morale dans l'individu, en cette période⁵¹⁵ où la croyance dans une entité extérieure supérieure a disparu, décèle l'apparition d'un « humanisme immanent moderne⁵¹⁶ ». En se tournant au-dedans de lui-même pour se comprendre, puis en exerçant cette compréhension sur l'univers qui l'entoure, l'homme peut atteindre un statut héroïque, c'est-à-dire supérieur à celui de la moyenne des gens :

« La notion de ce qui est supérieur est une forme de vie humaine qui consiste précisément à faire face avec courage et lucidité à un univers désenchanté⁵¹⁷ ».

Se placer à un niveau supérieur ne veut pas dire atteindre un stade inégalable : cette nouvelle forme d'héroïsme est éminemment démocratique, plus même, universelle ; elle se met à la portée de tout un chacun ; bref, n'importe qui peut devenir le héros de sa propre vie.

Les valeurs proposées par cet humanisme immanent sont donc le courage et la lucidité, ainsi que la maîtrise - maîtrise du moi, à défaut de celle de l'univers : n'est pas Auguste qui veut⁵¹⁸, à l'ère du désenchantement moderne. Résolument tourné vers lui-même, l'individu héroïque n'agit pas pour atteindre la renommée sur la place

⁵¹⁵ Il en situe les prémisses dès la fin du XVIII^{ème} siècle, mais insiste sur son importance particulière à partir de la période postromantique, soit la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

⁵¹⁶ In *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, op. cit., p. 132.

⁵¹⁷ *Ibid*, p. 130.

publique, tel un héros d'Homère ; il agit pour conserver le sentiment de sa valeur à ses propres yeux⁵¹⁹. Or celle-ci ne provient pas seulement de la prise de responsabilité désormais assumée par le personnage. L'individu peut se construire dans le cadre d'une autre quête : la recherche de sa singularité et de son originalité. Charles Taylor voit dans Montaigne un précurseur de cette démarche qui deviendra typique de la modernité :

« La recherche par le moi d'un accord avec soi-même, qu'inaugure Montaigne, est devenue l'un des thèmes fondamentaux de la culture moderne⁵²⁰. »

Et, de fait, on en retrouve l'écho dans le « Deviens ce que tu es » du *Gai Savoir* de Nietzsche⁵²¹.

Le moi a donc deux manières de se poser : en s'adaptant au monde, mais aussi en s'y opposant, et les héros de l'insignifiance optent activement pour l'une ou l'autre de ces possibilités.

3°) L'individualisme d'adaptation et l'individualisme d'exception

☉ L'individualisme d'adaptation

Les héros d'Henry Becque sont manifestement toujours du type des « adaptés ». Ceux qui réussissent à trouver leur place sur l'échiquier du monde qui les entoure, voire à pousser les pions à leur guise, ceux-là sont les individus au sens plein

⁵¹⁸ « Je suis maître de moi comme de l'univers », déclare ce personnage dans *Cinna* de Corneille (acte V, sc. 3).

⁵¹⁹ V. Charles Taylor, *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, op. cit., pp. 203 sqq.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 239.

du terme. C'est Clotilde Dumesnil, *La Parisienne*, qui sait renvoyer un amant importun et accepter avec grâce qu'un autre, qu'elle aimait, s'en aille ; c'est Antonia qui effectue avec brio *La Navette* entre protecteurs et protégés ; c'est la couturière Blanche, qui sait reconnaître à quel moment l'heure du *Départ* a sonné. Si l'on y ajoute Marie Vignerot des *Corbeaux* et Geneviève Chevalier des *Honnêtes Femmes*, on notera une tendance certaine du dramaturge à doter ses figures féminines de plus d'énergie, plus de courage et de lucidité que les hommes. Peut-être leur en faut-il d'autant plus que l'évolution de la société autour de 1900 commence à faire pressentir la nécessité d'une évolution de leur statut, sans définir encore clairement celui-ci.

S'adapter pour maîtriser, c'est aussi la clé de l'héroïsme chez Strindberg. Mais celui-ci donne à voir un univers plus dur encore que celui, pourtant tristement matérialiste, de Becque : chez le dramaturge suédois, en effet, l'affirmation du moi mène presque nécessairement à la négation de l'autre. L'adaptation est une lutte pour la survie. Dans *Créanciers*, Gustave, venu pour reconquérir son ex-femme par vengeance, causera la mort du nouveau mari de celle-ci, Adolphe, un esprit dominé - donc inadapté. L'enfant asservi à un parent dévorateur ne peut survivre qu'en l'éliminant (c'est ce que fait le fils dans *Le Pélican*). Et même sans aller aussi loin que le meurtre, le personnage en quête d'affirmation doit faire comprendre à son ancien(ne) dominateur(trice) qu'il lui faut, d'une manière ou d'une autre, disparaître : c'est ce que fait Axel dans *Camarades*, lorsqu'il divorce de Bertha. En somme, la dramaturgie de Strindberg est la moins généreuse entre toutes celles qui font l'objet de notre étude, car Monsieur ou Madame λ n'y peut trouver sa place qu'en réduisant Monsieur ou Madame λ' à un statut inférieur : *homo homini lupus*.

⁵²¹ Livre 3, § 270, Paris, éd. Gallimard, 1967, coll. « nrf », trad. P. Klossowski, p. 172.

L'individualisme d'adaptation chez Hauptmann revêt aussi souvent la forme d'une lutte du plus faible pour reconquérir ses droits, mais celle-ci ne conduit pas à l'écrasement de l'autre. Bien au contraire, dans *La Fête de la paix*, Wilhelm Scholz doit obtenir le pardon de son père, dont il a défié l'autorité six ans auparavant en lui donnant un coup de poing. La mort du père à la fin de la pièce, si elle ne signe pas l'échec du jeune homme, est néanmoins une entrave à son accomplissement comme adulte - puisque c'est en trouvant sa place dans le mariage et dans une structure familiale que le personnage de Wilhelm pourra s'affirmer⁵²².

Certes, *La Peau de castor*, pièce plus ludique et plus légère, privilégie la ruse comme atout pour l'adaptation ; c'est parce que la mère Wolffe en est pourvue plus qu'aucun autre qu'elle tire toujours son épingle du jeu, au détriment des autorités (représentées par le baron Von Wehrhahn, juge totalement dépourvu de sagacité). Mais il s'agit là d'une comédie ; dans *Le Coq rouge*, où l'on retrouve la même héroïne, ses manigances tournent au drame. En effet, la mère Wolffe, qui a fait brûler sa propre maison pour toucher l'assurance, laisse accuser à sa place un jeune homme simplet, le fils d'un vieux gendarme ; l'existence de celui-ci en sera brisée, et les remords assiègeront la coupable sur son lit de mort. La leçon de cette pièce, par rapport aux notions d'adaptation et de lutte individuelles, est peut-être que nul ne peut outrepasser ses droits en s'affirmant au détriment de l'autre.

Chez Wilde enfin, cet individualisme d'adaptation est représenté par les personnages qui doivent sortir du conditionnement social et de l'hypocrisie du puritanisme pour atteindre à l'authenticité des sentiments. Nous avons évoqué le cas

⁵²² Comme le fait remarquer Charles Taylor (*ibid.*, pp. 101-102), le mariage est une forme d'accomplissement du bonheur individuel dans un monde où «l'affirmation de la vie ordinaire» a remplacé les valeurs transcendantes.

des jeunes filles ou des jeunes femmes confrontées à une véritable formation personnelle, à l'issue de laquelle elles laisseront de côté leurs préjugés pour se forger un univers de croyance fondé sur la vérité de leurs propres sentiments individuels⁵²³. Signalons l'exception représentée par *L'Importance d'être Constant* : il ne s'agit pas vraiment pour les personnages de s'adapter au monde dans lequel ils évoluent, mais de laisser le monde s'adapter à leurs désirs, puisque la réalité épouse la fiction initialement créée par eux. Ainsi John Worthing, dont la fiancée Gwendolen voulait à toute force épouser un « Constant » (« *Earnest* » dans le texte anglais), découvre-t-il que Constant est bel et bien son prénom. Ces héros de l'insignifiance sont devenus les créateurs de leur propre monde, comme un artiste modèle ses oeuvres à son gré. En ce sens, ils ressortissent à l'individualisme d'exception et non à l'individualisme d'adaptation.

● L'individualisme d'exception

Signalons d'emblée une différence entre Henry Becque et les trois autres dramaturges de notre corpus : chez le premier, l'individualisme d'adaptation est une constante. Si ses personnages atteignent au statut de héros et - pour certains - exercent une domination sur les autres, c'est par leur lucidité et leur volonté, non parce qu'ils sont dotés au départ d'une personnalité hors du commun. En revanche, chez Gerhart Hauptmann et chez August Strindberg, une figure récurrente de l'héroïsme individualiste est l'artiste ; il est par excellence celui qui a découvert et cultivé sa singularité individuelle, et réussi à mettre en place un système de valeurs

⁵²³ V. *supra*, pp. 416-417.

personnel dont il est le point central. Chez Oscar Wilde, ce personnage trouve son équivalent dans la figure du dandy.

1. L'artiste

Le propre de l'artiste est son talent créateur. Celui-ci est alimenté par une force et des compétences inhérentes à l'individu, qui apparaît ainsi comme une personnalité hors du commun. Il semble que le théâtre de l'insignifiance déroge ici à son principe d'universalité : certes, l'artiste n'est ni roi ni empereur, et c'est par un travail accompli sur lui-même qu'il atteint au statut héroïque; néanmoins, il semble disposer au départ de dons qui ne sont pas à la portée de tout M. λ. Cet élitisme n'annule pas l'effet d'identification qui est au fondement de la dramaturgie de l'insignifiance, mais il le déplace quelque peu. Ce que le spectateur doit comprendre - ce qu'il doit ressentir affectivement, ce par quoi il doit être ému, *motus* - c'est la nécessité de l'épanouissement solitaire du moi et de son affirmation originale, loin des codes et des idées reçues, notamment ceux de la société bourgeoise.

Plusieurs personnages d'artistes, chez Hauptmann, illustrent l'antinomie bourgeois/artiste qui structure de nombreuses oeuvres romanesques de Thomas Mann, et qui s'incarne notamment dans son *Tonio Kröger*. Ainsi, par exemple, l'artiste éprouve-t-il un besoin de fuir le mariage, sans doute comme une institution traditionnelle impropre à satisfaire ce qu'il attend des relations entre homme et femme. Dans *La Fuite de Gabriel Schilling*, Schilling a abandonné sa femme légitime pour prendre une maîtresse qui est aussi son égérie, Hanna Elias ; elle lui a permis, tout au moins au début de leur relation, de développer ce talent artistique qui constitue la partie essentielle de son moi. Mäurer, un sculpteur ami de Schilling,

choisit de ne pas se marier avec Lucie (une artiste elle aussi), bien qu'il l'aime profondément.

L'artiste se définit donc comme un individu libre : il défie les codes et les conventions, échappe au conditionnement social, va son chemin, sans cesse préoccupé de son épanouissement personnel. Mais il existe un autre facteur d'aliénation, qui s'apparente cette fois au conditionnement psychologique. L'artiste (au masculin, en tous cas) a souvent besoin d'une femme qui l'inspire et l'aide à cultiver son originalité. De ce fait, celle-ci en vient à avoir l'artiste sous sa dépendance, à le tenir en son pouvoir, et elle peut alors exercer cette fonction vampirique que nous avons soulignée à propos des pièces de Strindberg. C'est ce que fait Tekla dans *Créanciers* : son mari Adolphe, qui est peintre, commence par la soutenir dans sa carrière de romancière, jusqu'à ce que sa notoriété soit établie, mais son épouse finit par l'écraser et par tuer sa confiance en lui. Hanna Elias, quant à elle, ne ruine pas seulement la santé de Gabriel Schilling, elle en vient à tarir son inspiration. En trois ans, apprend-on, il n'a peint qu'une seule toile - représentant l'enfant qu'il a eu avec Hanna.

Le statut de l'artiste est donc à la fois héroïque et fragile : seul face au monde, armé seulement de son originalité créatrice, il doit souvent se défier de cela même dont il a besoin pour exercer son art. Si sa vie est exemplaire, elle est aussi difficile. L'art peut même apparaître comme un sacerdoce, une nouvelle religion dont l'artiste serait le nouveau prêtre. Tout au long de *Michael Kramer*, ceux qui fréquentent le peintre soulignent le sérieux (« *Ernst* ») avec lequel il pratique son art. Et lui-même

déclare à son ancien élève Lachmann: « L'art, c'est la religion⁵²⁴ ». On trouve là l'illustration parfaite de ce remplacement des valeurs transcendantes par des valeurs supérieures immanentes en l'homme, dont nous avons vu qu'il était une clé de l'individualisme moderne.

Nietzsche, qui a compris l'importance que l'art pouvait prendre dans un univers désenchanté, désespérément en quête de nouvelles valeurs, souligne à plusieurs reprises dans *Humain, trop humain* l'analogie existant entre la religion et la création artistique, et le transfert qui s'est opéré de la première à la seconde:

« L'art lève la tête quand les religions perdent du terrain. Il recueille une foule de sentiments et de tendances produites par la religion, il les prend à coeur et devient alors lui-même plus profond, y gagne un surcroît d'âme, au point qu'il peut communiquer l'élévation et l'enthousiasme, chose qu'auparavant il ne pouvait pas encore. La richesse du sentiment religieux grossi en torrent déborde toujours de nouveau et veut conquérir de nouveaux royaumes; mais le progrès des Lumières a ébranlé les dogmes de la religion et inspiré une défiance fondamentale : alors le sentiment, chassé par les Lumières de la sphère religieuse, se jette dans l'art...⁵²⁵ »

Ainsi, l'art se nourrirait des aspirations métaphysiques d'une humanité toujours en quête d'absolu et prendrait le relai de la religion. Le philosophe allemand situe ce tournant au XVIII^{ème} siècle, soit à peu près à la période qui voit la naissance de l'individualisme ; et, dans cette même logique de recentrement autour de l'individu, il emploie le mot « sentiment » avec une insistance significative : l'art, comme la

⁵²⁴ « *Kunst ist Religion* », in *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 1, p. 1135.

religion, seraient issus d'un besoin affectif de l'homme. Celui-ci est dorénavant doté du pouvoir d'inventer les valeurs auxquelles il croit, d'inventer Dieu, d'inventer enfin le sens supérieur de sa vie.

Cette capacité s'étend aussi au champ de la morale. Jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, et notamment encore dans la doctrine kantienne, les domaines esthétique et éthique vont de pair. L'art a une fonction moralisatrice, et le beau est au service du bien. Or, le fait de placer l'individu à la source des valeurs supérieures et d'assimiler l'art par lui-même à une nouvelle religion remet entièrement en question cette conception. Charles Taylor situe les prémisses de cette révolution idéologique pendant la période romantique, au cours de laquelle une priorité absolue se voit accordée à l'expression spontanée du moi dans son affectivité et son émotivité :

« Il a fallu l'expressivisme de l'époque romantique pour que soit conférée une signification normative supérieure à l'esthétique et que s'ouvre la voie à une remise en question générale de la primauté de la morale. Une maxime de Wilde montre à quel point la doctrine kantienne a été métamorphosée en anti-morale moderne: « Tous les arts sont immoraux à l'exception de ces formes inférieures d'art sensuel ou didactique qui tentent de nous induire à commettre le bien ou le mal. »⁵²⁶ »

De fait, l'oeuvre du dramaturge irlandais met parfaitement en relief cette problématique, à travers cette version particulière du personnage de l'artiste qu'est le dandy.

⁵²⁵ *In Humain, trop humain*, § 150, in *Ceuvres*, Paris, éd. Robert Laffont, 1993, coll. « Bouquins », trad. R. Rovini, p. 528.

⁵²⁶ *In Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, op. cit., p. 530.

2. Le dandy

Pour Oscar Wilde, être un dandy signifie qu'on invente sa propre vie, qu'on en est le créateur. Le dandy est donc une alternative à la figure de l'artiste : un artiste dont le matériau serait sa propre vie - et les outils, son habillement, son maintien et, plus en profondeur, toute une manière d'être. L'activité créatrice de ce type de personnage s'exerce particulièrement dans le domaine verbal – chose normale pour un théâtre de conversation, comme le sont les comédies de Wilde. Nous avons signalé que, quel que soit leur rôle au sein de l'intrigue, les protagonistes qui ressortissent au niveau 3 appartiennent à un ordre de réalité supérieur parce qu'ils sont les créateurs d'un langage personnel, original, loin de ce conditionnement qui semble être l'apanage des salons de la haute société londonienne⁵²⁷. Le propre du dandy est donc de réinventer ce qui se dit et ce qui se fait. L'exemple le plus frappant en est Lord Goring dans *Un Mari idéal*, dans la description qu'en donne la didascalie d'ouverture de l'acte III :

« Entre Lord Goring en tenue de soirée, une fleur à la boutonnière. Il porte un chapeau en soie et un macfarlane. Ganté de blanc, il a une canne Louis XVI. Il représente toute l'élégance affectée et tous les raffinements de la Mode. On voit qu'il est en relation immédiate avec la vie moderne, qu'à vrai dire il la crée, et qu'ainsi il la domine. C'est le premier philosophe bien habillé de l'histoire de la pensée.⁵²⁸ »

Le dandy se trouve donc dans une position dominante par rapport à son époque et à la société dans laquelle il évolue. A force de cultiver et d'affirmer sa

⁵²⁷ V. chap. 4, « Wilde », p. 304.

⁵²⁸ In *Œuvres*, op. cit., p. 1392.

« Enter Lord Goring in evening dress with buttonhole. He is wearing a silk hat and an Inverness cape. White-gloved, he carries a Louis Seize cane. His are all the delicate fopperies of Fashion. One sees that

personnalité, il acquiert bel et bien le statut de héros de l'individualisme. Dès le début du XIX^{ème} siècle, Barbey d'Aurevilly dépeint le dandy comme un caractère original et audacieux – et qui, à force d'originalité et d'audace, en devient quelque peu subversif :

« Comme les philosophes qui dressaient devant la loi une obligation supérieure, les Dandys, de leur autorité privée, posent une règle au-dessus de celle qui régit les cercles les plus aristocratiques, les plus attachés à la tradition, et par la plaisanterie qui est un acide, et par la grâce qui est un fondant, ils parviennent à faire admettre cette règle mobile qui n'est, en fin de compte, que l'audace de leur propre personnalité.⁵²⁹ »

Le dandy bouscule les codes et les conventions de la société, pour les remplacer par les siens propres. Ce faisant, il bouleverse tout un univers de valeurs qui se fonde notamment sur une morale de la modestie et de la discrétion, alors que le dandysme, ajoute Barbey, est le fruit de la vanité⁵³⁰. C'est donc un type de personnage particulièrement en accord avec une époque désenchantée, qui a perdu la foi dans les valeurs transcendantes, un personnage qui s'inscrit parfaitement dans une dramaturgie de l'humanisme immanent où la grande affaire est de devenir le héros de sa propre vie. En outre, l'analogie entre le dandy est l'artiste émerge de nouveau en ce point : si, comme le pensent Wilde et de nombreux écrivains de son époque, l'éthique et l'esthétique sont deux sphères séparées, l'artiste – et le dandy – se caractérisent par le fait qu'ils créent leur propre univers moral.

he stands in immediate relation to modern life, makes it indeed, and so masters it. He is the first well-dressed philosopher in the history of thought. », in *Complete Works of Oscar Wilde, op. cit.*, p. 553.

⁵²⁹ *Du Dandysme et de George Brummel*, in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, éd. Gallimard, 1966, coll. « NRF/Bibliothèque de la Pléiade », pp. 681-682.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 670.

Le refus de la morale s'inscrit en fait dans un rejet plus global de la médiocrité, des conventions bourgeoises et de l'uniformité. Comme le remarque Roger Kempf :

« Le dandysme : un culte de la différence dans le siècle de l'uniformité. Et une dénonciation.⁵³¹ »

L'héroïsme du dandy correspond en fait à la haine de la médiocrité et des masses perçues comme un troupeau uniforme, telle qu'elle peut s'exprimer chez Flaubert et chez Baudelaire. On est très loin de l'idée d'un héroïsme d'adaptation ; au contraire, le personnage du dandy apparaît comme un être au-dessus ou plutôt au-delà des règles de la vie quotidienne, un être d'élite, une version moderne de l'aristocrate. Charles Taylor écrit :

« Baudelaire opposait au monde dans lequel il vivait un idéal aristocratique, tout d'esprit et de sensibilité. Le dandysme est l'une des formes qu'il a prises. Le dandy correspond à l'aristocrate...⁵³² »

Il semble donc que l'on se retrouve face à l'ancienne distinction entre classes supérieures et classes inférieures. L'artiste comme le dandy sont des personnalités d'exception et hors de portée, semble-t-il, des visées d'un M. λ. Plutôt que d'y voir une contradiction avec l'esprit éminemment démocratique du théâtre de l'insignifiance, nous préférons parler d'une variante dans la constellation des figures héroïques proposées par ce théâtre. Les unes – celles qui doivent aspirer à atteindre à une plus grande lucidité face à l'existence, et à une délivrance du conditionnement – sont des exemples imitables par tout un chacun. Les autres – ceux qui parviennent à

⁵³¹ In *Dandies. Baudelaire et C^e*, Paris, éd. du Seuil, 1977, p. 9.

⁵³² In *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, *op. cit.*, p. 545.

faire de leur propre originalité le point de départ d'une création – sont des exemples à méditer plutôt qu'à suivre ; ils sont la preuve que l'être humain moyen détient un potentiel qu'il ne doit jamais cesser d'explorer. Libre aux *happy few* d'essayer de marcher sur leurs traces.

3. La femme version 1900

Notre propos n'est pas d'évoquer ici les problèmes de la condition féminine au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles ; le théâtre de l'insignifiance est préoccupé de problèmes individuels, et ne peut inciter qu'à une révolution individuelle. S'il souligne au passage la difficulté de trouver sa place dans le monde lorsqu'on est une femme déchue, comme Mrs. Erlynne (*L'Éventail de Lady Wildermere*) et Mrs. Arbuthnot (*Une Femme sans importance*), une « fille perdue » (Blanche Vigneron dans *Les Corbeaux*) ou une fille mère (Rose Bernd dans la pièce éponyme), c'est pour faire ressortir la nécessité de se modifier soi-même intérieurement, pour faire face à une situation extérieure que l'on n'est pas à même de changer. Mrs. Erlynne, qui appartient à ce niveau 3 des personnages créateurs de leur propre langage et de leur propre univers de pensée, et qui accède en outre au niveau 4 de l'authenticité des sentiments⁵³³, est une individualité forte, capable de s'adapter et de maîtriser la situation. En revanche, Blanche, qui poursuit son rêve amoureux sans voir la réalité en face (son fiancé ne peut plus l'épouser puisqu'elle est ruinée), devient folle, et Rose, prise au piège de son milieu (le père de l'enfant est un homme marié et influent, qui refuse de reconnaître son fils bâtard), est menée à l'infanticide.

⁵³³ Sur les niveaux 3 et 4, v. encore chap. 4, « Wilde », pp. 304-305.

Mrs. Erlynne, la seule de ces trois figures à tirer son épingle du jeu, appartient à la catégorie des dandies. Celle des artistes aussi se décline au féminin, et l'artiste femme semble même être un modèle auquel M^{me} λ souhaiterait s'identifier. Dans *Michael Kramer*, la liberté de manières de Michaline Kramer, la fille du peintre, qui fume comme un homme, discute librement avec des hommes et n'envisage pas de se marier, est enviée par M^{me} Lachmann, une petite bourgeoise sans instruction mariée à un ancien camarade de Michaline. La jeune femme « libérée » est également enviée par Liese Bänsch, la fille d'un patron de bistrot, que son fiancé traite sans beaucoup d'égards. La liberté que possède Michaline est liée à son statut d'artiste, mais aussi à son éducation : de nombreuses figures féminines, chez Hauptmann, rêvent d'acquérir la culture et les connaissances qui leur permettraient de sortir du cadre étouffant où elles évoluent – bref, du conditionnement. Si c'est le cas d'Helene Krause dans *Avant le lever du soleil*, *Ames solitaires* est une pièce encore plus représentative, qui confronte Käthe Vockerat, l'épouse et la mère dévouée prisonnière du cadre de pensée chrétienne dans lequel ses parents l'ont entretenue, et Anna Mahr, la jeune femme instruite qui voyage de pays en pays, et avec qui Johannes Vockerat aime tant à converser.

L'instruction est sans doute un point de jonction entre le théâtre de l'insignifiance et les thématiques sociales, car elle ressortit à la fois au domaine du collectif (en France, les lois de Jules Ferry rendant obligatoire l'enseignement primaire sont une décision politique) et de l'individuel : s'instruire, c'est aussi apprendre à penser, et sans doute se libère-t-on plus facilement de tout conditionnement lorsqu'on est passé par cet apprentissage. Les figures féminines en quête de liberté sont un autre point de jonction entre le social et l'individuel : la

femme héroïne de l'insignifiance réclame la possibilité de garder le sentiment de sa valeur à ses propres yeux, dans un univers paradoxal où la morale n'a plus cours, mais où l'opprobre peut encore être jetée sur ce que cette même morale défunte considèrerait comme une faute.

Conclusion

Le théâtre de l'insignifiance devait émerger à l'époque où s'affirme réellement l'individualisme moderne. Cette dramaturgie d'analyse, qui met à nu les ressorts du psychisme humain, suit l'individu dans son évolution intime. C'est d'abord la prise de conscience du conditionnement qui entrave sa liberté, puis la décision de s'affirmer, avec courage et lucidité, soit dans la maîtrise de soi, soit dans l'expression de sa singularité.

Ce cheminement, le spectateur est invité à le faire en même temps que le personnage, sous l'effet de la compassion et d'une *catharsis* qui repose sur l'identification. Sous son apparence désengagée, le théâtre de l'insignifiance ne sonne le glas des certitudes que pour mieux inciter tout un chacun à s'en bâtir de nouvelles. Il est un appel à l'énergie de l'individu ; il met en branle les forces affectives les plus profondes de l'homme englué dans la médiocrité, pour l'inciter à devenir ce qu'il est : M. λ avec un Λ, le héros de sa propre vie.