

L'insignifiance est décidément une sœur jumelle du désenchantement. C'est à l'heure où les certitudes politiques et religieuses s'effacent à l'horizon qu'elle apparaît dans le champ littéraire. Le crépuscule du romantisme a vu la naissance d'œuvres dramatiques comme celles de Musset et de Büchner, qui disent le droit de mettre au premier plan ce qui est sans importance, et ceux qui sont sans importance. Flaubert et ses émules ont décrété la mort de l'intrigue et révélé l'ennui profond de la vie bourgeoise. La fin du XIX^{ème} siècle, malgré l'espoir apporté par le progrès scientifique et la volonté révolutionnaire d'un certain nombre d'écrivains et d'hommes de théâtre, voit l'émergence d'une dramaturgie du désengagement, résolument à l'écart des luttes et des préoccupations politiques.

Gerhart Hauptmann, August Strindberg, Henry Becque et Oscar Wilde : les quatre dramaturges que nous avons étudiés sont en quelque sorte inclassables. Peut-être est-ce pour cette raison que leur œuvre dramatique a été (au moins partiellement, au moins en France) méconnue ; ils méritaient en tous cas certainement d'être (re)découverts. Rapprocher d'une part Becque et Wilde, héritiers du théâtre bourgeois et écrivains peu soucieux de révolutionner le domaine de la représentation théâtrale, et d'autre part Hauptmann et Strindberg, dramaturges au croisement du naturalisme et du symbolisme, figurant au programme des théâtres avant-gardistes : voilà qui permettait de relativiser la frontière entre innovation et tradition, et de dépasser les catégories communément reçues en histoire littéraire.

Hauptmann, dont les théoriciens allemands du naturalisme voulurent (à son corps défendant) faire leur porte-drapeau, oscille en réalité dans ses pièces entre la représentation objective du réel et une focalisation subjective où s'exprime l'intériorité des personnages – voire, comme dans le cas d'*Hannele Mattern*, leurs

fantasmes. Strindberg est sans doute celui qui aura mené le plus loin cette synthèse entre l'objectif et le subjectif : décrivant les processus mentaux par lesquels passent ses personnages avec une précision clinique, pour ne pas dire chirurgicale, il donne à voir dans son théâtre la réalité impalpable de l'âme humaine. Becque dépeint quant à lui, avec un souci d'honnêteté et d'exactitude mimétique, des milieux et des situations sociales particulières, pour explorer les réactions psychologiques des individus qui y sont confrontés. Enfin, Wilde s'efforce de reproduire le ton de la bonne société dans laquelle il évolue alors, de manière stylisée mais réaliste, tout en y introduisant quelques figures fortes et originales qui font entendre leur voix singulière dans le murmure des salons mondains.

☉ Modernités formelles

Au désir de « révolutions techniques⁵³⁴ » de Hauptmann répond la quête strindbergienne de « la formule du drame de l'avenir⁵³⁵ ». Les démarches respectives de Becque et de Wilde sont moins explicitement novatrices ; elles n'en comportent pas moins tout un travail de sape et de subversion des modèles dramaturgiques existants. Ce quatuor de la modernité adopte le principe du théâtre intime : l'observation de la psychologie individuelle (parfois jusqu'à ses tréfonds inconscients, chez Hauptmann mais surtout chez Strindberg) s'y joint à la reconstitution précise et minutieuse de l'environnement quotidien dans lequel évoluent les personnages. Ainsi se trouvent réconciliées l'exigence d'objectivité scientifique du naturalisme et la volonté visionnaire des symbolistes : nous sommes conviés à une exploration du

⁵³⁴ *Loc. cit.*, p. 86.

« monde des idées⁵³⁶ » qui constituent l'intériorité de l'individu. L'étude des mises en scène de Hauptmann des deux côtés du Rhin au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles montre comment ses pièces ont pu être montées indifféremment par des troupes d'obédience naturaliste ou symboliste, et comment une trop grande fidélité aux préceptes de l'une ou l'autre école nuisait à l'œuvre représentée plutôt qu'elle ne la servait.

Théâtre de l'intimité, le théâtre de l'insignifiance est aussi un théâtre de l'innovation formelle. Il offre plusieurs aspects de ce que Peter Szondi décrit comme la quintessence de la modernité dramatique, à savoir le phénomène d'épicisation⁵³⁷, qui se traduit par l'application à la forme théâtrale de caractéristiques propres au genre romanesque. Le traitement de la temporalité se trouve particulièrement bouleversé par la perspective nouvelle qu'adoptent les dramaturges de l'insignifiance. Dans *Les Isolés*, *La Fête de paix*, *Michael Kramer* de Hauptmann – pour ne citer que celles-là – le personnage principal subit les conséquences du contexte familial qui a pesé sur lui durant toute son enfance. *Devant la mort*, *Amour maternel*, *Le Pélican* de Strindberg sont l'histoire de névroses lentement mises en place par des années de tyrannie maternelle. Enfin, chez Wilde, le passé des mères pèse lourdement sur celui des enfants – Gerald Arbuthnot dans *Une Femme sans importance*, ou Lady Windermere dans *L'Éventail de Lady Windermere*.

Pour ces trois dramaturges, l'influence ibsénienne, qui a contribué au développement de la technique du drame familial, joue un rôle important. Il est nettement moindre chez Becque, qui a écrit la plupart de ses pièces avant d'avoir

⁵³⁵ *Loc. cit.*, p. 316.

⁵³⁶ Cf. Jean-Pierre Sarrazac, « Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible », in *Le Théâtre en France*, *op. cit.*, p. 722.

connaissance des œuvres du dramaturge norvégien. Néanmoins, l'auteur des *Corbeaux* joue fort bien des possibilités de la dilatation temporelle. Dans cette pièce, le sort de la veuve Vigneron et de ses orphelines est rendu plus poignant encore par l'opposition entre le premier acte et les trois derniers. L'acte I, durant lequel Vigneron père vit encore, représente une fête familiale, qui est comme un résumé de la longue période de bonheur aveugle que M^{me} Vigneron et ses filles ont connue jusque là : il se clôt sur la mort par apoplexie du chef de famille, qui annonce le début de la misère.

Le traitement du temps se voit modifié aussi bien dans des pièces longues de plusieurs actes que dans des formes brèves, comme les pièces en un acte de Strindberg ou de Becque. Le traitement de la temporalité dans le théâtre de l'insignifiance va en général dans le sens d'une condensation : celle-ci est poussée à l'extrême lorsque le dramaturge tente de saisir « la noix » de l'action représentée, comme Strindberg souhaitait le faire dans ses pièces en un acte. Plusieurs années peuvent alors se trouver résumées en un quart d'heure de lecture – ou de spectacle. Par ailleurs, dans le cas, majoritaire dans notre corpus, d'œuvres plus longues, le temps de la représentation est tout de même nettement inférieur au temps raconté : le passé investit le présent montré sur scène et l'épaissit. Une bonne partie de la pièce est en effet consacrée au rappel d'événements qui se sont déroulés à une époque antérieure à celle qui est représentée, ainsi qu'aux commentaires émis par les personnages à leur sujet. La forme dramatique, dont la vocation était, depuis Aristote, de reproduire une action, s'infléchit donc vers l'analyse.

⁵³⁷ V. L'explicitation de cette notion au chap. 1, « Hauptmann », p. 48.

De fait, le fondement du drame ne se trouve plus dans un conflit interpersonnel ou événementiel, mais dans une confrontation entre un personnage et une situation. Cela a des conséquences sur le traitement de la temporalité, mais aussi sur celui de l'espace : en effet, dans une pièce de théâtre qui est descriptive et statique, le décor prend l'importance d'un personnage. Il fait l'objet, chez Hauptmann, de fort longues didascalies, comparables à des descriptions romanesques ; son importance est tout aussi grande chez Strindberg, où il peut (comme dans *La Danse de mort*) représenter de manière symbolique l'intériorité psychique des personnages, chez Becque, où l'on voit par exemple les héroïnes des *Corbeaux* passer d'un environnement luxueux à un décor sordide, ou chez Wilde, qui va et vient entre le clinquant des réceptions mondaines et l'intimité des salons où se révèle le dessous des cartes.

Toutes ces modifications formelles font la part belle à la création d'une atmosphère, et les personnages secondaires – « insignifiants », écrit Henry Becque – y participent aussi. Ils font partie de l'univers dramatique, qu'ils contribuent à expliquer. Les différentes figures de l'univers paysan, bourgeois, ouvrier, artistique ou aristocratique se voient dotés de caractérisations qui font d'eux les représentants d'un milieu, et parfois d'une fonction de commentateur qui rappelle celle du chœur dans la tragédie antique. Ce peuvent être les réflexions d'un groupe d'hommes attablés dans une auberge, comme c'est le cas dans plusieurs pièces de Hauptmann (*Les Tisserands*, *Michael Kramer*, *Le Voiturier Henschel*...), ou les remarques échappées çà et là des lèvres des convives, dans une de ces réunions mondaines qui émaillent les comédies de Wilde.

A la fois théâtre d'atmosphère et théâtre d'analyse, le théâtre de l'insignifiance est l'application au genre dramatique du principe flaubertien d'exténuation de l'intrigue, du degré zéro de l'événement. On retrouve là une acception du terme « insignifiance » : absence de portée ou de conséquence, ce qui implique l'abolition de la péripétie aristotélicienne, cet ultime événement qui venait bouleverser les données de l'univers dramatique. Non qu'il ne se produise pas de renversement ou d'évolution dans le théâtre de l'insignifiance, mais ils sont de l'ordre de l'intime et correspondent à une modification intérieure, psychologique, chez l'individu. Strindberg est certainement celui qui met le plus en évidence le nouveau statut du personnage principal⁵³⁸ : il n'est en aucun cas une entité figée, dotée de caractéristiques inamovibles ; tout au contraire, il est un matériau malléable, modifiable au gré des révélations ou des situations successives. L'action de la pièce correspond à l'adaptation progressive du protagoniste aux données de l'univers qui l'entoure. Il se trouve donc au centre de l'histoire représentée, plus même : il est cette histoire.

La nouvelle configuration de l'intrigue et le nouveau statut du personnage entraînent aussi des changements majeurs en ce qui concerne le dialogue, et la parole en général, au sein de la pièce. Lorsqu'elle est issue d'un groupe de personnages secondaires, elle prend la forme d'une conversation. Dépourvue de caractère logique et discursif, elle contribue alors à la création d'une atmosphère : celle d'une auberge, d'un rassemblement d'ouvriers, d'une réception mondaine... Ces voix qui se font parfois simplement entendre par bribes n'en ont pas moins une force dramatique

⁵³⁸ Nous employons le mot « personnage » au singulier pour Strindberg : on peut généralement considérer que ses pièces sont centrées autour d'un seul individu, au point que les autres personnages peuvent être interprétés comme des émanations de sa conscience. Pour ce qui est des trois autres dramaturges de l'insignifiance, il arrive fréquemment qu'il y ait deux ou trois personnages principaux, mais ceux-ci sont toujours caractérisés par le fait qu'ils doivent s'adapter à une situation donnée.

certaine. Elles sont la toile de fond – sonore – de l'univers représenté et participent à sa description.

La parole est aussi l'instrument privilégié de la dilatation temporelle. Elle permet de rappeler les événements passés – cette fonction informative étant consubstantielle au verbe théâtral, qui est toujours destiné (au moins indirectement) au spectateur ; elle les commente aussi. Les pièces de l'insignifiance sont des pièces analytiques ; une grande partie des dialogues y est consacrée à la description d'une situation ou d'un événement survenu hors scène, et aux réflexions suscitées par ceux-ci.

Enfin, le dialogue théâtral peut créer l'événement : celui-ci étant lié à l'évolution d'un état psychologique ou à la prise de décision d'un personnage, il survient souvent à la suite d'une révélation ou d'une prise de conscience. La parole est ce qui fait affleurer une réalité dissimulée ou enfouie dans l'inconscient de l'individu, ce qui l'amène à reconsidérer sa propre situation et son mode d'existence dans l'univers, afin de les adapter en conséquence. C'est souvent un personnage issu d'un milieu extérieur à celui où évolue le protagoniste qui permet à celui-ci d'effectuer sa prise de conscience, en lui faisant entrevoir une réalité différente de celle qu'il a toujours connue.

● De la forme au fond

Toutes ces innovations formelles reflètent l'esprit d'une époque. Il s'opère un glissement significatif dans le rapport de l'œuvre littéraire avec les idéologies qu'elle évoque : ce n'est plus l'énoncé lui-même qui est vecteur de ces idéologies, mais la forme, dont la structure est modifiée. Le choix d'un théâtre où il ne se passe presque

rien, le refus du spectaculaire sont des invitations à se recentrer sur l'intime. Ce dont les dramaturges de l'insignifiance cherchent à convaincre le public, ou tout au moins ce dont ils cherchent à lui faire prendre conscience, c'est que l'essentiel ne se situe pas sur le terrain de l'événement à grande échelle, du bouleversement politico-social ; c'est une petite révolution intérieure qu'il s'agit de provoquer – ni plus, ni moins.

Schopenhauer, qui a été une de nos passerelles pour rapprocher Hauptmann, Strindberg, Becque et Wilde, a souligné que les tragédies les plus marquantes sont parfois inscrites au sein de la quotidienneté. La mise à distance qu'impliquait le rôle de la terreur dans la *catharsis* aritotélicienne n'a donc plus cours dans ce nouveau type de théâtre, puisqu'on met le spectateur en présence d'un individu qui nous ressemble – qui pourrait être nous, à vrai dire – au lieu d'un roi, d'un empereur ou d'un être au destin exceptionnel. La distance entre l'individu sur la scène et l'individu dans la salle s'amenuise, en même temps que la dénégation (la conscience qu'a le public de l'irréalité de ce qui se passe dans le cadre de la représentation). Le théâtre de l'insignifiance met l'homme du commun, Monsieur λ , en présence de son semblable, l'invitant ainsi à s'identifier à lui.

Ce parti pris esthétique rend caducs la plupart des ressorts fondamentaux du théâtre classique. À ce que les théoriciens français du XVII^{ème} siècle désignaient sous le terme latin de *placere* (plaire), à l'exigence de beauté gothéenne et schillérienne, succède une exigence de vérité : peindre le monde tel qu'il est. En même temps, même s'il est observateur des mœurs de son temps, le dramaturge de l'insignifiance rejette aussi le *docere* (la volonté d'instruire). Il reproduit la réalité telle qu'elle est, sans exprimer de jugement ni chercher à donner de leçon à son sujet. Dès lors, seul

subsiste le troisième principe des classiques français, qui prend une importance prépondérante : le *movere*.

C'est en effet par le biais d'une émotion partagée que le public pourra entrer en contact avec ce théâtre, le comprendre au sens fort du terme, grâce à une sorte de sympathie affective avec les personnages qui évoluent devant ses yeux le temps d'une soirée. Les dramaturges de l'insignifiance ont souligné l'importance du sentiment dans leur esthétique ; Strindberg a cherché, avec son Théâtre Intime, la plus grande proximité possible avec les spectateurs (jusqu'à l'hypnotisme) ; et des théoriciens comme Stanislavski redonnent au don émotif de l'acteur son importance, loin des considérations de Diderot sur la technicité⁵³⁹. Sous sa forme la plus intense, la compassion (*sympathein*, « souffrir avec »), l'émotion partagée permettrait même au public d'atteindre à la réalité universelle de la nature humaine, selon la doctrine schopenhauérienne.

Toutefois, ce désir d'identification et de partage n'est pas la marque d'un altruisme. Il s'agit bien plutôt pour l'individu λ de prendre conscience des limitations de sa vie ordinaire et du potentiel dont il dispose pour améliorer sa situation : de se changer lui-même, avant de vouloir changer le monde et autrui.

● Chacun pour soi

Dans un contexte dramatique qui est celui de la quotidienneté et du banal, le nouveau tragique n'est pas le mal mais la médiocrité. La période fin-de-siècle en Europe est aussi celle où se dénonce le culte de l'uniformité et de la médiocrité –

⁵³⁹ V. le *Paradoxe sur le comédien*, 1770-1780.

bourgeoise le plus souvent, mais elle est tapie partout, du prolétariat à l'aristocratie. Et un Becque ou un Wilde ne sont pas les derniers à pointer du doigt ce danger. L'enjeu du personnage de l'insignifiance n'est pas de modifier sa situation extérieure : il n'a pas, ou peu de prise sur elle. En revanche, il doit lutter pour échapper aux conséquences que son environnement a eues sur son caractère, sa personnalité, et de façon générale sa capacité à être heureux. Il s'agit donc pour lui d'échapper à un conditionnement, qui peut prendre plusieurs formes.

Chez Henry Becque, il s'agit surtout d'un conditionnement social lié à la mentalité bourgeoise dominante qui fait de l'argent le motif originel et final de tous les comportements. Chez Wilde, ce matérialisme est aussi dénoncé, mais il se double d'un conditionnement langagier : nombre de ses personnages, réduits à l'état de pantins répétant des formules toutes faites, pour la seule raison qu'elles sont à la mode, disent le danger d'un univers où les idéologies sont préfabriquées et inculquées à l'individu sans qu'il lui soit permis de réfléchir. Chez Hauptmann et Strindberg, ce conditionnement prend souvent la forme plus particulière de la névrose. Les travaux menés à la fin du XIX^{ème} siècle sur les maladies mentales, avant même que ne s'élabore la doctrine freudienne, fournissent aux auteurs respectifs de *La Fête de paix* et d'*Amour maternel* matière à réflexion – et à représentation – sur les barrières qu'un individu conditionné dès son enfance peut élever à l'intérieur de lui-même, et sur les affres qu'il peut traverser quand il est amené à prendre conscience de sa situation.

Face à ce tragique du conditionnement, une nouvelle figure héroïque se dresse. Il faudrait dire une figure infra-héroïque, à la fois par ses caractéristiques - qui sont celles de l'homme ordinaire, de Monsieur ou Madame λ - et par ses enjeux, qui ne sont plus d'affronter les dieux ou l'ordre social dans son ensemble. Les

préoccupations du héros de l'insignifiance ressortissent à l'individualisme ; il s'agit pour lui de sortir du conditionnement en affirmant son moi, de faire entendre sa voix personnelle dans le concert assourdissant et monocorde des médiocres. La fin-de-siècle désenchantée a vu l'effacement des valeurs transcendantes ; elle les remplace, comme le fait très justement remarquer Charles Taylor⁵⁴⁰, par des valeurs immanentes qui demandent à s'exprimer dans chaque individu. Celui-ci devient dès lors l'étalon et le juge de sa propre vie, et peut parvenir à la fois à se la réapproprier et à lui donner un sens.

Il y a toutefois différentes manières de le faire. Chez Henry Becque, le personnage s'affirme en adoptant une attitude pertinente, raisonnée, qui lui permet de maîtriser la situation autant qu'il est possible ; il n'accomplit rien qu'un autre n'eût accompli à sa place. C'est vrai pour certains personnages de Hauptmann et de Strindberg, et de ceux qui, chez Wilde, atteignent à la vérité du sentiment derrière l'hypocrisie sociale. Tous ont droit au statut de héros de l'insignifiance. Ils participent d'un individualisme de maîtrise et d'adaptation. D'autres, en revanche – souvent des artistes chez Strindberg et Hauptmann, toujours des dandies (hommes ou femmes) chez Wilde – pratiquent ce que nous appellerons un individualisme d'exception : de fait, ils sont dotés de qualités particulières – exceptionnelles – qui leur permettent de faire entendre leur voix de manière plus affirmée, plus originale que la masse indifférenciée qui les entoure. Peut-être y a-t-il une forme d'élitisme dans cette mise au sommet du personnage de l'artiste ou du dandy : l'individualisme d'exception, contrairement à l'individualisme d'adaptation, n'est pas à la portée de tous. La

⁵⁴⁰ In *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*. V. chap. 6, « Idéologies de l'insignifiance », p. 420.

possibilité de l'accomplissement individuel n'en demeure pas moins un postulat fondamental, et universel, du théâtre de l'insignifiance.

L'insistance sur le rôle particulier joué par l'artiste au sein d'une société uniforme et désacralisée reflète peut-être un désir de transcendance malgré tout ; Nietzsche, autre figure d'influence dans le champ littéraire et philosophique de la fin-de-siècle, suggère dans plusieurs de ses écrits que l'art est sans doute la seule valeur supérieure qui permettrait de remplacer celles à jamais perdues de la religion. Ainsi se retrouve le sens métaphysique du mot « insignifiance » : l'absurdité de l'existence humaine sur terre, qui serait réfutée par la capacité de l'homme à créer son propre univers de valeurs et à justifier ainsi sa présence au monde.

☉ De l'insignifiance à l'absurde

Il paraît intéressant de se demander comment le XX^{ème} siècle de l'après-seconde guerre mondiale adopte et adapte les caractéristiques du théâtre de l'insignifiance : en cette période de désenchantement absolu, où le mal a dépassé les limites du rationnel, le langage dramatique n'est même plus apte à assumer la fonction d'une communication quotidienne ; ce que les personnages ont à dire, c'est qu'ils n'ont rien à dire. Ils ont en quelque sorte pris conscience de leur insignifiance aux deux sens forts, aux sens premiers, du terme : leur inexistence métaphysique dans un univers privé de Dieu, et l'absence de signification de leurs paroles. Beckett et Ionesco, dramaturges de l'absurde, poussent ainsi l'insignifiance dans ses derniers retranchements, et la déclarent plus que jamais sœur jumelle du désenchantement.

Perte de valeur, désacralisation des enjeux, démythification des personnages : le théâtre de l'insignifiance annonce par bien des aspects celui de l'absurde. Le risque de

l'uniformisation et de la perte des caractéristiques individuelles est ce contre quoi Béranger lutte désespérément dans *Rhinocéros* de Ionesco ; la difficulté de se réappropriier un langage conventionnel est exprimée par les clochards de Beckett, *en attendant Godot*. Ils sont les avatars les plus extrêmes de l'infra-héroïsme inauguré par le théâtre de l'insignifiance.

● La beauté de l'insignifiance

La justification esthétique de l'insignifiance est d'avoir montré que ce qui est banal, monotone, apparemment dépourvu d'importance est cela même qui peut le plus nous émouvoir, en faisant apparaître, par le biais de l'identification, une beauté humaine universelle – en toute simplicité. Sa justification idéologique est de proposer à l'homme de créer lui-même ses valeurs, voire d'être à lui-même sa propre valeur dans un univers privé de transcendance – en toute humilité.

Ce n'est pas tant à la médiocrité qu'il faut associer l'insignifiance qu'à la générosité. Son application au domaine théâtral montre la possibilité pour tout un chacun de se libérer des différents conditionnements qui l'entravent et de parvenir à s'épanouir à son échelle individuelle. En des temps désenchantés, il faut renoncer à changer le monde, accepter que l'on est petit et rentrer en soi-même ; c'est dans ce modeste retour sur soi que réside le bonheur, s'il faut en croire Charles Taylor et Rainer Maria Rilke :

« La libération ne consiste pas en une refonte merveilleuse, mais en une sorte de retour à son jardin, en l'acceptation reconnaissante d'un espace limité, avec ses irrégularités et ses imperfections, mais à l'intérieur duquel quelque chose peut s'épanouir. L'inspiration morale vient non pas de la perspective

d'une transformation, mais de la possibilité durement gagnée
d'aimer cet espace circonscrit.

*Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales,
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands
zwischen Strom und Gestein.*

*Pussions-nous trouver, nous aussi, une parcelle de terre fertile
qui nous appartienne, claire, étroite et humaine,
retenue entre courants et rochers.⁵⁴¹»*

⁵⁴¹ Charles Taylor, *Les Sources du moi. La Formation de l'identité moderne*, op. cit., p. 437.