

1887, et fondateur en 1889 de la revue *Art et critique*, rêvait déjà d'un croisement entre deux dramaturgies : la dramaturgie naturaliste, qui peint le réel quotidien ; la dramaturgie symboliste, qui cherche à voir et à faire voir le monde abstrait de l'âme humaine, l'univers des idées.

Yves Chevrel souligne quant à lui, dans sa conférence inaugurale au Colloque international de Valenciennes *Théâtre naturaliste – Théâtre moderne ?*², que le théâtre novateur qui apparaît au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles naît surtout du rejet des formes traditionnelles – incarnées en France par le trio Audusar (Augier – Dumas – Sardou). C'est donc un théâtre du refus et de l'expérimentation, à la recherche de sa propre forme.

Dès lors, il apparaît qu'un travail de redéfinition – nous dirions de « ré-étiquetage », si ce terme ne nous paraissait pas blasphémer la liberté de l'espace littéraire – est nécessaire, tant pour tâcher de comprendre les liens existant entre le courant naturaliste et le courant symboliste, que pour rattacher la synthèse de ces courants à ceux qui les ont précédés, en tâchant notamment de comprendre quelle place (essentiellement subversive et parodique) la dramaturgie moderne née à la fin du XIX^{ème} siècle a pu faire à ce théâtre bourgeois qu'elle a si vivement rejeté.

Qu'on ne s'y trompe pas : en choisissant le terme d'« insignifiance » pour qualifier un courant du théâtre moderne, nous n'avons pas voulu mettre en doute l'importance, l'intérêt ou la valeur des pièces et des dramaturges qui feront l'objet de

² Les actes de ce colloque constituent le numéro 15-16/1999 de la revue *Études théâtrales*, éd. par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain-la-Neuve et l'Institut d'Études théâtrales de l'Université Paris 3.

³ Les actes de ce colloque constituent le numéro 6 de *Recherches Valenciennoises*, Valenciennes, PUV, 2001, études réunies par K. Zieger & Amos Fergombé ; Y. Chevrel, « Les enjeux d'une esthétique naturaliste au théâtre », pp. 13-24.

cette étude. Le mot est, certes, entaché de connotations péjoratives, et désigne d'emblée, par son préfixe privatif, un manque (ce qui est insignifiant ne vaut rien) ; mais il invite à combler l'absence même de valeur qu'il suggère, à lui trouver un sens *a contrario*. Au demeurant, « théâtre de l'insignifiance » ne signifie pas « théâtre insignifiant », mais selon la classique amphibologie du « de », à la fois théâtre qui parle de l'insignifiance et théâtre issu de l'insignifiance – plus précisément, d'un certain état d'esprit, d'un parti pris des dramaturges, lié de manière particulièrement étroite avec la période où ils ont écrit les pièces que nous étudions.

« L'insignifiance » n'est pas une catégorie établie par les écrivains eux-mêmes, ni par les critiques ou les universitaires de la fin du siècle dernier ; il ne s'agit pas non plus d'une classification ou d'une notion accréditée par la recherche actuelle dans le domaine de la création littéraire ou théâtrale. Nous avons choisi l'expression « théâtre de l'insignifiance » volontairement, parce qu'elle est neuve, et nous l'investirons du sens suivant : **un théâtre du quotidien reflétant une idéologie individualiste.**

Il nous est apparu comme nécessaire, afin de bien délimiter les contours de cette recherche, de définir plus précisément sur les plans lexicographique et sémantique ce terme d'« insignifiance » qui fait l'unité de la démarche synthétique. Bien que le mot soit né avant l'époque qui fait l'objet de cette étude, et qu'il soit ici employé dans ses acceptations actuelles, il était intéressant d'interroger des dictionnaires historiques aussi bien que cette encyclopédie de la langue du XIX^{ème} siècle qu'est le Littré : tout mot prend son sens en fonction du contexte dans lequel on l'emploie⁴. D'après les *Dictionnaires étymologiques Larousse et Robert*, le *Dictionnaire de*

⁴ V. par exemple Bénéniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, éd. Gallimard, 1974, coll. « Tel ».

Littré, le *Trésor de la Langue française*, le *Dictionnaire Robert* et le *Grand Larousse de la Langue française*, on peut dégager deux grands axes de recherche autour des définitions de l'insignifiance.

Notons en premier lieu l'amphibologie du terme : né dans les années 1780, il est d'abord un antonyme pur du mot « signification » - leur racine commune étant bien entendu « signe », du latin *signum* : ce qui remplace une chose pour en montrer le sens ; signifier, c'est faire sens. A la première acception, littérale, « caractère de ce qui est dépourvu de signification », succède peu de temps après⁵ une seconde acception, figurée cette fois : « caractère de ce qui est dépourvu de valeur ; d'importance ». C'est celle-ci qui nous intéresse. On remarquera qu'elle-même présente deux champs sémantiques, le premier axé sur le qualitatif, le second sur le quantitatif.

Nous nous proposons de regrouper ici de manière synthétique les diverses acceptions qui nous intéressent, dans la mesure où elles s'appliquent à l'œuvre littéraire et tout particulièrement à l'œuvre théâtrale.

● L'insignifiance au sein de l'œuvre

- Le personnage : Littré : « Fig. Manque de toute importance. *L'insignifiance de cet homme.* » Robert 1985 : « Personnes : l'insignifiance de quelqu'un, d'un personnage » équivaut à « Fadeur, inconsistance, médiocrité ». On note donc que le mot, appliqué à l'individu, et même explicitement au personnage, terme ressortissant au vocabulaire théâtral, est synonyme de « médiocrité ». Le *Grand Larousse de la Langue française* donne

⁵ Les dictionnaires historiques que nous avons consultés sont en désaccord : le *Dictionnaire étymologique et historique Larousse* par Dauzat, Dubois et Mitterand (1993) donne la première apparition du mot au sens 2 dans le *Journal de Domergue*, 1785, alors que ce même *Journal*, selon le *T.L.F.*, lui confère le

une définition plus précise sous l'adjectif « insignifiant » : « Balzac, 1830⁶ : Se dit de quelqu'un qui manque de personnalité, de qualités marquantes, de capacités. » Le personnage de l'insignifiance serait donc à la fois un médiocre et quelqu'un qui ne se distingue pas des autres, un individu sans individualité⁷. Un sens annexe reste à commenter, que nous trouvons dans le *T.L.F.* : « caractère de ce qui est sans importance, sans conséquence, de ce qui ne remplit qu'une fonction secondaire. » Tout personnage secondaire aurait-il droit à une existence à part entière dans le théâtre de l'insignifiance ? Ou bien, en prenant le problème à l'envers, le personnage de l'insignifiance ne pourrait-il être que secondaire, c'est-à-dire dépourvu de tout statut héroïque ?

• La fabula, c'est-à-dire à la fois ce qui se passe dans la pièce (les événements qui surviennent) et la façon dont ces événements s'agencent (la construction) : Littré fait figurer aussi à titre d'exemple, à côté du sens déjà cité « manque de toute importance », « *L'insignifiance d'un tel événement* ». Le théâtre de l'insignifiance serait donc un théâtre où il ne se passe rien ou presque rien ; cette définition s'applique aussi bien à un théâtre du quotidien naturaliste ou de salon, qui décrit la vie et/ou les conversations de tous les jours, qu'à un théâtre symboliste dépeignant les mouvements les plus intimes de l'âme. Sous le terme « insignifiant », Littré donne au sens « Qui est sans importance » l'exemple suivant : « *Ces insignifiantes promesses* ». La promesse étant un engagement pour l'avenir, on peut traduire cette acception sur le

sens 1, le sens 2 apparaissant en 1789, soit quatre ans plus tard, dans un article intitulé « Mirabeau peint par lui-même », *in Zeitschrift der französischen Sprache in Literatur*.

⁶ La référence à Balzac nous rapproche de l'époque que nous étudions, dont l'esthétique, même si elle s'en défend, a été marquée par le réalisme.

⁷ Si Balzac se trouve en amont, il est difficile de ne pas penser en aval à Musil et à son *Homme sans qualités* (1930-1943).

plan dramaturgique par « sans conséquences ». Le *Robert* donne aussi cette définition pour « insignifiance » : « Caractère de ce qui a peu de portée ou de conséquence ». Un événement insignifiant est un événement qui n'en entraîne pas forcément un autre, donc qui ne fait pas progresser l'action ; nous pouvons d'ores et déjà signaler qu'on entre là dans une conception propre à la modernité littéraire et particulièrement exploitée par les naturalistes : celle du drame statique, où les faits montrés se succèdent sans forcément s'enchaîner, à la manière de courts tableaux.

• Le dialogue : dans ce domaine spécifique à l'échange verbal, les sens voisins d'« absence de signification » et d'« absence d'importance » se rejoignent. Ainsi Littré signale-t-il parmi les sens d'« insignifiant » : « Qui ne signifie rien. *Une phrase insignifiante*. Il commença la conversation, en se rassurant lui-même, par des paroles insignifiantes », M^{me} de Staël, *Corinne*, VI, 4. » Parler pour ne rien dire, c'est parler avec des mots qui ne veulent rien dire, et ce d'autant plus au théâtre où, traditionnellement, chaque mot a son importance sur le plan dramaturgique – que ce soit pour la caractérisation des personnages ou la marche de l'action. L'effacement du sens dans le dialogue conduit donc, nous l'avons vu, à une négation de l'individualité du personnage, mais aussi à une inutilité du dialogue vis-à-vis du destinataire second⁸, le public, puisqu'il ne lui apporte pas de données concernant l'intrigue. Le *Robert* synthétise tous ces aspects dans la définition suivante : « Caractère de ce qui est absolument conforme à une norme, de ce qui n'apporte pas d'information' → banalité ».

⁸ Cette formule se trouve notamment chez Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, éd. Bordas, 1991, pp. 94-95.

Le dialogue de l'insignifiance n'informe pas sur la *fabula*; il ne peut pas non plus caractériser les personnages, puisqu'il ressortit à une norme langagièrre qui uniformise le discours et qui fait parler le « on » en réduisant le « je » au silence. Le synonyme « banalité » évoque en outre la présence inquiétante de l'aphorisme, du proverbe, de la phrase toute faite qui sapent l'élaboration d'une pensée originale. Nous touchons là à un domaine tragique et beckettien avant la lettre, où la fonction phatique⁹ du langage fait courir à l'individu le risque de la norme. On peut d'emblée penser que l'un des enjeux du personnage de l'insignifiance sera de se poser à la source de son discours, de le reconquérir. Dès lors, le dialogue ne sera plus seulement un moyen mais une fin en soi.

- L'insignifiance historique: le manque d'importance, de portée, de conséquence s'inscrit aussi dans une dialectique du singulier et du collectif. Être insignifiant, c'est ne pas signifier grand'chose sur le plan de l'Histoire ou à l'échelle de la société. Le *Robert* donne d'ailleurs l'adjectif « historique » dans la liste des antonymes d'« insignifiant ». L'insignifiance, c'est ce qui ne mérite pas de figurer dans des manuels d'Histoire ou à la une des journaux. On trouve dans le même dictionnaire, à la rubrique « insignifiance », la citation suivante : « Dans l'ensemble, ce dont les Français ont à se plaindre n'est que le pli d'une feuille de rose en comparaison de tant de calamités qu'ils ont subies ou qu'ils subiront. On est frappé de l'insignifiance de leurs sujets de mécontentement¹⁰ ». Le théâtre de l'insignifiance, et c'est là un élément essentiel, n'est pas un théâtre engagé, ni socialement ni

⁹ Celle, selon Jakobson (qui emprunte la formule à Malinowski), qui vise simplement à établir une communication, fût-elle vide de signification. V. *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, coll. « Arguments », trad. N. Ruwet, p. 217.

politiquement ; quelles que puissent être d'ailleurs les opinions des dramaturges de notre corpus, les pièces dont nous avons choisi de traiter parlent du « pli d'une feuille de rose », pour reprendre la jolie métaphore de Bainville, des petits grands soucis de la vie personnelle, et non des calamités, révoltes et autres bouleversements collectifs.

❸ L'insignifiance comme parti pris esthétique

Ce parti-pris est celui du paradoxe. Citons le *Robert*: sous le substantif « insignifiance », on trouve « insignifiance [...] d'une œuvre → Faiblesse, inintérêt » ; sous l'adjectif « insignifiant », on lit « Travaux, œuvres. Qui a peu d'intérêt esthétique, intellectuel → Faible, médiocre, nul ». Notre définition sort ici très clairement du plan descriptif, qui s'attache à l'analyse du contenu et de la structure de l'œuvre, pour passer au plan normatif : un soupçon est jeté sur la valeur esthétique du théâtre de l'insignifiance. A trop parler de médiocrité, il en deviendrait médiocre.

Il s'agit en fait – et c'est sans doute là que réside la principale revendication des dramaturges, à côté de celles de leurs personnages réclamant le droit à l'existence individuelle – d'une nouvelle manière de prendre à parti le public. La communication théâtrale ne se situe plus sur le terrain du *docere*, on n'instruit pas le spectateur ; la possibilité d'un *placere*, d'une séduction exercée sur lui est elle-même remise en doute ; lors, le *movere* semble être la forme conative la plus efficace. Les dramaturges de l'insignifiance cherchent à agir sur le public par le canal de l'émotion et celui de l'identification avec le personnage et son univers. Une permanente mise en regard de l'insignifiance comme contenu et de l'insignifiance comme parti pris esthétique sera bien entendu nécessaire ; si l'originalité des œuvres que nous allons analyser

¹⁰ J. Blainville, *Histoire de France*, 1924, t. 1, p. 289.

contribue à leur intérêt esthétique, c'est inversement leur cohérence, leur signification profonde, leur réussite sur le plan de l'art qui les justifie et fait leur efficacité. Leur effet sur le public réside dans une force paradoxale, celle du grisâtre : en peignant l'uniforme, le médiocre et la banalité, les dramaturges de l'insignifiance amorcent un détonateur redoutable.

● L'insignifiance métaphysique

Nous touchons ici à un problème existentiel qui regarde plutôt le personnage de l'insignifiance que la légitimité de ce théâtre, puisque celle-ci trouve sa source de manière autonome, dans sa valeur propre. Ce qui menace le héros, ou le anti-héros, comme on voudra, de l'insignifiance, c'est tout simplement la néantisation : c'est de devenir rien à force d'être presque rien. Citons le *T.L.F.* : « insignifiance : caractère de ce qui n'a aucune importance, aucune valeur par rapport à une valeur absolue, une grandeur infinie. Ex. 'Il voit, il sent, il touche son insignifiance absolue et l'infinité de Dieu' (Bremond, *Histoire du sentiment religieux*, 1921) ». L'insignifiance apparaît comme l'antithèse de la transcendance, de toute valeur supérieure capable de donner un sens à l'existence ; elle implique donc aussi un possible retour du tragique, une forme moderne du malheur métaphysique, voire du mal – et cette problématique ouvre la voie à des explorations effectuées plus tard, au XX^{ème} siècle.

A l'issue de cette étude lexicologique, nous sommes en mesure de définir les deux orientations qui cimenteront notre étude synthétique, les deux directions qui donneront sa cohérence à notre recherche historico-littéraire sur un courant théâtral

encore malaisé à cerner – cette dualité n'impliquant bien sûr nullement l'imperméabilité d'une acception à l'autre.

1°) L'insignifiance entendue comme « médiocrité »

Nous nous situons ici sur le plan intrafictionnel. Le personnage de l'insignifiance est un anti-héros qui évolue dans un univers banal. Deux questions surgissent de ce constat :

Que cherche-t-il ? ou, en termes d'analyse structuraliste¹¹, quel est l'Objet qu'il doit conquérir, puisqu'il n'a plus d'action héroïque à accomplir, plus de commanditaire transcendant auquel obéir ?

Comment peut-il échapper à cette médiocrité, à cet anonymat, bref à cette absence de sens qu'implique aussi la notion d'insignifiance ?

Les deux questions sont bien entendu liées, et nous amèneront à nous pencher sur des conceptions individualistes et revendiquées comme telles par les auteurs de notre corpus, même si elles prennent des orientations parfois différentes.

2°) L'insignifiance entendue comme « manque d'intérêt »

Le problème posé ici n'est plus d'ordre intrafictionnel, il n'est pas lié à l'enjeu du personnage au sein de l'univers dramatique, mais il ressortit à la poétique de l'auteur. Comment justifier une démarche créatrice qui part de presque rien et s'efforce de le reproduire fidèlement? On touche ici à une interrogation fort ancienne sur la légitimité de l'art, ou à tout le moins d'une forme d'art : celle qui cherche à

¹¹ V. Anne Übersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, éd. Sociales, 1993, chap. II : « Le modèle actantiel au théâtre ».

reproduire des objets qui ne sont ni beaux ni intéressants. Dans les *Pensées*, Pascal applique cette interrogation au domaine de la peinture :

« Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration pour la ressemblance des choses dont on n'admirer point les originaux ! »

De fait, l'esthétique de l'insignifiance s'attache à des objets médiocres et n'essaye nullement de les transfigurer. Sa démarche consiste au contraire, dans la lignée de Flaubert et de ses émules, à donner à voir la médiocrité pour ce qu'elle est, à mettre à plat la platitude.

L'école flaubertienne a éprouvé la tentation du « livre sur rien¹² » ; les dramaturges de l'insignifiance s'emploient à faire du théâtre sur rien. Mais un art voué à la représentation ne saurait s'engager sur un tel terrain que si ses deux auxiliaires – ou pour mieux dire ses deux corollaires – acceptent la transformation et se métamorphosent à leur tour : le metteur en scène d'abord, le praticien ; le public ensuite. Les deux sont liés, puisqu'avec l'avènement du metteur en scène moderne et de scènes avant-gardistes comme le Théâtre-Libre, la *freie Bühne* berlinoise, l'*Intima Teater* de Strindberg ou l'*Indépendant Theater* londonien, le théâtre se popularise. L'art des élites de naguère s'ouvre à l'homme du commun. La démarche qui consiste à faire du citoyen λ le héros (ou plutôt l'anti-héros) du théâtre moderne, dès lors, se justifie, voire trouve son sens dans un processus d'identification du spectateur avec le personnage. Nous rejoignons ici l'une des conclusions que nous avons tirées de l'étude lexicologique du mot « insignifiance ». Des catégories du théâtre classique, le

¹² Nous employons cette expression en référence au livre de Sylvie Thorel-Cailleteau sur quelques écrivains de la médiocrité et du décadentisme, *La Tentation du livre sur rien, Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, éd. InterUniversitaires, 1994. La parenté de la formule revient à Flaubert.

docere étant par essence contraire à un théâtre désengagé, le *placere* étant sacrifié (au moins en apparence) aux exigences de la *mimesis*, seul subsiste le *moveare*.

Cette double problématique de l'insignifiance nous amène à articuler notre recherche autour de deux axes. D'une part, celui de l'étude des textes : quel est le fonctionnement dramaturgique possible d'un théâtre sans événement et de plus en plus centré sur l'intériorité – fade, répétitive, voire ennuyeuse – de l'individu ? Ce sont naturellement les notions d'action et de personnage qui seront à redéfinir, ainsi que le rapport de la temporalité intrafictionnelle avec le temps de la mise en intrigue. Il nous faudra d'autre part interroger les documents dont nous disposons sur les mises en scène des œuvres de notre corpus – recueils d'articles de presse, témoignages des contemporains (praticiens comme Antoine, praticiens-théoriciens comme Otto Brahm ou hommes de lettres comme Jules Lemaître), écrits des dramaturges eux-mêmes, d'autant plus précieux lorsqu'il s'agit comme pour Strindberg d'un auteur qui s'est engagé à titre personnel dans l'aventure de la pratique théâtrale.

⌚ Délimitation spatio-temporelle du corpus

L'expression « tournant du siècle », qui désigne bien sûr ici la période charnière entre la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècles, est aussi à prendre dans un sens idéologique plus spécifique. Le théâtre de l'insignifiance, théâtre du désengagement et du désenchantement, s'inscrit dans une mentalité *fin de siècle*¹³ où l'écrivain ne pense

¹³ L'expression est fréquemment employée telle quelle, en français donc, dans les textes anglais et allemands notamment ; on a donc affaire ici à un concept transfrontalier qui étaye bien notre perspective comparatiste.

pas pouvoir jouer un rôle sur la scène politico-sociale et où les thématiques abordées sont liées à différentes formes d'individualisme et d'idéologies de l'individu émergeant à l'époque. Parallèlement, de nouvelles techniques d'observation et de description du réel s'élaborent, qu'elles soient à chercher du côté du naturalisme ou de celui des nouvelles sciences de l'homme comme la psychanalyse. Enfin, c'est une ère de développement et d'expansion de nouvelles techniques dramatiques en ce qui concerne la pratique théâtrale, pratique qui elle-même a pu favoriser la diffusion de textes avant-gardistes par le canal des différentes scènes européennes.

Cette importance qu'a eue la réalité concrète du théâtre pour l'élaboration de nouvelles formes, de nouvelles poétiques, et pour l'expansion de nouvelles idéologies, nous a conduite à choisir 1887 comme limite chronologique antérieure. En effet, la date de création du Théâtre-Libre d'Antoine est un acte fondateur, puisqu'elle marque l'avènement du metteur en scène moderne, qui ne se contente plus de donner des directives techniques et matérielles, laissant le soin aux acteurs – et éventuellement à l'auteur – de (ré)interpréter le texte, mais qui fait du spectacle une création personnelle¹⁴. Bientôt est créée à Berlin (en 1889) la *freie Bühne* d'Otto Brahm, à Londres (en 1891) l'*Independent Theater* de Jack Thomas Grein. Ajoutons, du côté du courant symboliste, la création du Théâtre de l'Œuvre à Paris en 1893.

Notre limite chronologique ultérieure sera 1914, le début de la Première Guerre Mondiale, qui marque la fin du XIX^{ème} siècle dans le domaine littéraire en général et théâtral en particulier. On a donc affaire à une rupture culturelle d'un côté, à un événement historique et politique de l'autre. Nous choisissons ces dates pour

¹⁴ Fondée en 1870 par Georges II, duc de Saxe-Meiningen, la troupe des Meininger avait déjà amorcé cette révolution en Allemagne, avant de voir sa notoriété s'étendre à l'étranger. Elle eut d'ailleurs une profonde influence sur Antoine.

leur clarté et pour leur commodité, mais nous nous réservons quelques *excursus* en amont et en aval. Notamment, nous incluerons dans notre corpus des œuvres d'Henry Becque écrites avant 1887, mais représentées plus tard.

Les quatre auteurs sur lesquels nous avons choisi de travailler sont ceux qui, à notre avis, reflètent le mieux les tendances du théâtre de l'insignifiance dans des pays (qui appartiennent *grossièrement* à ce que l'on pourrait appeler l'aire européenne occidentale) où le mouvement de renouvellement du genre dramatique a été particulièrement fort, dans le domaine de l'écriture comme dans celui de la pratique. Ils présentent en outre des points communs que les classifications traditionnelles ont trop longtemps masqués, et que le concept d'insignifiance permet de mettre au jour. Il s'agit de :

- Henry Becque (1837 – 1899), joué sur des scènes traditionnelles comme le Vaudeville ou le Théâtre-Français, mais aussi plus tard monté par Antoine, qui l'admirait beaucoup. On le rattache tantôt au naturalisme, tantôt au drame bourgeois, bien qu'il s'en défendît et préférât se nommer lui-même un « révolutionnaire sentimental » ;
- August Strindberg (1849 – 1912), joué sur différentes scènes naturalistes et symbolistes en Europe, influencé par Ibsen¹⁵, créateur de l'*Intima Teater* ;
- Gerhart Hauptmann (1862 – 1946), considéré comme le grand dramaturge naturaliste allemand, mais joué lui aussi sur les scènes naturalistes, symbolistes, et

¹⁵ Le puissant dramaturge norvégien qui eut les honneurs des scènes naturalistes et symbolistes ne figure pas à notre corpus pour deux raisons ; d'une part, comme le souligne Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne* (Lausanne, éd. L'Âge d'homme, 1983, trad. Patrice Pavis), la facture de ses pièces reste très classique ; d'autre part et surtout, la plupart de ses drames ressortissant à un théâtre du quotidien sont porteurs de revendications sociales qui ne permettent pas de les considérer comme des pièces de l'insignifiance.

dans différents « théâtres intimes », influencé par Ibsen et, dans une moindre mesure, Strindberg ;

- Oscar Wilde (1854 – 1900), tenant de l'art pour l'art, influencé par l'esthétisme de Walter Pater ; dans le domaine théâtral, on le considère généralement comme un héritier du drame bourgeois, mais il s'inscrit parfaitement dans une période qui assortit désenchantement et revendication individualiste, et peut être considéré à l'instar de Becque comme un discret révolutionnaire sentimental – un « révolutionnaire conformiste¹⁶ » dans cette Angleterre victorienne qui lui fera payer très cher son esprit frondeur et sa différence¹⁷.

Il paraissait important d'établir un lien entre ces quatre écrivains, dont une partie au moins de l'œuvre dramatique est demeurée méconnue. Nous avons jugé nécessaire de consacrer une étude monographique à chacun d'eux, afin d'apporter sur les pièces de notre corpus des précisions sans doute indispensables - afin d'en dégager l'intérêt littéraire aussi : notre démarche inclut un travail de réhabilitation.

Par ailleurs, les dramaturges de l'insignifiance ne sont pas sans connaître des théoriciens de la représentation théâtrale que nous avons déjà évoqués, entre autres, en France, en Allemagne et en Angleterre – où l'on peut ajouter le nom de Gordon Craig, que Strindberg admirait. De ce point de vue, Hauptmann et Strindberg se démarquent de Becque et de Wilde, dont les pièces n'ont pas donné lieu à des mises en scène particulièrement remarquables par leur nouveauté. A l'inverse, l'Allemand et

¹⁶ Nous nous référons indirectement, par la présente expression, à l'ouvrage de Norbert Kohl, *Oscar Wilde : Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Freiburg, éd. Karl Winter Universität, 1980, dont le titre devient dans la traduction anglaise *Oscar Wilde. The works of a conformist rebel*, Cambridge, éd. Cambridge University Press, 1989, trad. David Henry Wilson ; l'expression « rebelle conformiste » ou « révolutionnaire conformiste » souligne bien le paradoxe de ce mondain professant, comme le remarque Kohl, des idées quasi nihilistes.

le Suédois ont suscité des expériences intéressantes autant que polémiques. Nous y consacrerons donc une partie de nos études monographiques sur Hauptmann et Strindberg.

Si notre corpus ne comprend pas d'auteur de langue russe, alors même que la Russie est à l'époque un autre laboratoire d'expériences décisives dans le domaine du théâtre, ce n'est pas par refus de la culture d'Europe orientale, mais par souci de rigueur comparatiste. Nous ne croyons pas pouvoir analyser de près des textes dont nous ne maîtrisons pas la langue d'origine. En outre, les personnages de Tchékhov, qui est sans conteste un dramaturge du quotidien - et un dramaturge moderne - esthétiquement proche des auteurs que nous étudions, ne sont pas porteurs de revendication individualiste : ils se laissent bien plutôt porter par leur destin¹⁷. Ils ne peuvent donc prétendre au titre, somme toute méritoire, de héros de l'insignifiance.

● Les romantiques désenchantés, ancêtres de l'insignifiance

Nous avons associé au théâtre de l'insignifiance le terme de « désenchantement » parce qu'il parle d'un retrait de l'écrivain de la scène politique et sociale. Il est intéressant de noter que cette appellation est née au début du XIX^{ème} siècle sous la plume de Balzac, et qu'elle désigne alors une série d'écrivains romantiques qui rejettent l'idéal réformateur d'un Hugo ou d'un Lamartine, le « crépuscule anticipé du romantisme conquérant et missionnaire [qui] a accompagné

¹⁷ Après un procès retentissant commandité par le père de son amant, Lord Alfred Douglas, il sera condamné pour mœurs illicites et passera plusieurs années au bagne, puis, sa femme ayant divorcé, il finira ses jours à Paris dans la misère et l'oubli.

¹⁸ Nous renvoyons au chap. 6, « Idéologies de l'insignifiance », pp. 411-412.

son midi¹⁹. Musset fait partie de ce mouvement en tant que poète mais aussi en tant que dramaturge. On retrouve dans son théâtre, sous une forme plus ou moins légère, l'enjeu individualiste éloigné des revendications collectives et la tonalité empruntée à la vie quotidienne du théâtre de l'insignifiance. Cette dramaturgie atypique n'a pas été sans influencer Becque et Strindberg, voire, indirectement, Wilde.

Gerhart Hauptmann, quant à lui, comme l'ont souligné des critiques allemands²⁰, offre dans son œuvre plus d'un écho de celle de Georg Büchner, autre écrivain de théâtre novateur et contemporain de Musset. Or, Büchner se rattache doublement à la problématique de l'insignifiance. Sur le plan esthétique d'une part, puisque son théâtre est un théâtre du quotidien, des petites gens, écrit en prose et dans un style qui n'hésite pas à être prosaïque ; sur le plan idéologique d'autre part, puisqu'il fait de la difficulté de l'héroïsme²¹ une thématique centrale : le Danton de *La Mort de Danton*, héros malgré lui, héros qui n'assume pas son statut historique, a quelque parenté avec le *Lorenzaccio* de Musset écrasé par la roue de l'Histoire. Il faudra nous interroger sur les filiations existant entre ces dramaturges issus des cendres du romantisme et nos écrivains fin-de-siècle, afin de revenir aux sources littéraires et idéologiques du théâtre de l'insignifiance.

¹⁹ Paul Bénichou, *L'Ecole du désenchantement*, Paris, éd. Gallimard, 1992, p. 7. Notons que chez Balzac l'expression s'applique spécifiquement à Nodier ; c'est Bénichou qui l'étend à Sainte-Beuve, Musset, Nerval et Gautier.

²⁰ Notamment Ludwig Marcuse, *Gerhart Hauptmann und sein Werk*, Berlin & Leipzig, éd. Franz Schneider, 1922.

²¹ On peut même aller jusqu'à parler de « déshéroïsation », traduction littérale du terme allemand « *Entheroisierung* ». Büchner rejette en effet le principe schillérien d'idéalisation, et va à l'encontre des visées esthétiques de l'auteur de *Don Carlos*, pour qui un personnage de théâtre doit être un type universel et non un individu doté de caractéristiques particulières.

● Elargissement des perspectives

L'inscription du théâtre de l'insignifiance dans le contexte du désenchantement, qu'il soit celui d'un romantisme crépusculaire ou celui d'une fin-de-siècle désillusionnée, ouvre la voie à une réflexion synthétique sur la naissance d'un nouveau tragique, voire d'une nouvelle tragédie. Cette réflexion a déjà été menée, tant dans une perspective littéraire qu'historique²²; nous l'aborderons quant à nous au regard des textes de notre corpus, qui nous amèneront aussi à nous interroger sur la difficile coexistence de l'héroïsme et de la médiocrité. Le fond idéologique essentiel de l'époque qui nous intéresse est constitué, en ce qui concerne la philosophie individualiste, par des penseurs comme Nietzsche ou Schopenhauer, dont les écrits ont eu une répercussion importante sur la littérature européenne. Cette influence conduit les dramaturges à reconstruire la figure du héros, dont l'enjeu ne se situe plus à l'échelle collective, mais à celle – plus modeste – du développement personnel.

Un demi-siècle plus tard, Emmanuel Mounier apporte un écho à cette problématique dans un très beau commentaire sur l'œuvre de Georges Bernanos. Indépendamment de la perspective essentiellement chrétienne qui est la sienne, il nous paraît résumer parfaitement le lien entre l'époque moderne et cette perte des valeurs qui accompagne le désenchantement :

« La plus forte leçon de Bernanos aussi a été de montrer qu'à notre époque de nivellation et de simplicité démocratique, le domaine de prédilection satanique est la médiocrité, non le tragique, sa voie d'approche l'indifférence, non la révolte. [...] »

²² Entre autres, par George Steiner (*La mort de la tragédie*, Paris, éd. Gallimard, 1993, coll. « Folio/Essais ») mais aussi, pour la double perspective, par Jean-Marie Domenach : *Le Retour du tragique*, Paris, éd. du Seuil, 1967.

On veut à toute force donner au mal de la couleur, oublier qu'il n'est que néant, et s'installe le plus souvent comme une atrophie ou une lente dérive, une manière de flotter à la surface de soi et d'abandonner les fonds. La faute moderne n'a ni forme ni couleur ni saveur. 'La dernière disgrâce de l'homme est que le mal lui-même l'ennuie.' Et l'ennui, c'est un désespoir avorté, une forme turpide de désespoir, sans doute la fermentation d'un christianisme décomposé. Ni bien, ni mal : le pire mal. 'Ce que le monde perd de force vive est probablement bien perdu, anéanti, perdu pour le bien et pour le mal, perdu sans retour. C'est de froid que le monde va mourir.' [...]

Les mondes qui nous ont précédés ont créé le sage, le prophète, le saint, le chevalier, le héros, l'honnête homme. Il était réservé au monde moderne de produire en grande série, après dix-neuf siècles de christianisme et quelque dix mille ans d'histoire, ce sous-produit : le médiocre satisfait.²³ »

Mounier semble associer le « produit » de « l'honnête homme » au XIX^{ème} siècle bourgeois, réservant celui du « médiocre satisfait » à l'époque contemporaine. Mais les dramaturges de l'insignifiance nous disent que les deux peuvent aller de pair, que cette médiocrité d'où naît le mal se dissimule souvent sous le masque d'honnêteté que sont les valeurs bourgeois (ou de l'aristocratie puritaire), bref, que le tragique du XX^{ème} siècle est né bien avant 1900.

Notre étude se structurera de manière très simple autour de six chapitres. D'abord, quatre monographies, que nous avons choisi d'ordonner non pas en fonction de critères chronologiques, mais en fonction d'une logique propre à notre

²³ Emmanuel Mounier, *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos, L'espoir des désespérés*, Paris, éd. Seuil, 1953, coll. « Points », pp. 162-163.

démarche. Gerhart Hauptmann, qui était de manière évidente un dramaturge de la modernité, est le premier à avoir attiré notre attention sur les spécificités d'un théâtre de l'insignifiance. Nous avons pu ensuite analyser celles-ci dans l'œuvre de Strindberg, autre révolutionnaire formel, puis dans celles de dramaturges comme Becque et Wilde, nettement moins engagés dans les batailles esthétiques de leur temps. La présence du dramaturge irlandais aux côtés d'auteurs qui font, dans leurs œuvres, une large place aux gens du peuple peut surprendre ; mais l'insignifiance n'est pas affaire de classe sociale, et l'individualisme touche aussi bien les aristocrates londoniens que les ouvriers tisserands de l'Eulengebirge.

Ces quatre chapitres monographiques nous mèneront à une synthèse qui sera elle-même décomposée en deux temps : dans le cinquième chapitre, nous nous interrogerons sur les spécificités formelles qu'implique une dramaturgie de l'insignifiance, et sur les enjeux esthétiques qui peuvent être les siens ; dans le sixième et dernier chapitre, nous dégagerons les lignes directrices d'une idéologie de l'insignifiance, idéologie imprégnée d'individualisme, qui mène à une redéfinition du héros au sein de l'univers dramatique.