

La norme et la marge au théâtre

Il faut certes avoir présente à l'esprit, de quelque manière, une certaine idée de la *norme* pour concevoir ou évaluer l'*écart* qui pourra porter pour nom *dérive* ou *déviance*, pour entrevoir et tenter de cerner cette zone parfois obscure, en *limite*, en *frontière*, par nature *indéfinissable*, qui finalement pourra peut-être se constituer *en marge*. Le théâtre - et l'histoire du théâtre singulièrement - offre de nombreux exemples où, *par excès* (comme *par défaut*), certaines limites seront franchies (ou respectées), qui pourront contribuer à dénaturer le *modèle* originel (ou permettre d'y adhérer) - où, par l'introduction d'innovations venant s'adosser aux traditions et conventions, les subvertissant parfois, les détournant souvent, les modifiant toujours, se constitueront de nouvelles normes, à leur tour exposées à de nouveaux excès, à de nouvelles dérives, côtoyées par de nouvelles marges.

I. Le « détournement » du modèle

Dans son étude consacrée aux « fêtes du *Campidoglio* à Rome en 1513 », Dorothee Marciak examine plus précisément les conditions de constitution d'un « programme architectural en provisoire » qui concerne « le premier bâtiment de théâtre autonome construit en Italie depuis l'Antiquité ». Elle s'interroge sur les raisons qui ont pu pousser, même temporairement, à « *écarter le modèle* de théâtre vitruvien » et, également, sur le choix d'un théâtre provisoire plutôt que d'un « théâtre fixe, en dur ». Il semble, en effet, que « la raison du refus de l'aristocratie conservatrice de construire à Rome un théâtre permanent » ne soit ni économique ni architecturale mais relève plutôt d'une volonté (ou option) politique. C'est, en fait, à partir de « deux images de la Rome antique, véhiculant deux types de configuration théâtrale différentes » que s'exprime « l'entreprise de relégitimation des nouveaux pouvoirs » et, plus particulièrement, « c'est dans la restauration, mais *détournée*, du modèle vitruvien que consiste la révolution scénique opérée dans le courant du XVI^{ème} siècle ».

II. L'esprit de la comédie : excès, dérives, limites

Théa Picquet souligne que *La Flora* de Luigi Alamanni est certes « une comédie traditionnelle » par sa structure aussi bien que son inspiration, « par la typologie, la thématique ou encore par la morale qu'elle reflète », qu'elle répond en somme aux critères de la comédie du Cinquecento. Mais « l'ensemble de la comédie est une évocation nostalgique de la patrie d'origine, Florence », qu'il s'agisse du décor lui-même ou de l'évocation « de la vie quotidienne qu'on y mène au XVI^{ème} siècle » (activités économiques de la classe bourgeoise, l'institution familiale, éducation des enfants, climat culturel de l'époque, mœurs et coutumes...). S'inscrivant dans un cadre traditionnel, conforme à une *norme* bien établie, la comédie d'Alamanni constitue donc bien, d'une certaine façon, « une imitation originale », permettant au poète exilé - par ce que l'on pourrait nommer une *dérive* délibérée - de faire de sa comédie « un hymne à Florence où transparait sa nostalgie de la patrie perdue ».

Maurice Abiteboul, dans son commentaire sur « les limites de la comédie », montre que l'on décèle très tôt, dans les comédies de Shakespeare, « une tendance à la gravité », une volonté de mettre l'accent sur « la réalité du mal et du malheur ». Plus particulièrement, avec *Beaucoup de bruit pour rien*, on remarque le souci de ne jamais méconnaître la fragilité des instants de bonheur disputés de haute lutte aux forces hostiles

qui, de manière persistante, « assombrissent l'atmosphère » de la pièce. En tout état de cause, dans la perspective de ce qui demeure une comédie grave, « l'intrigue légère, avec son insouciance et sa gaieté, » ne laisse jamais longtemps refoulée dans ses marges la menaçante montée des périls. Qu'il s'agisse, en effet, de l'infamie de Don John (1.3; 2.1), de la diffamation de Hero (3.2), de la scène de la répudiation (4.1) ou de la scène du tombeau (5.3) par exemple, cette comédie « prend la livrée de la tristesse », s'écartant - sans jamais les nier, mais plutôt en en faisant d'autant mieux ressentir l'impérieux besoin - des normes traditionnelles de la comédie légère.

Christian Andrès, dans une autre perspective, souligne quant à lui, dans les *Comedias* de Lope de Vega, cet aspect *déviant* que peut constituer le rire, à travers un recensement, tout d'abord, des procédés mis en oeuvre par « le comique gestuel et la dérision médico-corporelle » (fièvres, évanouissements, l'amour comme maladie mentale, vision médico-burlesque de la poésie, grimaces et gesticulations burlesques, comique populaire, etc.) et à travers un examen des modalités du comique médical (par exemple : parodie de l'acte médical, de l'autorité médicale, exposé du « diagnostic de l'amour »). Même quand les situations risquent de tourner au tragique - tant les *limites* sont parfois floues ou imprécises -, on ne peut, une fois de plus, qu'observer « le parti pris du dramaturge de donner une vision joyeuse du monde ». Entre *norme* et *déviance*, « le rire oscille entre ce qu'une société tolère et ce qu'elle proscrie » et, ne l'oublions pas, la comédie, le temps d'une représentation, peut se permettre les *écarts* les plus audacieux.

Michel Arouïmi, pour sa part, analyse au chapitre X du *Roman comique* de Scarron, une scène pouvant se lire, de manière *dérivée*, « comme une réflexion ludique sur la mystérieuse nécessité du sacrifice ». Il souligne que « le symbolisme sacrificiel de la scène est lui-même débordé par la marginalisation victimaire de la troupe comique ». Il montre ainsi comment l'« évaluation critique du phénomène de la mimésis intéresse particulièrement l'univers théâtral ». Il montre également comment « le thème théâtral est pleinement justifié pour servir le questionnement poétique de Scarron », comment, de manière convaincante, est présentée « une vision où s'incorporent les formes originelles de l'art théâtral » et notamment « son essence mimétique ». Très précisément, il « éclaire l'enquête poétique de Scarron sur la valeur éthique du groupe social et sur la finalité cathartique de la mimésis théâtrale », la mise en scène dans le *Roman* bénéficiant de l'éclairage oblique, comme *dévié*, qui renvoie le message biblique « dans la mémoire de Scarron ».

III. Marges et marginalités

Aline Le Berre présente, avec son étude sur deux pièces de J.M.R. Lenz, le cas d'un dramaturge allemand qui, dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, « apparaît comme un marginal du *Sturm und Drang* », en raison tout d'abord de sa brouille avec Goethe, « le représentant le plus prestigieux du mouvement », mais aussi de « son existence instable, asociale », et surtout « des idées qu'il défend et des personnages qu'il campe dans ses pièces », par exemple dans *Le Précepteur* ou dans *Les Soldats*. C'est ainsi qu'il « démythifie » le héros viril, le séducteur, le conquérant. Contrairement aux *Stürmer*, qui célèbrent les vertus d'une vie instinctive, en harmonie avec la nature, il « réhabilite l'intelligence » et « ridiculise le courage, qu'il assimile à la brutalité, à la violence et même à la sottise ». Il « inverse les valeurs » et affiche une liberté d'esprit souvent audacieuse. Il incarne en fait « une dérive du *Sturm und Drang* » auquel il emprunte sa

volonté contestataire, tout en désacralisant l'amour et en s'intéressant à une humanité moyenne.

Richard Dedominici, examinant le théâtre musical verdien, remarque que « la marginalité du héros ou de l'héroïne tient souvent une place importante ». Il souligne également que « cette marginalité, Verdi l'a recherchée durant toute sa carrière (...) tant au niveau du choix des sujets et de l'élaboration des livrets qu'à celui de l'écriture musicale de ses ouvrages lyriques ». Il montre comment, dans *Rigoletto*, dans *La Traviata*, ou, plus encore, dans *Le Trouvère*, Verdi fait de la marginalité le sujet réel de l'ouvrage. Cet opéra, en effet, d'une violence exaspérée, est « lutte sans merci de la marginalité contre un ordre social absurde, cruel et implacable ». La marge, dans *Le Trouvère*, est non seulement « un élément incontournable », mais elle se donne aussi comme « une quête de la normalité : la normalité, ses lois, ses frontières, ses devoirs ». Pour finir, il apparaît que « l'ambiguïté propre à cet ouvrage (...) est comme le reflet ou la métaphore de la fragilité, de la transparence de la cloison qui sépare la marge de la non-marge », les prestiges de la musique magnifiant « le passage vers la marge ».

René Agostini, réexaminant *La Charrue et les Etoiles* de O'Casey, considère que l'on a là affaire à « une oeuvre en marge de la révolution irlandaise » et il s'applique ainsi à montrer que, dans cette pièce, « la révolution n'est pas en marche, mais en marge, ou dans la marge ». Paradoxalement, c'est dans cette marge que « l'on plonge vraiment au coeur des problèmes et (que) l'on fait, plus que jamais, partie du monde ». Il apparaît ainsi que O'Casey, sans cesser jamais d'être révolutionnaire, fait preuve d'une objectivité et d'une impartialité totales, privilégiant une position marginale - au sens où il s'agit d'une « marge du recul, de la distance (...), de l'essentiel et de la vérité (...), de la solitude et de l'amour ». A plus d'un titre, cette pièce peut se lire (se voir) comme une « révolution en marge » et notamment comme « la révolution solitaire d'un homme libre qui veut regarder le monde librement », comme « la révolution de tout artiste qui (s')oublie et montre ce qu'il voit ».

Emmanuel Njike, pour sa part, étudie « la dérive de l'engagement politique » dans *Les Mains sales*, montrant en particulier comment Hugo, « enfant sage » issu d'une famille bourgeoise engagé volontaire dans le Parti Prolétarien pour lutter contre l'oppression - et qui, dans un acte qui fonde sa liberté, se met ainsi délibérément *en marge* de sa propre classe -, cherche désespérément à être intégré dans le Parti où, objet de méfiance et de suspicion, « mal aimé », il est très vite *marginalisé*. C'est qu'il appartient, en effet, à ce « prolétariat marginal » que Sartre appelle « prolétariat en faux col ». Même lorsqu'il accomplit cet acte qu'il croit devoir être d'intégration dans le Parti, l'assassinat de Hoederer, il ne fait qu'aggraver son cas et accroître l'hostilité à son égard. Frappé d'ostracisme, il doit finalement disparaître, ayant en définitive été la victime d'une « dérive narcissique » qui fait de lui « un histrion politique », soumis à « la tentation égocentrique » qui témoigne d'un « individualisme de mauvais aloi ». Hugo ou le destin d'un individu qui, « à défaut d'être un marginal qui s'assume, choisit de se marginaliser définitivement en se proclamant 'non récupérable' ».

Brigitte Urbani présente un autre cas de marginalité avec *Novecento pianiste*, de Alessandro Barrico. Elle précise que cet « écrivain hors norme, ayant démarré une carrière hors norme, ne pouvait imaginer (...) que des personnages hors norme ». Novecento, en effet, vit la vie d'un marginal, ayant trouvé refuge sur le navire, sa petite ville flottante, se construisant un monde, une vie, « réduits, comme le navire, à des échantillons d'expériences, vécues ou imaginées ». Dans son cas, « deux allégories se superposent, la

vie comme voyage et la vie comme musique », l'un et l'autre constituant pour lui « un moyen de salut ». « On n'est pas fou quand on trouve un système qui vous sauve », affirme Novecento. Et de fait, « parvenir à se sauver soi-même (...), sauver sa vie du naufrage en choisissant ou en imaginant un autre monde, où la différence est devenue règle de vie, norme, quand la norme des autres dévore ou écrase, c'est la morale de *Novecento pianiste* ».

IV. Traditions, innovations, dérives...

Georges Voisset, faisant référence à ce « domaine marginal du comparatisme franco-asiatique » qu'est le champ de l'aire malayophone, évoque quelques « ombres insulindiennes sur les scènes francophones ». Il rappelle tout d'abord qu'à l'époque napoléonienne, en 1805 puis en 1812, furent ressuscitées « deux pièces en français et à thème javanais » : *Les Français à Java ou Bantam sauvée*, pièce de propagande qui ne comporte « strictement rien d'insulindien » ; *Agon, Sultan de Bantam*, traduction d'une tragédie du Frison Van Haren qui « anticipe sur les drames anti-esclavagistes de la fin du XVIIIème siècle ». Mais, plus probante est la mise en valeur dans les années mille neuf cent vingt (en 1926, puis en 1931) du *Pantoun des pantoun, poème javanais* de René Ghil, oeuvre sans doute hors norme qui « fait monter sur scène non seulement des personnages insulindiens, mais également leur(s) langue(s) » et qui semble enfin inaugurer « un dialogue franco-malais ». Il faut enfin souligner, à partir de 1968, « la découverte du théâtre d'ombres » due à certains spectacles balinais de passage à Paris et « l'intégration des techniques insulindiennes de manipulation d'ombres » : où l'on voit la mise en oeuvre d'innovations s'appuyant sur des formes traditionnelles.

Françoise Quillet fait valoir, dans son étude sur « les échanges interculturels dans le théâtre européen du XXème siècle », que le travail théâtral de Peter Brook, d'Ariane Mnouchkine et d'Eugenio Barba « permet de considérer la notion de 'dérive' à travers leur intérêt commun pour les théâtres orientaux ». Elle montre ainsi que « chaque metteur en scène désoriente les horizons familiers, les façons de penser le théâtre », de telle sorte que les normes traditionnelles se voient subverties par des innovations venant d'ailleurs, l'espace de la marge se déplaçant alors vers le centre (cette dernière notion reste-t-elle d'ailleurs pertinente quand on peut dire qu'« il n'existe plus de forme fixe, idéal, plus de centre » ?) : un double mouvement, en effet, se fait jour, l'un consistant à sortir de sa culture d'origine pour la transformer, l'autre à modifier des éléments de la culture dont on s'inspire pour les intégrer à sa propre création. Cette transformation, en vérité, « amène à dépasser la notion de 'dérive' au profit de celle de 'désorientation' des catégories esthétiques ».

Ouriel Zohar, examinant lui aussi les relations entre traditions et innovations, mais dans le cadre du théâtre au kibboutz, remarque que notre temps s'efforce de « renouveler la notion du sacré sur une base permanente et connue - la tradition » : d'où, singulièrement, « la recherche du sacré au Kibboutz laïc ». Il s'interroge, en effet, sur « les moments sacrés et invisibles au Théâtre », se demandant « comment ils ont pu se créer dans la société laïque du kibboutz ». Il examine ainsi comment la pratique théâtrale « est transformée en instrument permettant la médiation entre une communauté humaine et une unité transcendante » (P. Brook). Se précise alors la « recherche d'un enseignement de vie » dans le cadre du théâtre contemporain qui est « le lieu où s'expriment, côte à côte, des traditions religieuses et laïques » : d'où la recherche théâtrale d'un « autre mode de vie », le

but étant d'inciter l'homme, pour lui permettre de s'accomplir pleinement, à « tremper les fruits de son imagination dans un univers qui le dépasse » (F. U. Attar).

Louis Van Delft, enfin, dans l'un de ses célèbres *commentaires*, « le théâtre en feu », s'en prend, de son fauteuil de critique mécontent « rêvant devant un rideau de théâtre », - et, loin du point de vue marginal, voire extérieur, de certains commentateurs, il apparaît alors comme un « spectateur engagé » pris d'une sainte (saine ?) colère contre les prétentieux, les imposteurs et autres embaumeurs du monde du spectacle - s'en prend, donc, à certaines formes de théâtre, tel le spectacle *Péplum* présenté par la Compagnie « Royal de Luxe » à la Villette. Il s'insurge contre « la mise à mort du théâtre traditionnel, l'exécution sommaire de la Tradition » qui, dès lors, met à mal « toute la mémoire de notre théâtre ». Il stigmatise enfin « le décalage entre notre époque et l'art du théâtre » car - son constat est sévère - plus que d'un déphasage, « il s'agit d'une rupture, d'un divorce ». Ce qu'il déplore par-dessus tout enfin, c'est la disparition sur la scène moderne de « l'empire du caractère », et notamment que soit bien trop souvent oublié que « tout le répertoire européen reposait sur la pierre angulaire du caractère ».

V. Pour conclure...

Olivier Abiteboul (sans doute un peu en marge de notre réflexion centrale qui portait essentiellement sur la chose théâtrale ?) apporte le point de vue du philosophe, qui nous permet, à la lumière d'un examen des notions de *norme* et de *marge*, de mieux évaluer ce qui fait la spécificité de l'une et de l'autre et, partant, ce qui les différencie, voire les oppose, de mieux apprécier par ailleurs la relation que l'on peut établir entre elles, ce qui les situe l'une par rapport à l'autre, redéfinit leur espace propre, leur donne sens ou valeur. Car, au principe même du questionnement, se pose l'interrogation fondatrice de tout jugement : « Peut-on s'en tenir à une définition de la marge comme écart par rapport à la norme et évacuer toute forme de jugement de valeur sur la marginalité considérée comme déviance ? ». D'où cet examen minutieux qui, après avoir posé « la norme comme règle et la marge comme écart », puis « la norme comme loi et la marge comme déviance », s'interroge sur « la norme comme tradition et la marge comme innovation ».

Ces quelques études auront sans doute permis de mieux apprécier la norme et ses limites, la richesse de la marge toujours appelée au déploiement, les cheminements obliques ou dérivés auxquels peuvent conduire écarts et déviances par rapport au modèle, les interrelations qu'entretiennent tradition et innovation. L'histoire du théâtre offre de multiples occasions de réfléchir sur ce thème qui met en perspective le stable et le fluctuant, le respect et les remises en cause, le clos et l'ouvert, la règle et la transgression, l'adhésion et la contestation. Dans un perpétuel mouvement de *passage* entre idées reçues et remises en question, entre formes fixes et renouvellement des schémas traditionnels, la norme et la marge au théâtre sont comme la respiration qui permet à tout organisme de vivre et de survivre.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication

PS. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

* N° 9 : Voyages et voyageurs au théâtre (1999).

* N° 10 : La promesse et l'oubli au théâtre (2000).