

## VOYAGES ET VOYAGEURS AU THÉÂTRE

*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent  
Pour partir* (Baudelaire)

*Fuir! là-bas fuir!* (Mallarmé)

L'invitation au voyage est depuis longtemps à l'ordre du jour.

Mais la scène elle-même n'est-elle pas le lieu de nos départs ponctuels et le théâtre de nos voyages les plus insensés ? Voyages et voyageurs ont peuplé l'imaginaire des dramaturges, depuis l'évocation la plus réaliste (si ce mot a un sens dans un univers où l'illusion est reine) jusqu'à la métaphore la plus subtilement filée, depuis ces contrées visitées par le souvenir, qui nous en rapportait les parfums les plus entêtants, jusqu'à « ce pays inconnu dont la frontière / Ne voit jamais repasser aucun voyageur »...

Théa Picquet-Stella nous permet de commencer notre voyage à travers le temps grâce à une incursion dans le théâtre du *Cinquecento*. Elle évoque ainsi cette pièce unique de Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, de 1564, dont le titre même est déjà tout un programme. Le thème du voyage, certes, y est largement développé : « voyages d'affaires, voyages d'études, pèlerinages ou voyages d'amour, ils témoignent de la mobilité de l'homme de la Renaissance, de son ouverture d'esprit, de l'intérêt qu'il porte à l'autre, de son acceptation de la différence ». Au passage, on note des références nombreuses aux relations commerciales entre la France et l'Italie mais aussi à « la manière dont se comporte le voyageur à l'étranger et dont il est perçu par les habitants du pays visité » : préventions et préjugés, curiosité mêlée de méfiance, mépris, rejet ; mais aussi sens de l'hospitalité, possibilités d'intégration. Voilà un bel exemple de théâtre-témoignage où les qualités proprement dramatiques n'excluent jamais la valeur documentaire ajoutée.

Maurice Abiteboul montre comment, dans *Hamlet* de Shakespeare (1601), le Danemark étant d'emblée ressenti comme le lieu de l'étouffement et de l'oppression (« *Le Danemark est une prison* »), plusieurs personnages éprouvent le besoin impérieux de s'en évader, de découvrir d'autres horizons, de partir en quête de terres plus hospitalières. Mais partir (ou repartir) pour Paris ou pour Wittemberg (en voyage d'études ou d'agrément), se déplacer comme la troupe de comédiens itinérants qui va donner sa représentation à Elseneur, assurer des missions diplomatiques (en Norvège) ou se lancer dans des expéditions guerrières punitives (Pologne), tout ceci ne constitue en réalité qu'un bouillonnement de surface, une effervescence, qui signale une fièvre d'une gravité autre : le voyage initiatique d'Hamlet (parti, agité et tourmenté, pour l'Angleterre, revenu métamorphosé en homme de sagesse confiant en la Providence), le « voyage au pays des ombres » auquel est contraint le Spectre, désignent les limites mêmes de tout itinéraire spirituel.

Jean-Luc Bouisson, examinant *Périclès* de Shakespeare (1608), évoque les « aventures et fortunes d'un Prince voyageur ». Au-delà d'une « navigation agitée », le voyage de Périclès en Méditerranée et en mer Egée a, en fait, « pour objet de sa quête, l'Amour ». Contraint de se soumettre « à l'épreuve du voyage », le prince met sa vie entre les mains de « Dame Fortune » et il s'ensuit « une longue errance maritime ». Tout au

long du voyage, Shakespeare montre le triomphe de la vie sur la mort car, « avec Périclès, le héros shakespearien qui voyage le plus, le 'pèlerinage' devient croisade, parcours initiatique » avec, à la clé, « dépouillement et re-naissance mystique, d'ordre spirituel ». On a alors accès à « un monde romanesque au sein duquel la tempête shakespearienne ne tue plus » et où se dessinent les contours d'une spiritualité retrouvée.

Emmanuelle Garnier, quant à elle, s'intéresse à la manière dont, avec une pièce comme *La doncella Teodor* (1610-12), Lope de Vega « parvient à résoudre cet apparent paradoxe qui consiste à intégrer un déplacement spatial important dans les limites d'un espace scénique fixe ». Elle examine tout particulièrement « les indications scéniques implicites » et, notamment, les procédés techniques « visant à signifier les passages d'un espace à un autre » et autres variations spatiales. Elle montre ainsi comment « à la variété des lieux répond une variété de procédés textuels : lexique, syntaxe, éléments de topographie, symboles, rituels, codes, annonces, récits... » car, si l'on peut dire, nécessité fait loi : dans un théâtre de l'oralité tel que la Comedia, en effet, « les rares éléments du décor ne peuvent prétendre se substituer, dans leur fonction signifiante du lieu et du déplacement, aux appuis verbaux ». D'où, encore une fois, la nécessité, « quand dire c'est faire », de *dire le voyage* lorsque l'on a affaire à la représentation spatiale de l'intrigue.

Christian Andrès, à vrai dire, avec son étude des « aspects astrologiques dans le théâtre de Cervantès et de Lope de Vega », nous convie à une tout autre sorte de voyage puisqu'il s'agit, en fait, - en examinant « la fonctionnalité de l'Astrologie dans les deux systèmes dramatiques » (la distinction étant clairement établie entre astrologie scientifique et astrologie judiciaire) ainsi que le lexique astrologique adopté chaque fois -, de montrer que le destin, ce voyage accompli par tout homme dans sa vie et qui subit peut-être des influences exercées par les astres, n'est pas perçu exactement de pareille manière par les deux dramaturges : « Cervantès, en effet, ne recourt pas autant à l'Astrologie que ne le fait Lope à propos d'aventures amoureuses ». Cervantès, notamment, « insiste sur le libre arbitre de l'homme » là où Lope, par exemple, se sentant « plus attiré par l'astrologie », semble adhérer à « la croyance selon laquelle l'amour humain dépend de l'influence astrale ».

Aline Le Berre, pour sa part, montre comment dans *Le Grand Cophte*, comédie de Goethe (1791), « même si apparemment le voyage ne constitue pas le thème essentiel, il y apparaît en filigrane sous diverses formes qui vont du mythe le plus séduisant à la réalité la plus sordide ». Grâce au dépaysement, et à la « mythologie sommaire » qu'il implique, le voyageur est présenté comme celui qui, « n'étant pas soumis aux mêmes limitations géographiques que les autres hommes (...) possède d'une certaine façon la maîtrise de l'univers » et peut ainsi jouir du prestige que lui confère « son image d'itinérance ». Mais le voyage apparaît aussi, en contrepoint, « dans tout son prosaïsme, précisément pour mieux démythifier le voyage-chimère » : il pourra être ainsi « signe de déchéance et d'équivoque ». Le voyage donc, comme fuite, comme évasion, comme libération, mais aussi comme exil, comme dégradation, comme bannissement. « Le thème du voyage qui traverse cette pièce devient ainsi l'expression d'une société déboussolée qui a perdu ses repères », prise entre errance et sédentarité.

Anne Bouvier-Cavoret, analysant *Ruy Blas* (1838) de Victor Hugo, brosse le portrait de Don César de Bazan en « voyageur inexistant ». Très tôt dans la pièce dessaisi de son identité, « il part contraint et forcé en voyage pour Tunis et Alger sur les galères barbaresques ». Départ involontaire à l'acte I, retour inattendu à l'acte IV : au total, son éloignement constitue « un épisode saugrenu dans une pièce assez irrationnelle » et « ne

déclenche qu'une action secondaire », personne ne s'apercevant de son enlèvement, « mais qui devient essentielle dans la mesure où le nom du disparu est utilisé par un autre », un homme du peuple, Ruy Blas en l'occurrence. Mais l'on peut noter que « le voyage d'un fantoche qui restera jusqu'au bout un fantoche n'induit aucune angoisse chez le spectateur ». En fait, « plus que le personnage de Don César dont les voyages, finalement, sont sans grande importance, [c'est] le nom de Don César [qui] recouvre une réalité voyageuse ».

Georges Barthouil, dans une étude comparative qui nous fait voyager de Leconte de Lisle à Euripide, s'interroge sur l'*Apollonide* (1888) du premier et l'*Ion* du second : s'agit-il d'une adaptation ou d'une re-création ? Cet article n'aborde pas à proprement parler le thème du voyage, mais sa démarche, qui sans cesse nous fait naviguer d'un auteur à l'autre, d'une oeuvre à l'autre, a toutes les vertus du voyage : le dépaysement, la découverte, le plaisir de partir en reconnaissance mais aussi la joie de se retrouver en terrain de connaissance, de pouvoir se livrer à des rapprochements entre des lieux peut-être familiers et des terres sans doute moins volontiers fréquentées. Et, comme bien souvent, ce voyage nous parlera de changements et de métamorphoses...

Michel Arouimi, avec « La Bohême en fusion de Claudel et Kafka », nous propose une étude stylistique d'une scène du *Soulier de satin* (1929) de Claudel, éclairée par un bref récit de Kafka. (L'auteur s'est spécialement intéressé à l'effet de miroir entre les deux oeuvres, et partant les deux traditions.) Les évocations par Dona Musique du « centre de l'Europe » ou de « l'Europe (...) arrêtée à moitié route », redoublées par les allusions « au coeur de l'Europe » ou encore à « la grande réserve au centre de l'Europe » ou au « Jardin primitif (...) effacé » que divise le Danube sont peut-être autant de références à « la contradiction incarnée par le peuple de Bohême », mais la signification profonde d'un rapprochement entre Claudel et Kafka ne résiderait-elle pas principalement dans la reconnaissance par l'un et l'autre poètes, « dans les mêmes traditions, [du] modèle de tous les aspects de leur expérience poétique » et ce en dépit de leurs « différences irréductibles » ?

Carole Rodier montre que, dans *Mort d'un commis-voyageur* (1949) d'Arthur Miller, le thème du voyage « surgit comme souvenir ou rêve, plus comme illusion que comme mouvement dynamique » (la pièce commence, ironiquement, avec la fin du voyage du protagoniste) et qu'il s'agit en fait, à proprement parler, d'« un ailleurs spatio-temporel (...) qui permet aux rêves de prendre leur élan ». A côté des pionniers et autres aventuriers ou explorateurs du temps d'une Amérique mythique, du temps où prospérait « le rêve américain », on rencontre aussi dans la pièce les représentants d'une errance, d'une « dérive au fil des désillusions », qui se meuvent « dans l'espace d'une incomplétude, d'un inaccomplissement » et vivent dans « le lieu d'une incertitude constante ». Cette pièce, finalement, « représente le drame d'un exil polymorphe (...) qui est la détermination même de la modernité » (absence de repères stables, échec de la quête identitaire, incapacité - ou refus ?- d'adhérer à la réalité). Voyage, errance, dérive. Ou plutôt « voyage erratique », « errance et déshérence ».

Annick Cizel, pour sa part, évoque, dans une étude d'histoire diplomatique, la fortune de *Porgy and Bess* « à la conquête de l'Europe » dans les années cinquante. Après avoir souligné « l'accroissement des échanges culturels avec l'Europe » dans le cadre d'une politique diplomatique (ou de propagande ?) bien comprise, et montré l'importance de plus en plus grande d'une « culture (afro-)américaine », elle rappelle que *Porgy and Bess*, l'opéra de George Gershwin (créé à Boston en 1935), fit une tournée triomphale à travers les Etats-Unis dès 1952, avant de connaître un parfait succès en Amérique latine, en Europe, au

Proche-Orient puis en Extrême-Orient. Mais elle observe que « la vitrine des Etats-Unis que constitue *Porgy and Bess* renferme certaines ambiguïtés » (les valeurs fondamentales de l'Amérique bien-pensante y sont plutôt malmenées sans pour autant que soient remis en question les tabous raciaux américains), « ambiguïtés qui expliquent l'accueil enthousiaste de l'opéra sur le sol américain comme en URSS » en pleine guerre froide.

Brigitte Urbani présente une évocation de « voyages au bout de la vie » à travers deux textes de Gérard Gelas, *Virgilio, l'exil et la nuit sont bleus* (1978, repris en 1996 et 1997) et *La barque* (1985). Le premier est un monologue poétique « retraçant l'itinéraire d'un arrière-grand oncle italien poète et paysan », le second met en oeuvre un « dessoûlement politique » au profit de la redécouverte de l'âme humaine. Les deux textes, en fait, retracent un voyage, du départ à l'arrivée du protagoniste. « Mais dans les deux cas il s'agit d'un voyage particulier, un dernier voyage, au cours duquel sont effectués retours dans le passé, élans vers un futur imaginé, constats d'échecs...: ultime voyage à l'issue duquel le voyageur disparaît, voyage final qui conduit vers la mort, au du moins au bout de la vie ». Virgilio, « migrant d'éternité », effectue son dernier voyage, vers l'identité : [s'il] « s'envole et disparaît dans un élan d'amour ; Laura, [dans *La barque*], dérive et sombre par manque d'amour ». Car ce que suggèrent ces deux textes, c'est que « l'amour est la force qui nous guide dans le voyage de la vie ».

Jean Poitevin nous propose une réflexion qui se présente comme « une traversée dans l'espace et le temps ». Il s'agit en effet d'évoquer le spectacle de Sham's (abréviation de Shamsiddine, qui se dit être lui-même « le produit de plusieurs voyages - de mère malgache et de père comorien »), *Leconte de Lisle le Réunionnais*, spectacle dont le texte nous révèle un Leconte de Lisle « explorateur de territoires connus dans le monde entier mais auxquels il donne une valeur spirituelle (...), attaché qu'il était à son idéal humaniste et spiritualiste ». Si certains ne veulent voir en Leconte de Lisle que « le grand poète parnassien un peu trop français », il ne faut pas oublier qu'il est aussi et « d'abord réunionnais ». Pour mieux nous le faire savoir, Sham's est en effet « prêt à le faire voyager ».

Ouriel Zohar, quant à lui, évoque l'écrivain et dramaturge israélien Amnon Shamosh dont le parcours intellectuel révèle son intérêt pour le « voyage à travers les cultures » : né en Syrie, vivant en Israël, fondateur d'un kibboutz à la frontière proche du Liban et de la Syrie, ayant animé des mouvements de jeunesse en Afrique du Nord puis en Europe de l'Ouest, traduit dans une quinzaine de langues, il s'affirme comme désireux de « réaliser une synthèse entre la culture orientale et la culture occidentale ». Chez Shamosh, « l'écriture théâtrale s'inspire de diverses cultures », à la croisée de différentes influences, car si « la source juive » demeure chez lui primordiale, il sait aussi « prendre assez de distance » pour réaliser cette synthèse souhaitable entre ses origines syriennes, les influences occidentales fortes et son expérience personnelle au kibbutz.

Louis Van Delft, dans une de ses chroniques théâtrales récentes, nous dit ce qu'il pense de l'attribution du prix Nobel de littérature à l'homme de théâtre Dario Fo, et par ailleurs de cette confusion des genres qui risque parfois de conduire à un curieux (voire dangereux ?) amalgame entre idéologie et esthétique. Eviter la confusion n'est pas la moindre des difficultés qui se présentent à l'esprit de qui éprouve le désir sincère de passer de la « révolution » culturelle à la « révélation » esthétique : les « ravages de l'anachronisme et du mélange des genres » dont se rendent coupables certains de nos metteurs en scène

« modernes » (pour mieux servir des fins idéologiques) en font foi. Sans doute le spectacle a-t-il intérêt, en fin de compte, à éviter certains détours inutiles s'il veut « voyager loin »...

Olivier Abiteboul nous livre, pour finir, ses réflexions sur les deux notions de *nomadisme* et de *sédentarité* qui constituent comme les pôles de la pensée et, pour ce faire, évoque « deux lignées de philosophes : les philosophes errants et les philosophes reclus », ceux qui conseillent : « Rentre en toi-même » et ceux qui proclament : « Philosopher, c'est être en route ». Les « penseurs vagabonds », essentiellement ceux du scepticisme, du relativisme et du nomadisme, s'opposent ainsi aux « penseurs immobiles », ceux de l'intelligible, du solipsisme et de l'absolu. Faut-il donc « choisir entre Spinoza et Lénine » ? entre la pensée immobile et la pensée nomade ?

En tout état de cause, même si « le voyage vaut toujours le détour », combien seront d'accord avec le poète pour chanter les vertus du retour ? Entre ces voyages qui ressemblent à des exodes, à des exils, à des errances (« *vers de nouveaux rivages (...) emportés sans retour* ») et ceux qui toujours nous ramènent, le coeur content, vers des rivages familiers, d'autant plus doux que l'éloignement aura duré longtemps, - entre ces voyages qui conduisent les âmes bien trempées vers une *terra incognita* où ils iront toujours plus avant avec la fierté des pionniers, des aventuriers, des découvreurs ou des explorateurs et où ils feront souche, et ceux qui jamais ne nous font oublier la terre que nous avons un jour quittée, « *la terre de nos racines* », ou encore celle qui demeure toujours au fond de l'âme, *home, sweet home*, celle vers laquelle s'exerce une aimantation irrésistible, on ne peut manquer d'être frappé d'observer qu'existe tout de même une parenté. Le mythe d'Abraham, partant sans espoir de retour vers une terre promise, et le mythe d'Ulysse, appelé à rejoindre un jour ses pénates, marquent bien deux styles de vie, deux vocations, deux destins de natures différentes mais le dynamisme fondamental qu'ils impliquent s'opposera toujours à cette volonté farouche de demeurer ancré dans sa sédentarité, de rester fidèle à son sol (et de défendre son territoire...) que symbolise si bien le mythe d'Antée.

Le théâtre a cette vertu, parmi bien d'autres, de refléter et d'illustrer ces choix ou ces conflits qui, nous l'avons vu au cours de notre voyage à travers les siècles, sont sans cesse à affronter. Voyages pleins d'imprévu et de pittoresque ou voyages sans surprise, avec ou sans enjeux majeurs, détours sans intérêt et chemins de traverse ou itinéraires spirituels, promenades buissonnières ou explorations périlleuses, tout est possible au théâtre : à nous de décider s'il faut nous embarquer.

Mais il est vrai que nous sommes déjà embarqués.

PS. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

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

\* N° 11 : La parole, le silence et le cri (2001)

Maurice ABITEBOUL  
Université d'Avignon  
Directeur de la Publication