

CORPUS

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

CORPUS

Sommaire du corpus

I - Créations originales (publiées).....	p. 8
II - Créations originales (non publiées)...	p. 9
III - Montages de textes.....	p. 10
IV - Des saisons en enfer.....	p. 12
V - Opéras rimbaldiens.....	p. 14
VI - Danse.....	p. 15
VII - Films/téléfilms.....	p. 16
VIII - Inspirations rimbaldiennes.....	p. 17

Avertissement sur la typologie :

La double catégorie des créations originales (I et II) concerne les textes entièrement originaux, publiés ou non, que nous considérerons davantage sous l'angle de l'écriture que de la représentation. Nous regroupons sous la catégorie des montages toutes les créations constituées exclusivement de textes de Rimbaud (dans le cas d'Alain Héril, des textes de Michon et de Gilbert-Lecomte s'y ajoutent ; mais Héril lui-même n'a rien écrit). Nous y incluons les adaptations des Illuminations et d'Un cœur sous une soutane (dans la mesure où un seul exemple de ce texte figure dans notre corpus), mais considérons à part celles d'Une saison en enfer. Par ailleurs, les dénominations employées pour définir les spectacles musicaux ont été empruntées aux dossiers de presse des spectacles eux-mêmes. Enfin, les « inspirations rimbaldiennes » ne font pas partie du corpus à proprement parler, mais regroupent les pièces éditées ayant trait, de près ou de loin, à Rimbaud. Les fiches en annexe (p. 145 sqq. de ce volume) complètent ces références (sauf pour celles concernant les inspirations rimbaldiennes, qui sont considérées à part dans le corps de la thèse).

CORPUS

I - Créations originales (publiées)

(par ordre alphabétique d'auteurs)

Maurice BAZY, *Rimbaud est mort*, Paris (sans nom d'éditeur), 1945. Ce texte n'a été publié qu'en très peu d'exemplaires, tous numérotés, et nous a été aimablement fourni par M. Alain Borer. Il n'a en outre jamais fait l'objet d'une création scénique.

Georges BONNAMY, *L'Homme aux semelles de vent*, Paris, Debresse, 1941. Cette pièce n'a jamais, à notre connaissance, fait l'objet d'une représentation scénique.

Roger DÉFOSSEZ, *L'Heure verte*, *Fréquence Théâtre* n° 16, Nice, Éditions de la Traverse, octobre 1999. Création le 10 février 1999 au Théâtre de la Huchette à Paris.

Pierrette DUPOYET, *Côté Rimbaud*, Arles, Actes sud, « Papiers », 1991. Création le 10 juillet 1990 au Théâtre du Tremplin dans le cadre du Festival d'Avignon *off*. Reprises multiples, par l'auteur mais aussi par Christine Paillat en 2004 (Perros-Guirec).

Philippe FAURE, *Moi, Paul-Marie Verlaine, père et mère*, Dumerchez/Théâtre de la Croix Rousse, 1995. Création le 29 mai 1995 au Théâtre du Point du Jour, dans le cadre de la Biennale « Théâtre Jeunes Publics » de Lyon.

Philippe LÜSCHER, *Rimbaud-Verlaine, drôle de ménage*, Lausanne, Éditions de l'Aire, Société suisse des auteurs, Théâtre Suisse, 1991. Création en mai 1991 au Théâtre Poétique de l'Orangerie (Genève).

II - Créations originales (non publiées)
(par ordre alphabétique d'auteurs)

Antoine BOURSEILLER, *Campagne-Première*. Lecture publique dirigée par Philippe Adrien le 11 février 2002 au Théâtre du Rond-Point à Paris.

Pierre GRÈVE/Victor CAMARAT, *Rimbaud l'enfant perdu*. Deux extraits seulement ont été publiés, l'un dans *Rimbaud, Europe* n° 746-747, juin-juillet 1990, p. 148-152 et l'autre dans *Arthur Rimbaud - Bruits neufs*, textes réunis par Roger Little, *Sud*, hors série, 1991, p. 229-238. Le texte nous a été aimablement fourni par M. Roger Little. Création le 24 janvier 1939 au Théâtre de l'Abri à Paris.

Christopher HAMPTON, *Les Fils du soleil*. Création originale au Royal Court Theatre en 1968. Elle fait l'occasion de nombreuses reprises en Angleterre et aux Etats-Unis, puis en Belgique où elle est traduite et mise en scène par Lucette Andrieu (1973). Enfin, elle est reprise par Vicky Messica en hiver 1985 au Théâtre des Déchargeurs, puis adaptée pour le cinéma en 1997 (voir *infra*, VII). Nous travaillerons sur ces deux versions.

Laurent MALET/Michel RACHLINE, *Rimbaud, dernière escale*. Création en 1999 au Théâtre Molière/Maison de la Poésie à Paris.

Philippe RENAULT, *Nous ne sommes pas au monde*. Création en janvier 1996 au Théâtre des Déchargeurs, à l'occasion du centenaire de la mort de Verlaine.

Ariane WALTER, *Rimbaud-Verlaine, l'amour fou*. Écriture et première création en 1992 dans un cadre scolaire ; en été 1993, la pièce est portée au festival *off* d'Avignon ; suit une tournée à l'étranger (Suède et Allemagne). Au printemps 1996, la pièce est reprise au Guichet-Montparnasse, puis en mai 1998 au Lucernaire.

III - Montages de textes

(par ordre alphabétique de metteurs en scène)

Pierre ASCARIDE, adaptation et mise en scène d'*Un cœur sous une soutane (Intimités d'un séminariste)*. Création en 1977 au Théâtre Roger Salengro de Lille.

Jacques BONNAFFÉ, *Passages d'Arthur Rimbaud*, montage de textes poétiques et de lettres. Création en 1991. Il a également construit un montage des *Lettres d'Abyssinie*.

Alain CARRÉ, *Ce voyou génial*, montage de poésies. Création en janvier 1991 au Petit Montparnasse à Paris.

Jean-Pierre CLIQUET/Jean-Louis COUSSEAU, *Mon Frère Arthur*, montage de textes et de lettres. Création le 21 mars 1991 au Théâtre d'Arras.

COMÉDIE-FRANÇAISE, *Intégrale Rimbaud*, journée de lectures consacrée à Rimbaud, avec les *Poésies* (mise en scène Bruno Raffaelli), les *Vers nouveaux* (Jean-Pierre Jourdain), *Une saison en enfer* (Christine Fersen) et les *Illuminations* (Michel Favory). Le 5 juin 2005, avec l'intégralité de la troupe de la Comédie-Française, salle Richelieu.

Michel DE MAULNE, *Enfer et Illuminations*, montage de textes et de lettres. Création en 1991 dans le cadre du Festival d'Avignon *off*, reprise en 1999 au Théâtre Molière/Maison de la Poésie à Paris.

Thierry DE PERETTI, *Illuminations*, montage de textes (environ trois quarts du recueil des *Illuminations*). Création en janvier 2005 au Théâtre Kalliste d'Ajaccio. Tournée nationale et internationale, reprise au Théâtre de la Ville et au Théâtre de l'Ouest Parisien en 2006.

Alain HÉRIL, *Le Trajet Rimbaud*, montage de textes et de lettres. Création en mars 2000 au Centre culturel d'Athis-Mons. Reprise en décembre 2000 au Théâtre de l'Eclipse à Juvisy-sur-Orge, puis régulièrement depuis.

Denis LAVANT, récital improvisé de poèmes. Soirée carte blanche à la Maison de la Poésie en 1999. Il a également dit un certain nombre de textes destinés à des enregistrements ou des diffusions radiophoniques.

Michel NEBENZAHL, *Illuminations*, montage intégral des *Illuminations*. Création en juin 1999 au Théâtre Bernard-Marie Koltès, Université de Nanterre, reprise en octobre dans le même lieu puis en juin 2000 aux Arènes de Montmartre et au Lavoir Moderne Parisien (festival du XVIII^e arrondissement).

Bruno NETTER, *Comme un bateau ivre*, montage de textes. Ce spectacle, créé en 1991 au Théâtre Essai à Paris, est la réunion de trois spectacles antérieurs : *Rimbophélie* (1984), *Une saison en enfer* (1985), et *Illuminations* (1987).

Jérôme POULY, *Un auteur, un acteur... une heure avec Arthur Rimbaud*, montage de poèmes et d'extraits du livre de Jean Teulé (voir *infra*, VII). Les 22 et 24 mai 2004 au Studio-Théâtre de la Comédie-Française.

Olivier THÉBAULT, *Les Étrennes des Orphelins*, montage de textes et de lettres. Création en mai 1999, dans le cadre du « Printemps de l'Étincelle » à Sorgues ; la pièce a ensuite été montée à Saint-Ouen en mai 2000, puis en juillet de la même année dans le cadre du Festival d'Avignon *off*, et enfin en novembre 2000 dans le cadre du 9^e Festival « Traces de l'art » à Bagnolet.

Jean-Bernard TORRENT, *Sur la côte et de l'autre bord*, montage de lettres d'Afrique. Création au Petit Odéon en janvier 1992.

IV - Des saisons en enfer

(par ordre alphabétique de metteur en scène)

Édouard AUTANT et Louise LARA, adaptation et mise en scène d'*Une saison en enfer*. Création au Laboratoire « Art et Action » (Grenier jaune) les 21, 22 et 23 décembre 1928, reprise du 26 février au 3 mars 1930, puis au Théâtre d'Essai Pierre Sonrel du 6 au 10 novembre 1937, à l'occasion de l'Exposition Universelle (où ils intègrent alors la mise en scène du sonnet des *Voyelles*). En 1948, Nicolas BATAILLE reprend leur adaptation. Sa création remporte le Prix d'avant-garde au Concours des Jeunes Compagnies. La pièce se rejouera en novembre 1949 au Théâtre de Poche, le 22 novembre 1954 à la Sorbonne et le 28 novembre 1966 au Théâtre du Tertre. Les Autant-Lara ont également adapté le *Bateau ivre* et le *Sonnet des voyelles*.

Gabriel CHAMÉ BUENDIA, adaptation et mise en scène d'*Une saison en enfer*. Il s'agit en réalité de la reprise d'un spectacle créé en 1979 par Mehmet IKSEL au Lucernaire et reprise en 1980 à l'Espace Cardin, puis à l'occasion d'une tournée internationale. Elle est recréée par Buendia en 1989, puis en janvier 1991 à l'occasion du centenaire de la mort de Rimbaud, au Centre Culturel Georges Pompidou. L'unique interprète, Pierre-François Pistorio, conserva le rôle à chaque fois.

Compagnie « LE CIRQUE ÉLECTRIQUE », adaptation et mise en scène d'*Une saison en enfer*. Création en décembre 2004 sous le chapiteau de la Cour du Maroc à Paris.

Gilles DROULEZ, adaptation et mise en scène d'*Une saison en enfer*. Création au Ballon rouge en 2001 dans le cadre du Festival d'Avignon *off*. Reprise du 27 mars au 6 avril 2003 au Carré 30 de Lyon.

Nicolas FAGART, adaptation et mise en scène d'*Une saison en enfer*. Création sous forme de théâtre en appartements à Paris et Calais en 2000 et 2001 ; reprise en juillet

2001 et 2002 au Centre Européen de Poésie, Festival d'Avignon *off* ; à la Belle Hortense à Paris en 2002 ; à Caval (Paris) en 2002.

Georges TRILLAT, adaptation et mise en scène d'*Une saison en enfer*. Création en 1994 au Théâtre de l'Ile-Saint-Louis à Paris. Reprise du 21 mars au 8 avril 1995 par le Nouveau théâtre Expérimental à l'Espace Libre à Montréal. Reprise au Festival d'Avignon *off*, tournée nationale.

V - Opéras rimbaldiens
(par ordre alphabétique de librettistes)

Louis-François CAUDE (librettiste)/Lorenzo FERRERO (compositeur), *Rimbaud ou le fils du soleil*, opéra. Création en juillet 1978 au Théâtre des Célestins dans le cadre du Festival d'Avignon *off*. Mise en scène d'Antoine BOURSEILLER.

Élisabeth CHAILLOUX (dramaturge et metteur en scène), *Green*, récital et tour de chant. Création en 2000 au Théâtre des Quartiers d'Ivry à Ivry-sur-Seine. Avec Serge Hureau.

Marius CONSTANT (compositeur et librettiste), *Des saisons en enfer, un amour fou*, mélodrame lyrique. Création en 1999 dans le cadre du Printemps des Arts de Monte-Carlo puis reprise à l'Espace Pierre Cardin à Paris du 23 novembre au 2 décembre 1999. Mise en scène de Daniel MESGUICH.

Matthias PINTSCHER (compositeur et librettiste), *L'Espace dernier*, *Musiktheater*. Création en février 2004 à l'Opéra Bastille. Mise en scène de Michael SIMON.

Serge RIVRON (librettiste), *Abdu Rimb*, opéra poétique. Écriture en 1990. Créé par Emmanuel DEPOIX en 1998 au lycée Chaptal, repris en mai 2000 au Théâtre de Nesle puis au Studio Berthelot à Montreuil.

Franck VENAILLE (librettiste) et Georges BŒUF (compositeur), *Verlaine, Paul*, opéra de chambre. Œuvre composée en 1995 ; créée le 29 octobre 1996 (représentations le 30 octobre puis les 2 et 3 novembre) à l'Opéra de Nancy dans le cadre du centenaire de la mort de Verlaine, dans une mise en scène d'Antoine BOURSEILLER. Reprise au Théâtre de la Criée à Marseille en mai 2003.

VI - Danse

(par ordre alphabétique de chorégraphes)

Maurice BÉJART, *Illuminations*, ballet. Création en 1979 au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles, reprise au Théâtre des Champs-Élysées à Paris du 29 mars au 15 avril 1980. Musique de Pierre Henry.

Dominique REBAUD, *Des mondes et des anges*, chorégraphie hip-hop. Création en 2001 dans le cadre du Festival « Danses Urbaines » de Suresnes.

VII - Films/téléfilms

(par ordre alphabétique de réalisateurs)

Charles BRABANT, *Le Voleur de feu*, documentaire. Première diffusion télévisée en 1978. Avec Alain Borer.

Agnieszka HOLLAND, *Éclipse totale (Total eclipse)*, reconstitution biographique d'après le scénario de Christopher Hampton *Les Fils du soleil* (voir *supra*, **II**). Sortie au cinéma en 1997. Avec Leonardo Di Caprio (Rimbaud), David Thewlis (Verlaine), Romane Bohringer (Mathilde).

Nelo RISI, *Une saison en enfer*, reconstitution biographique. Sortie au cinéma en 1971. Avec Terence Stamp (Rimbaud) et Jean-Claude Brialy (Verlaine).

Marc RIVIÈRE, *L'Homme aux semelles de vent*, reconstitution biographique. Première diffusion télévisée en 1995. Avec Laurent Malet (Rimbaud) et Jacques Bonnaffé (Alfred Bardey).

Jean TEULÉ, *Rainbow pour Rimbaud*, fiction inspirée par Rimbaud. Sortie au cinéma en 1995. Avec Robert MacLeod (Robert Rimbaud). Ce film nous intéressera en grande partie sous l'angle de son exploitation théâtrale par Jérôme Pouly (voir *supra*, **III**).

VIII - Inspirations rimbaldiennes
(par ordre alphabétique d'auteurs)

Bertold BRECHT, *Baal, Théâtre complet*, t. I, traduction d'Eugène Guillevic, L'Arche, 1974.

Paul CLAUDEL, *Tête d'Or* (seconde version), Mercure de France, 1959, réédition « Folio ».

Jean COCTEAU, *Bacchus, Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

Jean COCTEAU/Raymond RADIGUET, « Une soirée mémorable », publié dans le *Coq parisien* n° 4, novembre 1920, repris dans le *Théâtre complet* de Cocteau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 1321-1324.

Marcel DROUIN, *Dialogue des morts*, entretien fictif entre Rimbaud et Ernest Renan, publié dans *La Lorraine artiste* (Nancy), le 16 octobre 1892. Repris dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Rimbaud, 1993, p. 94-98.

Eugène DURIF, *Meurtres hors champ*, Arles, Actes sud, « Papiers », 1999.

– *Pochade millénariste*, Arles, Actes sud, « Papiers », 2000.

Jacques GUIMET, *La Fille de Rimbaud*, Publisud, 1990.

Abdellatif LAÂBI, *Exercices de tolérance, Rimbaud et Shéhérazade*, Paris, Éditions de La Différence, 2000.

Eduardo MANET, *L'Âme artiste, Brèves d'ailleurs*, Maison du geste et de l'image, Arles, Actes sud, « Papiers ».

Andreas MARBER, *Rimbaud sur les bords de l'Oder*, traduit de l'allemand par Jörn Cambreleng, Paris, Éditions Théâtre Ouvert, « Tapuscrit », 2001 ; titre original : *Rimbaud in Eisenhüttenstadt* (inédit). Création en 1997 au Théâtre de Bochum (Allemagne).

BIBLIOGRAPHIE

Sommaire de la bibliographie

I^{ère} partie : Rimbaud...p. 22

- I - Éditions des textes de Rimbaud.....p. 22
- II - Ouvrages consacrés à Rimbaud..... p. 24
- III - Ouvrages traitant en partie de Rimbaud... p. 30
- IV - Ouvrages collectifs, revues, magazines..... p. 32
- V - Articles, préfaces et lettres..... p. 37

II^e partie : Théâtre, danse, cinéma...p. 48

- I - Ouvrages..... p. 48
- II – Ouvrages collectifs, revues, magazines... p. 56
- III – Articles, préfaces et lettres..... p. 58

III^e partie : Rimbaud et le théâtre (la danse, le cinéma), croisements...p. 63

- I - Ouvrages..... p. 63
- II - Articles..... p. 64
- III - Ouvrages collectifs, revues, magazines... p. 68
- IV - Documents sonores..... p. 76
- V - Autres documents inédits..... p. 81

IV^e partie : Critique générale...p. 82

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

I^{ère} partie : Rimbaud

I - Éditions des textes de Rimbaud

(par ordre chronologique)

Reliquaire : poésies, édition et préface par Rodolphe Darzens, Paris, Louis Genonceaux, 1891.

La Chasse spirituelle, pastiche publié sous le nom de Rimbaud avec une introduction de Pascal Pia, Paris, Mercure de France, 1949.

Œuvres complètes, texte établi et commenté par Antoine Adam, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

Œuvres, édition établie par Suzanne Bernard et André Guyaux, Garnier, 1981.

Illuminations, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, « Langages », La Bâconnière, 1985 (cette édition forme un tout avec l'essai *Poétique du fragment* cité plus loin).

Une saison en enfer, édition établie et commentée par Pierre Brunel, Paris, José Corti, « Rien de commun », 1987.

Vers nouveaux/Une saison en enfer, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Garnier Flammarion, 1989.

Œuvre-vie, édition du centenaire, établie par Alain Borer, Paris, Arléa, 1991.

Œuvres complètes, Poésies, prose et correspondance, édition établie, présentée et annotée par Pierre Brunel, Paris, La Pochothèque, « Classiques Modernes », 1999.

Poésies. Une saison en enfer. Illuminations, édition de Louis Forestier, préface de René Char, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999 (1965 pour la préface). Attention : les rééditions de ce même ouvrage peuvent comporter des modifications dans la pagination et dans les notes. Nos références s'appuient sur l'édition de 1999.

Œuvres complètes, t. I, édition établie par Steve Murphy, Paris, Champion, 1999.

II - Ouvrages consacrés à Rimbaud
(par ordre alphabétique des auteurs)

Hédi ABDEL-JAOUAD, *Rimbaud et l'Algérie*, Paris/Alger, Paris-Méditerranée/Edif, 2004.

Danielle BANDELIER, *Se dire ou se taire : l'écriture d'Une saison en enfer*, Neuchâtel, « Langages », La Bâconnière, 1988.

Alfred BARDEY, *Barr Adjam, souvenirs d'Afrique orientale (1880-1887)*, préface de Joseph Tubiana, CNRS, 1981.

Anne-Emmanuelle BERGER, *Le Banquet de Rimbaud, Recherches sur l'oralité*, Seyssel, Champ Vallon, « L'Or d'Atalante », 1992.

Paterne BERRICHON, *La Vie de Jean Arthur Rimbaud*, Paris, Mercure de France, 1897.

– *Jean Arthur Rimbaud, le poète (1854-1873)*, Paris, Mercure de France, 1912.

Olivier BIVORT et Steve MURPHY, *Rimbaud, publications autour d'un centenaire*, Supplémento al n. 113 di *Studi Francesi*, Torino, Rosenberg & Sellier, maggio-agosto 1994.

Yves BONNEFOY, *Rimbaud*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1961.

Alain BORER, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1984.

– *Rimbaud l'heure de la fuite*, Gallimard, « Découvertes », 1991.

Suzanne BRIET, *Rimbaud notre prochain*, Nouvelles Éditions Latines, 1956.

Pierre BRUNEL, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ Poétique », 1983.

– « *Ce sans-cœur de Rimbaud* », L'Herne, « Les Mémoires », Paris, 1999.

– *Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris, Champion, « Unichamp », 1983.

– *Rimbaud*, Librairie Générale Française, « Le livre de poche », 2002.

– *Éclats de la violence, Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, José Corti, « Rien de commun », 2004.

Claude CARTON, *Rimbaud, retour sur images*, Anciaux, Charleville-Mézières, 2004.

Margaret DAVIES, *Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud, analyse du texte*, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 155, 1975.

Ernest DELAHAYE, *Rimbaud, l'artiste et l'être moral*, Paris, Messein, 1923.

– *Les Illuminations et Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud*, Paris, Messein, 1927.

Frédéric EIGELDINGER et André GENDRE, *Delahaye témoin de Rimbaud*, Neuchâtel, La Bâconnière, « Langages », 1974.

René ÉTIEMBLE, *Le Mythe de Rimbaud, L'année du centenaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1967.

– *Le Sonnet des Voyelles, de l'audition colorée à la vision érotique*, Gallimard, « Les Essais », 1968.

René ÉTIEMBLE et Yassu GAUCLÈRE, *Rimbaud*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1950.

Benjamin FONDANE, *Rimbaud le voyou*, Paris, Denoël & Steele, 1933.

Antoine FONGARO, *Matériaux pour lire Rimbaud*, *Les Cahiers de littérature*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1990.

– *Segments métriques dans la prose d'"Illuminations"*, *Les Cahiers de Littératures*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993.

Roger GILBERT-LECOMTE, *Arthur Rimbaud*, Montpellier, Bruno Roy, 1972.

Jean-Pierre GIUSTO, *Rimbaud créateur*, Presses universitaires de France, Publications de la Sorbonne, « Littératures », 1980.

André GUYAUX, *Poétique du Fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, « Langages », la Bâconnière, 1985.

– *Duplicités de Rimbaud*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1991.

Arthur Cecil HACKETT, *Rimbaud l'enfant*, Paris, Corti, 1948.

Atle KITTANG, *Discours et jeu, essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Universitetsforlaget/Presses Universitaires de Grenoble, 1971.

Françoise LALANDE, *Madame Rimbaud*, Presses de la Renaissance, 1987 ; réédition Tournai (Belgique), Labor, 2000.

Jean-Jacques LEFRÈRE, *Arthur Rimbaud*, Fayard, 2001.

Claude-Edmonde MAGNY, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1956.

Mathilde MAUTÉ, Ex-Madame Paul Verlaine, *Mémoires de ma vie*, Seyssel, Champ Vallon, « dix-neuvième », 1992 (1935 chez Flammarion pour la première édition).

Bernard MEYER, « *Sur les derniers vers* », *Douze lectures de Rimbaud*, CRHL - Université de la Réunion, L'Harmattan, « Poétiques », 1996.

Pierre MICHON, *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, « L'un et l'autre », 1991.

Bruce MORRISSETTE, *La Bataille Rimbaud. L'Affaire de la Chasse Spirituelle*, Paris, Nizet, 1959. Titre original : *The Great Rimbaud Forgery*, Saint-Louis, Washington University Studies, 1956.

Michel MURAT, *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, Les Essais, « Rien de commun », 2002.

Yoshikazu NAKAJI, *Combat spirituel ou immense dérision ? Essai d'analyse textuelle d'"Une saison en enfer"*, Paris, José Corti, 1987.

Dominique NOGUEZ, *Les Trois Rimbaud*, Minuit, 1986.

Pierre PETITFILS, *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949.

– *Rimbaud*, Julliard, « Les Vivants », 1982.

– *Rimbaud au fil des ans, 1854-1984*, Charleville-Mézières, Musée Bibliothèque Rimbaud/Centre culturel Rimbaud, 1984.

Henri PEYRE, *Rimbaud vu par Verlaine*, Paris, Nizet, 1975.

Ernest PIGNON-ERNEST, *Arthur Rimbaud, le livre du centenaire*, avec une préface de Jack Lang, Poitiers, J.-C. Lattès, « L'Iconothèque », 1991.

Jacques PLESSEN, *Promenade et poésie. L'expérience de la marche et du mouvement dans l'œuvre de Rimbaud*, La Haye, Mouton, 1967.

Lionel RAY, *Arthur Rimbaud*, Paris, Seghers, « Poètes d'Aujourd'hui », 1976.

Antoine RAYBAUD, *Fabrique d'"Illuminations"*, Paris, Seuil, 1989.

Isabelle RIMBAUD, *Reliques*, Paris, Mercure de France, 1921.

Jacques RIVIÈRE, *Rimbaud : Dossier 1905 - 1925*, présenté, établi et annoté par Roger Lefèvre, Paris, « NRF », Gallimard, 1977.

André ROLLAND DE RENÉVILLE, *Rimbaud le voyant*, Paris, Au sans pareil, 1929, réédition à la Colombe, 1947.

Victor SEGALEN, *Le Double Rimbaud*, A Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, Fata Morgana, 1986 (première publication dans le *Mercure de France* du 15 avril 1906).

Jean-Luc STEINMETZ, *Arthur Rimbaud, une question de présence*, nouvelle édition, Paris, Tallandier, « Figures de proue », 1999 (1991 pour la première édition).

– *Les Femmes de Rimbaud*, Zulma, « Grain d’orage », 2000.

André SUARÈS, *Portraits et préférences, de Benjamin Constant à Arthur Rimbaud*, textes réunis par Michel Drouin, Gallimard, 1991.

Jean TEULÉ, *Rainbow pour Rimbaud*, Paris, Julliard, 1991.

Bertrand TILLIER/IPOUSTEGUY, *Rimbaud l’enfant lettré*, Cercle d’Art, 1991.

Vernon Philip UNDERWOOD, *Rimbaud et l’Angleterre*, Paris, Nizet, 1976.

Paul VERLAINE, *Les Poètes Maudits, Rimbaud raconté par Paul Verlaine*, avec introduction et notes de Jules Mouquet, Paris, Le Mercure de France, 1934, deuxième édition.

– *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

– *Correspondance générale I, 1857-1885*, Fayard, 2005.

III - Ouvrages consacrant un chapitre ou traitant en partie de Rimbaud

(par ordre alphabétique des auteurs)

Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, PUF, Quadrige, 1957, réédition en 1988.

François BON, « Semelles de Vent », *Voleurs de feu, les vies singulières des poètes*, Paris, Hatier, 1996.

André BRETON, « Flagrant délit, Rimbaud devant la conjuration de l'imposture et du truquage », Paris, Thésée, 1949, repris dans *La Clé des Champs*, Société Nouvelle des Editions Pauvert, Le Livre de Poche, 1979, p. 163-215.

Remy de GOURMONT, « Arthur Rimbaud », *Le Livre des masques*, Mercure de France, 1896, rééd. 1914, p. 161-164.

Stéphane HUYNH TAN, *Verlaine. Faire parler les morts*, La bibliothèque, « Les Portraits », 1998.

Edmond LEPELLETIER, *Paul Verlaine, sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France, 1907, 7^e édition, 1903.

Georges POULET, « Rimbaud », *La Poésie éclatée*, PUF, « écriture », 1980, p. 85-165.

Michel QUESNEL, *La Création poétique, Thèmes et langage dans la poésie française du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, « U », 1996.

Jean-Pierre RICHARD, « Rimbaud ou la poésie du devenir », *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points essais », 1955, p. 187-250.

– « Pour un *Rimbaud* », *Terrains de lecture*, Gallimard, 1996 (première publication sous le titre « Pour lire *Rimbaud le fils* », *Compagnies de Pierre Michon*, Lagrasse, Théodore Balmoral/Verdier, 1993).

Jérôme THÉLOT, *La Poésie précaire*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997.

IV - Ouvrages collectifs, revues, magazines
(par ordre chronologique)

Le Temps, 26^e année, n° 9304, 24 octobre 1886.

La Revue encyclopédique n° 26, 1^{er} janvier 1892.

Revue d'Ardenne et d'Argonne, mai-juin 1908.

Le Grand jeu n° 2, printemps 1929.

Les Nouvelles littéraires, 4 février 1939.

Catalogue de l'exposition Rimbaud à la Bibliothèque nationale, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale, 1954.

La Table Ronde n° 78, juin 1954.

Les Lettres nouvelles, décembre 1954.

Album Rimbaud, iconographie réunie et commentée par Henri Matarasso et Pierre Petitfils, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

Rimbaud, Hachette, « Génies et réalités », 1968.

A. Rimbaud 1, images et témoins, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 323-326, Paris, Minard, 1972.

A. Rimbaud 2, hommage anglo-saxon : Une saison en enfer ; Poétique et thématique, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 370-373, Paris, Minard, 1973.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 2, 1973.

Rimbaud, Magazine Littéraire, février 1973.

Rimbaud, Europe n° 529-530, mai-juin 1973.

Rimbaud, Littérature n° 11, Paris, Larousse, octobre 1973.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 4, 1974.

Aujourd'hui Rimbaud..., enquête de Roger Munier, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 160, 1976.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° LV, 1977.

Nouvelle Revue Française, avril-mai 1978.

Poétique n° 34, avril 1978.

Romantisme n° 36, 1982.

Circeto n° 1, octobre 1983.

Œuvres & critiques (Tübingen), n° 2, 1984.

Rimbaud maintenant, « Minute d'éveil », Paris, Société des Études romantiques, CDU-SEDES, 1984.

Parade sauvage, Bulletin n° 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, janvier 1986.

Parade sauvage, Revue n° 4, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, septembre 1986.

Rimbaud ou « la liberté libre », *Parade sauvage*, colloque de Charleville-Mézières, 11-13 septembre 1986.

Revue d'histoire littéraire de la France, mars-avril 1987.

Le Journal littéraire n° 1, 15 septembre - 15 novembre 1987.

Parade sauvage, Hommage à Pierre Petitfils, Revue n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1989.

Rimbaud, *Europe* n° 746-747, juin-juillet 1990.

Il confronto letterario n° 14, novembre 1990.

Parade sauvage, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990.

Rimbaud à la loupe, Hommage à C.-A. Hackett, Actes du colloque du Saint-John's College dirigé par Steve Murphy et George Hugo Tucker, Cambridge, 10-12 novembre 1987, *Parade Sauvage*, numéro hors-série, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1990.

Arthur Rimbaud et les artistes du XX^e siècle, Musées de Marseille, 1991.

Parade sauvage, Revue n° 7, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, janvier 1991.

Parade sauvage, Revue n° 8, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, janvier 1991.

Passages de Rimbaud, Magazine littéraire n° 289, juin 1991.

Rimbaud 100 ans après, Actes du colloque n° 3 dirigé par Steve Murphy, Charleville-Mézières, 5-10 septembre 1991, *Parade Sauvage*, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 1992.

Les Illuminations : un autre lecteur ?, Études rassemblées et présentées par Pierre Piret, hors série des Lettres romanes, Université catholique de Louvain, 1993.

Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud, sous la direction d'André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, 1993.

Le millénaire Rimbaud, Alain Badiou *et al.*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 1993.

Rimbaud 1891-1991, Actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille, 6-10 novembre 1991, textes publiés par André Guyaux, Paris, Champion, 1994.

Rimbaud et son temps, *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 6, Armand Colin, novembre/décembre 1992.

Parade sauvage, Revue n° 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1994.

Amis d'Auberge Verte, Revue d'études rimbaldiennes n° 4, 1996.

Le Glaneur n° 11, janvier-février 1996.

Parade sauvage, Revue n° 14, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, mai 1997.

Magazine littéraire, juillet-août 1997.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 36, décembre 1997.

Parade sauvage, Revue n° 15, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1998.

La Nouvelle Revue française n° 548, janvier 1999.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 38, juillet 1999.

Parade sauvage, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, n°s 17-18, août 2001.

Textes et contextes d'une révolution poétique, Parade sauvage, colloque de Charleville-Mézières n° 4, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 11-13 septembre 2002.

Rimbaud trafiquant d'âmes, Télérama hors série, novembre 2004.

V - Articles, préfaces et lettres
(par ordre alphabétique des auteurs)

ALAIN-FOURNIER, Lettre à Jacques Rivière du 13 septembre 1905, *Correspondance 1904-1914*, t. I, Gallimard, 1991, p. 139-141.

Christian ANGELET, « La tentation du roman chez Rimbaud, Baudelaire et quelques autres », *Rimbaud et son temps, Revue d'histoire littéraire de la France* n° 6, Armand Colin, novembre/décembre 1992, p. 1017-1027.

Louis ARAGON, « Rimbaud. Puisque son nom fut prononcé », *Le Carnet critique*, 15 avril- 15 mai 1918, repris dans *Chroniques I, 1918-1932*, Paris, Stock, 1998, p. 17-20.

– « Préface à *Une saison en enfer* », publication yougoslave du texte de Rimbaud, 1930, republiée dans *Rimbaud, Europe* n° 746-747, juin-juillet 1990, p. 33-39.

– Préface aux *Poèmes Politiques* de Paul Éluard, 1948, réédité dans les *Œuvres complètes* de Paul Eluard, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 199.

– « Écrit dans les marges d'*Anicet* », *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 178-182.

Roland BARTHES, « Petite mythologie du mois - Phénomène ou mythe ? », *Les Lettres nouvelles*, décembre 1954, p. 151-153.

Olivier BIVORT, « Un problème référentiel dans les *Illuminations* : les syntagmes nominaux démonstratifs », *Parade sauvage* n° 7, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, janvier 1991, p. 89-102.

– « Le tiret dans les *Illuminations* », *Parade sauvage* n° 8, 1991, p. 2-8.

Philippe BONNEFIS, « Onze notes pour fragmenter un texte de Rimbaud », *Rimbaud, Littérature* n° 11, Paris, Larousse, octobre 1973, p. 46-67.

Alain BORER, « Adieu à Rimbaud », *Le Journal littéraire* n° 1, 15 septembre - 15 novembre 1987, p. 115-122.

– « Lignes de fuite », *Rimbaud trafiquant d'âmes, Télérama* hors série, novembre 2004, p. 38-47.

Maurice BOURG, témoignage dans *Aujourd'hui Rimbaud...*, enquête de Roger Munier, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 160, 1976, p. 32-33.

André BRETON, « Arthur Rimbaud », *Anthologie de l'humour noir, Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1013-1018.

Pierre BRUNEL, « La Fin de l'idylle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1987, p. 200-212 (vol. réunissant les numéros du premier semestre 1987).

– « Une saison en enfer d'Arthur Rimbaud : étude néante de l'enfer », *Magazine littéraire*, juillet-août 1997, p. 65-67.

– « Fêtes de la faim », *Parade sauvage, Revue* n° 15, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1998, p. 13-18.

Michel BUTOR, « Difficile ascension du Parnasse », *Rimbaud, trafiquant d'âmes*, hors série de *Télérama* consacré à Rimbaud, novembre 2004, p. 31-37.

Jean-Pierre CHAMBON, « Quelques remarques sur la prononciation de Rimbaud, d'après les "coppées" IV et IX de Verlaine », *Circeto* n° 1, octobre 1983, p. 6-12.

– « Deux points de phonétique rimbaldienne, à propos des quatre premiers vers de *Bannières de mai* », *Parade sauvage*, Bulletin n° 2, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, janvier 1986, p. 58-61.

René CHAR, « Arthur Rimbaud », *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, « Poésie », 1971, 1951 pour la première édition, p. 107-114. NB : ce texte figure également en préface de l'édition citée plus haut des œuvres de Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, édition de Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999.

Bruno CLAISSE, « *Les Ponts* ou "la comédie" : les seuils du texte », *Les Illuminations : un autre lecteur ?*, Études rassemblées et présentées par Pierre Piret, hors série des Lettres romanes, Université catholique de Louvain, 1993, p. 39-54.

Paul CLAUDEL, Préface à l'édition au Mercure de France, 1912, repris dans « Accompagnements », *Œuvres en prose*, Gallimard, Pléiade, 1965, p. 514-521.

– « Un dernier salut à Arthur Rimbaud », repris dans « Accompagnements », *Œuvres en prose*, Gallimard, Pléiade, 1965, p. 521-527.

Marilène CLÉMENT, « L'Homme aux semelles de vent », *Rimbaud, Europe* n° 529-530, mai-juin 1973, p. 26-32.

Jean COCTEAU, « Carte blanche », *Paris-Midi*, 7 avril 1919, repris dans *Carte blanche*, Éditions de la sirène, 1920, p. 15-16.

Benoît de CORNULIER, « Illuminations métriques : lire ou faire des vers dans la prose de Rimbaud », *Rimbaud 1891-1991*, Actes du colloque d'Aix-en-Provence et de

Marseille, 6-10 novembre 1991, textes publiés par André Guyaux, Paris, Champion, 1994, p.103-123.

Margaret DAVIES, « Le Thème de la voyance dans *Après le déluge, Métropolitain et Barbare* », A. Rimbaud 1, *images et témoins*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 323-326, Paris, Minard, 1972, p. 19-39.

– « Une saison en enfer », A. Rimbaud 2, *hommage anglo-saxon : Une saison en enfer ; Poétique et thématique*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n°370-373, Paris, Minard, 1973, p. 17-40.

Claude DEBUSSY, Lettre à Paternie Berrichon du 10 mars 1901, *Correspondance : 1884-1918*, réunie et annotée par François Lesure, Paris, Hermann, « Savoirs : cultures », 1993, p. 162.

Daniel A. DE GRAAF, « Comment regarderaient-ils Chérubin ? », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 4, 1974, p. 18.

Ernest DELAHAYE, « À propos de Rimbaud, souvenirs familiaux », *Revue d'Ardenne et d'Argonne*, mai-juin 1908.

Marc EIGELDINGER, « L'Inscription du silence dans le texte rimbaldien », *Lumières du mythe*, PUF, 1983.

René ÉTIEMBLE, « Le Poète trahi », *Rimbaud*, Hachette, « Génies et réalités », 1968, p. 229-251.

Shoshana FELMAN, « "Tu as bien fait de partir, Arthur Rimbaud", poésie et modernité », *Rimbaud, Littérature* n° 11, Paris, Larousse, octobre 1973, p. 3-21.

Christine FERNIOT, « Citoyen éphémère », hors série de *Télérama*, novembre 2004, p. 86-88.

Louis FORESTIER, Préface à *A. Rimbaud 2, hommage anglo-saxon : Une saison en enfer ; Poétique et thématique*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 370-373, Paris, Minard, 1973, p. 3-4.

Anatole FRANCE, « La Vie à Paris », *Le Temps*, 26^e année, n° 9304, 24 octobre 1886, p. 2.

Roger GILBERT-LECOMTE, « Après Rimbaud la mort des arts », *Le Grand jeu* n° 2, printemps 1929.

Jean-Michel GOUVARD, « La *Chanson de la plus haute tour* est-elle une chanson ? Étude métrique et pragmatique », *Parade sauvage*, Revue n° 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juillet 1994, p. 45-63.

Julien GRACQ, « Un centenaire intimidant », *Préférences, Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1989, p. 927-930 (article d'abord publié dans la revue *Arts*, numéro du 20 au 26 octobre 1954).

Sandro GUGLIERMETTO, « "Maudits soient-ils !", Arthur Rimbaud dans la musique de Léo Ferré », *Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 38, juillet 1999, p. 62-68.

André GUYAUX, « Personne et personnages, poème en prose et narration. Une analyse de *Vagabonds* », *Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud* n° LV, 1977, p. 108-125.

– « Mystères et clartés du guillemet rimbaldien », *Parade sauvage*, Revue n° 8, 1991, p. 26-34.

– « Préface en coup d’œil sur les anniversaires posthumes de Rimbaud », *Rimbaud 1891-1991*, Actes du colloque d’Aix-en-Provence et de Marseille, 6-10 novembre 1991, textes publiés par André Guyaux, Paris, Champion, 1994, p. 7-14.

Cecil A. HACKETT, « *Une saison en enfer, frénésie et structure* », *A. Rimbaud 2, hommage anglo-saxon : Une saison en enfer ; Poétique et thématique*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 370-373, Paris, Minard, 1973, p. 7-15.

– « Réflexions sur un centenaire », *Parade sauvage* n° 4, septembre 1986, p. 9-10

Jean HARTWEG, « *Illuminations : un texte en pleine activité* », *Littérature* n° 11, octobre 1973, p. 78-84.

Albert HENRY, « *Lecture de Ornières* », *Rimbaud 100 ans après*, Actes du colloque n° 3 dirigé par Steve Murphy, 5-10 septembre 1991, *Parade sauvage*, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1992, p. 220-229.

Jules HURET, entretien avec Paul Verlaine, 1891, reproduit dans *Le Glaneur* n° 11, janvier-février 1996, p. 7-9.

John E. JACKSON, « *Soi-même comme un autre, un autre comme soi – Rimbaud, Verlaine et la Vierge Folle* », *Amis d’Auberge Verte, Revue d’études rimbaldiennes*, 4, 1996, p. 67-74.

– « *La Poésie comme opéra fabuleux* », *Rimbaud maintenant*, « *Minute d’éveil* », Paris, Société des Études romantiques, CDU-SEDES, 1984, p. 137-147.

Barbara JOHNSON, « La Vérité tue : une lecture de *Conte* », *Rimbaud, Littérature* n° 11, Paris, Larousse, octobre 1973, p. 68-77.

Katherine C. KURK et Virginia A. LA CHARITE, « La fortune de Rimbaud, 1970-1979 », *Œuvres & critiques* (Tübingen), 1984, n° 2, p. 103-114.

Pierre LAUXEROIS, « Scènes », *Rimbaud vivant* n° 36, décembre 1997, p. 56-60.

Jean-Jacques LEFRÈRE, « Du rat mort aux poux : Champsaur et Rimbaud », *Parade sauvage* n°s 17-18, août 2001, p. 103-105.

Alexis LÉGER (Saint-John Perse), Lettre à Jacques Rivière du 18 juillet 1913, « Lettres de jeunesse », *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 706-708.

Roger LITTLE, « Rimbaud : au seuil de l'illumination », *A. Rimbaud 2, hommage anglo-saxon : Une saison en enfer ; Poétique et thématique*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 370-373, Paris, Minard, 1973, p. 81-92.

Gérard MACÉ, « Rimbaud recently deserted », *NRF*, avril-mai 1978, repris dans *Ex-Libris*, Paris, Gallimard, 1980, p. 47-82.

Keith H. MACFARLANE, « La critique rimbaldienne des années 1960 », *Œuvres & critiques* (Tübingen), 1984, n° 2, p. 89-102.

Stéphane MALLARMÉ, « Arthur Rimbaud », article publié dans *The Chap Book* le 15 mai 1896, repris dans « Quelques médaillons et portraits en pied », *Œuvres Complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 512-519.

Maurice MARTIN DU GARD, « Le Théâtre ; Rimbaud, trois actes de P. Grève et V. Camarat », *Les Nouvelles littéraires*, 4 février 1939.

Charles MAURRAS, « Étude biographique – Arthur Rimbaud », *La Revue encyclopédique* n° 26, 1^{er} janvier 1892.

Bernard MEYER, « *Michel et Christine* », *Rimbaud vivant* n° 38, juillet 1999, p. 4-32.

Daniel MOURET, « Lettres inédites Izambard - Delahaye - Coulon », présentées et annotées par Daniel Mouret, *A. Rimbaud 1, images et témoins*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 323-326, Paris, Minard, 1972, p. 43-84.

Roger MUNIER, « L'Écriture absolue », *Aujourd'hui Rimbaud...*, enquête de Roger Munier, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 160, 1976, p. 3-7.

Dominique NOGUEZ, « Ressusciter Rimbaud », *Rimbaud*, en collaboration avec Jean Larose et Gilles Marcotte, s. l., Le Castor astral, « L'Atelier des modernes », 1993, p. 105-137.

Louis NUCERA, « Ernest Pignon-Ernest : portraits en chemin », *Passages de Rimbaud*, *Magazine littéraire* n° 289, juin 1991, p. 67-68.

Serge PEY, « Le Nom-extrême ou le secret d'Arthur Rimbaud », 7 août 1991, *La Main et le couteau*, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997, p. 101-111.

Jean PRASTEAU, « Rimbaud, héros de western », *Le Figaro littéraire*, 10-16 août 1970.

John D. PRICE, « Le Seuil qui chancelle », *A. Rimbaud 2, hommage anglo-saxon : Une saison en enfer ; Poétique et thématique*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 370-373, Paris, Minard, 1973, p. 93-105.

Yves REBOUL, « Les Problèmes rimbaldiens traditionnels et le témoignage d'Isabelle Rimbaud », *A. Rimbaud I, images et témoins*, sous la direction de Louis Forestier, *La Revue des lettres modernes*, n° 323-326, Paris, Minard, 1972, p. 95-105.

– « Lecture de *Michel et Christine* », *Rimbaud à la loupe, Hommage à C.-A. Hackett*, Actes du colloque du Saint-John's College dirigé par Steve Murphy et George Hugo Tucker, Cambridge, 10-12 novembre 1987, *Parade sauvage*, numéro hors série, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1990, p. 52-59.

Jacques RÉDA, « En bloc », *Aujourd'hui Rimbaud...*, enquête de Roger Munier, Paris, Les Lettres modernes, « Archives » n° 160, 1976, p. 104-107.

François RÉGNAULT, « Comment dire du Rimbaud ? », *Le Millénaire Rimbaud*, Alain Badiou *et al.*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 1993, p. 115-129.

André SALMON, *Féeries*, hommage à Rimbaud datant de 1905, reproduit dans le *Cahier de l'Herne*, p. 125.

Serge SAUTREAU, « "J'avais bien autre chose à faire que de vivre" », *Rimbaud, Europe* n° 746-747, juin-juillet 1990, p. 63-69.

Ennio SIMÉON, « Les *Illuminations* de Benjamin Britten », *Parade Sauvage*, Revue n° 4, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, septembre 1986, p. 102-110.

– « Rimbaud in musica : tre versioni di *Départ* », *Il confronto letterario*, n° 14, novembre 1990, p. 271-282.

Jean-Luc STEINMETZ, « Ici, maintenant, les *Illuminations* », *Rimbaud, Littérature* n° 11, Paris, Larousse, octobre 1973, p. 22-45.

– « Le Chant traverse l'identité », *Rimbaud maintenant, "Minute d'éveil"*, Paris, Société des Études romantiques, CDU-SEDES, 1984, p. 39-50.

– « La lanterne magique de Rimbaud », *Rimbaud ou « la liberté libre »*, *Parade sauvage*, colloque de Charleville-Mézières, 11-13 septembre 1986, p. 97-108.

Tzvetan TODOROV, « Une complication de texte : les *Illuminations* », *Poétique* n° 34, avril 1978, p. 241-253 (repris dans *Les Genres du discours*, Seuil, « Poétique », 1978, p. 204-220, sous le titre : « Les *Illuminations* »).

Katia USAI, « Destruction et construction dans *Mystique* », *Parade sauvage*, Revue n° 14, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, mai 1997, p. 87-92.

Léon VALADE, Lettre à Emile Blémont du 5 octobre 1871, Bibliothèque municipale de Bordeaux, ms. 1786, pièce 3.

– Lettre à Jules Claretie du 9 octobre 1871, collection Éric Buffetaud.

Sydney VALE, compte-rendu de *Madame Rimbaud* par Françoise Lalande, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 100-103.

Bernard VARGAFTIG, « Pour Rimbaud », *Rimbaud, Europe* n° 746-747, juin-juillet 1990, p. 131-132.

Paul VERLAINE, « À Arthur Rimbaud sur un croquis de lui par sa sœur », *Dédicaces*, Paris, Vanier, 1894, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 602.

– « Arthur Rimbaud », *Les Hommes d'aujourd'hui* n° 318, 1888, repris dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Rimbaud, 1993, p. 29-32.

– « Nouvelles notes sur Rimbaud », *La Plume*, 15-30 novembre 1895, repris dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Rimbaud, 1993, p. 48-50.

Akasia VIALA et Nicolas BATAILLE, « Comment on fait du Rimbaud », *La Chasse spirituelle, pastiche rimbaldien*, republication du texte dans *La Table Ronde* n° 78, juin 1954, p. 5-7.

Jean VOELLMY, « Considérations sur l'interjection dans la poésie de Rimbaud », *Textes et contextes d'une révolution poétique, Parade sauvage*, colloque de Charleville-Mézières n° 4, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 11-13 septembre 2002, p. 127-134.

Claude ZISSMANN, « Mise au point sur Madame Rimbaud », *Parade sauvage, Bulletin* n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 99.

II^{ème} partie : Théâtre, danse, cinéma

I - Ouvrages

(par ordre alphabétique des auteurs)

Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

Adolphe APPIA, *La Musique et la mise en scène*, Theater Kultur Verlag, Berne, 1963.

ARISTOTE, *Poétique*, Gallimard, « Tel », trad. J. Hardy, 1996 pour la réédition.

Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1954.

Alain BADIOU, *Rhapsodie pour le théâtre*, Le Spectateur français, Imprimerie nationale, 1990.

Georges BANU, *Le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984.

Jean-Louis BARRAULT, *Souvenirs pour demain*, Seuil, 1972.

Roland BARTHES, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Seuil, « Points », 2002.

Louis BECQ DE FOUQUIÈRES, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, G. Charpentier & Cie éditions, Paris, 1884.

Maurice BÉJART, *Le Ballet des mots*, Les Belles lettres, Archimbaud, 1994.

Roger-Daniel BENSKY, *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Nizet, 1971, réédition en 2000.

Günter BERG/Wolfgang JESKE, *Brecht, L'homme et son œuvre*, traduit de l'allemand par Bernard Banoun, Paris, L'Arche, 1999 ; titre original : *Bertolt Brecht*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 1998.

Michel BERNARDY, *Le Jeu verbal, Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, Éditions de l'Aube, « Poche », 1988, réédition en 1994.

Didier BEZACE et le Théâtre de l'Aquarium, *L'Entêtement amoureux, propos sur l'adaptation d'un texte littéraire au théâtre*, Paris, Théâtre de l'Aquarium, 1994.

Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre I*, L'Arche, traduction par Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et Jean Jourdeuil, 1963/1972 pour la traduction française.

– *Écrits sur le théâtre II*, L'Arche, traduction par Jean Tailleur et Edith Winkler, 1963/1969 pour la traduction française.

– *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

Peter BROOK, *L'Espace vide, Écrits sur le Théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, « Points », 1977 ; titre original : *The Empty Space*, Londres, MacGibbon and Kee Ltd, 1968.

– *Points de suspension*, traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1992 ; titre original : *The Shifting Point*, s. l., A. Cornelia & Michael Bessi Book, Harper & Row Publishers, 1987.

Marie-Françoise CHRISTOUT, *Béjart*, La Recherche en danse, Chiron/Association danse-Sorbonne, juillet 1988.

Paul CLAUDEL, *Correspondance avec Jacques Rivière. 1907-1914*, Plon, 1926.

– *Contacts et circonstances*, Gallimard, NRF, 1947.

– *Mémoires improvisés*, entretiens avec Jean Amrouche, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 1954.

– *L'Échange*, Mercure de France, « Folio », 1964.

– *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

– *Théâtre*, t. I, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

Jean COCTEAU, *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.

Michel CORVIN, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire art et action*, L'Âge d'homme/La cité, Th20, 1967.

Edward Gordon CRAIG, *De l'art du théâtre*, Paris, Odette Lieutier, 1943.

Richard DEMARCY, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1973.

Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien* précédé des *Entretiens sur le fils naturel*, Paris, Garnier Flammarion, 1981.

Bernard DORT, *Lecture de Brecht*, Seuil, « Points », 1960.

– *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967.

– *Théâtres*, Seuil, « Points », 1986.

Charles DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946.

Charles EL DIK, *La Problématique de la théâtralisation d'un texte poétique sans personnages*, Thèse de nouveau doctorat de l'Université de Paris VIII - Saint-Denis, sous la direction de Michel Bernard, 1992 (cotes pour les deux volumes : 382/1 TH et 382/2 TH).

Henri FLUCHÈRE, *Shakespeare dramaturge élisabéthain*, Gallimard, « Idées », 1966.

John FUEGI, *Brecht & Cie*, traduit de l'anglais par Éric Diacon et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Fayard, 1995 ; titre original : *Brecht and company*, New York, Grove Press, 1994.

Jean GENET, *Lettres à Roger Blin, Œuvres complètes*, t. 4, Gallimard, NRF, 1968.

Henri GOUHIER, *L'Essence du théâtre*, Paris, Flammarion, 1943, rééd. Vrin, 2002.

– *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.

– *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1991.

Denis GUÉNOUN, *Lettre au directeur de théâtre*, Les Cahiers de l'Égaré, 1996.

– *Relation (Entre théâtre et philosophie)*, Les Cahiers de l'Égaré, 1997.

– *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, « Penser le théâtre », 1997.

– *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Circé/poche, 1998.

– *Actions et acteurs*, Belin, L'Extrême contemporain, 2005.

Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1967.

Heinrich von KLEIST, *Les Marionnettes*, GLM, 1947.

Yannis KOKKOS, *Le Scénographe et le héron*, Arles, Actes sud, 1989.

Bernard-Marie KOLTÈS, *La Nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, 1988.

Pierre LARTHOMAS, *Le Langage dramatique*, PUF, « Quadrige », 1980 (1972 pour la première édition chez Armand Colin).

Jacques LECOQ, *Le Corps poétique*, en collaboration avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, Actes sud, « Papiers », « Cahiers Théâtre - Éducation », 1997.

Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 ; titre original : *Postdramatisches Theater*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999.

Paul-André LESORT, *Paul Claudel par lui-même*, ou *Claudiel*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1963.

Jacques MADAULE, *Le Drame de Claudel*, Desclée de Brouwer, 1964 (3^e édition).

Francine MAIER-SCHAEFFER, *Bertolt Brecht*, Belin, « Voix allemandes », 2003.

Bernard MARTIN, *La Théâtralisation du texte écrit non théâtral*, Thèse de doctorat sous la direction de Patrice Pavis, Paris-VIII, 1993.

Gérard MANNONI, *Maurice Béjart, L'Avant-scène ballet/danse*, 1985.

Fabrice MELQUIOT, *Marcia Hesse*, Paris, L'Arche, « Scène ouverte », 2005.

Daniel MESGUICH, *L'Éternel éphémère*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1991.

Jean-Claude MILNER/François RÉGNAULT, *Dire le vers*, Paris, Seuil, 1987.

Jean-Pierre MIQUEL, *Le Théâtre des acteurs, ces étranges animaux*, Paris, Flammarion, « Essais », 1996.

Valère NOVARINA, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.

– *L'Origine Rouge*, Paris, P.O.L., 2000.

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 pour la dernière édition.

Luigi PIRANDELLO, *Ce soir on improvise, Théâtre V*, traduit de l'italien par Benjamin Crémieux, Gallimard, 1953.

– *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduit de l'italien par Georges Piroué, Paris, Denoël, « Folio Essais », 1968 ; édition originale : Mondadori, 1960.

PLATON, *Ion*, trad. E. Chambry, Garnier Frères, Paris, 1922.

Jean-Pierre RYNGAERT, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, édition revue et corrigée, Circé/poche, 1999 (Lausanne, L'Aire, 1981 pour l'édition originale).

Jean-Paul SARTRE, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, « Idées », 1973.

Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, nouvelle édition, Saint-Genouph, Nizet, 2001 (1950 pour la première édition).

William SHAKESPEARE, *Hamlet*, traduit de l'anglais par François Maguin, Garnier Flammarion (édition bilingue), 1995.

Georg SIMMEL, *La Philosophie du comédien*, textes réunis par Denis Guénoun et publiés pour la première fois entre 1908 et 1921, traduit de l'allemand par Sibylle Müller ; précédé de Denis Guénoun, *Du Paradoxe au problème*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2001.

Pierre-Aimé TOUCHARD, *Dionysos : apologie pour le théâtre*, suivi de *L'Amateur de théâtre*, Seuil, 1949/1952.

Anne ÜBERSFELD, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Paris, Éditions des Quatre Vents, 1994.

– *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin, « Lettres Sup. », 1996 (nouvelle édition revue).

André VEINSTEIN, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque d'Esthétique », 1955.

Jean VERDEIL, *Le Travail du metteur en scène*, Lyon, Aléas, 1995.

Jean VILAR, *De la tradition théâtrale*, Paris, Gallimard, « Idées », 1955.

André VILLIERS, *L'Art du comédien*, « Que sais-je ? », n° 600, PUF, 1953.

Antoine VITEZ, *De Chaillot à Chaillot, entretiens avec Emile Copfermann*, Paris, Hachette, « L'Échappée belle », 1981.

– *Le Théâtre des idées*, Anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, « Le Messager », 1991.

– *Écrits sur le théâtre, 2 - La Scène, 1954-1975*, Paris, P.O.L., 1995.

– *Écrits sur le théâtre 4, La scène 1983-1990*, P.O.L., 1997.

– *Écrits sur le théâtre, 5 - Le Monde*, Paris, P.O.L., 1998.

Richard WAGNER, *Opéra et drame*, vol. I, *Œuvres en prose* t. IV, Paris, Delagrave, 1910, réédition aux éditions d'Aujourd'hui, « Les Introuvables », 1982.

Jean-Claude YON, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Paris, Nizet, 2000.

II – Ouvrages collectifs, revues, magazines
(par ordre chronologique)

Le Petit Théâtre, Cahiers Renaud-Barrault n° 4, Julliard, 1954.

Le Théâtre dans le monde/World Theatre n° 4, automne 1956.

Texte et Théâtralité, Théâtre/Public n° 5-6, juin-août 1975.

Écriture romanesque, écriture dramatique, Cahiers Renaud-Barrault n° 91, 1976.

Stendhal-Balzac. Réalisme et cinéma, Actes du XI^e Congrès International Stendhalien, textes recueillis par V. Del Litto, Centre d'études stendhaliennes, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

Alternatives théâtrales n° 13, décembre 1982.

Théâtre/Roman, les deux scènes de l'écriture, compte-rendu des Entretiens de Saint-Etienne, présidés et animés par Michel Corvin, Paris, Edilig-théâtrales, 1984.

TNS 84/85 n° 6, novembre 1984.

Les Théâtres de Marionnettes en France, sous la direction de Philippe Foulquié, Lyon, La Manufacture, « Le Masque et la plume », 1985.

Théâtre/Public n° 67, janvier 1986.

Écritures contemporaines et théâtralité, Actes du colloque de Pont-à-Mousson, GRADUEL, Publications de la Sorbonne Nouvelle, août 1987.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991. Réédition en 1995 ; sauf précisions, nous nous référons à l'édition de 1991.

L'Adaptation, Études Théâtrales n° 2, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 1992.

Théâtre/journal, décembre 1993.

Marionnettes, Études Théâtrales n° 6, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 1994.

De la parole aux chants, sous la direction de Georges Banu, Académie expérimentale des théâtres, Conservatoire supérieur d'art dramatique, Arles, Actes Sud, 1995.

Théâtre en pièces. Le texte en éclats, Études Théâtrales n° 13, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 1998.

Archiver le théâtre, Les Cahiers n° 30, P.O.L, 1999.

L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance, Les documents de la maison de la recherche en sciences humaines de Caen n° 12, Presses Universitaires de Caen, 2000.

Réécritures, actes des colloques des 15 mai 1997 et 6-7 novembre 1998, sous la direction de J.-P. Maquerlot, Publications de l'Université de Rouen, 2000.

Les Fondements de la manipulation : convergences, Carnets de la marionnette n° 1, Éditions théâtrales/Themaa, 2003.

III – Articles, préfaces et lettres

(par ordre alphabétique des auteurs)

Claude AUTANT-LARA, « Stendhal à l'écran, débat », *Stendhal-Balzac. Réalisme et cinéma*, Actes du XI^e Congrès International Stendhalien, textes recueillis par V. Del Litto, Centre d'études stendhaliennes, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 249-267.

Jean-Louis BARRAULT, « Le Roman adapté au théâtre », *Écriture romanesque, écriture dramatique*, *Cahiers Renaud-Barrault* n° 91, Julliard, octobre 1976, p. 27-58.

Anne-Françoise BENHAMOU, article « Monologue » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1995, p. 620-621.

Michel BERNARD, Article « Danse et théâtre » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 234-235.

– Article « Musique et théâtre » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 585-586.

– « Corps réel et corps simulé ou Le simulacre n'est pas celui qu'on croit », *Les Théâtres de Marionnettes en France*, sous la direction de Philippe Foulquié, Lyon, La Manufacture, « Le Masque et la plume », 1985, p. 35-36.

Ferdinand BRUNETIÈRE, « Le style de Molière », *Études critiques*, t. VII, Paris, 1903.

Yannick BUTEL, « L'ambiguïté critique : *Le* ou *Un* ? », *L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, *Les Documents de la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen* n° 12, Presses universitaires de Caen/MRSH, 2000, p. 81-85.

René CHAR, « Pourquoi du Soleil des eaux », *Le Soleil des eaux*, Gallimard, NRF, 1951.

Nicole CHARPENTIER, « Une irréalité spectaculaire », *Les Fondements de la manipulation : convergences, Carnets de la marionnette* n° 1, Éditions théâtrales/Themaa, 2003, p. 106-110.

Jean COCTEAU, « Préface aux *Mariés de la tour Eiffel* », 1922, *Antigone* suivi de *Les Mariés de la tour Eiffel*, Gallimard, « Folio », p. 61-71.

Michel CORVIN, « Du genre au "texte", une esthétique de la convergence », *Théâtre/Roman, les deux scènes de l'écriture*, Paris, Édilig-Théâtrales, 1984, p. 7-13.

– article « Dialogue et monologue » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 255-256.

– article « Poésie et théâtre » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 661.

C. DESHOULIÈRES, article « Vedette » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 861.

Georges FORESTIER, article « Composition dramatique » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 194-195.

Max-Pol FOUCHET, « Vers un théâtre de poésie », *Le Petit Théâtre, Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault* n° 4, Paris, Julliard, 1954, p. 67-70.

Paul FOURNEL, « Un plus petit que soi », *Les Théâtres de marionnettes en France*, sous la direction de Philippe Foulquié, Lyon, La Manufacture, « Le Masque et la plume », 1985, p. 26-27.

Anatole FRANCE, « La Tempête », *La Vie littéraire*, deuxième série, 1890, réédition dans les *Œuvres complètes illustrées*, t. VI, Paris, Calmann-Lévy, 1926.

Jean GENET, « Comment jouer *Les Bonnes* », *Œuvres complètes*, t. 4, Gallimard, 1968, p. 265-270.

Michel GHEUDE, « Écrivains non admis », *Alternatives théâtrales* n° 13, décembre 1982, p. 33.

Annie GILLES, « Des acteurs et des "manipulacteurs" », *Marionnettes, Études théâtrales* n° 6, Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain, 1994, p. 19-27.

Jean GIRAUDOUX, « L'auteur au théâtre », *Littérature*, Grasset, 1941, réédition Gallimard, « Folio », p. 209-220.

Denis GUÉNOUN, « À propos de l'adaptation », *Un conte d'Hoffmann*, Éditions de l'Aube, 1987, p. 93-96.

– « Dialogue coupé », *Théâtre en pièces. Le texte en éclats, Études Théâtrales* n° 13, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 1998, p. 23-28.

Dominique HOUDART, « Poétique et grammaire », introduction à *Les Fondements de la manipulation : convergences, Carnets de la marionnette* n° 1, Éditions théâtrales/Themaa, 2003, p. 8-14.

Victor HUGO, « Préface à *Cromwell* », *Théâtre*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

Dominique LEDUR, « Réflexion sur l'adaptation théâtrale », *L'Adaptation, Études Théâtrales* n° 2, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, 1992, p. 28-56.

Daniel LEMAHIEU, article « Montage-collage » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 571-572.

Maurice MAETERLINCK, « Menus propos : le théâtre. Un théâtre des androïdes », texte publié dans *La Jeune Belgique*, septembre 1890, p. 331-336, repris dans *Introduction à une psychologie des songes*, Labor, « Archives du futur », p. 83-87.

Stéphane MALLARMÉ, « Ballets », *Crayonné au théâtre, Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 303-307.

G. MARTZEL et Fr. LAROQUE, article « Fête et théâtre » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 331-333.

Frédéric MAURIN, « Adapter *Ad lib* », *L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance, Les Documents de la Maison de la recherche en sciences humaines de Caen* n° 12, Presses universitaires de Caen/MRSH, 2000, p. 87-92.

Paul-Louis MIGNON, propos recueillis par Alain Recoing et Philippe Foulquié, *Les Théâtres de Marionnettes en France*, sous la direction de Philippe Foulquié, Lyon, La Manufacture, « Le Masque et la plume », 1985, p. 18.

Judith Graves MILLER, « From Novel to Theatre, Contemporary Adaptations of Narrative to the French Stage », *Théâtre/journal*, décembre 1993.

Heiner MÜLLER, « L'Allemagne n'a toujours pas fini de jouer les Nibelungen », entretien avec Urs Jenny et Hellmuth Karasak (publication originale dans *Der Spiegel* n° 19, 1983), TNS 84/85 n° 6, novembre 1984, p. 34-37.

Jean-Marie PIEMME, article « Théâtralité » du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991, p. 820-821.

Erwin PISCATOR, « L'Adaptation de romans à la scène », *Le Théâtre dans le monde/World Theatre* n° 4, automne 1956.

Jean-Pierre RYNGAERT, « Jouer le texte en éclats », *Écritures contemporaines et théâtralité*, Actes du colloque de Pont-à-Mousson, GRADUEL, Publications de la Sorbonne Nouvelle, août 1987, p. 71-79.

Michel VINAVER, « Auteur dramatique et marionnettes », *Les Théâtres de Marionnettes en France*, sous la direction de Philippe Foulquié, Lyon, La Manufacture, « Le Masque et la plume », 1985, p. 29.

Antoine VITEZ, « Catherine d'après *Les Cloches de Bâle* d'Aragon », propos recueillis par Nicole Collet et François Rey, dossier *Texte et Théâtralité*, *Théâtre/Public* n° 5-6, juin-août 1975, p. 25.

– « Qu'aurais-je fait d'un *Dramaturg* ? », *Théâtre/Public* n° 67, janvier 1986, p. 59-60.

III^{ème} partie : Rimbaud et le théâtre (la danse, le cinéma), croisements

I - Ouvrages

(par ordre alphabétique des auteurs)

Pierre BRUNEL, *Va-et-vient. Hugo, Rimbaud, Claudel*, Paris, Klincksieck, 2003.

Jutta Sabine DEDNAM, *Le Spectacle dans la poésie de Rimbaud*, Dissertation Abstracts XLIII, Thèse d'University of Witwatersrand (South Africa), 1982 (indisponible).

James LAWLER, *Rimbaud's Theatre of the Self*, Cambridge (Mas.), Harvard University Press, 1992.

John MACCOMBIE, *The Prince and the Genie. A Study of Rimbaud's Influence on Claudel*, Boston (Mass.), The University of Massachusetts Press, 1972.

Gerald MACKLIN, *A Study of a Theatrical Vision in Arthur Rimbaud's Illuminations*, Lewiston/Lampeter/Queenston, Edwin Mellen Press, 1993.

Novak MARJETA, *Le Thème du spectacle dans la poésie rimbaldienne, «Je devins un opéra fabuleux »*, Thèse de 3^e cycle, Université Paris-X Nanterre, 1977.

Jean-Claude MORISOT, *Claudel et Rimbaud, études de transformations*, Minard, « Bibliothèque des lettres modernes », n° 22, 1976.

II - Ouvrages collectifs, revues, magazines
(par ordre chronologique)

La Plume du 15 février 1892, n° 68.

Revue de littérature comparée, 29^e année, n° 1, janvier-mars 1955.

Revue d'esthétique, t. XIII, fasc. I, janvier-mars 1960, Paris, Vrin.

Revue des lettres Modernes n° 134-136, 1966.

Annales de la faculté de Toulouse, nouvelle série, t. V, fasc. 3, Littératures XVI, juin 1969.

Annales de la faculté de Toulouse, nouvelle série, t. VI, fasc. 2, Littératures XVI, 1970.

L'information du spectacle n° 62, 15 février-15 mars 1971.

Les Nouvelles littéraires, 19-25 novembre 1971.

Atlas, New York, XX, n° 11, décembre 1971.

Bulletin des Amis de Rimbaud n° 7, avril 1939, publié dans un volume réunissant les *Bulletins* n°^s1 à 7 (1931-1939), Slatkine, « Reprints », Genève, 1972.

Revue des Lettres Modernes n°323-326, 1972.

Combat, 23 mars 1972.

Les Lettres françaises n° 1429, 29 mars 1972.

Les Nouvelles littéraires, 27 mars - 2 avril 1972.

Les Nouvelles Littéraires, 3-10 avril 1972.

Télérama, 8-15 avril 1972.

La Nouvelle Revue des deux mondes n° 5, mai 1972.

Europe n° 519-520-521, juillet-août-septembre 1972.

Rimbaud, Magazine Littéraire, février 1973.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud, n° 2, 1973.

Actualité de la Scénographie n°1, octobre 1977.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 16, 1979.

Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par André Guyaux, Éditions de l'Université libre de Bruxelles 1-2, 1982.

Études CCCLXI, juillet-décembre 1984.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 24, 1985.

De Shakespeare à Michel Butor, Études de littérature comparée offertes au Professeur Charles Dédéyan, Recherches actuelles en littérature comparée n° 1, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1985.

Rimbaud multiple, Actes du colloque de Cerisy de 1986, dirigé par Alain Borer, Jean-Paul Corsetti et Steve Murphy, Bedou & Touzot, 1986.

D'Eschyle à Genet, Études sur le théâtre en hommage à Francis Pruner, Dijon, 1986.

Parade sauvage, Bulletin n° 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1987.

La Dramaturgie claudélienne, Actes du colloque de Cerisy 1987 dirigé par Pierre Brunel et Anne Übersfeld, Klincksieck, « Théâtre d'aujourd'hui », 1988.

Cahiers de théâtre/Jeu n° 56, septembre 1990.

Parade sauvage, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990.

Berenice, anno XIII, n° 32, luglio 1991.

Bulletin de la Société Paul Claudel n° 124, 4^e trimestre 1991.

Catalogue des Célébrations Nationales, Ministère de la Culture, Direction des Archives de France, 1991.

Passages de Rimbaud, Magazine littéraire, mai-juin 1991.

Rimbaud, tradition et modernité, textes recueillis par Bertrand Marchal, Centre de recherches sur la lecture littéraire de l'Université de Reims, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1992.

Studi Francesi n° 36, Rosenberg & Sellier, Torino, 1992.

Parade sauvage n° 31, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, décembre 1992.

Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud, sous la direction d'André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, 1993.

Parade sauvage, Revue n° 9, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, février 1994.

Parade sauvage, Revue n° 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juillet 1994.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 34, 1995.

50+1, *Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 35, 1996.

Parade sauvage, Revue n° 14, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, mai 1997.

Le Nouveau Recueil, revue trimestrielle de littérature et de critique, n° 43, Champ-Vallon, juin-août 1997.

Rimbaud vivant, Bulletin des Amis de Rimbaud, n° 37, juillet 1998.

Parade sauvage, Revue n° 16, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, mai 2000.

III - Articles

(par ordre alphabétique des auteurs)

***, « Le Cinéma et le couple : *Une saison en enfer* », *L'information du spectacle* n° 62, 15 février-15 mars 1971, p. 3.

***, « Théâtre », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 16, 1979, p. 39.

***, « Un film sur Rimbaud », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 16, 1979, p. 40-44.

***, « Spectacles. Les fils du soleil », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 25, 1986, p. 21.

***, « Rimbaud, écoutez-vous ? ou l'Année rimbalienne 1995 », *Parade sauvage* n° 14, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 132-137.

***, « Matinée poétique du 12 novembre 1994 », *Parade sauvage* n° 34, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, septembre 1995, p. 73.

***, « Escapade à Charleville », *Parade sauvage* n° 34, septembre 1995, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 77.

Patrick ARGIRAKIS, « Rimbaud sur les planches : un nouveau défi de Michel Mélin », *Parade Sauvage*, Bulletin n° 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, juin 1987, p. 109-110.

Nicolas BATAILLE, « Une supercherie, la Chasse Spirituelle », propos recueillis par Edmonde de Roux, *Magazine littéraire*, février 1973, p. 18-19.

Jacqueline BIARD, « *Délires I* ou le théâtre du double », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, numéro composé par André Guyaux, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1982, p. 117-124.

Jacques BONNAFFÉ, « Des voix dans l'oreille », *Le Nouveau Recueil, revue trimestrielle de littérature et de critique*, n° 43, Champ-Vallon, juin-août 1997, p. 65-70.

Jean-Louis BORY, « L'Enfer et le musée Grévin », *Le Nouvel Observateur*, 27 mars-2 avril 1972, p. 72.

Guy BRAUCOURT, « Entretien avec Nelo Risi : les deux vies d'Arthur Rimbaud », *Les Nouvelles Littéraires*, 3-10 avril 1972, p. 31.

Pierre BRUNEL, « *Âge d'or* ou l'"opéra fabuleux" », *Lectures de Rimbaud, Revue de l'Université de Bruxelles*, numéro composé par André Guyaux, 1982, p. 77-92.

– « L'Imagerie shakespearienne de Rimbaud », *De Shakespeare à Michel Butor, Études de littérature comparée offertes au Professeur Charles Dédéyan*, Recherches actuelles en littérature comparée n° 1, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1985, p. 95-103.

– « Claudel et Rimbaud », *Bulletin de la Société Paul Claudel* n° 124, 4^e trimestre 1991, p. 3-8.

– « Rimbaud et les opéras-comiques de Favart », *Rimbaud, tradition et modernité*, textes recueillis par Bertrand Marchal, Centre de recherches sur la lecture littéraire de l'Université de Reims, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1992, p. 69-84.

François CARADEC, « L'Affaire de "La Chasse spirituelle" », *Magazine littéraire, Passages de Rimbaud*, mai-juin 1991, p. 52-56.

Henri CHAPIER, « Le Film du jour : *Une saison en enfer* de Nelo Risi – un poète assassiné », *Combat*, 23 mars 1972, p. 13.

Georges CHARENSOL, « Cinéma : tutti quanti. *Une saison en enfer* par Nelo Risi », *Les Nouvelles littéraires*, 27 mars - 2 avril 1972.

Benoît de CORNULIER, « Lecture de "Qu'est-ce pour nous, mon cœur..." de Rimbaud comme dialogue dramatique du poète avec son cœur », *Studi Francesi* n° 36, Rosenberg & Sellier, Torino, 1992, p. 37-59.

Isabelle CRÉPY, « Rimbaud Verlaine vus par Agnieszka Holland », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 37, juillet 1998, p. 39.

Serge CREUZ, « Décors et dispositifs scéniques pour *Un cœur sous une soutane* d'Arthur Rimbaud, mis en scène par Pierre Ascaride », *Actualité de la Scénographie* n° 1, octobre 1977, p. 25.

J.-L. CROZE, « Critique dramatique », *La Plume* du 15 février 1892, n° 68, p. 99.

Sabine DEDNAM, « Rimbaud : "l'autre scène" et son double », *Parade sauvage* n° 31, décembre 1992, p. 44-55.

Martine DIEUDONNE, « Chronique théâtrale - Arthur Rimbaud : le frère, l'acteur et l'ami de la famille : "ERN" », *Parade sauvage*, Bulletin n° 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1987, p. 107-109.

Christophe DONNER, « Rimbaud, c'est moi, entre autres », *La Nouvelle Revue française* n° 548, janvier 1999, p. 36-53.

Rémi DUHART, compte-rendu des *Poésies choisies* d'Arthur Rimbaud lues par A. Faraoun et C. Deïs, « La Voix de son livre », 1989, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 120-121.

– compte-rendu d'*Un cœur sous une soutane* par Alain Moussay au théâtre du Tourtour, septembre-novembre 1987, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 123.

– compte-rendu des *Illuminations* par Bruno Netter au théâtre Essaïon, septembre 1987, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 123-124.

– compte-rendu des *Illuminations de Rimbaud* par Alain Brice à l'Espace d'exposition « La Cantate », octobre-novembre 1987, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 124-125.

– compte-rendu d'*Abdu Rimb* par Serge Rivron, dossier de présentation et texte du spectacle, Saint-Bel, 1990, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 126-127.

Georges DUPEYRON, « Le Cinéma. *Une saison en enfer*. Un film de Nelo Risi », *Europe* n° 519-520-521, juillet-août-septembre 1972, p. 290-291.

Jacqueline DUVAUDIER, « 1991 - Un centenaire en bonne santé », *Parade sauvage* n° 31, décembre 1992, p. 2-4.

René ÉTIEMBLE, « Le Centenaire d'Arthur Rimbaud », *Revue de littérature comparée*, 29^e année, n° 1, janvier-mars 1955, p. 138-141.

Louis FORESTIER, «La Théâtralité dans l'œuvre de Rimbaud », *D'Eschyle à Genet, Etudes sur le théâtre en hommage à Francis Pruner*, Dijon, 1986, p. 155-160.

Patrice GANIER, « *Enfer et illuminations*, spectacle à la Maison de la poésie », *Rimbaud vivant* n° 34, 1995, p. 67-69.

– « Quand Georges Trillat nous dit *Une saison en enfer* », *Rimbaud vivant* n° 34, 1995, p. 70-72.

Beate HEIMPOLD-COURDIER, « Chronique théâtrale - Pour information », *Parade sauvage*, Bulletin n° 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1987, p. 107.

Marie-Antoine JAUME, « Rimbaud joué par des jeunes », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 2, 1973, p. 68.

J.-P. KEMPF, « Le boiteux, Turelure, Rodrigue, Rimbaud, Jacob », *Revue des lettres Modernes* n° 134-136, 1966, p. 107-109.

Ulrich LAMPEN, « "Je fixais des vertiges" : sur une mise en scène d'*Une saison en enfer* », *Parade sauvage* n° 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1987, p. 94-103.

Jean-François LAURENT, « Rémi Duhart dit Rimbaud », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 37, juillet 1998, p. 47.

Stéphane LÉPINE, « Une saison en enfer : +1 », *50+1, Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995, p. 92-94.

Solange LÉVESQUE, « *Une saison en enfer* », *Cahiers de théâtre/Jeu* n° 56, septembre 1990, p. 186-188.

Jean MAMBRINO, « *Le Prince* (Arthur Rimbaud), par la Compagnie Vicky Messica au Théâtre Les Déchargeurs », *Études* CCCLXI, juillet-décembre 1984, p. 217-218.

Nicolas MARTIN, « *Fairy* ou le "poème-pièce" », *Parade sauvage*, Revue n° 16, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, mai 2000, p. 126-129.

Andrée MONTÈGRE, « Parade sauvage pour Arthur Rimbaud », *Parade sauvage* n° 31, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1987, décembre 1992, p. 6.

Sébastien MOREIGNE, « Rapport du spectacle *Une saison en enfer* interprété par M. Georges Trillat », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 35, 1996, p. 30-32.

Michel MOURLET, « La Télévision : le "cas" Rimbaud », *Les Nouvelles littéraires*, 19-25 novembre 1971, p. 29.

Pierre PETITFILS, « Le Verlaine de Maurice Rostand », *Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 7, avril 1939, publié dans un volume réunissant les *Bulletins* n°s 1 à 7 (1931-1939), Slatkine, « Reprints », Genève, 1972, p. 6.

– « Rimbaud, l'enfant perdu », *Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 7, avril 1939, publié dans un volume réunissant les *Bulletins* n°s 1 à 7 (1931-1939), Slatkine, « Reprints », Genève, 1972, p. 7.

Francis PONGE, « Les "Illuminations" à l'Opéra-Comique », *Œuvres complètes*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 479-483.

Pierre POPOVIC, « La Solitude et la compagnie », *50+1, Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995, p. 53-58.

Yves REBOUL, « *Une saison en enfer*, film réalisé par Nelo Risi », *Revue des Lettres Modernes* n°323-326, 1972, p. 144-146.

– « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 1 : *Tête d'Or* », *Annales de la faculté de Toulouse*, nouvelle série, t. V, fasc. 3, Littératures XVI, juin 1969, p. 79-106.

– « Rimbaud dans le théâtre de Claudel. 2 : L'Œuvre chrétienne », *Annales de la faculté de Toulouse*, nouvelle série, t. VI, fasc. 2, Littératures XVI, 1970, p. 33-54.

Roger RÉGENT, « Le Cinéma », *La Nouvelle Revue des deux mondes*, n° 5, mai 1972, p. 467-473.

Tristan RENAUD, « Le Point. Sans illumination : *Une saison en enfer*, de Nelo Risi », *Les Lettres françaises* n° 1429, 29 mars 1972, p. 19.

Bruno SERMONNE, « Rimbaud, Claudel, Artaud. Une passion pour l'acteur », *La Dramaturgie claudélienne*, Actes du colloque de Cerisy 1987 dirigé par Pierre Brunel et Anne Übersfeld, Klincksieck, « Théâtre d'aujourd'hui », 1988, p. 185-197.

Jacques SICLIER, « La Télévision : De Rimbaud au Grand Voyage », *Le Monde*, 21-22 novembre 1971, p. 10.

Ennio SIMEON, « Rimbaud, quasi un melodrama », *Berenice*, anno XIII, n° 32, luglio 1991.

Petre SOLOMON, « La Vision dramatique de Rimbaud », *Rimbaud multiple*, Actes du colloque de Cerisy de 1986, dirigé par A. Borer, J.-P. Corsetti et S. Murphy, Bedou & Touzot, 1986, p. 197-214.

Martin SORRELL, compte-rendu du « Festival Rimbaud » au Plymouth Arts Center, *Parade sauvage* n° 9, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, février 1994, p. 140-141.

P. S., « Tournage : Nelo Risi sur les traces de Rimbaud », *Le Monde [des spectacles]*, 28 janvier 1971, p. 17.

Jean-Louis TALLENAY, « Une saison en enfer : La poésie n'est pas dans la vie des poètes », *Télérama*, 8-15 avril 1972.

Sydney VALE, « Rimbaud en Angleterre 1993 », *Parade sauvage*, Revue n° 10, juillet 1994, p. 148-150.

Jo VAREILLE, « Spectacle Rimbaud dans la vallée du Rhône : Les Petdechèvre contre le peuple et les poètes », *L'Humanité*, 23 mars 1972, p. 9.

Akakia VIALA, « La dramaturgie électronique d'Édouard Autant-Lara », *Revue d'esthétique*, t. XIII, fasc. I, janvier-mars 1960, Paris, Vrin, p. 80-90.

Marie-Joséphine WHITAKER, « Rimbaud dans le théâtre de Paul Claudel », *La Dramaturgie claudélienne*, Actes du colloque de Cerisy 1987 dirigé par Pierre Brunel et Anne Übersfeld, Klincksieck, « Théâtre d'aujourd'hui », 1988, p. 199-208.

IV – Documents sonores
(par ordre chronologique)

Non daté : *Une saison en enfer* dite par Roger Blin.

1949 : *Alchimie du verbe* par Jean-Louis Barrault, disque *Festival*, Grand prix du disque (78 tours).

1953 : *Poètes maudits d’hier – poètes maudits d’aujourd’hui*, par Pierre Brasseur (avec *Au Cabaret-vert, Ma Bohème, Le Cœur volé*), Pathé (33 tours).

1954 : *Une saison en enfer*, par Henri Pichette. Présentation par Jean Conilh. Ducretet-Thomson, Encyclopédie sonore, « Les Grands textes », 270 E.O. 13-14 (2 disques).

1954 : *Récital Arthur Rimbaud*, par Louise Conte et Paul-Émile Deiber, *La Voix de son maître*, FELP 114.

1957 : *Les Poètes maudits – Baudelaire, Rimbaud*, par Jean-Louis Barrault (avec *Le Dormeur du val* et *Les Assis*), Decca (45 tours).

1958 : *Arthur Rimbaud*, textes dits par Robert Hirsch, Lumen (45 tours).

1958 *Arthur Rimbaud*, textes dits par Sacha Pitoëff, Vega, « Poètes d’aujourd’hui » dirigée par Pierre Seghers (33 tours).

1958 : *Rimbaud, Poèmes dits par Michel Vitold*, Le Club français du disque.

1959 : *Bateau ivre*, extrait de *Les plus beaux poèmes de la langue française* n° 2, « de Victor Hugo à Arthur Rimbaud », dit par Gérard Philipe, réalisation Georges Beaume, Disques Festival (33 tours). Réédition sur CD en un volume, Musidisc, 1991.

1961 : *Encyclopédie sonore : Trésor de la poésie lyrique française* n° 7, « Les symbolistes », textes dits par Jean Marais (avec *Matinée d'ivresse*, *Chanson de la plus haute tour*, *Le Bateau ivre*), Hachette (33 tours).

1963 : *Chemins de la poésie, 28 poèmes de Charles d'Orléans à Guillaume Apollinaire, Roman* dit par Jean Vilar, Adès (33 tours).

1965 : *Rimbaud*, Cercle de la poésie, avec un texte de Jean Paulhan.

1966 : *Ma Bohème*, dit par Michel Bouquet, *L'Encyclopédie sonore*, « Chant et poésie », Hachette (33 tours).

1968 : *Verlaine-Rimbaud*, textes dits par François Perier, Sacha Pitoëff, Denis Manuel, Roger Coggio et Charles Dullin, Disques Adès, « Poètes actuels » (voir ci-dessous l'édition, en 1990, par Lucien Adès).

1969 : *Pierre Brasseur vous dit quelques poèmes grinçants*, poèmes dits par Pierre Brasseur avec « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... », « Invitation au théâtre », Pathé Marconi (33 tours). Réédition sur CD en 1997, sous le titre *Poèmes grinçants*, par Pierre Brasseur. Avec « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... », *Au cabaret-vert*, *Ma bohème*, *Le Cœur volé*. EMI Music.

1978 : *Arthur Rimbaud*, biographie par Alain Borer, textes de Rimbaud lus par Laurent Terzieff, France Culture, cassettes Radio-France, « Littérature » (réédition en 1989).

1985 : *Comme un mendiant sur les quais de marbre*, par Michel Mélin (33 tours).

1987 : *Une saison en enfer*, enregistrement du spectacle de Bruno Netter au Théâtre Essaïon.

1988 : *Illuminations* par Alain Moussay, musique de Martin Lamy, avec Nana Vasconcelos, Alain Manneval pour la musique (33 tours).

1990 : *Illuminations*, par Georges Béjean et Christiane Déïs, « La Voix de son maître ».

1990 : *La Poésie française des origines à nos jours*, anthologie établie par Lucien Adès, avec *Ma bohème*, lu par Roger Coggio, *Roman*, lu par Jean Vilar, *Les Chercheuses de poux*, lu par Denis Manuel et *Voyelles*, lu par Sacha Pitoëff, disques Adès.

1991 : *La Chasse spirituelle*, lue par Jacques Roland, suivie de *Comment j'ai fait du Rimbaud*, par Nicolas Bataille, Éditions du Livre qui Parle.

1991 : *Rimbaud, Lettres d'Abyssinie*, par Jacques Bonnaffé, « Correspondances », n° 1, Ministère de la culture.

1991 : *Arthur Rimbaud, poèmes choisis*, enregistrement collectif de poèmes choisis de Rimbaud, Mille et un poèmes, France Culture, collection sonore de Radio France (deux disques).

1991 : *Parole de nomade* par Michel Mélin.

1991 : *Une saison en enfer* par Bruno Sermonne, Harmonia mundi, collection sonore Radio France, réf. 211608.

1997 : *Femmes*, enregistrement collectif de poèmes choisis chez différents poètes sur le thème de la femme, « Auvidis-textes », Encyclopédie sonore Hachette. De Rimbaud, on

peut y entendre *Ophélie* par Jean Deschamps et *Les Mains de Jeanne-Marie* par Robert Etcheverry.

1997 : *Vie et mort*, enregistrement collectif de poèmes choisis chez différents poètes sur le thème de la vie et de la mort, « Auvidis-textes », Encyclopédie sonore Hachette. De Rimbaud, on peut y entendre *Bal des pendus* par Jean Deschamps.

1997 : *Voyages*, enregistrement collectif de poèmes choisis chez différents poètes sur le thème du voyage, « Auvidis-textes », Encyclopédie sonore Hachette. De Rimbaud, on peut y entendre *Le Bateau ivre* par Jean Marais et *Ma bohème* par Jean Deschamps.

1999 : *La Parole de Rimbaud*, Philippe Sollers, Gallimard, « À voix haute ».

2000 : *Traversée Rimbaud*, week-end France Culture des 17 et 18 juin, consacré à Rimbaud. Nombreuses lectures de textes de Rimbaud par des comédiens (Ingrid Caven, Garance Clavel, Sapho, Redjet Mitrovica, Rémi Duhart, Bruno Sermonne, Fabrice Luchini, Olivier Py, Hélène Lesoeur, Marie-Céline Duhache) et par Alain Borer, Michel Butor, Pierre Michon.

2001 : *Illuminations*, textes lus par Denis Lavant, éditions Thélème, distribution Les Belles Lettres.

2000 : *Une saison en enfer* lue par Denis Lavant, « Atelier de Création Radiophonique », diffusion sur France Culture.

2002 : *Anthologie de la poésie de la langue française*, sélection d'Alain Frémeaux, groupe Frémeaux Colombini/Comédie-Française. Avec *Roman* par Éric Génovèse, *Première soirée* par Éric Ruf, *Rêvé pour l'hiver* par Christian Gonon (CD 1), *Le Bateau ivre* et *Ma bohème* par Éric Ruf (CD 3), *Sensation* par Christian Gonon, *Les Chercheuses de poux* par Sylvia Bergé, *Les Effarés* par Denis Podalydès (CD 4), *Les Pauvres à l'église*

par Éric Génovèse, *Le Dormeur du val* par Yves Gasc (CD 5), *Voyelles*, par Christian Gonon (CD 6).

2003 : Poèmes de Rimbaud lus par Michel Mélin, musique d'Arnaud Zeller, avec Aline Korol-Zeller au violon et Christelle Pierson au piano.

2004 : *Je est un autre*, cédérom édité à l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance de Rimbaud, textes dits par Arthur H., Ville de Charleville-Mézières/Ministère de la Culture et de la Communication/Conseil Régional Champagne-Ardenne, Wattoo. Net.

2004 : *Poésie française, Arthur Rimbaud*, EPM/Poètes et chansons, 2004.

V - Autres documents inédits

Notre bibliographie ne saurait être complète si nous omettions d'y mentionner différents documents, lesquels ont considérablement contribué à l'orientation de notre réflexion. Ces documents n'étant généralement que très difficilement accessibles, nous avons tenté de rendre notre propos intelligible pour un lecteur n'ayant pu en bénéficier. Il nous semble néanmoins indispensable de mentionner le fait que nous avons notamment utilisé pour notre recherche de nombreuses revues de presse, qu'il serait fastidieux de vouloir ici énumérer en détail. Signalons simplement que celles-ci nous ont généralement été fournies par les théâtres ou par les dramaturges eux-mêmes, sans compter la précieuse contribution d'Alain Borer qui nous a fait profiter de son importante collection d'articles de presse. Nous avons donc choisi d'éliminer de notre bibliographie tous les articles émanant de quotidiens, les références ne figurant que dans le corps de la thèse. En outre, des photographies et des programmes que, pour certains, nous présentons en annexe ont parfois pu nous aider à étayer notre propos, de même que des extraits d'une correspondance, échangée avec les auteurs ou metteurs en scène sollicités par la présente étude, ont pu être convoqués pour notre réflexion. Des documents vidéographiques, aimablement prêtés par les personnes concernées, ainsi que des entretiens enregistrés, complètent ce fonds documentaire sans lequel nous n'aurions pu mener notre projet à bien. Des extraits de ces entretiens sont reproduits en annexe. Enfin, de nombreuses références sont issues de documents consultés à l'Inathèque, fonds d'archives de l'INA conservé à la BNF. Afin de ne pas alourdir la bibliographie, nous renvoyons aux fiches des spectacles concernées pour les références de ces documents.

IVème partie : Critique générale / Divers

(par ordre alphabétique des auteurs)

Cahier de l'Herne René Char, 1971.

Dictionnaire des mythes féminins, sous la direction de Pierre Brunel, éditions du Rocher, 2002.

Dictionnaire des personnages, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1960.

Poèmes à dire, une anthologie de poésie contemporaine francophone, présentation et choix de Zéno Bianu, Paris, Gallimard, « Poésie », 2002.

Poèmes à dire, la francophonie, présentation et choix de Nicole Brossard, Bordeaux, CNDP, Le Castor astral, 2002.

ALAIN, *Système des Beaux-arts*, Gallimard, « Tel », 1926.

Louis ARAGON, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

Antonin ARTAUD, *Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres complètes, t. XIII*, Gallimard, « NRF », 1974.

Roland BARTHES, *Œuvres complètes*, t. I, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993.

– *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points essais », 1957.

– *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, réédition avec *Nouveaux essais critiques*, « Points », 1972.

Walter BENJAMIN, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, t. I, Gallimard, « Folio », 2000, p. 244-262.

– *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version de 1939, *Œuvres* t. III, Gallimard, « Folio », 2000.

Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, Julliard, « Littérature », 1964.

– *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980.

Émile BENVÉNISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, 1966.

Jean-Pierre BOBILLOT, *Bernard Heidsieck, Poésie Action*, éditions Jean-Michel Place, 1996.

André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet », *Appendices, Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 472-496.

Henri CHOPIN, *Poésie sonore internationale*, éditions Jean-Michel Place, 1979.

Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose*, Gallimard, Pléiade, 1965, p. 3-45.

– Lettre à Byvanck du 30 juillet 1894, *Cahiers Paul Claudel* n° 2, Gallimard, 1960, p. 272.

– Lettre à Jean-Louis Barrault du 17 juillet 1951, *Cahiers Paul Claudel* n° 10, Gallimard, NRF, 1974, p. 226.

Jean COCTEAU, *Le Secret professionnel*, Stock, « Les Contemporains », 1922, réédition dans *Romans, poésies, œuvres diverses*, Paris, La Pochothèque, 1995, p. 481-522.

– *Le Passé défini*, t. I, Gallimard, NRF, 1983.

Xavier DE GAULLE, *Benjamin Britten ou l'Impossible Quiétude*, Actes sud, 1998.

Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Seuil, « Pierres vives », 1965 (1962 pour l'édition originale italienne).

– *La Structure absente*, Mercure de France, 1972 (1968 pour l'édition originale italienne).

– *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 (1990 pour l'édition originale italienne).

Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963.

Ruth FINNEGAN, *Oral Poetry*, Londres, Cambridge University Press, 1977.

Pierre FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, « Champs », 1977.

Paul FORT, *Mes Mémoires*, Flammarion, 1944.

Michel GAILLIARD, « Le Fragment comme genre », *Poétique* n° 120, Seuil, novembre 1999.

Gérard GENETTE, *Figures II*, Seuil, « Points », 1969.

Jules et Edmond de GONCOURT, *L'Art du XVIII^e siècle*, Première série, 1854-1875, Bibliothèque Charpentier.

– *Journal*, vol. III, Paris, Fasquelle & Flammarion, 1956, rééd. Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

Milan KUNDERA, « Introduction à une variation », préface pour *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, 1981.

Stéphane MALLARMÉ, *La Dernière Mode* du 4 octobre 1874, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, Arles, Actes sud, 1998.

Octave MANNONI, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme*, Corti, « en lisant en écrivant », 2000.

Catulle MENDÈS, *La Maison de la vieille*, Champ Vallon, « Dix-neuvième », Seyssel, 2000.

Jean-Luc NANCY, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982.

Octavio PAZ, *Courant alternatif*, Gallimard, « Les Essais », 1972 (1967 pour l'édition originale).

Serge PEY, *La Langue arrachée*, Thèse de Doctorat, Université de Toulouse 2 – Le Mirail, sous la direction de Georges Mailhos, 1995.

– *La Main et le couteau*, Vénissieux, Paroles d’Aube, 1997.

– *Octavio Paz (Lettres posthumes à Octavio Paz depuis quelques arcanes majeurs du tarot)*, Jean-Michel Place, « Poésie », 2002.

Christian PRIGENT, *À quoi bon encore des poètes ?*, P.O.L., 1996.

Marcel PROUST, *À l’ombre des jeunes filles en fleur, À la recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie par Jean-Yves Tadié, 1987.

– *Le Côté de Guermantes, À la recherche du temps perdu*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie par Jean-Yves Tadié, 1988.

Jean-Claude RENARD, *Notes sur la poésie*, Seuil, 1970.

François RICARD, « Variations sur une variation », postface pour Milan Kundera, *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, Gallimard, 1981, p. 125-130.

Jacques ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l’Œuvre*, Paris, L’Arche, 1957.

Olivier SOUTET, *Linguistique*, PUF, 1995.

Paul VALÉRY, « De la diction des vers », *Pièces sur l’art, Œuvres*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie et annotée par Jean Hytier, 1962, p. 1253-1259.

– *Tel Quel II*, « Rhumbs », *Œuvres*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

– *Cahiers*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

– *Cahiers*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Seuil, « Poétique », 1983.

ANNEXES

Sommaire des annexes

I - Tableau chronologique.....	p. 92
II - Graphique.....	p. 115
III - Créations cinématographiques.....	p. 116
IV - Créations musicales.....	p. 120
V - Rimbaud à l'étranger.....	p. 134
VI - Fiches sur les spectacles du corpus.....	p. 145
VII - Visages de Rimbaud.....	p. 415
VIII - Visages de comédiens.....	p. 417
IX - Entretiens.....	p. 419
X - Tableau synoptique des conduites de scène.....	p. 521
XI - Tableaux des réécritures pour trois spectacles...	p. 527

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES SPECTACLES CONSACRÉS À RIMBAUD (EN LANGUE FRANÇAISE)

Avertissement :

Les textes originaux sont classés selon leur date de publication lorsqu'ils ont été édités. Dans le cas contraire, ou bien s'agissant de montages, d'adaptations ou de toute autre forme n'ayant pas de support écrit en tant que tel, les spectacles sont répertoriés selon leur date de création. Il n'est pas tenu compte des reprises, dans la mesure où le recensement deviendrait alors très difficile à effectuer avec précision. S'en tenir à la création permet plus de fiabilité dans l'information, et permet d'éclairer davantage l'évolution des volontés de création autour de Rimbaud que les opportunités de représentation, liées à des contingences économiques et humaines plus qu'à des désirs artistiques à proprement parler. C'est pourquoi nous avons choisi de faire figurer la pièce de Christopher Hampton à sa création, malgré notre intention de nous en tenir à un corpus français, et non la reprise française de sa pièce. En outre, ne sont pas répertoriés ici les lectures radiophoniques ou les enregistrements sonores, dans la mesure où notre étude a concentré son attention sur l'acte de représentation à proprement parler (voir la liste en bibliographie). Quelques indications de source sont fournies, mais concernant les références complètes des ouvrages, nous renvoyons à la bibliographie afin de ne pas surcharger le tableau. Enfin, les titres de certains spectacles nous sont parvenus sans lieu, et parfois sans date. Nous avons choisi de les signaler quand même, et ils figurent en fin de tableau, malgré leur absence forcée dans les statistiques et le graphique afférent.

AUTEUR ou METTEUR EN SCÈNE ou INTERPRÈTE ¹	TITRE	DATE	LIEU DE CRÉATION	SOURCE
DROUIN Marcel	« Dialogue des morts » (saynète)	1892	Non représenté. Publié dans <i>La Lorraine artiste</i> (Nancy) du 16 octobre 1892, p. 677-681.	<i>Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud</i> , p. 94-98.
PRAD	<i>Le Bateau ivre</i> (lecture)	1892	Théâtre d'Art	P. Petitfils, <i>L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud</i> , p. 262 ; <i>Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud</i> , p. 417.
RAMEAU/RATEZ	<i>Le Bateau ivre</i> (une version récitée et une version en musique)	1901	Square de la Gare à Charleville	P. Petitfils, <i>Rimbaud au fil des ans</i> , p. 28.
DULLIN Charles/ BING Suzanne/ ALBANE Blanche/ COPEAU Jacques	Récital	1913	Vieux Colombier	<i>Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud</i> , p. 422.
COCTEAU Jean/ RADIGUET Raymond	« Une soirée mémorable » (saynète)	1920	Non représenté. Publié dans <i>Le Coq parisien</i> n° 4, novembre 1920	<i>Théâtre complet</i> de Jean Cocteau, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 1321-1324.

¹ Selon les informations obtenues, la priorité allant à l'auteur, puis au metteur en scène et enfin à l'interprète.

FAUCHOIS René	<i>Le Bateau ivre</i>	1924	Pas de représentation connue.	Publié en 1936 chez Montjoie, Tourville-la-Rivière.
AUTANT Édouard	<i>Le Bateau ivre</i>	1926	Laboratoire Art et Action (Grenier jaune)	M. Corvin, <i>Le Théâtre de recherche</i> , p. 295 et 481.
BOURGERIE Rémi	<i>Le Bateau ivre</i>	1927	Hôtel du Nord à Charleville	P. Petitfils, <i>Rimbaud au fil des ans</i> , p. 47.
AUTANT Édouard	<i>Une saison en enfer</i>	1928	Laboratoire Art et Action (Grenier jaune)	M. Corvin, <i>Le Théâtre de recherche</i> , p. 184 sqq.
DURAND Guy	<i>La Part du feu</i>	1936	Duhort (Landes)	P. Petitfils, <i>L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud</i> , p. 259.
AUTANT Edouard	<i>Une saison en enfer/Voyelles</i>	1937	Théâtre d'essai de l'Exposition internationale	M. Corvin, <i>Le Théâtre de recherche</i> , p. 495.
GRÈVE Pierre/ CAMARAT Victor	<i>Rimbaud, l'Enfant Perdu</i>	1939	Théâtre de l'Abri, Paris	Des extraits ont paru dans <i>Rimbaud, Europe</i> n° 746-747, juin-juillet 1990, p. 148-152 et dans <i>Arthur Rimbaud - Bruits neufs</i> , textes réunis par Roger Little, <i>Sud</i> , hors série, 1991, p. 229-238 ; texte fourni par M. Roger Little.
ROSTAND Maurice	<i>Verlaine</i>	1939	Théâtre Charles de Rochefort à Paris	P. Petitfils, <i>L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud</i> , p. 259.
BONNAMY Georges	<i>Rimbaud l'homme aux semelles de vent</i>	1941	Jamais représenté	Écrit en 1937, paru chez René Debresse, Paris, en 1941. Disponible à la BNF sous la cote 8 - Yth 42262 (rez-de-jardin). Voir P. Petitfils, <i>L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud</i> , p. 260.
BAZY Maurice	<i>Rimbaud est mort</i>	1945	Jamais représenté	Édité à très peu d'exemplaires. Sans nom d'éditeur. Texte fourni par M. Alain Borer.
BATAILLE Nicolas	<i>Une saison en enfer</i>	1948	Théâtre de Rochefort	M. Corvin, <i>Le Théâtre de recherche</i> , p. 192 et 207 sqq.

ALBANE Blanche	<i>Le Bateau ivre</i>	1954	Hôtel du Nord, Charleville	Pierre Petitfils, <i>Rimbaud au fil des ans</i> , p. 81.
BORRIS J.-P.	<i>Le Bal des pendus</i>	1954	Hôtel du Nord, Charleville	Pierre Petitfils, <i>Rimbaud au fil des ans</i> , p. 81.
CONTE Louise/ DEIBER Paul-Emile	Récital	1954	Salle Chopin- Pleyel, Paris	René Etiemble, <i>Le Mythe Rimbaud, l'année du centenaire</i> , p. 153. ²
TOURAIL Michel	<i>Une saison en enfer</i>	1964	Marseille	Entretien avec Pierre Ascaride, le 6 octobre 2005.
BENOÎT Jean-Louis	Montage de textes	1966	?	Entretien avec Jean-Louis Benoît, le 10 octobre 2005.
HAMPTON Christopher	<i>Les Fils du Soleil</i>	1968	Royal Court Theatre, Londres	SACD (dossier de presse) ; Internet (www.mag4.net) ; dernière consultation le 15 décembre 2005).
DUPIN Jacques (Compagnie Jacques Guimet)	<i>Arthur Rimbaud</i>	1969	Théâtre Louis Jouvet de Noisy- le-sec	<i>Le Monde</i> du 7 février 1969.
RAIS Alain	<i>Le Baron de Petdechèvre</i>	1972	Valence	<i>L'Humanité</i> du 23 mars 1972.
CONFORTÈS Claude	<i>Le Marathon</i>	1973	?	Publié chez Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1973.
PASTRE Geneviève	<i>Rimbaud faim et soif</i>	1973	Festival de sémiologie de Canteloup, École Polytechnique, Ferme de Boussy-saint- Antoine	Marie-Antoine Jaume, « Rimbaud joué par des jeunes », <i>Rimbaud vivant</i> n° 2, 1973, p. 68 ; Internet (www.gpastre-editions.com/auteurs.htm) ; dernière consultation le 15 décembre 2005).

² Divers articles mentionnent ce récital ; les deux comédiens, sociétaires de la Comédie-Française, exécutèrent ce récital le 23 novembre 1954, « sans aucun artifice musical ou de mise en scène ». Il fit par ailleurs l'objet d'un enregistrement (voir la référence dans le corpus). Voir également p. 181 à 189 et 216-218 du *Mythe de Rimbaud*.

PAUTY Jean-Pierre	<i>Une saison en enfer</i>	1973	Maison de la culture de Vincennes, théâtre Daniel Sorano	<i>Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud</i> , p. 444.
NONO Luigi	<i>Au grand soleil d'amour chargé</i> (opéra)	1975	?	Internet (www.humanite.presse.fr/journal/1999-10-08/1999-10-08-297268 ; dernière consultation le 11 janvier 2006).
ASCARIDE Pierre	<i>Un cœur sous une soutane</i> (<i>Intimités d'un Séminariste</i>)	1977	Lille, Théâtre Roger Salengro	Article de Serge Creuz, « Décors et dispositifs scéniques pour <i>Un cœur sous une soutane</i> d'Arthur Rimbaud, mis en scène par Pierre Ascaride », <i>Actualité de la Scénographie</i> n° 1, octobre 1977, p. 25.
CAUDE Louis/ FERRERO Lorenzo	<i>Rimbaud ou le Fils du Soleil</i>	1978	Avignon off	SACD ³ ; Maison Jean Vilar à Avignon (revue de presse)
RAIS Alain	<i>Rimbaud</i>	1978	MJC Théâtre de Colombes	<i>Rimbaud vivant</i> , Bulletin des Amis de Rimbaud n° 16, 1979, p. 39
IKSEL Mehmet	<i>Une saison en enfer</i>	1979	Lucernaire	SACD ; Revue de presse fournie par Alain Borer
BÉJART Maurice	<i>Illuminations</i> (ballet)	1979	Bruxelles, Théâtre de la Monnaie	<i>Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud</i> , p. 447.
?	<i>Rimbaud 1980</i>	1979	Centre culturel Américain	<i>Rimbaud vivant</i> , Bulletin des Amis de Rimbaud n° 16, 1979, p. 48
ILLEL Alain	<i>Une saison en enfer</i>	1981	Paris, Théâtre d'Essai	SACD
KARPE Serge/ KASSAP Sylvain	<i>Une saison en enfer</i>	1981	Lucernaire forum	<i>Rimbaud vivant</i> , Bulletin des Amis de Rimbaud n° 22, juillet 1983, p. 16.

³ Lorsque la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques est ainsi mentionnée sans autre précision, c'est que la pièce figure dans leur registre mais qu'aucun document n'est en leur possession ; dans le cas inverse, la nature des documents dont dispose la SACD est précisée.

PHILIP Michel	<i>Fils du soleil</i>	1981	Écriture en 1981. Création en 1984 au Théâtre de la Bordée	SACD
LIÉVAIN P.	<i>Un cœur sous une soutane</i>	1982	Théâtre de la Gageure à Paris	<i>Rimbaud vivant</i> n° 22, juillet 1983, p. 16.
MARCELLOT Jean	<i>Une saison en enfer</i>	1982	Théâtre Rutebeuf de Clichy la Garenne ; Café-théâtre des Halles à Paris	<i>Rimbaud vivant</i> n° 22, juillet 1983, p. 16.
MESSICA Vicky	<i>Le Prince</i>	1984	Théâtre des Déchargeurs	<i>Rimbaud vivant</i> n° 24, 1985, p. 30.
MÉLIN Michel	<i>Une saison en enfer</i>	1984	Maison d'Arthur Rimbaud, Charleville- Mézières	Institut international de la marionnette à Charleville ; articles dans <i>Parade sauvage</i> , Bulletin n° 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1987.
NETTER Bruno	<i>Rimbophélie</i>	1984	Angers, Centre Jean Vilar	Conduite de scène et documents obtenus auprès du metteur en scène
MÉLIN Michel	<i>Comme un mendiant sur les quais de marbre (récital)</i>	1985	Maison d'Arthur Rimbaud, Charleville- Mézières	Institut international de la marionnette à Charleville ; articles dans <i>Parade sauvage</i> , Bulletin n° 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1987.
NETTER Bruno	<i>Une saison en enfer</i>	1985	Angers, Centre Jean Vilar	Conduite de scène et documents obtenus auprès du metteur en scène
BONNEVAL Alain/ BRIAUX Hervé	<i>Intimités d'un séminariste (d'après <i>Un cœur sous une soutane</i>)</i>	1986	Saint-Étienne, Paris	SACD ; articles dans <i>Parade sauvage</i> , Bulletin n° 3, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, juin 1987.

MÉLIN Michel	<i>La Clameur des maudits</i> (sur Rimbaud, Baudelaire et Verlaine)	1986	Cahors	SACD
BRICE Alain	<i>Illuminations de Rimbaud</i>	1987	Espace d'exposition « La Cantate »	Article dans <i>Parade sauvage</i> , Bulletin n° 6, novembre 1990.
MOUSSAY Alain	<i>Un cœur sous une soutane</i>	1987	Théâtre du Tourtour	Article dans <i>Parade sauvage</i> , Bulletin n° 6, novembre 1990.
NETTER Bruno	<i>Illuminations</i>	1987	Angers, Centre Jean Vilar puis Théâtre Essaïon de Paris	Documents obtenus auprès du metteur en scène + article dans <i>Parade sauvage</i> , Bulletin n° 6, novembre 1990.
MÉLIN Michel	<i>Un voyou pas ordinaire</i>	1988	Reims	SACD
TURLUR Pierre	<i>Rimbaud Verlaine, je t'aime</i>	1988	Anzin	SACD
ANDRÉ Hélène	<i>Le Livre d'Arthur</i>	1989	Mont-Saint-Aignan	<i>Rimbaud vivant</i> , Bulletin des Amis de Rimbaud n° 29, p. 57.
CHAMÉ BUENDIA Gabriel	<i>Une saison en enfer</i>	1989	Centre Culturel Georges Pompidou	Catalogue des célébrations 1991 ⁴ ; Archives du Centre Georges Pompidou.
CAT Eurydice de Villepreux	<i>Le Dormeur du val</i>	1989	Théâtre Montansier à Versailles	<i>Rimbaud vivant</i> , Bulletin des Amis de Rimbaud n° 29, p. 57.

⁴*Célébrations Nationales 1991*, Ministère de la Culture et de la Communication, direction des Archives de France, 1991, p. 72 à 91.

Comédie de Saint-Étienne	<i>Un cœur sous une soutane</i>	1989	Rencontres Rimbaldiennes de Charleville-Mézières	<i>Rimbaud vivant</i> , Bulletin des Amis de Rimbaud n° 29, p. 56.
Compagnie Subthéâtre	<i>Les Vies imaginaires d'Arthur Rimbaud</i>	1989	Rencontres Rimbaldiennes de Charleville-Mézières	<i>Rimbaud vivant</i> , Bulletin des Amis de Rimbaud n° 29, p. 56.
Compagnie Vidéorime	<i>Un itinéraire Rimbaud</i>	1989	Rencontres Rimbaldiennes de Charleville-Mézières	<i>Rimbaud vivant</i> , Bulletin des Amis de Rimbaud n° 29, p. 56.
MAUGIRON Véronique/ LABBÉ Bernard	<i>Il a des bobos Rimbaud</i>	1989	Meylan	SACD
DUPOYET Pierrette	<i>Côté Rimbaud</i>	1990	Avignon <i>off</i>	Édité chez Actes sud, « Papiers », 1991.
GUIMET Jacques	<i>La Fille de Rimbaud</i>	1990	Paris, Artistic Athévains	Édité chez Publisud, 1990.
MESSAOUDI Kader	<i>Voici le temps des assassins</i>	1990	Marseille	Centre national du théâtre ; Catalogue des célébrations 1991.
RIVRON Serge	<i>Abdu Rimb</i>	1990	?	<i>Parade sauvage</i> , Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990.
SANGLARD Denis	<i>Un cœur sous une soutane</i>	1990	Tambour royal, Paris 11 ^e	<i>Parade sauvage</i> , Revue n° 10, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, 1994.
Association A. R.	<i>L'homme aux semelles de vent</i>	1991	Paris, Le Berry-Zèbre	Catalogue des célébrations 1991.
BARBIER Yves/ TERRIER Dominique	<i>La Passion selon J-N-A Rimbaud</i>	1991	Petit Quevilly	Catalogue des célébrations 1991.
BEAN Richard	<i>Les Illuminations</i>	1991	Langeac	Catalogue des célébrations 1991.

BONNAFFÉ Jacques	<i>Passages d'Arthur Rimbaud</i> <i>Lettres d'Abyssinie</i>	1991	Théâtre National de Strasbourg	Conduite de scène obtenue auprès de l'auteur. Enregistrement obtenu auprès de l'auteur.
BOUVIER Jean- Pierre	<i>Le Blues de Rimbaud</i> (comédie musicale)	1991	Centre culturel Aragon-Triolet d'Orly	Internet (www.humanite.presse.fr/journal/1991-01-24/1991-01-24-637532 ; dernière consultation le 11 janvier 2006).
BRADEL Benoît	<i>Zutique circus</i>	1991	Grande Halle de la Villette	Internet (www.tns.fr/files_upload/presses/ Dossierdepresse_20012002_LaGenisse.doc ; dernière consultation le 5 février 2004)
CARRÉ Alain	<i>Ce voyou génial</i>	1991	Paris, Petit Montparnasse	Archives du Petit Montparnasse Jacqueline Duvaudier, « 1991 - Un centenaire en bonne santé », <i>Parade sauvage</i> n° 31, décembre 1992, p. 2.
CLIQUET Jean-Pierre/ COUSSEAU Jean-Louis	<i>Mon Frère Arthur</i>	1991	Théâtre d'Arras	SACD (Manuscrit)
COLINET Bernard/ KERHOAS Michèle	<i>Une saison en enfer</i> (spectacle de rue)	1991	Rennes	Internet (www.tuchenn.com ; dernière consultation le 20 décembre 2005)
COMÉDIE- FRANCAISE (Muriel Mayette/ Jean-Yves Dubois)	Matinée poétique (textes et lettres)	1991	Comédie- Française	Andrée Montègre, « Parade sauvage pour Arthur Rimbaud », <i>Parade sauvage</i> n° 31, décembre 1992, p. 6.

DIEPENDAELE Pierre/ SOLUNTO Frédéric	<i>Illuminations/ Une saison en enfer</i>	1991	Strasbourg	Catalogue des célébrations 1991.
DUBOIS Jean-Yves	?	1991	FNAC Montparnasse	Andrée Montègre, « Parade sauvage pour Arthur Rimbaud », <i>Parade sauvage</i> n° 31, décembre 1992, p. 6.
DUHART Rémi	?	1991	Théâtre des Déchargeurs (Paris)	Jacqueline Duvaudier, « 1991 - Un centenaire en bonne santé », <i>Parade sauvage</i> n° 31, décembre 1992, p. 4.
FÉVRIER Françoise/ CORDONNIER Danièle	<i>Le crime du bateau ivre</i>	1991	Nemours	Catalogue des célébrations 1991.
FREYTAG Puma/ LE VERN Jean-Paul	<i>Artur, le double je - Rimbaud 91</i> (spectacle d'ombres et de marionnettes)	1991	Charleville, Institut de la marionnette / Montivilliers	Catalogue des célébrations 1991. Atelier de l'Arcouest SACD
GRAFFITI Entreprise	<i>Rimbaud, mer d'adieux</i>	1991	Strasbourg	Catalogue des célébrations 1991.
GRALL Xavier / LENOIR Hubert	<i>Rimb un ange en exil</i>	1991	Lamballe	SACD
ICOSAÈDRE (Compagnie)	<i>Itinéraire de Harar à Warambot</i> (chorégraphie)	1991	Charleville, Théâtre municipal. Paris, Institut du Monde Arabe	Catalogue des célébrations 1991.
LAUCOIN Guy	<i>Ce philtre sournois</i>	1991	Aix-en-Provence	SACD

LUCHINI Fabrice	<i>Le Bateau ivre/ Une saison en enfer</i>	1991	Maison de la Poésie	André Guyaux, « Préface en coup d'œil sur les anniversaires posthumes de Rimbaud », <i>Rimbaud 1891-1991</i> , Actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille, 6-10 novembre 1991, textes publiés par André Guyaux, Paris, Champion, 1994, p. 11 ; <i>Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud</i> , p. 454.
MARÉCHAL Marcel	<i>Une saison en enfer</i>	1991	Marseille, Théâtre de la Criée (colloque sur Rimbaud)	André Guyaux, « Préface en coup d'œil sur les anniversaires posthumes de Rimbaud », <i>Rimbaud 1891-1991</i> , Actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille, 6-10 novembre 1991, textes publiés par André Guyaux, Paris, Champion, 1994, p. 11 ; <i>Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud</i> , p. 455.
MARGOLIN François	<i>Un cœur sous une soutane</i>	1991	Paris, Palais de Chaillot	SACD
MÉLIN Michel	<i>Adieu Rimb</i>	1991	Cluny	SACD ; Catalogue des célébrations 1991 ; Institut de la marionnette à Charleville
MOATTI Edwige/ LONSDALE Michaël ; DUHART Rémi	Lectures	1991	Aix-en- Provence/ Marseille (colloque sur Rimbaud)	André Guyaux, « Préface en coup d'œil sur les anniversaires posthumes de Rimbaud », <i>Rimbaud 1891-1991</i> , Actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille, 6-10 novembre 1991, textes publiés par André Guyaux, Paris, Champion, 1994, p. 12 ; <i>Cahier de l'Herne Arthur Rimbaud</i> , p. 455.
MONS Patrick	<i>L'Homme aux semelles de vent</i>	1991	Villeurbanne	Catalogue des célébrations 1991.
NETTER Bruno	<i>Comme un bateau ivre</i>	1991	Paris, Théâtre del'Essaïon, Schola Cantorum	Documents obtenus auprès du metteur en scène.

PELLY Laurent	<i>Un cœur sous une soutane, tentative de commémoration</i>	1991	Paris, Théâtre National de Chaillot	<i>Livres hebdo</i> du 8 novembre 1991.
RENAULT Philippe	<i>Nous ne sommes pas au monde</i>	1991	Paris	Catalogue des célébrations 1991 ; manuscrit obtenu auprès de l'auteur.
ROYON Jean-Marc	<i>Rimbaud l'éternel déplacé</i>	1991	?	Documents obtenus auprès du metteur en scène.
VEMCLEFS Denis	<i>Songes de Voyou... Délires de Voyant</i>	1991	Festival de Drancy	SACD ; Institut international de la marionnette à Charleville
BULTEAU Michel/ BELLI Katia	<i>Arthur Circus</i>	1992	Théâtre des Déchargeurs à Paris	Internet (www.moliere-shakespeare.com/dossier_de_presse_N&B.pdf ; dernière consultation le 10 septembre 2004)
PATTE Jean-Marie	<i>V. Rimbaud</i>	1992	Paris, Théâtre de la Bastille	SACD
TORRENT Jean-Bernard	<i>Sur la côte et l'autre bord</i>	1992	Paris, Petit Odéon	Bibliothèque de l'Odéon ; première version du texte obtenue auprès de l'auteur.
WALTER Ariane	<i>Rimbe et Lélian</i>	1992	Création dans un cadre scolaire. Reprise en 1996 au Guichet-Montparnasse puis en 1998 au Lucernaire	Documents obtenus auprès de l'auteur.
MANET Eduardo	<i>L'Âme artiste</i>	1993	Jamais représenté.	Publié dans <i>Brèves d'Auteurs</i> , Actes sud, « Papiers ».

CELEDON Mauricio	<i>Malasangre</i> (pantomime)	1993	Jardins du Palais-Royal ; Périgueux ; Laval	SACD ; INA.
DUHART Rémi/ TRILLAT Georges	Matinée poétique des « Amis de Rimbaud »	1994	Café le « François Coppée » (Paris)	***, « Matinée poétique du 12 novembre 1994 », <i>Parade sauvage</i> n° 34, septembre 1995, p. 73.
DELCROIX Didier	<i>L'Heure de la fuite</i>	1995		Internet (www.ppognant.online.fr/mickey02.html ; dernière consultation le 20 mars 2003)
DE MAULNE Michel	<i>Enfer et Illuminations</i>	1995	Avignon <i>off</i> ; reprises à Paris, Maison de la Poésie	SACD ; entretiens avec les comédiennes.
DUHART Rémi	<i>Poésies</i>	1995	Auditorium du Musée de Charleville	***, « Escapade à Charleville », <i>Parade sauvage</i> n° 34, septembre 1995, p. 77.
FAURE Philippe	<i>Moi, Paul-Marie Verlaine, père et mère</i>	1995	Lyon	Édité aux éditions Théâtre de la Croix-Rousse - Dumerchez, 1995.
GUILLAUMAT A./ BOURQUIN Dominique/ FRANCIOLI Léon	<i>Une saison en enfer</i>	1995	?	Internet (www.chorus.ch/francioli.htm ; dernière consultation le 6 mai 2004).
LOIGEROT Stéphane	<i>Florilège de poèmes</i>	1995	?	Internet (site indisponible).
LOYON René	<i>Un cœur sous une soutane</i>	1995	Théâtre Populaire de Lorraine	Internet (site indisponible ; voir www.theatre-estparisien.net/2003/divers/DP_Emission_de_TV.pdf ; dernière consultation le 11 janvier 2006).

TRILLAT Georges	<i>Une saison en enfer</i>	1995	Avignon <i>off</i>	<i>Cahiers de Théâtre - Jeu n° 75, juin 1995 ; Maison Jean Vilar à Avignon</i>
LOIK Stéphanie	<i>Verlaine, le poète, l'homme et sa réalité</i>	1996	Théâtre Populaire de Lorraine	Internet (site indisponible).
MONEY Monique/ MONTECH Luc	<i>Rimbaud aux semelles de vent</i>	1996	Toulouse	SACD
KAMOUN Jean-Louis	<i>Rimbaud d'Afrique</i>	1997	Salon de Théâtre (Tourcoing)	Internet (www.passion-theatre.asso.fr ; dernière consultation en 2001).
MARBER Andréas	<i>Rimbaud sur les bords de l'Oder (Rimbaud in Eisenhüttenstad)</i>	1997	Théâtre de Bochum (création en 1997 par Jürgen Kruse)	Texte traduit en français et publié en 2001 aux éditions Théâtre Ouvert, « Tapuscrit ».
DELORME Franck	<i>A. Rimbaud</i>	1998	Théâtre municipal de Douai/ <i>Avignon off</i> , Alibi théâtre/ Salon de théâtre de Tourcoing	SACD ; Internet (www.passion-theatre.asso.fr ; dernière consultation en 2001).
DEPOIX Emmanuel	<i>Abdu Rimb</i>	1998	Lycée Chaptal	Documents obtenus auprès de l'un des comédiens.
HÉNI Pascal	<i>Ma cour des miracles (chanson)</i>	1998	Collège de la Salle (Festival d'Avignon <i>off</i>)	Internet (www.passion-theatre.asso.fr ; dernière consultation en 2001).
LE FORESTIER Catherine	<i>La Voyageuse et le voleur de feu</i>	1998	Théâtre La Luna (Festival d'Avignon <i>off</i>)	Internet (www.passion-theatre.asso.fr ; dernière consultation en 2003).

REBAUD Dominique	<i>Des mondes et des anges</i> (danse hip-hop)	1998	Amphithéâtre de l'Opéra Bastille ; Festival « Danses urbaines » de Suresnes	INA
BERNARD Jacques	<i>... Rimbaud... je t'aime</i>	1999	Avignon <i>off</i>	Internet (site indisponible).
CATHALA Jean-Paul	<i>A.Rimbaud</i>	1999	Meaux	Registre du Centre National du Théâtre.
DEFOSSEZ Roger/ BATAILLE Nicolas	<i>L'Heure Verte</i>	1999	Paris, La Huchette	Édité dans <i>Fréquence Théâtre</i> n° 16, Nice, Éditions de la Traverse.
HASSANI	<i>Les Sonneurs de rumeurs</i> (adaptation d' <i>Une saison en enfer</i>)	1999	Festival d'Aurillac	Internet (site indisponible).
LAVANT Denis	<i>Carte blanche Arthur Rimbaud</i>	1999	Théâtre Molière/ Maison de la poésie	Informations fournies par le comédien.
NEBENZAHL Michel	<i>Les Illuminations</i>	1999	Nanterre Arènes de Montmartre	Documents obtenus auprès de l'un des comédiens.
RACHLINE Michel	<i>Rimbaud, dernière escale</i>	1999	Paris, Maison de la Poésie	SACD (manuscrit et dossier de presse).
TOUZÉ Dominique	<i>Amer savoir</i> (récital Rimbaud, Cendrars, Baudelaire)	1999	Avignon <i>off</i> , Présence Pasteur	Festival d'Avignon <i>off</i> .

FAURE Christine	<i>Aux cœurs de Rimbaud et de Verlaine</i>	2000	Printemps des Poètes au Salon du Livre, Festival Attitudes 18 et Cabaret Poétique de la Villette	Internet (www.theatreonline.com ; dernière consultation le 20 novembre 2005).
HÉRIL Alain	<i>Le trajet Rimbaud</i>	2000	Athis-Mons	Documents obtenus auprès du metteur en scène.
HUREAU Serge/ CHAILLOUX Elisabeth	<i>Green</i>	2000	Strasbourg, Le Maillon Haute-pierre/ Ivry-sur-Seine, Théâtre des Quartiers d'Ivry	Documents obtenus auprès du metteur en scène.
LAÂBI Abdellatif	<i>Rimbaud et Shéhérazade</i>	2000	?	Publié aux éditions de la Différence, « Littérature ».
LADOR Marc	<i>Causerie apéritive à l'amour des poètes</i>	2000	Lyon	Internet (site indisponible ; voir www.horlieu.free.fr/programme_septembre_2000.htm ; dernière consultation le 11 janvier 2006)
THÉBAULT Olivier	<i>Les Étrennes des orphelins</i>	2000	Printemps de Sorgues	Documents obtenus auprès du metteur en scène.
BUD-PRINTEMPS Reine/ GODET Christine	<i>Le Paletot de Rimbaud</i>	2001	SACD	Internet (site indisponible ; voir www.artitoo.free.fr/cqpts/html/qui8wi.html ; dernière consultation le 11 janvier 2006)
COLINET Bernard/ KERHOAS Michèle	<i>Semelles de vent</i> (spectacle de rue)	2001	Rennes	Internet (www.tuchenn.com ; dernière consultation le 20 décembre 2005).

DROULEZ Gilles	<i>Une saison en enfer</i>	2001	Festival d'Avignon <i>off</i> et Carré 30 à Lyon	Programme du festival d'Avignon <i>off</i> 2001.
GRALL Xavier	<i>La Rimb</i>	2001	Salle Julia Pont-Aven	Internet (www.deferlante.concar.net/prg2001.shtml ; dernière consultation en 2002)
KARAGHEUZ Hermine	<i>Soudain Rimbaud</i>	2001	Théâtre du Rond-point	<i>Officiel des spectacles</i>
TRESSON Pascal	<i>Un Ardennais nommé Rimbaud</i> (son et lumières)	2001	Château de la Cassine	Internet (www.mag4.net ; dernière consultation le 30 octobre 2005).
ZOBEL Éric	<i>Fantaisies</i>	2001	Salle Rameau, Lyon	Internet (www.artsenscene.online.fr/materiel/dossiers/dossiers_spectacles/dossier_fantaisies.pdf ; dernière consultation le 11 janvier 2006).
DE PERETTI Thierry	<i>Brouillons d'Une saison en enfer</i>	2002	Comédie de Reims	Archives de la Comédie de Reims
DUHART Rémi/ DUVAUDIER Jacqueline	<i>Rimbaud à Paris</i> (conférence-lecture)	2002	Musée Carnavalet (« Lire en fête »)	Internet (www.lire-en-fete.culture.fr/lire2002/presse.pdf ; dernière consultation le 10 février 2005).
FAGART Nicolas/ STEMMER François Cie Chanson de la plus haute tour	<i>Une saison en enfer</i>	2002	Festival d'Avignon <i>off</i>	Documents obtenus auprès du comédien.
IDE Laurent	<i>Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées</i>	2002	La Rose des Vents Villeneuve d'Ascq	Internet (www.passion-theatre.asso.fr ; dernière consultation en 2002).

CHEVALIER Claire/ POËNCET Élodie	<i>Arthur Rimbaud, Rêves de papier</i>	2002	Centre d'Animation La Jonquière, Paris	<i>Officiel des spectacles</i>
Compagnie l'Outil Théâtre	<i>Rimbaud l'impossible voyage</i>	2003	Narbonne	Internet (www.culture.fr/culture/arts2000/themes/th_11_101.html ; dernière consultation le 9 septembre 2004).
THUET Nicolas	<i>Pour en finir avec Rimbaud !</i>	2003	L'Écume, Paris	<i>Officiel des spectacles</i>
MASSAS Christian	<i>Un cœur sous une soutane</i>	2003	Festivals d'Ardon, Brèves de mai et Nouzonville	Internet (www.perso.wanadoo.fr/uncoeursousunesoutane/html ; dernière consultation le 11 janvier 2006).
ANREP Cyril	<i>Une saison paienne (d'après Baal de Brecht et Une saison en enfer)</i>	2004	Comédie de Reims	Archives de la Comédie de Reims.
BORER Alain/ SERMONNE Bruno/ TEICHER Yves	<i>Rimbaud fugue-t-il ? Cabaret poétique</i>	2004	Forum de Charleville- Mézières	Envoi personnel.
CIRQUE ELECTRIQUE	<i>Une saison en enfer</i>	2004	Chapiteau de la Cour du Maroc, Paris	<i>Officiel des spectacles.</i>
CLÉMENT Claude	?	2004	Bibliothèque de Charleville- Mézières	Programme de l'année Rimbaud 2004, édité par la ville de Charleville.
FAURE Philippe	<i>J'ai embrassé l'aube d'été</i>	2004	Théâtre de la Croix-Rousse à Lyon	Internet (www.matthiasvincenot.net/actu.php?voir=tous&id=pas27 ; dernière consultation le 11 janvier 2006).

GANSNER Hans Peter	<i>La Mer à boire</i>	2004	La Seyne-sur- mer	Internet (www.mag4.net ; dernière consultation le 3 décembre 2005)
GÉRARD Amalric	<i>Une saison en enfer</i>	2004	Buzancy (08) et festival d'Avignon <i>off</i> 2005	Festival d'Avignon <i>off</i> 2005.
GODET Laurent/ DENIS Amandine	<i>Rimbaud</i> « <i>L'Alchimie du verbe</i> »	2004	Espace Château- Landon à Paris	<i>Officiel des spectacles.</i>
HÉRAULT Simone/ LACHAUX Alexandre	« <i>Itinéraires de l'homme aux semelles de vent</i> » (lecture)	2004	Paris	Internet (www.mag4.net ; dernière consultation le 3 décembre 2005).
HÉRIL Alain	<i>Parade sauvage</i>	2004	Charleville- Mézières (spectacle de rue)	Programme de l'année Rimbaud 2004, édité par la ville de Charleville.
LEPECQ Benoît	<i>Une saison en enfer</i>	2004	Atelier Théâtre de Montmartre	Sources personnelles.
LÉRA Paul	<i>Le Voleur de feu</i>	2004	Auditorium de l'ENMD à Charleville- Mézières/ Théâtre de l'Île- saint-Louis	Programme de l'année Rimbaud 2004, édité par la ville de Charleville.
Compagnie de la LICORNE	<i>L'Homme aux semelles de vent</i> (danse)	2004	Théâtre municipal de Charleville	Programme de l'année Rimbaud 2004, édité par la ville de Charleville.

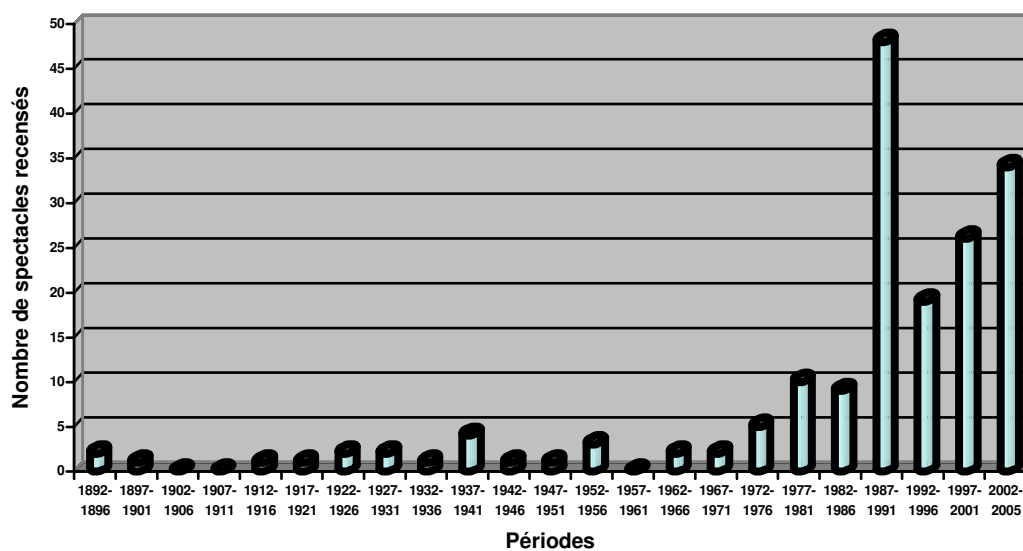
LONSDALE Michaël/ THURIES Françoise	<i>À Rimbaud</i> (récital)	2004	Auditorium du ENMD, Charleville- Mézières	Internet (www.mag4.net ; dernière consultation le 3 décembre 2005).
MÉLIN Michel	<i>Ce sont de drôles de types ou Haute Poésie</i>	2004	Théâtre de Charleville- Mézières	<i>Rimbaud, trafiquant d'âmes, Télérama</i> hors série, 2004 ; Internet (www.mag4.net ; dernière consultation le 3 décembre 2005).
MONTALEMBERT Thibault (de)	<i>Rimbaud est un autre</i> (lecture)	2004	Théâtre Molière/ Maison de la poésie, Paris et auditorium du ENMD, Charleville- Mézières	Internet (www.mag4.net ; dernière consultation le 3 décembre 2005).
POCQUET Frédéric	<i>Rimbaud l'homme aux semelles de vent</i>	2004	Eaubonne	Internet (www.amis.monde-diplomatique.fr/article.php3?id_article=470 ; dernière consultation le 11 janvier 2006).
POULY Jérôme	<i>Un auteur, un acteur... une heure avec Arthur Rimbaud</i> (lecture avec vidéo et mise en espace)	2004	Studio-Théâtre de la Comédie- Française	Programme de la Comédie-Française

RECLAVIER François/ Irène TÉTAZ	<i>L'aurore vous remplit d'un amour détergent</i> (lecture- performance avec vidéo)	2004	Île du Vieux- Moulin à Charleville- Mézières	Programme de l'année Rimbaud 2004, édité par la ville de Charleville.
RENUCCI Robin/ PASQUETTE Didier	« <i>J'ai tendu des cordes de clochers à clochers</i> » (lecture et funambulisme)	2004	Place Ducale, à Charleville- Mézières	Programme de l'année Rimbaud 2004, édité par la ville de Charleville
RIST Christian	<i>Illuminations</i>	2004	Maison de la culture de Bourges	Internet (www.mouvement.net/ref/ref.html ; dernière consultation le 10 novembre 2005).
SANDRE Didier/ BARRAULT Marie- Christine (en alternance), avec le Quatuor LUDWIG	<i>L'Homme aux semelles de vent</i> (lecture et musique)	2004	Espace culturel Louis Aragon à St-Vallier (Saône-et-Loire) et Saint-Cloud	Internet (www.mag4.net ; dernière consultation le 3 décembre 2005).
VAILLANT Philippe	<i>Une saison en enfer</i>	2004	Auditorium du Musée de l'Ardenne, Charleville	Internet (www.mag4.net ; dernière consultation le 3 décembre 2005).
ARNOLD John	<i>Un ange en exil</i>	2005	Théâtre de l'Atalante, Paris	Internet (www.theatrotheque.com/article768.html ; dernière consultation le 11 janvier 2006).

BOUDJENAH Nâzim	<i>Une saison en enfer</i>	2005	Centre européen de la poésie, Festival d'Avignon <i>off</i>	Programme du Festival d'Avignon <i>off</i> .
COMÉDIE-FRANCAISE	Lecture intégrale	2005	Comédie-Française, salle Richelieu	Programme de la Comédie-Française.
DE PERETTI Thierry	<i>Illuminations</i>	2005	Ajaccio, théâtre Kalliste. Tournées nationale et internationale.	Programmes du Théâtre de la ville et du T.O.P.
DUFOUR Nicolas/ JAPPELLE Hubert	<i>Un cœur sous une soutane</i>	2005	Théâtre de l'Usine, Éragny-sur-Oise	Internet (www.theatredelusine.net/20052006/pages/spectacles/rimbaud.htm ; dernière consultation le 11 janvier 2006).
LAINE Thimothée	<i>Rimbaud à la lettre</i>	2005	Centre européen de la poésie, Festival d'Avignon <i>off</i>	Programme du Festival d'Avignon <i>off</i> .
MÉNARD Pierre	Soirée Rimbaud	2005	Maison des Arts de Gujan-Métras « Lire en fête »	Factiva, moteur de recherche (Bibliothèque des revues, Paris III).
PEREZ Brigitte/POBEL Noëlle/PERRIN Patrice	<i>Je devins un opéra fabuleux</i> (récital en musique)	2005	Abbatiale d'Ambronay	Factiva, moteur de recherche (Bibliothèque des revues, Paris III).
ATHÉA Brigitte	<i>Lettre à Rimbaud</i>	?	?	Catalogue des librairies.
BALITEAU Alain	<i>Albatros Opus 2</i>	?	?	SACD
BRUZAT Michel	?	?	?	Internet (www.passion-theatre.org ; dernière consultation en 2002).

CONFORTÈS Claude	<i>Pauvre Rimbaud</i>	?	?	Registre du Centre national du théâtre.
DEGAY Catherine/ LAGARDE Joël	<i>Rimbaud ou l'homme en fuite</i>	?	?	Internet (www.charabotte.com/pièces/ttpublic/rimbaud.htm ; dernière consultation le 11 janvier 2006).
DUHART Rémi	<i>Un cœur sous une soutane</i>	?	Essoudain	Entretien avec Claude Confortès, juillet 2002, Avignon.
EYCHENNE Éric	<i>Une saison en enfer</i>	?	Le Piano Vache, Paris	Internet (www.eric-eychenne.com/cv.htm ; dernière consultation le 11 janvier 2006).
LECAT Yves	<i>Au Cabaret vert</i>	?	?	Catalogue des librairies.

*Graphique retraçant l'évolution du nombre de spectacles
autour de Rimbaud de 1892 à 2005*



Créations cinématographiques/télévisuelles

? : Gilbert PROUTEAU, ?, avec Gérard Philippe*⁵.

1949 : Alfred CHAUMEL, *Bateau ivre*. Première projection le 11 mai au cinéma « Le Palace » à Charleville. Production de Henri Beauvais (Franfilmdis). Musique de Robert Bergmann. Voix de Jean-Louis Barrault. Prélude à deux voix de Simon Gantillon. Images de Roger Moride. Documents de Henri Matarasso. Dessins de Valentine Hugo. Durée : 22 minutes (voir Pierre Petitfils, *Rimbaud au fil des ans*, 1854-1984, Charleville-Mézières, Musée Bibliothèque Rimbaud/Centre culturel Rimbaud, 1984, p. 72 et René Étiemble, *Le Mythe de Rimbaud, L'année du centenaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1967, p. 103, 113, 213).

1954 : Pierre DUMAYET et Pierre DESGRAUPES, « Lectures pour tous ». Reportage effectué auprès d'habitants de Roche ayant connu la famille de Rimbaud. Diffusé sur la RTF le 25 novembre 1954. Consultable aux archives de l'INA sous la référence « Les Témoins du temps de Rimbaud et Verlaine » (référence : RA T VIS 19541125 1e 001).

1955 : J. G. ALBICOCCO, *Les Effarés**.

1964 : Jean BARRAL, *Le Dernier Matin d'Arthur Rimbaud**.

1965 : Max-Pol FOUCHET/Gérard PIGNOL, *Poursuite d'Arthur Rimbaud*. Première diffusion télévisée le 6 septembre 1965 (série « Terre des arts »). Avec Laurent Terzieff dans le double rôle d'acteur et de récitant (Voir Pierre Petitfils, *Rimbaud au fil des ans*,

⁵ Les références des films accompagnés d'une astérisque ont été trouvées chez Alain Borer, dans *Rimbaud en Abyssinie*, Seuil, « Fiction & Cie », 1984, p. 329.

op. cit., p. 93, Jacqueline Duvaudier, « 1991 - Un centenaire en bonne santé », *Parade sauvage* n° 31, décembre 1992, p. 2, Alain Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1984, p. 329 et le *Cahier de l'Herne* consacré à Rimbaud, 1993, p. 442).

1970 : Michel PONS, *Rimbaud à Harar* ou *Sur les traces d'Arthur Rimbaud*, documentaire tourné en Ethiopie. Présentation à Charleville-Mézières en juin 1985. Voir la rubrique « Spectacles. Cinéma » dans *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 25, 1986, p. 22.

1971 : Pierre DESGRAUPES, *Des poètes et des hommes : Rimbaud*, 1^{re} partie.

1971 : Jean BRARD, *Des poètes et des hommes : Rimbaud*, 2^e partie, produit par Pierre SEGHERS et Jacques CHARPIER. Documentaire (voir Jacques Siclier, « De Rimbaud au Grand Voyage », dans *Le Monde* des 21-22 novembre 1971, p. 10 et Michel Mourlet, « La Télévision : le "cas" Rimbaud », *Les Nouvelles littéraires*, 19-25 novembre 1971, p. 29).

1972 : Nelo RISI, *Une saison en enfer*. Voir dans le corpus.

1973 : Patrick JEUDY, *Un cœur sous une soutane* (projection le 21 avril 1977 au Musée de l'Homme, par le GREC).

1977 : Jean-Pierre LEFEBVRE, *Le Vieux Pays où Rimbaud est mort* (Québec) ; « n'a de rimbaldien que le titre »*.

1978 : Charles BRABANT, *Rimbaud, le voleur de feu*. Voir dans le corpus.

1984 : J.-M. NOKIN, *Portrait d'écrivain, Rimbaud à Charleville*, TF1*.

1985 : Marc RIVIÈRE, *L'Homme aux semelles de vent*. Voir dans le corpus.

1988 : Michel BUTOR, *Le Fantôme de l'enfant marcheur*. Voir Jacqueline Duvaudier, « 1991 - Un centenaire en bonne santé », *Parade sauvage* n° 31, décembre 1992, p. 2. Dans la rubrique « Actualité rimbaldienne » de *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 26, 1987, p. 45, et n° 27, 1988, p. 52, est déjà évoqué un projet cinématographique (un court-métrage de 30 minutes) de Michel Butor, *Le Coin de table*, réalisation William Mimouni, scénario Jean-Marie Le Sidaner.

1990 : Sabine PRECZINA, *Farendj (Étranger)* avec Tim Roth et Marie Matheron. Production River films. Le film a reçu une mention spéciale au Festival de Cannes de 1990 (sortie en France en mars 1991). Anton, écrivain en mal d'inspiration, erre dans les rues de Harar. Il y découvre les traces de Rimbaud, sensé avoir vécu les dernières années de sa vie dans cette ville d'Éthiopie. Voir « Le cinéma et Rimbaud », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 29, 1990, p. 56.

1991 : Richard DINDO, *Arthur Rimbaud, une biographie*, documentaire fiction en trois parties, tourné sur les lieux évoquant les faits. Voix de Jacques Bonnaffé. Avec Bernard Bloch et Christiane Cohendy. Durée : 2h21. Film franco-suisse, édition Arte vidéo. Sortie DVD en mars 2005. Voir « Le cinéma et Rimbaud », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 29, 1990, p. 56.

1995 : Jean TEULÉ, *Rainbow pour Rimbaud*. Voir dans le corpus.

1997 : Agnieszka HOLLAND, *Total Eclipse*, scénario de Christopher Hampton. Voir dans le corpus.

1998 : Jean-Philippe PEROT, *Athar*, documentaire de 55 minutes avec textes lus par Lambert Wilson ; musique de Jean-Baptiste Ayoub ; *Arthur Rimbaud, liberté libre*,

documentaire en deux parties, durée : 1h30. Textes lus par Denis lavant et Étienne Chicot. Musique Flash B. Circeto films pour les deux documentaires.

2004 : Erwann LE GAL, *Le Poème de la mer*, dessin animé en 35 mm autour du *Bateau ivre* et du Nautilus de Jules Verne. Présenté à l'occasion de la manifestation Brest 2004. Avec la voix de Richard Bohringer.

2004 : Étienne FAURE, *Quoi ? L'Éternité*, documentaire. Scénario de Claude Jeancolas.

Créations musicales

Avertissement :

Nous ne faisons pas figurer ici les opéras, qui sont traités comme spectacles dans notre thèse. D'autre part, certaines références peuvent être plus complètes que d'autres ; nous avons néanmoins fait le choix de toutes les faire figurer. Signalons qu'un grand nombre de ces informations nous ont été fournies par un site internet à la fois très complet en cette matière et régulièrement mis à jour, www.mag4.net. Ce site, consulté pour la dernière fois en décembre 2006 sera fréquemment cité.

Gilbert AMY, *Une saison en enfer*, 1979. Collage électronique avec soprano, piano et percussions. Durée : 45 minutes. Enregistrement INA, collection GRM, Musique Française d'Aujourd'hui, 1981, avec les voix de Nelly Borgeaud, Michel Hermon, Eweda Malapa, Jean Thibaudeau et les chœurs de Radio-France. Une autre version est disponible auprès de l'ensemble TM+, direction Laurent Cuniot. Un concert a notamment été donné en 2004 au Théâtre municipal de Charleville. Concert au Cooper Union de New York en mars 1985 avec Gilbert Amy aux platines, une soprano (Fusako Kondo), un ensemble de percussions (Gaston Sylvestre) et un piano (Carlos Alsina).

Richard ANKRI, 12 poèmes de Rimbaud mis en musique.

Bernard ASCAL, *Au Cabaret-Vert, Voyelles*.^{*6}

Jean-Louis AUBERT et RAPHAËL, *Sensation*.

Hugues AUFFRAY, *Le Bateau ivre*.

⁶ Les références suivies d'un astérisque figurent sur le disque *Poètes et chansons* consacré à Rimbaud, sélection « Printemps des poètes »/RFI, EPM, 2003, sur lequel des extraits de *Catherine Leforestier chante Rimbaud* par Catherine Leforestier et de *Les poètes : volume 3, Verlaine – Rimbaud* par Léo Ferré figurent également.

Joan BAEZ, *Childhood III (Enfance III*, traduction de Louise Varese). Sur l'album *Baptism*, 1968.

Xavier BARÒ, *Xavier Baró canta Arthur Rimbaud*. Dix poèmes de Rimbaud traduits en catalan et mis en musique (SR CD 00010 : Satchmo Records, Carme, 63, 25007 Lleida Espagne).

Henri BARRAUD, *Une saison en enfer*, quatre mouvements pour orchestre (*Mauvais sang, L'Époux infernal, Matin, Adieu*), Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F., Inédits - O.R.T.F., direction André Girard, Barclay.

Daniel BÉLANGER, *Sensation*, 1993.

Philippe BELIN, *Rimbaud Blues*, 2005. Onze poèmes de Rimbaud mis en musique (label Nocturne).

Robert BERGMANN, *Le Dormeur du val et Fêtes de la faim*, pièces pour chant et piano, Paris, Durand, 1936.

Louis BESSIÈRES, *Le Dormeur du val*, 1952. Chanté notamment par Yves Montand.

Grégoire BEZNOSIUK, *Le Cœur volé*, 1959.

Bruno BIANCHI, *Vénus Anadyomène*, composition électroacoustique.

Harold BLUMENFELD, *Ange de flamme et de glace (Angel of Flame and Ice)*, pour voix médium et orchestre de chambre ; *Carnet de damné (Notebook of a Damned One)*, pour

mezzo-soprano et orchestre de chambre ; *La Face cendrée (the Cindered Face)*, pour soprano, violoncelle et piano ; *Illuminations*, pour orchestre symphonique.

Citons également, malgré la réserve formulée en avertissement et dans la mesure où nous ne le faisons pas figurer dans le tableau chronologique puisque nous nous limitons à un corpus français, son opéra *Seasons in Hell: A Life of Rimbaud*, opéra en deux actes datant de 1994. Un enregistrement fut réalisé en 1997 chez Albany Records, direction Malcolm Fraser. La totalité des œuvres consacrées à Rimbaud est par ailleurs réunie sous le titre *Music for Rimbaud* (Centaur Records, CRC 2277, 1996) avec Christine Schadeberg, soprano, Savely Schuster, violoncelle et Seth Carlin, piano pour *La Face cendrée* ; Randall Gremillion, baryton et CCM Contemporary Music Players, direction Gerhard Samuel, pour *Ange de flamme et de glace*, Christine Schadeberg, soprano et le Saint-Louis Ensemble, direction Harold Blumenfeld pour *Carnet de damné*

Emmanuel BONDEVILLE, *Le Bal des Pendus*, scherzo pour orchestre, 1929. Partition éditée chez Durand en 1933. Diffusion radiophonique en 1941. Un enregistrement, non disponible dans le commerce, nous a été aimablement prêté par M. Pierre Brunel. Bondeville a également mis en musique *Ophélie*, poème symphonique (1931) et *Marine* (1933), en un triptyque (mensongèrement) appelé *Illuminations*. Initialement composé pour piano, *Le Bal des pendus* est remarquable par la richesse de l'orchestration (cuivres, flûtes, percussions). Voir Pierre Petitfils, *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 263 et André Guyaux, « Préface en coup d'œil sur les anniversaires posthumes de Rimbaud », Rimbaud 1891-1991, Actes du colloque d'Aix-en-Provence et de Marseille, 6-10 novembre 1991, textes publiés par André Guyaux, Paris, Champion, 1994, p. 8.

Jean-Yves BOSSEUR, composition pour Rimbaud pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, quatuor à cordes, contrebasse, harpe (17 minutes). La partition est retranscrite par Bernard Vargaftig dans son article « Pour Rimbaud », *Rimbaud, Europe* n° 746-747, juin-juillet 1990, p. 133-132. Pas d'enregistrement connu. Donnée en audition

(avec Milhaud, Barraud et Honegger) par l'ensemble Erwartung, direction Bernard Desgraupes, à l'auditorium des Halles, le 14 février 1991.

Francis de BOURGUIGNON, *Les Corbeaux*, deux mélodies pour chant et piano. Partition éditée chez M. Senart, Paris, 1927 (Op. 17). Mentionné par Pierre Petitfils dans *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 263 et dans le catalogue de l'exposition Rimbaud à la Bibliothèque nationale, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale, 1954, p. 135.

Benjamin BRITTEN, *Les Illuminations*, 1939. Opus pour voix ténor ou soprano), violon et orchestre. On peut notamment citer trois enregistrements :

– Version pour ténor et orchestre à cordes interprétée par Peter Pears (ténor), et l'English Chamber Orchestra, London, Decca Record, 1964 (copyright 1993).

– Version pour soprano et orchestre à cordes interprétée par Felicity Lott (soprano dont la diction impeccable favorise la diction des poèmes), et le Scottish National Orchestra, Colchester, Chandos Records Ltd, 1989.

– Version pour soprano interprétée par Felicity Palmer, Jill Gomez et l'Endymion Ensemble, direction John Whitfield (EMI CDC 749259-2 Pounds 11.50; on LP EL 270654-1 Pounds 6, 1988). Donnée notamment à Londres en janvier 1940, sous la direction de Boyd Neel, puis aux Etats-Unis en mai 1941 sous la direction du compositeur. Voir notamment Pierre Brunel, *Éclats de la violence, Pour une lecture comparatiste des Illuminations d'Arthur Rimbaud*, José Corti, « Rien de commun », 2004.

Stéphane CAILLAT, *Illuminations* pour chœur mixte, 1937.

José CARASSO, *Les Effarés*, pour chant et piano, 1954.

Rene CARON, *Pages of Gold*. Mise en musique de poèmes de Rimbaud.

Jean CARTAN, *Sensation*, chant et piano, dans *Trois chants d'été*, Paris, Heugel, 1928 (catalogue de l'exposition Rimbaud à la Bibliothèque nationale, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale, 1954, p. 135).

Robert CHARLEBOIS, *Sensation*, 1969.

Nicole CHÉRUBINI chante Rimbaud, *l'Inoui !* avec un orchestre. Concert au Dejazet en juin 1998 (voir l'agenda de la revue *Rimbaud vivant* n° 37, juillet 1998, p. 53).

LE CIRQUE DES MIRAGES (Yann Girard et Frédéric Aliotti), *Bal des pendus*, sur l'album *Fumée d'opium*, Philips/Universal Classics, 2005.

Edgar COSMA, Les Amours des poètes, cycle choral en trois parties pour chœur mixte et piano, avec notamment *Première soirée*.

François COTINAUD/Pierre CHARPY, *Rimbaud et M.A.O.* Dispositif électro-acoustique, avec improvisation musicale, saxophone, clarinette, percussions et voix. Création en 2003-2004. Le texte est essentiellement porté par Pierre Charpy et François Cotinaud. Concert-lecture d'une heure et quart. Concerts en mars 2004 au Pré Saint-Gervais, en juin 2004 à Villemomble, en octobre 2004 au Guingois (Montluçon), en mars 2005 à Montereau, Savigny-Le-Temple et Pantin, en février 2005 aux Lilas. Avec l'ensemble TEXT'UP, François Cotinaud a également créé *Parade sauvage*, « poèmes en situation musicale », avec Pascale Labbé (voix), François Cotinaud (saxophone ténor, clarinette, voix, composition), François Choiselat (trombone et accessoires), Jérôme Lefebvre (guitare et effets), Sylvain Lemêtre (percussions, vibraphone, zarb). Création le 6 Août 2004. Également donné en février 2005 aux Lilas, en mars 2005 à Pantin, en août 2004 à Troyes.

Maurice DELAGE, *Le Bateau ivre*, 1954. Pas d'enregistrement disponible. Donné en première audition le 24 janvier 1955 par l'Orchestre National, dirigé par Manuel

Rosenthal. Radiodiffusé sur Radio-Liberté en 1954. Il est mentionné par Étienne dans « Le Centenaire d'Arthur Rimbaud », *Revue de littérature comparée*, 29^e année, n° 1, janvier-mars 1955, p. 140.

Gérard DELAHAYE, *Le Dormeur du val*, voix et guitare, sur l'album *Guillou (pour les intimes)*, 2000 (Dylie Productions DY 210, distribution Coop Breizh).

Norman DEMUTH, *Trois poèmes de Rimbaud : Tête de faune, Sensation, Le Dormeur du val*, pour deux voix et piano, 1939 (catalogue de l'exposition Rimbaud à la Bibliothèque nationale, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale, 1954, p. 135).

Jacques DOUAI, *Le Dormeur du val*, 1956.

Gabriel DUPONT, *Les Effarés*. Partition éditée chez E. Demets, Paris, 1903 (catalogue de l'exposition Rimbaud à la Bibliothèque nationale, Paris, éditions de la Bibliothèque nationale, 1954, p. 134).

ELIJAH'S MANTLE : *Ophelia et Night in Hell (Nuit de l'enfer)*, sur l'album *Poets and Visionaries*, 1997.

Rudolph ESCHER, *Univers de Rimbaud*, pour ténor et orchestre, 1969-1970 (avec *Le mal, Le Dormeur du val*, « L'étoile a pleuré rose... », *Oraison du soir, Ma bohème*).

Léo FERRÉ, *Les poètes : volume 3, Verlaine - Rimbaud*, Barclay, 1964 - 1990.

– *Une saison en enfer*, EPM, 1991. Réédition « La Mémoire et la mer », 2000.

– *Léo Ferré chante les poètes*, La Mémoire et la mer, réalisation Guy Job, 1986 et 2004 (DVD).

Marcel FRÉMIOT, *Délire et rythme lent*, composition inspirée du *Bateau ivre* et des peintures de Jacques Mandelbrojt, concert le 8 novembre 2001, Auditorium de la Cité de la Musique par le MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille).

Colombe FRÉZIN, *L'étoile a pleuré rose, Ophélie*.*

Eugène GUILLAUME et Jean CARTEAU, *Sensation*. Mentionné par Pierre Petitfils dans *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 263.

Daniel HAHN, « Mille chœurs pour un regard », mise en musique de poèmes de Rimbaud pour des chœurs, concert donné en mars 2004 en l'église Saint-Léger à Torcy, dans les Ardennes.

Patrick HAMEL, *Bannières de mai, Le Mal*.*

Hans Werner HENZE, *Being Beauteous*, 1963, cantate pour soprano colorature, harpe et quatre violoncelles. Chanté notamment par Lucy Shelton, ou par Edda Moser pour un enregistrement avec le RIAS-Kammerchor et des l'orchestre de chambre de la Philharmonie de Berlin (Deutsche Gramophon n° 449 869-2, 1996). Voir P. Brunel, *Éclats de la violence, op.cit.*, p. 159-160.

Philippe HERSANT (ensemble Musicatreize), *Illuminations*, pour chœur d'hommes (8 voix) et 4 cors. Composé dans le cadre du projet « Musiques, an 13 », pour le 13^e anniversaire de l'Ensemble, le 13 juillet 2000. En coproduction avec le Festival de Marseille. Quatre poèmes s'enchaînent sans interruption : *Veillées I* (ténor solo et deux cors), *Démocratie* (chœur et cors), *Enfance IV* (voix) et *À une raison*.

Arthur HONEGGER, *Pastorale d'été* (poème symphonique inspiré par *Aube*), composé en 1920. Notamment interprété par le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks,

dirigé par Charles Dutoit, Costallat, 1986. Voir Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op.cit.*, p. 419.

Patrick JANVIER, *Sensation, Le Dormeur du val, Rêvé pour l'hiver, Ma Bohème*.*

Carmen JOLIN, *Parade sauvage*. Récital composé de mises en musique de poèmes, dont certains de Rimbaud (donné notamment en 2002 au Québec).

Klaus KINSKI, *Der Schlafer im Tal (Le Dormeur du val)*.

KIRJUHEL, *À la musique*. Le titre figure également, en compagnie de *L'Éternité* et de *Chanson de la plus haute tour sur 12 poèmes en langue française*.*

Hans KRÀSA, *Les Chercheuses de poux*, troisième mouvement de la « Symphonie pour un petit orchestre », 1922 (voir ***, « Rimbaud, écoutez-vous ? ou l'Année rimbaldienne 1995 », *Parade sauvage* n° 14, p. 134-135).

Valérie LAGRANGE, *Sensation*, sur l'album *Fleuve Congo*, 2003.

Alain LAUGÉNIE, *J'ai le blues de Rimbaud*, mise en musique de onze poèmes de Rimbaud, 1991 (CME/Mélodie Distribution 3307510853124).

Noël LEE, *Azurs*, quatre mélodies sur *Marine, Mouvement, Phrase* et *L'Éternité*, 1986. Enregistrement sur *Chants et ballades* (Marie-Thérèse Keller, mezzo-soprano ; Noël Lee et Jeff Cohen, piano), 1997 (voir Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 278, 450 et 717).

Catherine LEFORESTIER *chante Rimbaud*, Flarenash/Wagram Music, 1998. Cet album a donné lieu à un spectacle en 1998, au Théâtre La Luna à Avignon (festival *off*: *La Voyageuse et le voleur de feu*).

Édith LEJET, deux poèmes de Rimbaud pour soprano, clarinette en Sib, saxophone-ténor, marimba et harpe, (commande du Conservatoire d'Aix-en-Provence). Création à Aix-en-Provence le 1^{er} février 2000 sous la direction de Michel Camatte, avec Laure Florentin , soprano.

Jean LUTECE, *Tête de faune*, pour chant et piano, 1949.

Colette MAGNY, *Chanson de la plus haute Tour*, sur l'album *Melocoton*, 1964. Repris en 1991 sur son album *Inédits 91*, avec la participation de Francesca Solleville.

Hélène MARTIN, *La Douceur du bain*, 2001. Avec des textes Rimbaud, mais aussi de Giono, Aragon, Artaud, ainsi que des textes d'Hélène Martin. Avec Jean Cohen-Solal.

Darius MILHAUD, *Marine et Aube* (1917), *Une saison en enfer* (flûte, alto, harpe). Pas d'enregistrement connu.

Yves MONTAND, *Le Dormeur du val. Poème d'Arthur Rimbaud*, musique de Louis Bessières (disque Odéon 282.391).

Jean MUSY, *Les Effarés*, 1975 (disque DDLX, 113).

Serge NIEG, *Million d'oiseaux d'or, ô future vigueur*, 1981. Pas d'enregistrement connu.

Eric OLIVER, *Une saison en enfer*.

Léon ORTEL, *Le Dormeur du val, Rêvé pour l'hiver et Première soirée*, 1972.

Chris PAPIN, *Les Poètes de sept ans*.*

Henri POUSSEUR, *Leçons d'enfer*, création au Festival de Metz pour le centenaire de la mort de Rimbaud, 1991 (enregistrement en 1998 chez Cypres-records, CYP 4603 ; avec Marianne Pousseur, soprano ; Vincent Bouchot, baryton, Frederic Rzewski, piano). Voir Pierre Brunel, *Éclats de la violence*, *op. cit.*, p. 90.

PRINTED AT BISMARCK'S DEATH, groupe allemand, qui a interprété *Honte* (1987) et *Les Premières Communions* (1991, sur l'album *Via Lacrimosa*).

Lucie PROD'HOMME, *Déluge*, composition inspirée du *Bateau ivre*, de *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* de Gaston Bachelard et des peintures de Jacques Mandelbrojt, concert le 8 novembre 2001, Auditorium de la Cité de la Musique par le MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille).

Maurice RATEZ (directeur du Conservatoire de Lille), *Le Bateau ivre*, exécuté par le 91^e de ligne en garnison à Mézières à l'occasion de l'inauguration du buste de Rimbaud à Charleville, en 1901.

Serge REGGIANI, *Le Dormeur du val*, mis en musique par Jean-Jacques Robert, 1967 (disque Médium n° 48819).

Damien RIBA, poèmes de Rimbaud mis en musique, sur l'album *Par les soirs bleus d'été* (Sunset Agence - BP 250 - 06252 Mougins cedex - France).

Wolfgang RIHM, *Dritte Symphonie* (1978), *Départ* (1988). Pas d'enregistrement connu.

Jean RIVIER, *Larme et Tête de faune*, 1959.

James ROLFE, *Fêtes de la faim*, composition pour voix, clarinette, flûte, percussion, piano, violon, violoncelle (7 min.). Écrite en 1991 et présentée en 1997 à Séoul (Corée)

pendant les Journées mondiales de la musique de la Société internationale pour la musique contemporaine.

– *Phrases*, musique pour voix (soprano), clarinette, piano (14 min.). Également écrite en 1991.

Bruno RUIZ, *Le Pauvre songe*.*

SAPHO, *Le Dormeur du val*.

Patti SMITH, *Rockin' Rimbaud - The Köln Reading*, 1991. Elle a également donné des concerts faisant alterner ses chansons et des textes de Rimbaud dans le cadre de la commémoration de 2004 (en mars au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, en juillet au Théâtre municipal de Charleville-Mézières puis au Bataclan à Paris).

TÊTES DE BOIS, hommage à Léo Ferré avec une version italienne de *Roman* et du *Bateau ivre* (*Il battello ubriaco*), sur l'album *Ferré, l'amore e la rivolta*, 2002.

Charles TRÉNET, *Les Corbeaux*, 1956. Enregistrement en 1961, chanté par Mouloudji, pour *Chansons d'auteurs*, Philips, Réalités (33 tours).

Frédéric TRUONG, son album *Película Del Camino* (2004) évoque le vagabondage de Rimbaud et contient une mise en musique d'un extrait du *Bateau ivre*.

Pierre VELLONES, *Tête de faune* et *Sensation*, pour chant et piano, 1972.

Claude VENCE, *L'Éternité*.*

Bernard VERLEY, *Rimbaud, c'est toi*, textes dits et chantés, musique de Catharsis, Paris, Pathé-Marconi, Industries Musicales et Électriques, 1979.*

Jean-Marc VERSINI, *Arthur Rimbaud chanté*, album avec 17 poèmes mis en musique, 2004.

Alexandre YTERCE, *Dramaphonie III : Je me suis armé contre la justice* (Opus XVII), d'après *Une saison en enfer*, disque GEMMA 2, 1998.

Léopold Z, *Bal des pendus* et *Première soirée* mis en musique sur leur premier album *La joie*.

Hector ZAZOU, *Sahara Blues*, poèmes mis en musique et joués par Gérard Depardieu, Khaled et autres, 1994. Il a également participé à un concert de 24 heures organisé pour le bicentenaire de la mort de Rimbaud, et joué pendant 12 heures d'affilée à la Grande Halle de la Villette pour la « Grande Parade de Rimbaud », en 1991.

Nous adjoignons à ce recensement une liste des chansons qui évoquent Rimbaud :

Salvatore Adamo, *Zanzibar*. Sur l'album *Un soir au zanzibar*.

Eric Andersen, *Dream to Rimbaud*. Sur l'album *Stages, the lost Album*, 1991.

Alain Aurenche, *Rimbaud*.

Barbara, *L'absinthe*. Sur l'album *Barbara, la Fleur d'Amour*, 1972.

Jacques Brel, *Grand-mère*

Philippe Bruguère, *Des lunes particulières*. Sur l'album *Chercheur d'or*, 1996.

Casse-pipe, Hommes de feu, chants de braise (tour de chant), Lamballe, 1991.

Georges Chelon, *Rimbaud*. Sur l'album *Rimbaud*, 1982.

The Clash, Ghetto Defendant. Sur l'album *Combat Rock*, 1999.

Michel Delpech, *Rimbaud chanterait*. Sur l'album *Pour un flirt*, 1973.

Brigitte Fontaine, *Comme Rimbaud*. Sur l'album *Brigitte Fontaine est...*, 1998.

Lucien Francoeur, *Café Rimbaud*, Société Radio-Canada, 1987. *Café Rimbaud #6* (version finale) apparaît sur l'album *Aut' Chose*, 2001.

Les Garçons Bouchers, Arthur. Sur l'album *Écoute, petit frère !*, 1995.

Serge Gainsbourg, *Hmm Hmm Hmm*. . Sur l'album *Love on the beat*, 1984.

Juliette Gréco (voir Étiemble, « Le Centenaire d'Arthur Rimbaud », *Revue de littérature comparée*, 29^e année, n° 1, janvier-mars 1955, p. 139).

Bernard Lavilliers, *Pauvre Rimbaud*, 1967.

Allain Leprest, *Rimbaud*. Sur l'album *Ton cul est rond*, 1988.

Gérard Manset, *Être Rimbaud*. Sur l'album *La réalité de Raphaël*, 2003.

Van Morrison, *Tore Down A La Rimbaud*. Sur l'album *A Sense of Wonder*, 1984.

Pascal Obispo, *Ce que l'on voit, allée Rimbaud*. Sur l'album *Soledad*, 1999.

Catherine Sauvage

Renaud, *En Cloque*. Sur l'album *Morgan de toi*, 1983.

Michel Sardou, *Rouge*. Sur l'album *Rouge*.

Yves Simon, *L'Abyssinie*. Sur l'album *L'Abyssinie*, 1985.

Hubert Félix Thiéfaine, *Affaire Rimbaud*. Sur l'album *Meteo für Nada*, 1986.

Cora Vaucaire

Roberto Vecchioni, *A. R.*, 1984.

Rimbaud à l'étranger

Un regard sur quelques créations hors de France

États-Unis

En 1949, Frederick Ashton écrit un ballet pour le New York City Ballet autour des *Illuminations*. Ci-dessous, quelques extraits de presse sur la reprise en 1983, qui s'est poursuivie sur une décennie, par le Joffrey Ballet.

* Anna Kisselgoff, « Ballet : Joffrey performs Ashton's *Illuminations* », *The New York Times* du 3 novembre 1983

« The Joffrey Ballet's Luis Perez came across as an especially tormented Arthur Rimbaud in *Illuminations*, Sir Frederick Ashton's ballet about the French poet's work and life. It is just what this mysterious theater-piece needs and did get in the season's first performance Tuesday night at the City Center. When Sir Frederick, who rarely choreographs outside Britain's Royal Ballet, created the work for the New York City Ballet in 1950, much of its imagery was considered downright sordid. There was the Rimbaud figure standing behind a French street fixture – a public urinal ; and there was Rimbaud making odd use of a cloth he had ripped off a sultry partner's shoulder. There was also Rimbaud, shot

very audibly and very graphically oozing red liquid down his arm – a scene meant to recall Rimbaud's passionate affair with the older poet, Verlaine. Verlaine did, in fact, take aim at Rimbaud. The proto-Surrealist prose poems of Rimbaud's collection, *Illuminations* – used in Benjamin Britten's song cycle, which is the music here – once seemed essential to an understanding of the ballet. But the truth is that *Illuminations* is a deliberately hallucinatory work, its fragmentary and bold images achieving their effect only if they are not linked too rationally. Behind the Rimbaud legend lies a portrait of an artist whose disillusionment embodies an inner idealism. And in the alternating highs and lows Mr. Perez conveyed in his powerful acting, one could grasp the extremes felt by any artist cast out by society. Certainly Rimbaud's search for the spiritual within a deliberately sordid life was exemplified here by Mr. Perez's encounters with Beatriz Rodriguez as Profane Love and with Patricia Miller, as Sacred Love – a figure wafted aloft by four men in some of the most lyrical choreography even a lyric poet such as Sir Frederick could have imagined ».

* Alan M. Kriegsman, « An Ashton Sampler The Joffrey & a Master's Work », *The Washington Post* du 2 décembre 1984

« Now that George Balanchine is gone, Sir Frederick Ashton is indisputably the world's greatest living master of the classical idiom in ballet. However, since England's Royal Ballet – the chief repository of Ashton masterpieces – has not visited Washington or any East Coast city for three years, viewings of his work haven't been easy to come by. It is mainly to the Joffrey Ballet, which has been building an Ashton repertory for a decade, that we have had to look for recompense. And among the other anticipated rewards – including John Cranko's full-length "Romeo and Juliet" – of the Joffrey's imminent two-week engagement here, there'll be a generous helping of Ashton. The five Ashton creations thus sampled cover more than four decades of his career. They range from the eternally popular *Les Patineurs* of 1937, a classical gloss on ice-skating couples in a park; to a witty portrait of a provincial French nuptial party in *A Wedding Bouquet*, also from 1937 ; to the hauntingly surreal impression of poet Arthur Rimbaud in *Illuminations*,

from 1950 ; to the pristine poetic purity of the 1965 abstraction *Montones II* ; to the rapturous evocation of Duncan in *Five Brahms Waltzes*, dating from 1976. Kirstein invited Ashton to choreograph for the fledgling New York City Ballet in 1950 – the result was the extraordinary *Illuminations*, which, at the time, the New York critics loved and the British pundits disdained. As makers of dance, Ashton and Balanchine have much in common despite their distinctive choreographic traits, whose differences may seem largely a matter of emphasis – on characterization and poetic atmosphere for Ashton, on the pure logic of musical syntax for Balanchine. Yet the following words from an Ashton essay, expressing his choreographic creed, might as easily have come from Balanchine's mouth : "{T}aking one's lead directly from the music... is the method which I now prefer. Through it one gets the purity of the dance expressing nothing but itself, and thereby expressing a thousand degrees and facets of emotion, and the mystery of poetry of movement... In a ballet it is the dance that must be paramount" ».

* Alan M. Kriegsman, « The Joffrey: Moves From a Master », *The Washington Post* du 6 décembre 1984

« The Joffrey Ballet got off to a grand start last night for its two-week visit to the Kennedy Center Opera House by the simple expedient of beginning with its all-Ashton program. The Ashton ballets the company has acquired over the years constitute one of the brightest sectors of the repertory, all the more so because no other American troupe has as much of his work. The evening, indeed, was billed as a "Salute to Sir Frederick Ashton", honoring the great British choreographer in his 80th year. The four ballets of the program – as small a sampling as that may be compared to Ashton's prodigious output as a whole – attested both to his scarcely rivaled mastery of the classical tradition and to the awesome range of theme and mode he achieved by extrapolating from that tradition as a base. The company was at its sterling best in the two more distinctly offbeat and dramatic ballets of the program – the surreal *Illuminations* and the slyly comedic *A Wedding Bouquet*. Luis Perez was profoundly impressive as the erratic, visionary Poet of *Illuminations*, a ballet originally created for the New York City Ballet in 1950 to a score

by Benjamin Britten. The French text of Britten's music, persuasively sung last night by tenor David Britton, consists of poetry by Arthur Rimbaud, and it is Rimbaud's life and fevered imagination that this still daring work attempts to evoke. There's no story line, just a series of dreamlike scenes peopled by creatures of the Poet's brain, rendered ever so fantastic in semblance by Cecil Beaton's setting and costumes. Matching Perez in intensity of characterization, and contributing a special sensual charge of her own, was Beatriz Rodriguez as Profane Love ».

* Dale Harris, « Enchantment at the Joffrey », *The Wall Street Journal* du 19 décembre 1984

« The Joffrey Ballet has come a long way since 1956, when six dancers in a borrowed station wagon embarked on a cross-country tour of 23 one-night stands. Today it's one of our major companies, ranking in size and scope just behind New York City Ballet and American Ballet Theatre. In the all-Ashton program that it presented on two occasions during its run at the Kennedy Center, the Joffrey has found works that challenge it in a more rewarding way than the Cranko *Romeo and Juliet* ever could. *Les Patineurs*, a suite of dances linked by setting them in a 19th-century skating rink, is a piece that blends virtuosity and charm. *Illuminations*, originally created for New York City Ballet, is a series of hallucinatory episodes derived from the life and poetry of Arthur Rimbaud. While its seriousness is compromised to some extent by the tawdry decor and costumes that Cecil Beaton designed for City Ballet, *Illuminations* remains a strange and fascinating piece ».

*Jack Anderson, « Ballet : Joffrey in four Ashton works », *The New York Times* du 17 Mars 1985

« The Joffrey Ballet honored one of England's greatest living choreographers Friday night by devoting its program in the New York State Theater to works by Frederick Ashton. A master of both comedy and lyricism, Mr. Ashton was represented by four

ballets that exemplified his choreographic range. Two of them were restored to the repertory after an absence of several seasons. The program included *Illuminations*. Inspired by the prose-poems of Arthur Rimbaud and set to a song cycle by Benjamin Britten, *Illuminations* is a curious, but not really satisfactory, work. Mr. Ashton has turned many of the characters mentioned in the poems into clowns. And while he thereby emphasizes the mannered quality of Rimbaud's writing, he does not always provide a convincing choreographic equivalent of the poems' hallucinatory imagery. Much of the action depicts encounters between the allegorical figure of a Poet and the equally allegorical incarnations of Sacred and Profane Love. Mr. Perez was a brooding bard and Miss Rodriguez was both sultry and mocking as Profane Love. But Miss Miller too often looked merely prissy as Sacred Love. Among the other members of a large cast, Carl Corry captured one's attention as a pasty-faced dandy. Grayson Hirst's rendition of the songs was spoiled by unpleasant amplification. »

* Cathy Curtis, « The Joffrey Ballet shines. This talented troupe is the last word in first-rate dancing », *The Orange County Register* du 4 Mai 1987

« In testimony to this most elegantly versatile of choreographers, the Joffrey Ballet devoted its Thursday night program to a three-ballet tribute that was just about the last word in marvelous dancing. The evening began with *Illuminations*, a one-act ballet to music by Benjamin Britten based on the sensual yet elliptical poetry of French 19th-century poet Arthur Rimbaud, who lived an impossibly debauched and adventurous life and died of cancer at age 37. In the ballet, the poet (danced with fire and grace by Glenn Edgerton) encounters a succession of oddly garbed personages. One of the most memorable is Profane Love (Beatriz Rodriguez), whose darkly alluring pose with upraised knee becomes her sultry signature. Wandering in and out of the poet's mental world are a medieval herald with two trumpets (one of designer Cecil Beaton's divinely bizarre touches), whirling, full-skirted acolytes, a pair of green-coated coachmen, a king and queen, and (in floppy white costumes) a postman, a waiter, a street cleaner and others. Little matter that the text was sung in French (by tenor Grayson Hirst) or that the

viewer is hard put to make rational sense of the unfolding of events. This is a ballet about mood and images, not a storytelling in the conventional sense. Haunting and magical, shot through with the bitter romantic outlook of the poet, *Illuminations* creates a universe of its own. And the Joffrey dances it as if they dreamed it up themselves.

At the Dorothy Chandler Pavilion, Music Center, Los Angeles. »

* Anna Kisselgoff, « Dance view ; Sir Frederick Ashton, Poetic Innovator », *The New York Times* du 28 Août 1988

« Sir Frederick Ashton was the Shakespeare of ballet – not the Shakespeare who wrote revenge tragedies but the poet who composed love sonnets. The great English choreographer’s genius – his refined sensibility and unbounded imagination – soared to heights of poetic metaphor that constantly looked new to dance. His special and unsurpassed contribution was to reveal the lyrical aspect of classicism in 20th-century ballet. If it is impossible to speak of his artistic vision without mentioning poetry it is because his extension of ballet’s classical idiom proved that – like any grammar – this idiom need not be limited to the equivalent of prose. It was Sir Frederick’s firm view that a pas de deux, however brief, was as important as a three-act ballet because it could be as complete as a sonnet, a poem unto itself. Sir Frederick’s many ballets inspired by literature were a special genre, transmuted by a lyrical dance impulse. These included *Romeo and Juliet* for the Royal Danish Ballet, his passionate view of Turgenev’s *Month in the Country* for the Royal and the daring poetic study, replete with sordid detail, of Rimbaud in *Illuminations* for the New York City Ballet ».

Angleterre

Outre la pièce *Total eclipse* de Christopher Hampton, que nous avons intégrée à notre corpus du fait de sa version française, on peut signaler ici *The man who strides the*

Wind, opéra en deux actes de Keith Volans, livret par Roger Clarke, conçu par Bruce Chatwin. La première eût lieu le 9 juillet 1993 au Théâtre Almeida à Londres. Le premier acte montre Rimbaud sur son lit de mort, à Roche puis à Marseille ; quant au deuxième, il a lieu dans le désert, avec Rimbaud et Djami. Pour Sydney Vale, dans cet opéra « il ne se passe pas grand-chose, malheureusement » (Sydney Vale, « Rimbaud en Angleterre 1993 », *Parade sauvage*, revue n° 10, juillet 1994, p. 149).

Allemagne

Une passerelle au-dessus du public. Un podium, sur lequel est posée une valise remplie de livres sur Rimbaud. Des objets épars, reflétant la vie quotidienne de Rimbaud en Afrique, des instruments de musique, des photographies, des documents. Un tigre en peluche accroché à un lustre. Tel est le décor que décrit Ulrich Lampen pour la mise en scène d'*Une saison en enfer* au Théâtre de Wallgraben à Fribourg-en-Brisgen (octobre-novembre 1991). Puis il raconte le spectacle : une cloche sonne, le rideau s'ouvre, une lumière pâle éclaire la scène. La lecture est « littéraire », proche de la récitation : « Le texte bouge de l'arrière en avant et retrouve son chemin en arrière, il tourne autour du public ». Rimbaud « ou simplement son image, un mémorial », valise à la main, manteau sur l'épaule, les vêtements déchirés ; Verlaine, et Mathilde, qui dit le texte de la Vierge folle. Les titres des sections s'affichent, fluorescents, sur une large surface de plastique. D'autres textes sont insérés à la prose d'*Une saison en enfer*, comme *Le Bateau ivre* ou *Sensation*. Voir Ulrich Lampen, « "Je fixais des vertiges" : sur une mise en scène d'*Une saison en enfer* », *Parade sauvage* n° 10, p. 94-103.

Luxembourg

En novembre 1991, Françoise Lalande adapte pour le théâtre *Mother* (ou *Bouche d'ombre*), sa biographie de Madame Rimbaud. La pièce est créée au Centre dramatique d'Arlon (Maison de la culture du Sud-Luxembourg) en coproduction avec le théâtre d'Esch-sur-Alzette. Jacques Herbet prend en charge la mise en scène de cette biographie dont Sydney Vale soulignait la « partialité » et dont Claude Zissmann regrettait qu'elle fût « encore par endroit perméable à la légende ».

Voir Claude Zissmann, « Mise au point sur Madame Rimbaud » et Sydney Vale, compte-rendu de *Madame Rimbaud* par Françoise Lalande, articles parus dans *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, respectivement p. 99 et p. 100 à 103.

Belgique

La Belgique a également toujours fait une grande place à Rimbaud dans son théâtre. René Etiemble signale le récital de Jenny D'Inverno, en 1954 (centenaire de la naissance de Rimbaud), à Liège. Deux articles, recensés par Étienne, mentionnent ce récital : « La Commémoration Arthur Rimbaud à Liège », *La Meuse*, Liège, 25 septembre 1954 (anonyme) ainsi que « Le Centenaire d'Arthur Rimbaud à Liège, L'hommage au poète des "Illuminations" en la salle académique de l'Université », *La Gazette de Liège*, Liège, 25 septembre 1954 (signé V. M.) (Étienne, *Le Mythe Rimbaud, l'année du centenaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1967, p. 103).

En 1973, Dominique Daguet adapte pour la scène *Une saison en enfer* à Royaumont (voir Pierre Petitfils, *Rimbaud au fil des ans, 1854-1984*, Charleville-Mézières, Musée Bibliothèque Rimbaud/Centre culturel Rimbaud, 1984, p. 102).

Côte d’Ivoire

Les 19 et 20 avril 1991, Maurice Lévêque crée *Rimbaud, Le Nègre Blanc* au Centre Culturel Français de Bouaké. Cette pièce, qui se veut un dialogue entre l’Afrique et l’Europe, raconte l’arrivée d’un voyageur blanc, lancé sur les traces de Rimbaud (Daniel Rousseau). Il rencontre un Africain (Pierre Gondo) qui d’abord méfiant finit par tendre la main au voyageur. Celui-ci ne retrouvera néanmoins aucune trace du poète. Après un saut temporel, on retrouve l’Africain en France, balayeur au musée Rimbaud, où il est venu dans l’espoir de faire fortune. Les statuts des personnages sont assez difficiles à définir, puisque le « Nègre blanc », c’est autant le « voyageur toqué » que l’Africain qui, charmé par le récit de l’explorateur et les poèmes qu’il lui donne à entendre (extraits d’*Une saison en enfer* comme des *Illuminations*) va parfois jusqu’à entrer dans la peau de Rimbaud. L’explorateur est barbu, porte des lunettes et un costume clair ; l’Africain porte un costume rayé traditionnel. Le spectacle est accompagné de danse, parfois acrobatique, de musique (djembé, dundun, balafon, kora) et de chant. Les musiciens sont dirigés par Amada Dramé (ensemble instrumental Foliba). Maurice Lévêque a voulu dire, par l’intermédiaire de Rimbaud, la « fascination de l’Europe pour l’Afrique, de l’Afrique pour l’Europe. Les migrants des deux continents, souvent se croisent sans se rencontrer. Parfois le miracle se produit, au théâtre. Rimbaud sera l’occasion de cette fusion » (propos recueillis par Hyacinthe Kakou, *Ivoir’soir*, 19-20-21 avril 1991).

Québec

Le metteur en scène et auteur québécois Michel Garneau montre un attachement visible envers Rimbaud. En 1972, sa pièce *Sur le matelas* (publiée en 1974 aux éditions de l’Aurore, « entre le parvis et le boxon », Montréal et créée en 1972 au Théâtre du Galendor de l’île d’Orléans) évoque l’histoire du couple Charlotte Verlaine et Alfred

Rimbaud. On trouve même dans le texte une parodie du *Bateau ivre* : « ah que toutes les quilles éclatent et que j'aie à l'amour... » (p. 53). Mais surtout, en 1990, il met en scène *Une saison en enfer* avec Dominique Catton, dans une scénographie impressionnante de Roger Pfund : un rideau de polythène métallisé occupe toute la largeur de la scène, reliée à la salle par un trottoir de métal : « L'éclat sombre et mouvant du rideau évoque les profondeurs de l'enfer » (Solange Lévesque, « *Une saison en enfer* », Cahiers de théâtre/Jeu n° 56, septembre 1990, p. 187). Les lumières sont de Ludovic Buter, le son de Bernard Martinelli. Coproduction du Théâtre Saint-Gervais MJC et du Théâtre Am Stram Gram, présentée au Théâtre Saint-Gervais de Genève du 1^{er} au 19 mai 1990. Solange Lévesque souligne la difficulté du texte non théâtral monté pour la scène, et l'importance du rapport qu'a le comédien au texte.

Et encore : à Budapest (Hongrie), en février 1981, Galffi Laszlo joue et mime *Une saison en enfer* et *Un cœur sous une soutane* au théâtre de Pest. En 1960, Miko Viya publie à Mexico (éditions des Salòn de Teatro) *Angel en exilio*, drame en trois actes et un épilogue (*Cahier de l'Herne* consacré à Rimbaud, 1993, p. 440). En Roumanie, le Rock Filarmonica crée « Mi-e dor de Europa » (« Je regrette l'Europe »), un opéra composé avec des sonnets de Rimbaud. En 1986, le célèbre homme de théâtre italien Pippo Delbono donne à sa pièce *Il tempo degli assassini* un titre issu de *Matinée d'ivresse*.

FICHES DESCRIPTIVES
DES SPECTACLES DU CORPUS

I - Créations originales (publiées)

II - Créations originales (non publiées)

III - Montages de textes

IV - Des saisons en enfer

V - Opéras rimbaldiens

VI - Danse

VII - Films/téléfilms

Avertissement

Afin de ne pas surcharger ce volume, nous avons dû opérer certains choix quant aux informations que fournissent ces fiches descriptives, ou aux images qui les accompagnent. Le contenu des fiches n'est en outre pas organisé selon un principe d'homogénéité des fiches entre elles, mais bien plutôt de pertinence des informations en fonction du spectacle concerné. Nous disposons pour chaque spectacle d'un certain nombre de documents supplémentaires qu'il nous est possible de mettre à disposition sur simple demande.

I - Créations originales (publiées)

Maurice BAZY
Rimbaud est mort

Date de publication/création : la pièce a été publiée (vraisemblablement à compte d'auteur) en 1945, et tirée à 750 exemplaires ; elle n'a jamais, à notre connaissance, fait l'objet d'une création.

Sources : le texte a été aimablement mis à notre disposition par Alain Borer, à qui l'auteur l'avait envoyé avant sa mort ; il en est fait mention par Pierre Petitfils dans *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 260 ; en outre, une page sur laquelle sont réunis des extraits d'articles de presse a été jointe au texte, apparemment par l'auteur lui-même.

Personnages : Rimbaud, deux visiteurs (le secrétaire du Groupe des Poètes idéalistes et un ami de Verlaine), Isabelle, un prêtre.

Synopsis : 4 scènes ; Rimbaud, alité, va mourir. Chaque scène correspond à l'arrivée d'un nouveau personnage, qui sort à la fin de la scène :

I : Secrétaire du Groupe des Poètes Idéalistes

II : Isabelle

III : ami de Verlaine

IV : le prêtre

Citations :

*p. 15 : « *Rimbaud* : J'écrirai des récits de voyages (...). Je me ferai un nouveau style. »

*p. 16 : « *Rimbaud* : Je serai François Coppée. Et eux m'écouteront et seront François Coppée. Tous François Coppée grâce à moi ! »

*p. 19 : « *Rimbaud* : Dès que ma santé est rétablie, je me présente à la députation... J'ai des titres. Vous savez que je suis *l'auteur d'une plaquette entièrement détruite*. »

*p. 21 (à propos de la poésie) : « *Rimbaud* : (...) je ne connais pas meilleur assouplissement de l'esprit (...). Dès que je ne serai plus mourant, je m'y remets. *Le Visiteur* : Dans quel genre ? *Rimbaud* : Ce sera, si vous voulez bien, la chanson à boire dont le modèle nous a été donné par Béranger.

Combien je regrette

Ma taille coquette,

Ma jambe bien faite.

Vous voyez que dans certaines circonstances douloureuses, la poésie n'est pas la dernière à apporter un réconfort moral efficace. »

Remarques :

*Le sous-titre du livre était : « La vérité sur la mort de Rimbaud par un *faux* témoin »

*Commentaire de Pierre Petitfils dans *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud*, Paris, Nizet, 1949, p. 260 :

« Dialogue en prose autour de la mort impie de Rimbaud. À l'exception de deux ou trois répliques, texte de qualité médiocre »

*Plusieurs ecclésiastiques, mandés par Isabelle, avaient tenté d'approcher Rimbaud agonisant, en vain, avant sa prétendue « confession ». La visite du secrétaire fantaisiste est sans doute une allusion à la lettre de Laurent de Gavoty qu'il portait sur lui en revenant d'Aden, où ce directeur d'une revue obscure le proclame « chef de l'école décadente et symboliste ».

*Rimbaud est traité comme très vulgaire et parfaitement cynique ; son discours se fait de plus en plus incohérent. Isabelle est plutôt naïve et moraliste.

*Certains mots sont mis en italiques, comme pour insister dessus, mais l'effet est plutôt raté et donne un air prétentieux à l'écriture de Bazy.

*Bazy prend le parti d'affirmer que Rimbaud aurait brûlé des textes inédits.

Notes de presse :

« On s'étonne qu'il y ait du papier – et du papier de luxe – pour une pareille élucubration d'une insanité et d'un mauvais goût systématiques... »

« Une infamie. Il y a des choses, des œuvres et des êtres auxquels des mains sacrilèges n'ont pas le droit de toucher »

Pierre Lagarde, *La Dépêche de Paris* du 1^{er} mai 1945.

« Même si ces pages sont partielles, partiales, tout à fait hypothétiques et discutables – comment ne le seraient-elles pas ? – elles rendent une sonorité authentiquement rimbaldienne »

« Tout le monde ne défend pas sa thèse avec le talent et le bonheur d'intuition de M. Bazy. Une ironie sauvage, aux intentions perfidement polémiques, un sarcasme savant qui court à fleur de peau, à fleur de mots, des sous-entendus féroces embusqués derrière la fausse noblesse du langage – voilà comme je conçois assez la conversation de Rimbaud à l'époque parisienne de sa vie. »

« il y a dans ces tableaux une approximation presque parfaite de ce que *dut* être le fracas luciférien de Rimbaud »

Armand Hoog, *Carrefour* du 28 avril 1945.

« le tout est d'une effrayante brièveté : les scènes se contentent parfois de dix répliques... Bien sûr, mais on a tout de suite compris qu'ici, pour la première fois, la vérité court sa chance avec un *faux* témoin. Doué d'un sens suraigu du démoniaque, l'auteur pénètre profondément l'amertume de l'esprit "qui toujours nie"... Le reste est du même style âpre, noir, serré. »

Alain Clément, *Combat* du 30 juin 1945.

« Le texte violent, désobligeant de Maurice Bazy qui est pour nous plus révélateur de la psychologie du poète révolté. »

Louis Parrot, *Les Lettres françaises* du 11 janvier 1946.

Georges BONNAMY

L'Homme aux semelles de vent

Date de création : Écrite en 1937, éditée en 1941 chez Debresse (Paris), cette pièce n'a jamais été représentée.

Sources : le texte est disponible à la Bibliothèque Nationale de France (site François Mitterrand, rez-de-jardin), sous la cote 8 - Yth 42262. Elle est mentionnée par Pierre Petitfils dans *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 260.

Personnages : I - Proune, Beloiseau, Pignolet et Ratichon, les quatre bourgeois de Charleville ; Rimbaud, 16 ans ; Madame Rimbaud, 46 ans ; Frédéric Rimbaud, 18 ans (il avait pourtant moins d'un an d'écart avec Arthur) ; Rosalie (nouvelle confusion de la part de Bonnamy, qui voulait sans doute évoquer Vitalie), 13 ans ; Isabelle, 11 ans. II - Léon Valade, Émile Blémont, Pierre Elzéard, Jean Aicard, Ernest d'Hervilly, Camille Pelletan, Albert Mérat, Verlaine, Rimbaud. III - une ronde d'enfants ; Rimbaud, 22 ans ; Isabelle, 16 ans ; Mme Rimbaud ; Pignolet ; Frédéric Rimbaud. IV - Frelon, directeur de la Factory ; un Anglais ; un jeune homme ; Pedretti et Popino, employés imaginaires de Rimbaud. V - Rimbaud, 37 ans ; Isabelle, 31 ans ; un docteur ; un prêtre ; infirmiers et infirmières.

Synopsis :

5 actes

*Acte I - *Enfance*. Sur une place, où figurent à la fois un kiosque évoquant *À la musique* et l'entrée de la maison des Rimbaud (ce qui constitue un raccourci, voire une nouvelle erreur historique, les Rimbaud n'ayant jamais habité square de la gare où se trouve le kiosque).

Premier tableau : sur un banc, conversation entre quatre bourgeois : Proune, Beloiseau, Pignolet et Raticchon. Passe la famille Rimbaud : Arthur porte un pantalon bleu trop court, tel que le décrit Mathilde. Autre erreur : il est dit que le capitaine Rimbaud vient toujours voir sa famille de temps en temps, alors qu'il est parti définitivement depuis près de dix ans si l'on considère que cette partie de la pièce se déroule autour de 1870, Rimbaud ayant seize ans. La discussion se poursuit sans rebondissement notable, digne d'une mauvaise pièce de boulevard. La famille Rimbaud repasse, sortant de l'église. Rimbaud s'assoit sur un banc, et allume un pétard pour effrayer les quatre messieurs.

Deuxième tableau : on voit Arthur partir de chez lui en cachette ; surpris par son frère, il lui intime de se taire.

*Acte II - *Les cénacles. Coin de table*. 1871, à Paris, dans l'atelier de Fantin-Latour. Rimbaud et Verlaine ont vexés par leurs grossièretés Albert Mérat. Rimbaud est le centre d'attraction, il chante des grivoiseries et déclame des poèmes, inventés par Bonnamy et attribués à Rimbaud. De provocation en discours moralisant, il en vient à une tirade qui se présente comme une réécriture des Lettres du voyant (voir en citation ci-dessous). Enfin, il déclame l'intégralité du *Bateau ivre*, incitant la plupart des participants à partir, outrés.

*Acte III - *Retour à Charleville*. 1876. Rimbaud a 22 ans, et repose sur un divan entouré de livres, compas, cartes géographiques. Le lieu n'est pas clair. C'est le même décor qu'en I, semble-t-il, à ceci près que « tout est fané ». Mais le décor de l'acte I ne laissait pas supposer un intérieur de maison. Rimbaud veut repartir, ce qu'Isabelle refuse. Une autre erreur consiste ici à présenter le frère et la sœur comme très proches, ce qui n'était pas le cas à ce moment-là. Madame Rimbaud se fâche de son départ. Leurs rapports sont faux et stéréotypés, d'une mère autoritaire prônant la raison à un fils rebelle. Rimbaud renie l'écriture (voir les citations ci-dessous). Elle veut le faire engager par Pignolet. Le jeune homme se montre insolent et fait fuir le commerçant. Rimbaud sort précipitamment, puis revient, une fois la place vide, avec une valise. Isabelle le voit et se met à pleurer, mais il part tout de même, sans prévenir sa mère et avec les économies qu'Isabelle lui a données.

Acte IV - *Négoce. Rimbaud colonial*. 1888. Rimbaud a 34 ans, les cheveux blancs et un rhumatisme au genou gauche. L'acte se déroule dans un décor évoquant le port d'Aden,

avec les bureaux de la société où travaille Rimbaud. Au sol, des balles de café, des caisses, des fusils. Une rue animée est figurée à l'arrière-plan. Rimbaud travaille, en compagnie de ses deux employés, Popino et Pedretti. Il annonce qu'il repart vers Ménélik. Il reçoit une lettre l'informant de son succès parisien, lettre qu'il déchire immédiatement en jurant. Un Anglais entre dans le bureau ; une didascalie nous apprend que Rimbaud « déteste les Anglais ». Frelon, directeur de la Factory, entre à son tour. Rimbaud sert à boire aux deux hommes, mais ne boit pas lui-même. Frelon accueille ensuite un nouvel employé, lui dépeignant les conditions de vie à Aden : ils ont toujours soif et peuvent voir des femmes nues à volonté, ce qui paraît douteux dans ces contrées musulmanes. Rimbaud est montré comme un travailleur acharné. Il a ensuite une discussion avec l'Anglais à propos de l'action des Britanniques en Afrique. Rimbaud est très agressif, et défend les populations indigènes contre les remarques racistes et colonialistes de l'Anglais. Rimbaud souffre fortement du genou. Il a un nouvel échange avec Frelon, d'ordre philosophique.

Acte V - La Mort. Hôpital de la Conception à Marseille. La scène est coupée en deux, la chambre de Rimbaud à cour et un parloir pour les visiteurs à jardin. Scène I : Isabelle veille un Rimbaud agonisant. Il ne cesse de parler de repartir. Il cite (l'auteur met des guillemets) la lettre aux siens du 6 mai 1883 (p. 124). Il évoque avec Isabelle l'amour qu'elle ne connaît pas. Le médecin prend Isabelle à part. Rimbaud est condamné. Celui-ci tente de marcher avec ses béquilles, et cite à ce sujet un extrait (qu'il modifie, mais laisse entre guillemets) de la lettre à Isabelle du 15 juillet 1891 (p. 127). Scène II : Rimbaud est seul en proie à son délire ; entrent Isabelle et l'aumônier dans le parloir. Isabelle presse l'aumônier de confesser Rimbaud. Il entre dans la chambre, et Rimbaud, d'abord agressif, se laisse ensuite convaincre : « Rimbaud continuera sa confession hachée de révoltes de temps en temps mais deviendra peu à peu plus las, plus tranquille, plus résigné », indique la didascalie. Il se montre beaucoup plus calme après sa confession, mais dicte à Isabelle sa dernière lettre, au Directeur des Messageries maritimes (9 novembre 1891), ici remplacé par (ou confondu avec) le Directeur de l'hôpital. Il meurt sitôt le texte écrit

Citations :Acte I :

Proune : « faire des vers, à son âge... à d'autres ! » (p. 15)

Didascalie : « Arthur paraît très tranquille et comme encore enveloppé de la très sainte atmosphère de l'église » (p. 40)

Pignolet : « ce jeune homme a des théories subversives, il fait de la philosophie, il fera peut-être plus tard des lois scélérates ! » (p. 41)

Acte II :

« La poésie française – et les autres – sont écoeurantes ! Racine ! Victor Hugo ! salmigondis... Musset n'est qu'un écrivain pour bonniches et pour troupiers en mal d'amour... c'est bête à pleurer ! Il faut du nouveau, il faut révolutionner ; la révolution, c'est le progrès ! Il faut être "voyant", voir loin, très loin dans l'avenir... s'arracher à la putainerie où tout le monde s'est vautré. Plus de ces phrases, de ces assemblages de mots trop connus ! Il faut laisser bouillir son crâne... Il faut laisser son cœur et son âme en pleine euphorie et libres de s'exhaler comme ils le peuvent, comme ils le doivent et cela "par un immense et raisonné dérèglement de tous les sens". Je veux arriver à l'Inconnu. Voilà le but ! Je veux réformer le Verbe... » (p. 59).

Acte III :

« Écrire ! écrire ! mettre du noir sur du blanc... pourquoi ? pour qui ? Non, non, c'est fini pour moi cette folie de jeunesse... lorsque je retrouve de mes écritures d'autrefois, je les déchire ! Et d'ailleurs je ne puis me figurer que c'est moi, moi Arthur Rimbaud, qui ai écrit ces lignes. Je ne les comprends absolument pas. Je vois un griffonnage... des lettres... des mots... des signes... du papier (...). Je veux maintenant gagner ma vie, je veux amasser de l'or, entends-tu » (p. 82).

Acte IV : « si je me démène ainsi c'est parce que je ne puis faire autrement, parce que j'y suis poussé malgré moi... l'*action* et le *mouvement* sont les seules vérités ici-bas... par elles on échappe à l'horreur de vivre » (p. 113)

Acte V : « Certes ! j'ai travaillé... mais pas assez. J'ai couru sur la moitié de la Terre... vers un pays qui m'aurait délivré de l'Europe et de son humanité trop connue, de mon

cœur lourd, de mon âme affamée... je n'ai rien trouvé... mais j'espère encore !... Je ne regrette pas l'effort... l'effort c'est le génie de la Race ! » (p. 121-122)

« j'ai aimé un porc ! » (p. 131)

« oui je crois en Dieu... mais je ne l'AIME PAS ! » (p. 132)

Remarques :

*Commentaire de Pierre Petitfils dans *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud*, Paris, Nizet, 1949, p. 260 :

« Pièce très médiocre. L'auteur, ignorant Delahaye, Izambard, etc., fait intervenir des personnages imaginaires, ridicules et insignifiants »

Roger DÉFOSSEZ

L'Heure Verte

Date de publication/création : le texte est édité dans la revue *Fréquence Théâtre* n° 18, éditions de la Traversée ; la pièce a été créée le 10 février 1999 au Théâtre de la Huchette à Paris.

Sources : texte ; dossier de presse ; contacts téléphoniques avec l'auteur ; photographies fournies par Nicolas Bataille ; programme ; entretien avec Nicolas Bataille.

Personnages : Verlaine, Verlaine jeune, Cazals, Rimbaud, l'homme à la casquette, Mathilde, la paysanne, Stéphanie (mère de Verlaine), Eugénie et Esther (maîtresses de Verlaine), le patron du bar, le substitut, le Dr Chauffard, le père Chauzy.

Synopsis :

Le spectacle joue sur un perpétuel va-et-vient entre le temps de la jeunesse (la relation entre Rimbaud et Verlaine) et le temps de la vieillesse (Verlaine s'entretient avec son ami Cazals de son passé). Le procédé du flash-back structure donc la pièce dans son ensemble. La pièce s'ouvre et s'achève sur une scène au Soleil d'Or.

*Différents lieux sont mis en place :

- le bar du Soleil d'Or (où ont lieu les entretiens rétrospectifs)
- la salle à manger du couple Verlaine
- la salle d'attente de la gare d'Arras
- le bureau du substitut à Arras
- une rue de Londres (la nuit)
- une chambre d'hôtel à Bruxelles
- la rue à Bruxelles
- la chambre de Verlaine vieux à Paris
- Stuttgart

- l’hôpital Broussais
- la scène nue, qui représente le non-lieu, ou le lieu du souvenir ; c’est dans ces espaces atemporels qu’ont lieu les intersections entre le temps du passé et le temps du présent (ou, au choix, le temps du présent et le temps de l’avenir), et qu’il y a possible rencontre entre les personnages appartenant aux deux espaces-temps contradictoires ; Verlaine vieux et Cazals parfois interviennent sur le passé, ou simplement sont présents sur scène. Ce mélange confère à la pièce une dimension vaguement fantastique.

*Les scènes reconstituées de la vie de Rimbaud et Verlaine :

- l’arrivée de Rimbaud chez le couple Verlaine
- la rencontre de Verlaine et Rimbaud dans la rue, où l’on voit Rimbaud convaincre Verlaine de partir avec lui
- l’attente à la gare d’Arras, et la plaisanterie qui leur vaut d’être arrêtés
- la scène de l’interrogatoire dans le bureau du substitut
- la dispute dans une rue de Londres
- le coup de revolver à Bruxelles
- la dénonciation de Verlaine par Rimbaud à un agent de police dans la rue
- leur dernière rencontre à Stuttgart

*Les scènes de la vie de Verlaine après Rimbaud :

- les entretiens au Soleil d’Or
- une scène chez Verlaine (scène de la cage aux serins)
- une scène à l’hôpital avec les deux prostituées entretenues par Verlaine

Notes de mise en scène :

Décor/costumes : les éclairages sont généralement utilisés pour modifier dans l’esprit des spectateurs le lieu dans lequel se déroule la scène. Le décor est très sommaire et essentiellement réaliste ; les objets ont essentiellement une fonction symbolique, et leur simple déplacement modifie leur fonction ; ainsi la cheminée peut-elle devenir comptoir, le lit d’hôpital paravent. Le mobilier se compose également d’un banc, et d’une table qui sert pour toutes les tables. Les variations dans la disposition dessinent les changements de

lieu. Les costumes sont également très réalistes, et reproduisent les tenues d'époque : redingotes, foulards, boutons de manchette...

Traitement des personnages :

*Verlaine apparaît en pauvre Lélian démythifié et contradictoire, mais sans le pathétique, proche du ridicule, qu'on lui prête parfois ; dérisoire, il a de la dérision pour lui-même ; excessif et brutal dans sa jeunesse, il ne s'assagit pas mais se lasse en vieillissant. Jovial malgré tout, car enfant. Mais il reste ironique, et tout aussi spirituel que Rimbaud (« d'une humanité singulière mais distinguée », informe la didascalie).

*Rimbaud est bohème, provocateur, grossier et très spirituel ; son portrait physique par Verlaine, de même que celui par Troyat, ont vraisemblablement influencé le choix du comédien, puisqu'ils figurent dans les documents, quoique celui-ci ne lui ressemble pas à première vue.

Remarques :

*Le titre est à relier à l'heure à laquelle les poètes allaient traditionnellement déguster leur absinthe : « Au crépuscule de sa vie, Paul Verlaine revit son passé tumultueux dans les vapeurs de l'absinthe : c'est l'heure verte... » (Roger Défossez)

*La scène dans une rue de Londres a été rajoutée à l'initiative de Nicolas Bataille, et écrite par lui, dans l'optique de rendre plus compréhensible leur rupture (et aussi de refaire sa place à Rimbaud, qu'il affectionne, tandis que Défossez est quant à lui beaucoup plus verlainien). Voir l'entretien avec Nicolas Bataille, *supra*, p. ???.

*L'abondance de jeux de mots établit la personnalité et les rapports des deux poètes. La langue est truffée d'argot et de discordances linguistiques souvent spirituelles.

Fiche technique :

Mise en scène : Nicolas Bataille, assisté de Candido Temperini

Interprétation :

Verlaine vieux : François Chodat

Verlaine jeune : Thierry Leclerc

Cazals : Xavier Lemaire

Rimbaud/l'homme à la casquette : Nicolas Guillot

Personnages féminins : Lisa Livane

Autres personnages masculins : Nicolas Bataille

Dispositif scénique : Agnès Caillou et Christian Bourdin

Costumes : Roberto Pozzi

Lumières : François-Éric Valentin

Son : Didier Beaudet

Régie : Ider Amekhchoun

Notes de presse :

« Le théâtre vole au secours des enseignants en proposant des pièces aussi instructives que distrayantes. (...) [La pièce] retrace bien le destin sinueux de Paul Verlaine... tout en glissant adroitement quelques-uns de ses textes les plus sublimes ou les plus douloureux »

« François Chodat incarne parfaitement un Verlaine finissant, cependant que Thierry Leclerc nous le présente jeune dans sa relation passionnée avec Rimbaud. À noter la belle performance de Lisa Livane, crédible dans quatre personnages différents »

André Lafargue, *Le Parisien*, 22 février 1999

« L'heure verte revue par Roger Défossez est un hommage à la poésie. »

Marion Thébaud, *Le Figaro*, 22 février 1999

« Si l'on passe outre ce sujet convenu qu'on a dû voir traiter une bonne vingtaine de fois au théâtre (la rencontre Rimbaud-Verlaine et ce qui s'ensuit), *L'Heure verte* (...) est agréable. (...) Les poèmes des deux génies nous sont offerts (...) comme cela, sans en avoir l'air, comme par inadvertance. »

Jean-Luc Jeener, *Le Figaroscope*, 31 mars 1999

« La mise en scène de Nicolas Bataille, pareille à la "feuille morte", nous fait passer "deci-delà" des temps anciens au présent. »

Pariscope, 31 mars 1999

« Il y a de la magie dans la mise en scène de Nicolas Bataille (...). Tous ses personnages sont d'une présence, d'une vérité troublantes. On y croit, plus, on est dupe et c'est étonnant : Verlaine et Rimbaud sont sous nos yeux ! »

Paul Chambrillon, *L'Homme nouveau*, 4 avril 1999

« Roger Défossez [va] à l'essentiel, aux faits marquants, aux tournants aussi importants qu'imprévus. (...) Nous regrettons seulement que le spectacle ne fasse pas une place plus grande aux poèmes verlainiens. (...) Nicolas Bataille (...), toujours merveilleux, dans une grande économie de moyens, assure ici une très originale mise en scène. »

Flavie Solérieu, *L'Action Française Hebdo*, mars 1999

« L'auteur (...) très habilement, jongle avec les anecdotes, entrelace son texte de poèmes des deux hommes et nous fait découvrir un Verlaine surprenant, contradictoire, en un mot détaillé. »

Nicolas Bataille, cité par le *Figaroscope*, 17 janvier 1999

« [Le flash-back] impose une dualité dans le personnage de Verlaine, tantôt âgé, tantôt jeune, ce qui pour être crédible demande une évidente complémentarité. (...) Lorsque (...) le vieux Verlaine (...) évoque une situation de son passé, (...) on en retrouve les prémises dans son illustration par Verlaine jeune. »

Raymond Finet, *Les Nouvelles de Wallonie*

« La mise en scène et l'interprétation sont délibérément légères comme pour signifier qu'à l'exception du talent (excusez du peu !...), la vie de Verlaine aurait pu être celle d'un artiste tranquillement installé. »

Théothea, *Multimania.com*

Pierrette DUPOYET

Côté Rimbaud

Date de publication/création : le texte a été édité chez Actes sud, « Papiers », en 1991 ; la pièce a été créée le 10 juillet 1990 au Théâtre du Tremplin, à l'occasion du Festival d'Avignon *off*. Elle a été sélectionnée pour célébrer le centenaire de la mort de Rimbaud dans une cinquantaine de villes en France et dans une vingtaine de pays. La pièce continue de se jouer un peu partout, notamment à l'étranger. Elle a été dernièrement reprise dans le cadre de l'année Rimbaud, pour les 150 ans de sa naissance. Par ailleurs, la pièce a été jouée par d'autres compagnies ; ainsi, Christine Paillat reprend le rôle en 2004 (maison des Traouïero, Perros-Guirec).

Sources : texte ; clip-vidéo de la pièce (12 minutes) ; dossier de presse ; entretien avec l'auteur.

Personnages : une femme seule qui incarne la somme des différentes gouvernantes, réelles ou imaginées, ayant été au service de la famille Rimbaud entre 1854 et 1891.

Synopsis : Peu après la mort de Rimbaud, la femme de ménage nettoie le grenier, et dans « un bric-à-brac d'un autre âge » (*L'Est Républicain*, 11 février 2000), elle découvre des lettres, des poèmes et des objets. C'est pour elle l'occasion de s'étonner et de se rappeler.

Notes de mise en scène :

Décor/costumes : La pièce se déroule dans le grenier familial. L'actrice a recours à différents objets : lettres, carnets, malles ; des photos sont sur scène, représentant Rimbaud de sa première communion à sa vie au Harar (elles sont disposées de manière à évoquer une chronologie). Deux lampes à pétrole éclairent le décor. La gouvernante est coiffée avec sévérité et porte un châle noir sur les épaules, ainsi que des lunettes plutôt disgracieuses.

Musique/effets sonores : La musique tient une place relativement importante dans la mise en scène : Satie (*Gnossienne* jouée par Anne Quéffelec), Schubert, Klaus Nomi, Haendel. On entendra parfois, en plus de la musique et de l'horloge qui joue un rôle d'importance dans la structure de la pièce, un chien aboyer au loin.

Remarques :

*L'accent est mis sur la seconde partie de la vie de Rimbaud ; le texte est largement inspiré de la correspondance africaine : « la deuxième partie de sa vie que j'évoque dans le spectacle éclaire complètement la première, comme si jusqu'à dix-neuf ans il n'avait fait que préparer ce départ (...). Je crois que ce spectacle lève un morceau du voile de Rimbaud. Je ne prétends pas, bien sûr, avoir percé son mystère, mais cette partie de sa vie dont on ne parle jamais me semble tellement capitale » (cité dans *La dépêche de Tahiti*, 14 septembre 2000).

*La tentative présente un intérêt pédagogique certain, puisque beaucoup de citations et de détails biographiques émaillent le texte.

*La servante parle très peu d'elle ; beaucoup d'allusions à la relation entre Rimbaud et sa mère qui constitue l'idée directrice de la pièce. La domestique a pris conscience de combien elle était passée à côté de ce qu'était vraiment Rimbaud, à l'instar de tous et en particulier de sa propre mère. Elle pourra laisser s'exprimer un véritable amour maternel.

Citations :

p. 8 : « Le "dedans" des choses vous fascinait.

Vous trempiez vos lèvres dans chaque coupe...

Si j'avais eu un fils, j'aurais aimé qu'il vous ressemble ! »

p. 22 : De votre prose infernale s'échappaient plein d'oiseaux morts. Il flottait ici un parfum de fin du monde. Votre mère en avait le frisson »

p. 31 : « comme tous les hommes, fait de ciel et de boue, le corps trop petit »

p. 43 : « Rassurez-vous, Monsieur Arthur, vous n'avez pas gaspillé vos forces sur les tréteaux de l'existence, vous n'avez pas crié en vain !... Vous avez à jamais cloué vos poèmes sur les planches de nos mémoires... »

Fiche technique :

Texte, mise en scène et interprétation : Pierrette Dupoyet

Bande-son : Jean-Marie Bourdat

Durée : 1h05

Notes de presse :

« Ce n'est pas vraiment du théâtre, c'est plus que du conte, c'est beau, simple, émouvant. »

Ar Dan, *Le Télégramme*, janvier 1991.

« Elle "raconte" ses souvenirs comme si elle avait réellement connu Rimbaud. Il en résulte un véritable miracle théâtral, Rimbaud n'est pas mort. Il vit toujours. »

***, *Le Provençal* du 31 juillet 1991.

« Pierrette Dupoyet parle en vers, faisant alterner les siens et ceux de M. Arthur, dans un long et beau monologue qui se transforme en dialogue avec celui qui vient de paraître. »

Véronique Rolland, *Ouest-France*, 19-20 janvier 1991.

« Ce n'est pas sur le souvenir que fonctionne le spectacle, car naîtrait alors un sentiment de nostalgie et de distanciation. Non, Rimbaud, absent, jamais représenté, jamais mis en scène, est là, dans les traces-archives de son existence, si présent, si contemporain. »

M. N., *Fraternité-Matin* (Côte d'Ivoire) du 4 mars 1991.

« Elle fait jaillir les mots comme des incantations, mêlant leur force à une musique étrange et envoûtante. »

Isabelle Hoarau, *Les Nouvelles de Tahiti* du 15 septembre 2000.

« Elle assemble ses souvenirs comme les pièces d'un puzzle nommé *Destin*. Son talent de conteuse s'exprime avec fougue et tendresse sur une bande-son choisie. »

Chrystelle Mahieu, *L'Est Républicain* du 11 février 2000.

« Dans une mise en scène très nuancée, elle allume une lampe ou l'éteint, fait jaillir des mots à la limite de l'incantation, appuyés par moments, d'extraits musicaux étranges et envoûtants. »

Francine Boutquin, *L'Œil critique* (Suisse).

« Cette théâtralisation rimbaldienne aurait pu être didactique, pesante, démonstrative, ou pire à l'occasion, mélodramatique. Il n'en est rien. Rarement au contraire avons-nous été aussi intimement, sensiblement, intensément proches de la vérité Rimbaud. »

Jean Druart, *L'Ardennais*.

« P. Dupoyet brosse un portrait incisif mais compatissant de cette mère austère. (...) La mise en scène toute en sensibilité et lucidité de Pierrette Dupoyet ajoute à l'émotion, réactive l'angoisse grandissante. La femme de ménage, en s'adressant à Rimbaud nous le rend familier, proche. Mais au-dessus de tout, c'est le jeu corporel de la comédienne qui nous saisit. Elle mime avec ses bras, ses doigts, son corps tout entier s'enroule dans un grand voile blanc pour nous raconter Rimbaud. (...) Théâtre total, tout se structure en même temps, tout vit en parfaite osmose, le texte, la musique, les chants syncopés, les gestes, les silences et la lumière. »

Édith Halimi, *Journal réunionnais*.

Philippe FAURE

Moi, Paul-Marie Verlaine, père et mère

Date de publication/création : le texte a été édité chez Dumerchez/Théâtre de la Croix Rousse en 1995 ; la pièce a été créée le 29 mai 1995 au Théâtre du Point du Jour, dans le cadre de la Biennale « Théâtre Jeunes Publics » ; reprise en octobre 1996 au Théâtre du Rond-Point à Paris.

Sources : texte édité ; article de Serge Rémy, « Seul, comme Verlaine », *L'Humanité* du 9 octobre 1996, p. 21.

Personnages : Verlaine, un jeune homme, Philomène Boudin

Synopsis : Il s'agit de la rencontre improbable entre Verlaine et un jeune homme. Le poète vieilli a ramassé ce dernier dans la rue, et *joue* à le prendre pour son fils, retrouvé par hasard. Il lui tient un long monologue durant lequel le jeune homme ne dit pas un mot (« Garde bien ton silence »), sinon deux poèmes. Rebaptisé Georges, ce passant du hasard devient le jouet obéissant et clownesque, muet et faible, de ce père improvisé. Il joue parfois de l'accordéon et sert du cognac à Verlaine quand celui-ci en émet le désir. Il va jusqu'à lui éponger le visage lorsqu'il s'évanouit. Verlaine, tyrannique, l'en remercie par des insultes. Il tente néanmoins de le convaincre de le suivre « n'importe où » ; Philomène arrive et chasse le jeune homme (au grand soulagement de ce dernier).

Notes de mise en scène :

Décor : le texte fournit peu d'indications, mais on imagine le décor plutôt réaliste : une chambre-bureau, meublée d'un fauteuil (recouvert de peau de léopard), d'un tabouret. Elle est sans doute remplie d'objets, puisque Verlaine remplit un sac de toutes sortes de choses au moment où il veut fuir. Quelques accessoires sont mentionnés, comme un livre

que Verlaine offre au jeune homme, l'accordéon (qui résonne dans l'air sur la fin du spectacle) ou encore une couverture dont Verlaine se couvre.

Costumes : Verlaine est vêtu d'une longue chemise blanche et d'un pantalon, ainsi que d'un manteau qu'il enlèvera puis remettra au moment de partir ; c'est également là qu'il troquera son petit bonnet blanc (qui rappelle le chapeau éthiopien de Rimbaud) contre un chapeau de feutre mou. Philomène, quoique prostituée, est vêtue de façon élégante. On ne connaît pas l'habillement du jeune homme.

Traitement des personnages : Verlaine est extrêmement acerbe et cynique, et s'apitoie beaucoup sur lui-même ; il en vient même parfois à pleurer. Prématurément vieilli par la maladie, il se penche sur ses regrets et remords et tient à en faire profiter son pseudo fils. Il regrette beaucoup, du moins au début de la pièce, d'avoir sacrifié une vie de famille tranquille à ses vices et notamment à Rimbaud. Fou, paranoïaque, agressif, il tend parfois au ridicule ou au burlesque. L'immobilité totale ou l'évanouissement sont des attitudes qu'il adopte fréquemment. Le jeune homme, qui ne dit pas un mot, est comparé au Christ. Il incarne aussi bien le fils que Rimbaud ou Lucien Létinois, autre jeune amour de Verlaine. Philomène est montrée comme particulièrement vulgaire, terre-à-terre et castratrice ; elle fait fuir le jeune homme (dernière lueur d'espoir de Verlaine) sous prétexte qu'elle seule doit le soigner (on pense à la réaction d'Isabelle vis-à-vis d'Arthur). Enfin, Rimbaud (qui est constamment appelé « Rimbe ») est traité sous l'angle de la pureté et de la cruauté mêlées. Il est parfois placé en position de rivalité avec le fils (on passe de la lutte entre Mathilde et Rimbaud à celle entre Rimbaud et le fils).

Citations :

p. 19 : « Moi, Paul-Marie Verlaine, ils m'ont pris pour un monstre. »

p. 30 : « Je suis inaimable »

p. 20 : « le silence est encore le plus sûr des mystères »

Remarques :

*L'esprit et la belle langue caractérisent le style de Philippe Faure dans cette pièce.

*Les thématiques des deux poètes s'entremêlent de manière finalement assez équitable ; il s'agit pourtant d'une pièce sur Verlaine au départ.

Fiche technique :

Texte : Philippe Faure

Mise en scène : Philippe Faure et François Bourgeat

Interprétation :

Verlaine : Philippe Faure

Le jeune homme : Paul Predki

Philomène : Joëlle Bruyas

Décor : Alain Batifoulier

Lumières : Sophie Grossmann

Notes de presse :

« Avec *Moi, Paul-Marie Verlaine, père et mère*, Philippe Faure préfère l'auteur de *Romances sans paroles* (...). Fin de partie. On est aux derniers mois du poète. Une chambre en ville que figurent des pans de tissus d'un jaune pisseux aux motifs fleuris et qu'il partage avec une nommée Philomène Boudin (Joëlle Bruyas). L'homme à peine rasé (Philippe Faure), un bonnet sur la tête, pousse au devant du plateau un jeune homme encombré d'un gros étui noir (Paul Predki). Il en sortira plus tard un accordéon. Et l'homme parle, parle, parle. Debout, assis, violent, désespéré, d'une insupportable mauvaise fois, inquisiteur ou patelin, tendre et étouffant. Philippe Faure, qui a écrit la pièce, balance son interprétation des ultimes feux de la vie de Verlaine, entre un mystère ex cathedra et une sombre saynète digne du Boulevard du Crime. Seulement Verlaine n'est pas Robert Macaire et sa cagna, « l'Auberge des Adrets ». C'est moins le rire qu'une sorte de compassion qu'il convoque. Verlaine eut un fils avec sa femme, Mathilde. Un certain Georges. Il feint de le voir dans ce jeune blondin, « levé » dans un estaminet et ramené chez lui. Désir ensemble de paternité et de maternité, que cette façon d'ange et de faune à la fois exprime douloureusement. Le texte a de beaux traits ; longue

et convulsive mélodie du poète, dressant les inventaires d'une existence dont il revendique à la fois le désordre, les coups de tête, les appels obsédants du corps, le travail vertigineux de la rime. Mais alors, d'où vient que le monologue, mis en scène par Philippe Faure et François Bourgeat, paraît sans cesse détendre la tension ? Restent sans doute en creux, devenant et qui devient à la longue un manque, les ombres imprécises de Rimbaud et de Mathilde. Verlaine évoqua parfois cette souffrance impartageable, due à l'absence et qui interdit le mot pour laisser place, par instant, au silence, car il est trop à dire d'une solitude "froide et glaçante". Joris-Karl Huysmans avait, en son temps, pointé ces "au-delà troublants de l'âme" dans une poésie verlainienne. »

Serge Rémy, « Seul, comme Verlaine », *L'Humanité* du 9 octobre 1996 (www.humanite.presse.fr/journal/1996/1996-10/1996-10-09/1996-10-09-069.html ; dernière consultation le 10 décembre 2005).

Philippe LÜSCHER

Rimbaud-Verlaine, drôle de ménage

Date de publication/création : le texte a été édité dans la collection Théâtre Suisse, par la Société Suisse des Auteurs, éditions de L'Aire, en 1991 ; la pièce a été créée le 20 août 1991 au théâtre Poétique de l'Orangerie à Genève.

Sources : texte

Personnages : Rimbaud, Verlaine

Synopsis : un prologue précède la pièce, où les comédiens sont invités à dire des poèmes de Rimbaud et de Verlaine (l'auteur suggère des extraits des *Illuminations* et de *Jadis et Naguère, Parallèlement* et *Sagesse*). La pièce se déroule ensuite à Stuttgart, en 1875. C'est la dernière rencontre de Rimbaud et de Verlaine. Ils se disputent, se battent, se rapprochent et s'éloignent de nouveau pour se séparer.

Citations :

p. 28 : Rimbaud : « pour un jour de ta vie/j'en ai vécu vingt »

p. 52 : Rimbaud : « marcher est sans doute/la base de la création »

p. 54 : Verlaine : « je veux te broyer la tête/cette tête multicolore/d'un homme moderne/qui se fout de tout »

Notes de mise en scène :

*Le prologue démarre alors même que le public entre dans la salle ; les acteurs peuvent être en-dehors de l'espace scénique, et le rejoindre pour commencer le texte ; il n'est pas précisé si c'est l'acteur jouant Verlaine qui doit dire les textes de Verlaine, et l'acteur jouant Rimbaud qui doit dire les textes de Rimbaud, ou si c'est l'inverse. De même, les rares indications scéniques apparaissent à la fin, pour indiquer que Rimbaud et Verlaine

se battent, boivent, se séparent, se battent à nouveau. La dernière indication concerne le dernier poème, que Rimbaud scande depuis la coulisse tandis que Verlaine gît à terre.

*La musique intervient de manière aléatoire ; elle est évoquée au moment où ils entrent en scène, au moment où ils se battent, et à la fin (c'est-à-dire lors des silences).

Remarques :

*Philippe Lüscher est auteur dramatique, traducteur, metteur en scène, comédien, professeur d'art dramatique au Conservatoire populaire depuis 1998 et directeur du Théâtre de l'Orangerie 1996 à 1999, puis directeur du Théâtre du Grütli. Il a écrit pour le théâtre *Au plus profond de la nuit*, inédit (1997), *Je me souviens de cette nuit à Valparaiso*, créé au Théâtre de l'Orangerie en 1998 et *La Coupure du monde* suivi de *Nous ne sommes pas des anges* (2000). Il a notamment mis en scène, au Théâtre de l'Orangerie, *La jeune fille et la mort* de A. Dorfman (1998), *Mon éducation* de William Burroughs (1999), *Je me souviens de cette nuit à Valparaiso* ou encore *Voyages parallèles* d'Arthur Rimbaud et Isabelle Eberhardt au Théâtre du Crève-Cœur (Genève), *La Revue* de P.-A. Sand au Petit-Casino, Genève...

* « Il ne s'agit pas d'une évocation biographique et historique, ni d'une interprétation des poètes et de leur oeuvre, mais d'une écriture qui utilise ses propres codes et qui tente d'approcher la conscience de ces deux écrivains, sans vouloir la fixer dans un mythe, malheureusement déjà inventé. Le point d'ancrage de la pièce, construite sur des mots, des sons et des silences, est malgré tout historique. (...) Pour le reste, la pièce est une variation, une suite de contrepoints, composée comme une pièce de musique sur un mode poétique. » (texte figurant sur la quatrième de couverture, probablement de Philippe Lüscher).

*L'action est située dans un cadre réel, ou du moins elle est annoncée comme correspondant à une réalité biographique. De plus, sous des dehors abstraits (aucune indication de décor), la pièce débute de manière assez classique : en effet, l'entrée en matière consiste à établir la situation et à faire pénétrer le spectateur dans la sphère de l'action dramatique. On s'attend donc à une tentative réaliste de reconstitution événementielle. Mais l'on s'aperçoit rapidement qu'il n'en est rien ; en effet, de par sa

forme et ses images, le texte entre rapidement dans la sphère du poétique, pour n'en plus sortir malgré de régulières allusions à des éléments concrets et historiquement véridiques.

*L'absence de ponctuation dans le texte laisse supposer un type de jeu bien particulier, non réaliste, peut-être un ton monocorde, en tout cas très heurté ; le rythme, très saccadé, laisse peu de place au naturel ; beaucoup de « Oui » (voire de « Ouais », la langue n'étant pas toujours châtiée) introduisent les prises de parole.

*L'absence de didascalies est signifiante ; les silences, liés à l'absence de ponctuation, se devinent ou s'interprètent différemment, en un aléatoire de l'interprétation.

*Le texte demeure assez froid, sans l'esprit qui caractérise souvent la convocation de Rimbaud et Verlaine ; cela a le mérite d'éviter à Lüscher de tomber dans le mauvais goût.

Fiche technique :

Texte et mise en scène : Philippe Lüscher

Interprétation :

Rimbaud : Franck Colini

Verlaine : Richard Vachoux

Musique originale de Nicolas Hafner

II - Créations originales (non publiées)

Antoine BOURSEILLER

Campagne Première

Date et lieu de création : lecture le 11 février 2001 au théâtre du Rond-Point, salle Jean Vauthier ; la pièce n'a encore jamais fait l'objet d'une création.

Sources : le manuscrit nous a été aimablement fourni par Alain Borer, accompagné d'une note d'intention ; entretien avec Antoine Bourseiller.

Personnages : ils sont présentés comme suit dans le texte :

« Rimbaud, dit le Premier - 17 ans puis 37 ans

Verlaine, dit le Deuxième - 27 ans puis 47 ans

Madame Verlaine, dite la Mère - 62 ans puis 76 ans

Ernest Delahaye, dit Ernest - 19 ans puis 26 ans

Le journaliste - 50 ans

Djami Wadaï, domestique de Rimbaud - 21 ans »

Synopsis :

*Cinq scènes :

1 - décembre 1871 : dialogue entre Verlaine et Rimbaud ; ce dernier raconte sa vie. Intervention de la mère qui amène des brioches.

2 - février 1872 : discussion entre Verlaine, Rimbaud et Delahaye, à propos de politique et de poésie, ou encore de l'enfance à Charleville. Intervention de la mère qui amène du ragoût ; elle récite un poème de Coppée pendant qu'ils mangent ; elle a aussi amené une lettre d'huissier qui convoque au tribunal Verlaine, accusé d'avoir frappé Mathilde. Verlaine chasse Rimbaud qui furieux dit un extrait du *Bateau ivre*.

3 - 3 août 1979 : discussion entre Verlaine, Delahaye et la Mère, notamment à propos de Rimbaud dont ils ont peu de nouvelles ; Delahaye annonce qu'il est revenu chez sa mère et qu'il est malade. Verlaine est ivre.

4 - 29 août 1885 : Verlaine, en piteux état, est soigné par sa mère ; visite d'un journaliste.

5 - 25 juillet 1891 : dernière rencontre entre Verlaine et Rimbaud, en présence de Djami qui soigne son maître amputé. Verlaine quant à lui n'est pas brillant, enfoncé dans un fauteuil ; évoquant un voyage en bateau, il dit *Marine*.

Notes de mise en scène :

Décor : une mansarde, rue Campagne-Première, meublée d'une chaise en paille, d'une table en bois blanc, d'un lit et d'une table de nuit. À la scène 4 seront ajoutées des piles de livres et de manuscrits, à la scène 5 un vieux fauteuil, un canapé style Récamier et un réchaud de tôle sur lequel est posée une casserole.

Costumes : dans la première scène, Verlaine et Rimbaud sont en chemise de nuit (Verlaine porte également un bonnet). Par la suite, en dehors du fait qu'ils sont en tenues de ville, aucune précision n'est faite à ce sujet avant la scène 4 : Verlaine, vieilli, y porte un « vieux pantalon, gilet gris maculé de tâches et tout effiloché, robe de chambre en gros drap bleu usé, sur la tête un bonnet de coton d'où tombent des mèches droites, grises. »

Remarques :

*Note d'intention : l'ambition de l'auteur est de « donner l'envie de lire et de connaître davantage », d'« exposer comment se sont croisées ces deux créations poétiques » ; « j'ai dénommé Rimbaud "le premier" et Verlaine "le deuxième" (...) uniquement par pudeur ».

*Éléments inventés par Bourseiller :

– le fait que la chambre de la rue Campagne-Première, dont les deux poètes n'ont disposé que très peu de temps en réalité, reste ici louée pendant vingt ans ;

– le fait qu'ils se revoient en 1891 (Rimbaud amputé revient dans la mansarde), alors qu'en réalité leur dernière rencontre date de 1876.

Ces modifications permettent selon l'auteur d'insérer l'histoire des deux poètes dans une théâtralité.

*Le thème de la fenêtre revient à plusieurs reprises (p. 1 et 9), et renvoie peut-être au poème *Vagabonds*.

*La prose mime à la fois une forme d'oralité et de préciosité poétique fantaisiste, entrecoupée de tentatives de reconstitutions argotiques et de formules provocantes, érotiques ou scatologiques.

Fiche technique :

(pour la lecture)

Direction : Philippe Adrien

Interprétation : Claude Aaufaure, Olivier Balazuc, Olivier Constant, Annie Mercier, Benoît Verhaert et Momar Talla N'Diaye.

Durée : 1h30

Pierre GRÈVE et Victor CAMARAT

Rimbaud, l'enfant perdu

Date et lieu de création : le 24 janvier 1939, au Théâtre de l'Abri à Paris.

Sources : le texte nous a été aimablement fourni par Roger Little ; deux extraits seulement ont été publiés en revue, chacun accompagné d'une note d'intention de Roger Little ; l'un (le troisième tableau, auquel il manque la première scène) a paru dans la revue *Europe* consacrée à Rimbaud (juin-juillet 1990, p. 146-152) et l'autre (la première scène du quatrième tableau) a paru dans *Arthur Rimbaud, Bruits neufs*, hors série de la revue *Sud*, 1991, p. 229-238) ; article de Maurice Martin du Gard dans *Les Nouvelles littéraires* du 4 février 1939 ; article de Pierre Petitfils, « Rimbaud, l'enfant perdu », article paru dans le *Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 7, avril 1939, p. 7 ; correspondance avec Roger Little ; mention dans Pierre Petitfils, *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 259-260 ; photographies et un dessin de Georges Rollin ; programme ; texte de Pierre Petitfils dans *Rimbaud au fil des ans, 1854-1984*, Charleville-Mézières, Musée Bibliothèque Rimbaud/Centre culturel Rimbaud, 1984, p. 62.

Personnages : L'Ange, L'Enfant, Izambard, Le Principal, Rimbaud, Delahaye, Madame Rimbaud, Verlaine, Mathilde, Cros, une servante, Regamey, le patron de bar, un matelot, un consommateur, le juge, le greffier, le voyageur.

Synopsis :

Trois actes et neuf tableaux, entre 1870 et 1876, des bancs du collège de Charleville jusqu'au départ de Rimbaud pour l'Orient. Les deux extraits dont nous avons pu obtenir le texte concernent, d'une part, l'arrivée de Rimbaud chez les beaux-parents de Verlaine, et, d'autre part, une conversation entre Rimbaud et Verlaine sur la poésie.

Prologue : le rideau se lève sur une conversation entre Rimbaud enfant et son ange gardien.

Premier tableau (1870) :

Scène 1 : cour du collège de Charleville, Izambard et le principal : ce dernier reproche au professeur de pervertir l'esprit de l'adolescent avec certaines lectures.

Scène 2 : Rimbaud, Izambard ; Rimbaud parle de quitter Charleville, Izambard tente de l'en dissuader ; il lui prête un livre de Verlaine.

Deuxième tableau (sept. 1871) :

Scène 1 : chez la mère Rimbe, un dimanche matin : Rimbaud et Delahaye ; Rimbaud annonce son départ, appelé par Verlaine ; parle de ses poèmes ; allusion précoce à *Enfance* (p. 16) et à *Jeunesse* (p. 17); allusion à une Nina qui aurait vraiment existé ; citation inexacte de la lettre de Verlaine à Rimbaud (p. 18) ; R. lit *Le Bateau ivre*.

Scène 2 : Mme Rimbaud arrive et gifle son fils qui avoue avoir écrit « Merde à Dieu » sur les murs de l'église.

Troisième tableau (oct. 1871) :

Scène 1 : rue Nicolet, Mathilde, Verlaine ; Verlaine vient de rater Rimbaud à la gare (nombreuses inexactitudes historiques dans cette scène) ; conversation à la fois conflictuelle et assez mièvre entre les deux jeunes époux (des poèmes de Verlaine sont cités).

Scène 2 : Cros revient de la gare où il a cherché Rimbaud en vain ; inquiétude de Verlaine sur le sort du poète, inquiétude de Mathilde sur le sort du canard qu'elle a mis au four.

Scène 3 : Rimbaud fait son entrée ; il est très désagréable, les autres l'assaillent de questions, puis il va se coucher.

Scène 3bis : Mathilde, Verlaine et Cros se retrouvent seuls, interloqués.

Scène 4 : Cros et Verlaine échangent leurs impressions tandis que Mathilde sort s'occuper du repas.

Scène 5 : Verlaine fait demi-tour et va offrir du tabac à Rimbaud.

Quatrième tableau (nov. 1871) :

Scène 1 : mansarde de Rimbaud, rue Campagne-Première ; Verlaine dort quand se lève le rideau, puis s'éveille brutalement ; s'ensuit une conversation, d'abord sur la dispute entre Rimbaud et Lepelletier, puis sur la poésie (autour des lettres du Voyant).

Cinquième tableau :

Scène 1 : mansarde de Rimbaud, Rimbaud et Mathilde qui pleure ; Rimbaud dit mépriser les femmes. Mathilde annonce à Rimbaud qu'elle attend un enfant.

Scène 2 : Rimbaud dit à Verlaine que Mathilde est venue mais ne lui parle pas de l'enfant. Ils évoquent un départ.

Sixième tableau (mars 1873) :

Scène 1 : Londres, dans un bar en sous-sol ; le patron, un matelot, deux hommes parlent en anglais ; Verlaine et Rimbaud sont ivres.

Scène 2 : les mêmes avec Regamey ; ils parlent de poésie ; Verlaine lit un de ses poèmes puis sort la lettre de Mathilde demandant le divorce.

Scène 3 : les mêmes moins Regamey ; dispute entre Rimbaud et Verlaine ; Rimbaud pleure sa pureté, Verlaine sa femme, toutes deux perdues.

Scène 4 : les mêmes moins Rimbaud ; Verlaine pleure et finit par ces mots : « Il pleure sur mon cœur comme il pleut sur la ville. »

Septième tableau (juillet 1873) :

Scène 1 : palais de justice de Bruxelles ; interrogatoire de Rimbaud (procès-verbal).

Huitième tableau (1875):

Scène 1 : près d'un fleuve, à Stuttgart. Dernière entrevue entre Rimbaud et Verlaine ; conversation à propos de poésie, de religion, d'amour et de vie ratée. Ils finissent par se battre.

Neuvième tableau (1876) :

Scène 1 : salle d'attente dans une gare ; « Verlaine s'entretient avec Delahaye du nouveau poste qu'il va rejoindre à Reithel, comme professeur au collège Notre-Dame. Il partira sans même avoir remarqué cette forme allongée sur une banquette voisine – qui n'est autre que Rimbaud endormi – lequel prend le train suivant, attiré par l'Orient (pourquoi Java ?) et sa vocation neuve de trafiquant » (Pierre Petitfils, « Rimbaud, l'enfant perdu », *Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 7, avril 1939, p. 7).

Scène 2 : Mme Rimbaud, Rimbaud, le voyageur. Conversation avec le voyageur qui est commerçant. Rimbaud renie la poésie. Il s'en va.

Scène 3 : bref échange de phrases entre Madame R. et le voyageur.

Notes de mise en scène :

Décor : le texte indique que le premier tableau se déroule dans la cour de Charleville, où se trouve un banc ; le deuxième dans l'appartement des Rimbaud à Charleville, avec chaise et buffet ; pour le troisième tableau, un petit salon très meublé, saturé de bibelots, plutôt de mauvais goût. Dans les quatrième et cinquième tableau, le lieu est une mansarde misérable, meublée d'un lit défait et d'un vieux fauteuil, qu'éclaire une bougie. Le sixième a lieu dans l'intérieur d'un bar londonien, de nuit, avec une banquette et des tables. Le septième dans le cabinet du Juge d'instruction, au palais de justice de Bruxelles ; un coin de la pièce est éclairé par une lampe à pétrole posée sur le bureau du juge. Le huitième près d'un fleuve, avec un banc, un arbre, un réverbère, un parapet, et le neuvième, dans une salle d'attente de gare, avec banc, lampe à pétrole, bagages, poêle et trois portes (donnant sur le quai, sur le buffet et on ne sait où). Mais la mise en scène de Rollin semble avoir tablé sur le minimalisme, la pièce s'étant jouée dans une cave.

Costumes : Rimbaud est habillé d'un costume neuf et étriqué ; son pantalon trop court laisse voir des chaussettes de coton bleu. Un journaliste signale les souliers trop propres de Georges Rollin.

Traitement des personnages : Rimbaud est particulièrement désagréable et grossier. La pièce insiste beaucoup sur le caractère dépravé et déchu de Verlaine, elle en fait un être pitoyable et décevant, bizarrement fasciné par un Rimbaud si peu aimable.

Remarques :

*Les noms véritables des deux auteurs sont respectivement Pierre Guerre et Victor Chabrier.

*De nombreuses scènes sont inexactes, voire totalement fantaisistes, du point de vue historique.

*Tous les critiques, même les plus sévères, s'accordent à reconnaître le talent de Georges Rollin et surtout sa crédibilité dans le rôle.

*Note d'intention : « Chacun nous a apporté une vision de lui : Claudel, le Rimbaud catholique ; Daniel Rops, le mystique ; Étiemble et Glauçère, le révolté ; Rivière, l'angélique. Tous ceux aussi qui nous l'ont fait vivre : Carré, Ruchon, Porché, Coulon, Goffin, même Paternie Berrichon. Tous ceux qui l'ont touché et qui nous en ont transmis le légendaire contact : Delahaye, Izambard, Verlaine, et tous les autres sans lesquels nous n'aurions pas pu imaginer celui qui va vivre demain sur la scène et qui porte toute notre ferveur, le nôtre. Le nôtre, celui que nous nous sommes permis de représenter, c'est encore un enfant (...). Il est innocent, il est à la source première, à la pureté même de tout (...). Le voyou révolté est un enfant candide. Et c'est parce qu'il est un enfant qu'il est poète (...). C'est ce drame, ce débat de l'enfance et de la virilité, ce furieux drame du poète que nous avons voulu écrire (...). Nous avons connu en l'écrivant toutes les difficultés d'une telle pièce qui met en scène des personnages presque contemporains, éclairés à la fois par une notoriété redoutable à qui veut les faire revivre et par une légende, par "des" légendes même auxquelles il est souvent délicat de toucher. Il était encore d'autres difficultés : d'abord le dialogue lui-même car Rimbaud ne parlait pas, ne voulait pas parler comme les autres. Il avait ses mots à lui, ses grossièretés et ce langage pour eux deux qu'il avait appris à Verlaine. Ensuite la nécessité - puisqu'il se promènerait sur la scène - d'une ressemblance physique et spirituelle de l'interprète qui devait être presque une identité (...). Georges Rollin semble avoir hérité une fièvre, une vigueur intérieure, une hâte dans l'accent et le geste, les traits mêmes d'Arthur Rimbaud »

Pierre Grève et Victor Camarat, « À la recherche de "Rimbaud, l'enfant perdu" », propos recueillis dans *Le Figaro* du 17 janvier 1939.

Fiche technique :

Texte : Pierre Grève et Victor Camarat

Mise en scène : Georges Rollin

Interprétation :

Rimbaud : Georges Rollin

Verlaine : René Fleur

Mathilde : Janine Darcey

Mme Rimbaud : Sarah Clèves

Izambard : Jean Vernier

Delahaye : Pierre Chevalley

L'ange : Werner Degan

Rimbaud enfant : Monique de Bonnay

Cros : Roland Milès

Le Principal : Jean Diener

Une servante : Danielle Piéral

Le voyageur : Albert Michel

Regamey : Jean Riveyre

avec aussi le patron de bar, un matelot, un consommateur, le juge, le greffier.

Costumes : Silvia Maretin

Décors : Michel Salaman

Notes de presse :

« Georges Rollin a réalisé le miracle d'être en même temps d'une étonnante ressemblance physique avec le poète des *Illuminations*, et d'en servir d'aussi près l'esprit : Il "est" Rimbaud. »

Pierre Grève et Victor Camarat, « Rimbaud sur la scène », *Journal* du 24 janvier 1939.

« Suite de sketches réalistes commentés par l'"Ange de la Poésie". Pièce intéressante, inégale, un peu verbeuse. M. Georges Rollin était un Rimbaud exalté et rageur, M. René Fleur un doux Verlain »

Pierre Petitfils, *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud*, Paris, Nizet, 1949, p. 259-260.

« Rimbaud est plus actuel que jamais. Il a même affronté la rampe cet hiver, au théâtre de l'Abri »

Jean-Marie Carré, *Vie de Rimbaud*, Paris, Plon, 1926, réédition de 1939, p. 10.

« Ce serait un mauvais jeu de mots de dire que les auteurs (...) ont mis Rimbaud "en pièces", et pourtant c'est la formule qui résume le mieux leur tentative (...). Le dessein des auteurs dépassait visiblement celui de nous offrir un choix de "tranches de vie", le vrai sujet qu'ils entendaient traiter était celui de la naissance, de l'épanouissement et de la chute verticale du génie de Rimbaud. Ont-ils réussi ce drame psychologique ? Il est permis d'en douter. En tous cas les moyens de démonstration étaient assez maladroits. L'ange qui vient, entre chaque acte, commenter lyriquement l'évolution du poète est une création bien artificielle qui s'accorde difficilement avec le ton réaliste de la pièce. D'une manière générale, d'ailleurs, le style pêche un peu par excès : on eût aimé plus de concision. Le rôle de Rimbaud était tenu de façon magistrale par M. Georges Rollin (metteur en scène) qui sut trouver les justes accents de colère et d'enthousiasme qui convenaient. Du vrai Arthur, il ne lui manquait que le regard cynique et bleu-pervenche. M. René Fleur était un Verlaine inégal, douloureusement sensible, mais trop bourgeois et sans gaîté. Les personnages secondaires étaient flous et sans nerfs (...). Outre certains détails de couleur locale qui eussent donné plus de poids et d'authenticité à leur pièce, il manquait au caractère de Rimbaud tout un côté – qui était spécifiquement ardennais. Nul doute que si les auteurs avaient traversé – ne fût-ce qu'une fois – la Vallée de la Meuse ils nous auraient présenté un Rimbaud plus sauvage, moins apprivoisé, plus intraitable – en un mot, plus ressemblant, tant il est vrai qu'ici le pays explique l'homme »

Pierre Petitfils, « Rimbaud, l'enfant perdu », article paru dans le *Bulletin des Amis de Rimbaud* n° 7, avril 1939, p. 7.

« Cette curieuse épidémie vaut sans doute qu'on y prenne garde »

« Mauvais début, inutile. C'est de la littérature. »

« On avait refusé de discuter une pièce sur Verlaine (...). Faut-il accepter le débat sur ce *Rimbaud* ? N'est-ce pas disproportionné ? La pièce passerait presque inaperçue. Pourquoi amener les projecteurs ? (...) On ne peut leur reprocher d'avoir manqué ni d'intelligence, ni de vérité, ni de tact (...). De sorte que quand on voit la mère d'un gosse de dix-sept ans

moucher l'auteur du *Bateau ivre*, on ne peut s'empêcher de sentir quelque chose qui remue. Les auteurs ont accroché cette fibre, c'était leur jeu. Sous cet angle, Rimbaud prête évidemment à la vie romancée. C'est le genre tout entier qui est un danger public. Pas une confusion auquel il ne se prête. Ce n'est pas ici le lieu pour une dispute sur l'esthétique. Il s'agit d'un cas défini, Rimbaud, Verlaine. Il prête déjà, à lui seul, à un nombre suffisant de confusions (...). Qu'est-ce que les pièces sur Verlaine et Rimbaud nous apprennent ? Mais le premier, Monsieur, c'est le beau ? Le beau, c'est *Sagesse* et *Le Bateau ivre*. Vous n'en remettez pas. Vous en remettez sur Néron, sur Soliman, imagination libre dans le temps et dans l'espace. Sur Verlaine et sur Rimbaud, vous déchaînez tous les sales démons de l'indiscret et toutes les idées fausses. Le théâtre est fait pour le public, je suppose ; donc pour le commun. Qu'est-ce que le commun comprendra, retiendra ? Que deux poètes que nous qui les connaissons admirons beaucoup étaient d'affreux ivrognes qui se colletaient comme des chiffonniers. Beau moyen de les servir et de les faire admirer et aimer. Parfaite préparation pour ouvrir au profane les arcanes de *Crimen amoris* et pour lui rendre saisissable la cataracte des métaphores du *Bateau ivre*. Par parenthèse, je suis un peu fou de ces deux poètes (...). C'est une bien étrange manière d'honorer deux grands poètes et la poésie. Ou elle est dangereuse, ou elle est inutile. Mais le premier, Monsieur ? Le beau ? Le vrai ? Faites-les vous-mêmes, ne vous servez pas des exceptions comme de bâtons. Mais le *Néron* de Racine, le *Richard III* de Shakespeare ? Vous n'oubliez qu'un élément, la transfiguration poétique. Elle est indéfinissable. Elle n'est rien et elle est tout. »

Lucien Dubech, *Candide*, 1^{er} février 1939

« Elle poursuit l'expression d'une vérité intérieure plutôt que la représentation d'un réalisme direct, et elle réussit par moment à jeter des lumières saisissantes sur son sujet (...). La victime de l'aventure, ici comme dans la vie, c'est l'infortuné Verlaine (...). Quel dommage que l'on ne puisse pas sympathiser avec un si doux poète ! On en a pitié et c'est tout. Mais Rimbaud effraie. Ce furent vraiment deux êtres affreux (...). »

« Ce gentil comédien, brûlant de flamme poétique, rejoint en vérité Rimbaud par l'effet de je ne sais quelle subtile communication. Il met vraiment devant nos yeux un enfant

perdu, un enfant terrible animé de flammes sublimes, un monstre séduisant auquel on aimerait que l'original ait été conforme. »

Pierre Lièvre, *Journal*, 26 janvier 1939

« La fâcheuse série des pièces sur Verlaine et son ami Rimbaud n'est pas épuisée ; (...) c'est l'histoire habituelle contée verbeusement, sans, du reste, le manque de tact, que l'on peut toujours redouter en un pareil sujet »

« Les admirateurs de Verlaine se rendent-ils compte qu'à chacune de ces exhibitions qui se multiplient beaucoup trop, le poète perd quelques rayons de son auréole et qu'à le montrer ainsi, il n'apparaît bientôt que comme un ivrogne invétéré et inexplicable ? »

« M. Georges Rollin (...) est, en raison d'un physique curieux et d'un jeu intelligent, l'interprète le plus acceptable de cette manifestation sans utilité et sans intérêt (...). Verlaine bien approximatif. »

Antoine, *Journal*, 27 janvier 1939

« Il paraît (...) plus difficile de faire jouer sur une scène parisienne une pièce en neuf tableaux consacrée à Arthur Rimbaud qu'à un chameau de passer par le trou d'une aiguille (...). On peut sans doute se demander s'il convient de porter au théâtre une aventure lamentable dans laquelle deux poètes de génie apparaissent au spectateur peu ferré sur la littérature comme deux ivrognes exaltés, échangeant plus de mots orduriers que de paroles sublimes. »

« un grand souci de la vérité historique »

« une hardiesse qui les pousse à définir (...) en quoi consiste l'art de Rimbaud »

Pierre Audiat, *Paris soir*, 27 janvier 1939

« mise en scène artiste et bon enfant »

« découpage habile, véridiquement exact et intelligent. Tout l'essentiel est dit sans surcharge. Les citations ne paraissent point plaquées ; elles arrivent naturellement, et elles sont choisies avec goût. »

Fortunat Strowski, *Paris midi*, 27 janvier 1939

« un je ne sais quoi de bohème et d'indépendance, qui ne messied pas à l'œuvre »
 « texte (...) nerveux, ample, plein d'éclairs, de puissance. Il reflète la tempête poétique, la folie humaine. »

« c'est une œuvre poétique qu'ont voulu écrire MM. Pierre Grève et Victor Camarat. »

Fred Orthys, *Matin*, 28 janvier 1939

« ragoût peu appétissant de leurs querelles à la fois littéraires et... sentimentales. »

R. de C., ?, 3 février 1939

« Ce que l'intéressé aurait dit de se voir ainsi sur la scène, on aime mieux ne pas y penser, il interdisait que l'on parle de lui, il s'était suffi. Et s'il avait fui en Éthiopie, après avoir renié son œuvre, c'était bien pour échapper à tous les risques littéraires comme celui d'être mis en pièce, par exemple. »

« tel qu'on nous montre au théâtre ce maître charmant, on distingue en lui une arrièr-prudence, une douceur libérale, un air de bourgeoisie que le véritable Izambard aurait sans doute reconnus, non sans gratitude. »

« L'objectivité est totale : on plaint Verlaine, mais on ne peut en vouloir à Rimbaud malgré sa cruauté. »

« Il y a là des scènes d'une brutalité lyrique qui ne peuvent qu'offenser ; cela est bien écrit et joué supérieurement. »

« Verlaine, dans sa première déchéance, garde le souci de respectabilité, et il a trouvé dans M. René Fleur un comédien avide et douillet, plus près du saint que du faune impossible, une boue encore bourgeoise, si l'on peut dire, tandis que Georges Rollin est implacable, intraitable, et vise à la grandeur fatale de son personnage. »

« la création de M. Rollin approche de la vérité difficile. »

« Si les personnages de ce drame portaient des noms encore inconnus, l'intérêt serait-il plus puissant ou nul ? Voilà matière à réflexion. »

Maurice Martin du Gard, « Le Théâtre ; Rimbaud, trois actes de P. Grève et V. Camarat », *Les Nouvelles littéraires*, 4 février 1939.

Christopher HAMPTON

Les Fils du Soleil

Date et lieu de création : la pièce d'origine fût créée sous le titre de *Total Eclipse* au Royal Court Theatre de Londres le 11 septembre 1968 (mise en scène de Robert Kidd) ; publiée en 1969, télévisée par la BBC, elle est notamment reprise à la Brooklyn Academy à New York en 1974, au Lyric Theatre de Hammersmith en 1981, du 13 au 16 décembre 1984 au Westside Arts Theatre/Downstairs de New York puis au Greenwich Theatre à Londres en 1993. En 1970, Lucette Andrieu la traduit et l'adapte pour la monter en 1973 au Rideau de Bruxelles. C'est cette adaptation que reprendra Vicky Messica en décembre 1985 au Théâtre des Déchargeurs, sous le titre *Les Fils du soleil* ou *Le jour où Rimbaud rencontra Verlaine*. Enfin, en 1995, un film est réalisé à partir de la pièce par Agnieszka Holland sous le titre *Rimbaud Verlaine (Total eclipse)*, traduit en français par *Éclipse totale* (voir *supra*). Signalons enfin que la pièce a fait l'objet de traductions et de reprises dans le monde entier.

Sources : la version française du texte, annotée par Vicky Messica et Jean-Jacques Charrière, nous a été aimablement fournie par Stéphane Gildas ; documents internet avec photographies (www.mag4.net) ; dossier de presse de la création par Vicky Messica ; articles de presse sur la création anglaise (factiva).

Personnages : Rimbaud, Verlaine, Mathilde, Monsieur et Madame Mauté de Fleurville, Isabelle, Eugénie Krantz, Émilie, Étienne Carjat, Charles Cros, Ernest Cabaner, Jean Aicard, le barman.

Synopsis :

2 actes ; 12 scènes

ACTE/ SCÈNE	LIEU	DATE	PERSONNAGES	ACTIONS PRINCIPALES
Acte I/ Scène 1	Chez les Mauté, rue Nicolet	10 septembre 1871	Mme Mauté de Fleurville, Mathilde, Rimbaud, Verlaine (Cros est supprimé dans la version de Messica)	Arrivée de Rimbaud à Paris, rencontre avec Verlaine chez les Mauté.
Acte I/ Scène 2	<i>idem</i>	25 septembre 1871	Les mêmes + M. Mauté de Fleurville	Rencontre entre Rimbaud et M. de Fleurville, vol du crucifix, renvoi de Rimbaud, dispute entre Verlaine et Mathilde, coup de poing.
Acte I/ Scène 3	Chez Cros	5 novembre 1871	Rimbaud, Verlaine puis Cros, Cabaner, Carjat	Conversation entre Rimbaud et Verlaine sur la rencontre entre Mathilde et Verlaine ; Rimbaud propose à Verlaine de partir avec lui ; rencontre avec Cabaner et Carjat.
Acte I/ Scène 4	Café Bobino	20 décembre 1871	Verlaine, Rimbaud, Aicard, Cros et Carjat (Cabaner est supprimé dans la version de Messica)	Dîner des Vilains bonshommes, dispute avec Carjat que Rimbaud blesse à la main ; Verlaine parvient à le faire sortir avant qu'il n'urine sur la table.

Acte I/ Scène 5	Café du Rat mort	29 juin 1872	Verlaine, Rimbaud	Rimbaud annonce son intention de quitter l'Europe, Verlaine lui demande s'il l'aime ; Rimbaud lui entaille les mains avec un poignard
Acte I/ Scène 6	Bruxelles, chambre d'hôtel	22 juillet 1872	Verlaine, Mathilde puis Verlaine, Rimbaud	Verlaine et Mathilde viennent de faire l'amour ; il promet de partir avec elle au Canada, mais Rimbaud survient dès que Mathilde est sortie et pose un ultimatum à Verlaine
Acte II/ Scène 1	Londres, chambre meublée, Howland St.	24 novembre 1872	Verlaine, Rimbaud	Conversation sur Dieu, la politique, le départ éventuel de Rimbaud, l'accusation de sodomie portée par Mauté de Fleurville, la menace de divorce de Mathilde.
Acte II/ Scène 2	Londres, chambre meublée, Great College St.	3 juillet 1873	Verlaine, Rimbaud	Conversation sur la vie et les espoirs de Rimbaud deux ans auparavant, bilan sur leur relation, scène du hareng.

Acte II/ Scène 3	Bruxelles, chambre d'hôtel	10 juillet 1873	Rimbaud, Verlaine, voix de Stéphanie	Rimbaud fait sa valise, Verlaine essaie de le convaincre de rester, propose un départ pour l'Afrique puis finit par tirer deux coups sur Rimbaud.
Acte II/ Scène 4	Hôpital/Cour d'assises de Bruxelles	10 au 19 juillet 1873	Verlaine, Rimbaud, juge et greffier (en voix <i>off</i> chez Messica)	Procès de Verlaine, en même temps que l'on voit Rimbaud à l'hôpital, la main blessée.
Acte II/ Scène 5	Clairière près d'une rivière, en Forêt Noire (près de Stuttgart)	28 février 1875	Verlaine, Rimbaud	Verlaine dit à Rimbaud qu'il lui a pardonné et qu'il s'est converti en prison ; il tente de le convertir. Rimbaud parle de son abandon de l'écriture ; Verlaine veut renouer sexuellement avec Rimbaud qui finit par le frapper violemment.

Acte II/ Scène 6	Café parisien	29 février 1892	Verlaine, Eugénie puis Verlaine, Isabelle	Déchéance de Verlaine ; Isabelle vient le voir pour reprendre les manuscrits mais il prétend ne pas les avoir ; elle affirme que Rimbaud s'est converti avant de mourir ; évocation de sa fin ; après le départ d'Isabelle, apparition de Rimbaud qui embrasse les mains de Verlaine.
---------------------	---------------	--------------------	--	---

Citations :

Acte I, scène I

« *Didascalie* [à propos de Rimbaud] : Son apparition est impressionnante. Il n'a pas encore dix-sept ans et ne fait pas plus. Il a de grandes mains sales. Sa cravate, qui ressemble à un morceau de vieille ficelle, pend, défaits, autour du col déboutonné de sa chemise. Pourtant, il est très beau, d'une beauté cruelle : lèvres minces, yeux gris et froids. Quand il parle, il a un léger accent provincial indéfinissable. »

« *Verlaine* [à propos de Mathilde] : C'est encore une enfant.

Rimbaud : Moi aussi »

« *Rimbaud* : Ce que les autres poètes font ne m'intéresse pas. »

« *Rimbaud* : Le théâtre est au-dessous de tout mépris. »

« *Mme Mauté de Fleurville* : Nous passons à table ?

Rimbaud : Ah, écoutez, il faut d'abord que j'aille pisser. »

Acte I, scène II

« *Mme Mauté de Fleurville* : (...) il a ajouté... ne me dérangez pas, je m'occupe des affaires de mon père. Et il m'a montré le soleil. »

« *Rimbaud* : Les crucifix font partie de cette petite catégorie d'objets que je peux voler sans que ma conscience en soit troublée le moins du monde. J'ai toujours pensé que Dieu pouvait rapporter de l'argent : il ne sert pas à grand-chose d'autre. »

Acte II, scène I

« *Verlaine* : Ton métier est de créer un univers qui ne soit pas coupé de la vérité.

Rimbaud : J'en suis capable, mais là encore, le mien sera plus agréable que celui de Dieu. En fait, je ne peux pas échouer puisque dans mon univers la douleur ne fait pas mal.

Verlaine : Mais ton univers n'est qu'une métaphore.

Rimbaud : Peut-être que Dieu se serait contenté d'une métaphore. »

Acte II, scène II

« *Verlaine* : Nous avons été heureux parfois.

Rimbaud : Je te répète que je suis trop intelligent pour être heureux. »

« *Rimbaud* : je sais où m'a conduit ma tentative de conquérir le monde.

Verlaine : Où ?

Rimbaud : Ici (...). À mener une vie oisive, sans but, une vie de pauvreté, à être le favori d'un poète lyrique, chauve, laid, ivrogne, vieillissant, qui s'accroche à moi parce que sa femme n'en veut plus. »

Acte II, scène V

« *Rimbaud* : Moi, je ne t'ai pas pardonné.

Verlaine : Pourquoi ?

Rimbaud : Parce que tu m'as raté. »

« *Rimbaud* : je n'écris plus.

Verlaine : (...) pourquoi ?

Rimbaud : Parce que je n'ai plus rien à dire. Si tant est que j'aie jamais eu quelque chose à dire (...), j'ai commencé ma vie en me qualifiant moi-même de visionnaire, de créateur d'une nouvelle littérature. Mais, au cours des ans, j'ai mis de plus en plus de temps pour écrire de moins en moins. J'ai regardé les absurdités de mes premiers écrits, les choses que je trouvais si bien quand je les écrivais, et je me suis rendu compte que ça ne valait pas la peine de continuer. Le monde est trop vieux, il n'y a rien de neuf, tout a été dit. Tout ce qui peut être écrit ne vaut pas la peine qu'on l'écrive. »

Acte II, scène VI

« *Isabelle* : C'est seulement quand il était mourant que je me suis rendue compte que c'était un poète. Quand il délirait, c'était si doux, si beau ce qu'il disait, que même les médecins venaient écouter. »

« *Verlaine* : Ce que j'aime dans la chair, quand elle est vieille et triste, ce sont ses souvenirs de jeunesse, c'est la jeunesse qui murmure autour d'elle. »

Notes de mise en scène :

Décor/costumes : dans la mise en scène de Vicky Messica, costumes, décors, accessoires et lumières tendent à recréer l'atmosphère de l'après-Commune (plutôt que de passer par des rappels historiques dans le texte même). Démarche qu'il qualifie d'« impressionniste ».

Dans le texte de Christopher Hampton, les didascalies indiquent un décor très réaliste ; le décor des premières scènes reproduit un intérieur parfaitement bourgeois.

La scène du procès se prête quant à elle à un traitement plus surréaliste, et suggère avec force la solitude de Rimbaud (d'un côté de la scène, sur son lit d'hôpital) comme celle de Verlaine (assis sur le banc des accusés, de l'autre côté de la scène). Hampton indique un jeu de dégradé sur les lumières ; on ne sait pas si Messica a respecté cette indication, tout au moins l'a-t-il adaptée sur le plan acoustique, puisque le juge et le greffier n'interviennent qu'en voix *off*.

Remarques :

*Dans l'acte II, les fréquentes stations de Verlaine ou de Rimbaud devant la fenêtre font penser à *Vagabonds*, comme chez Bourseiller.

*Hampton prend quelques partis biographiques : Rimbaud serait allé à Paris pendant la Commune et se serait fait violer dans une caserne (p. 25).

*Le texte de Christopher Hampton comporte énormément d'indications didascaliques.

*Vicky Messica a également monté un spectacle sur Rimbaud intitulé *Le Prince*, avec Katia Belli dans le rôle de Rimbaud.

*La pièce insiste beaucoup sur le parallèle entre Rimbaud et Mathilde : Verlaine est dès lors davantage au centre de l'intrigue que Rimbaud lui-même.

*Citations du texte sur Vicky Messica dans le dossier de presse : « le "Dire poétique" est le propre de Vicky Messica » ; « détermination à "sortir" la poésie de son ghetto » ; « "Le poème m'a reçu", a-t-il dit ».

*Citations de la note d'intention par Vicky Messica : « étude psychologique minutieuse » ; « Avec une objectivité toute britannique, l'auteur s'appuie sur les faits pour reconstituer les caractères, excluant toute ingérence sentimentale ou poétique » ; « document solide, irréfutable » ; « ré-humaniser le sujet » ; « Les paroles de Rimbaud (...) nous paraissent aujourd'hui dérangeantes » ; « un jeune fou amoral » : « un terroriste de la pensée » ; « un plastiqueur d'idées reçues » ; « Rimbaud était-il homosexuel par goût ou par combat ? Bien que penchant pour le combat, je désire conserver l'ambiguïté » ; « Rimbaud m'apparaît comme un stratège génial qui aurait choisi lui-même ses adversaires » ; « il n'y a pas de hasard, pas d'échec acceptables. Sa victoire est inscrite dans son regard, dans l'aura qui le ceint, dans le soleil qui lui nimbe le front, dans la lumière qui précède ses pas » ; « sincérité sans défaillance et sans concessions » ; « Je voudrais exprimer que, sans cette permanence de sincérité, Arthur Rimbaud n'eût été que odieux. »

Fiche technique :

Texte : Christopher Hampton, traduction de Lucette Andrieu

Mise en scène : Vicky Messica

Assistante mise en scène : Katia Belli

Interprétation :

Arthur Rimbaud : Bruno Thiébaud

Paul Verlaine : Éric de Sarria

Mathilde : Anne Duvert

Mme Mauté : Catherine Jacobsen

M. Mauté : Lucien Plaissy (ajouté à la main : Paul Ecoffar ou Pierre Gérard)

Isabelle : Emmanuelle Pareze-Belda (ajouté à la main : Katia Bielli ou Anne Duvert)

Eugénie, Émilie : Magdeleine Ourdan

Carjat : Henri Czarniak

Cros : René Lamar

Cabaner : Jean-Jacques Charrière (d'après les notes sur le texte, en voix *off* uniquement)

Jean Aicard, barman : Jean Grangier (d'après les notes sur le texte, Aicard est en voix *off* uniquement, par Jean-Jacques Charrière)

Greffier : Lucien Plaissy (en *off*)

Juge : Vicky Messica (en *off*)

Décors : Serge Hanin

Exécution des décors : Serge Hanin et Godefroy Dinety

Costumes : Maïté Helsly

Lumières : Serge Hannin

Régie : Patrice Boiteu

Pour la version anglaise (1984) :

Mise en scène : John Tillinger

Interprétation :

Arthur Rimbaud : Michael Cerveris

Paul Verlaine : Peter Evans

Mathilde Verlaine : Marissa Chibas

Isabelle Rimbaud : Caitlin Clarke

Eugénie Krantz : Lynn Cohen

Mme Mauté de Fleurville : Ann Hillary

M. Mauté de Fleurville, Juge, Étienne Carjat : I. M. Hobson

Jean Aicard : Adrian Sparks

Charles Cros, Barman : Adam Storke

Eugénie Krantz : Lynn Cohen

Isabelle Rimbaud : Caitlin Clarke

Scénographie : Marjorie Bradley Kellogg

Lumières : Richard Nelson

Costumes : Bill Walker

Musique : Nick Bicat

Projections : Lucie D. Grosvenor

Son : Gary Harris

Réglage des combats : J. Allen Suddeth

Notes de presse :

« Il ne manque qu'une chose : la poésie. L'on nous offre une biographie sans sa raison d'être. Mais il faut reconnaître que l'on ne peut pas faire en même temps un récital de poésie et du théâtre »

Sydney Vale, « Rimbaud en Angleterre 1993 », *Parade sauvage*, revue n° 10, juillet 1994, p. 148.

« L'acteur qui joue Rimbaud a un charme brutal, étrange – il s'appelle Bruno Thiébaud, c'est un débutant. Verlaine, interprété par Éric de Sarria, a moins d'ascendant. »

Michel Cournot, *Le Monde*, 26 octobre 1985

« Ce que nous savons de la liaison des deux poètes a été un drame traversé d'éclairs, aussi toute adaptation théâtrale ne peut-elle être que placage ou pâle reflet. Les protagonistes de cette tragédie vécue ne sont pas des personnages de théâtre. Mais ils courent le risque de le devenir et d'être défigurés – comme le Cyrano de Rostand par rapport à l'authentique Cyrano de Bergerac »

***, « Spectacles. Les fils du soleil », *Rimbaud vivant*, Bulletin des Amis de Rimbaud n° 25, 1986, p. 21.

« Vicky Messica, homme orchestre

Fondateur du théâtre et de la compagnie

Il est des lieux où souffle l'esprit, disait Maurice Barrès.

Il est des voix aussi où l'esprit reprend souffle, où la beauté de la parole trouve sa plus pure résonance.

Des voix qui vous hantent parce qu'elles ont l'accent tonique, l'accent de la vérité d'être, le timbre qui permet aux mots de s'affranchir de toute pesanteur, de franchir tous les murs du son, dans le cœur et dans la mémoire.

Parmi ces voix, celle de Vicky Messica par laquelle, sur scène ou sur les ondes, la poésie de notre temps, comme celle de Rimbaud, de Cendrars ou Apollinaire, nous a offert sa table d'écoute, une table pour un festin de l'oreille et du sensible.

Pour moi, en premier lieu, Vicky Messica est le porteur privilégié de ce message du dire, d'un art du dire qui tend de plus en plus à se perdre ou à se dilapider.

L'art du dire n'exige pas seulement un métier parfait de l'élocution, savoir établir et équilibrer les mots dans l'espace, accorder pleinement leur rythme à la respiration, ménager dans le texte les blancs d'une ponctuation créatrice du tempo, c'est aussi et surtout donner vie à une texte, le saisir à bras le corps, s'identifier à son sens profond, à sa pulsion, à sa capillarité sonore et sensorielle, à la pulpe de ses images et au filigrane de ses allusions, de ses litotes, parfois ses opacités.

C'est en cet art que Vicky Messica est passé maître.

Car son interprétation des textes les plus aigus, les plus ardues, n'est jamais unilatérale. Sa voix les module, sa pensée les modèle (...).

Je l'ai vu diriger les acteurs lors des répétitions de tel ou tel spectacle, je ne l'ai jamais pris en défaut de complaisance; il parvient à transmettre à ses comédiens le son, le geste, le mouvement qui rendront inévitable le personnage.

Il ordonne, agence, touche à ce qu'il y a d'indicible en eux jusqu'à leur faire passer en ondolement, une radiation secrète, quelque chose d'insoupçonné qui les surprend dans leur vérité, créant du même coup leur exigence.

Acteur sous sa direction, spectateur sous son influence, à l'issus de ses spectacles, on a l'étrange sentiment d'un mieux être.

On se sent justifiés.

Simplement le rencontrer vous donne envie de vivre différemment.

Avec le Théâtre Les Déchargeurs qu'il a fondé et qu'il dirige, il met à la disposition d'auteurs originaux, anciens ou nouveaux, des pièces parfois inconnues, un véritable banc d'essai comme il en existe trop peu à Paris.

Vicky Messica : un Orphée de notre temps non seulement virtuose de la lyre des poètes, mais, pour notre bonheur, homme orchestre. »

Charles Dobzynski, article obtenu sur www.cave-a-poemes.org/historique/messica.htm (dernière consultation le 11 janvier 2006). Des extraits de cet article sont donnés dans le dossier de *Nous ne sommes pas au monde*, la pièce de Philippe Renault.

Notes de presse sur la création anglo-saxonne :

« What remains is a series of equivocations, to which Schwartz gives a whining, wheedling tone. This leaves the other, violent half of Verlaine's character undeveloped, though the script makes ample allowance of it (...). Zehnick, as Rimbaud, is soft around the edges, unable to perform the difficult alchemy of the mortal, angel AND devil who haunted the elder poet »

Ray Conlogue, « Hampton's eclipse outdone by two poets », *The Globe and mail* du 30 octobre 1978, p. 16.

« "It's still my favorite play", [Hampton] said during a recent interview in London. "I've never been able to leave it alone". It's also a play with a number of distinctions, including the fact that it was written while Mr. Hampton was an undergraduate taking a year off in Paris, that it was the first Hampton play produced when the young man came down to London from Oxford in 1968, and that it has, over the years, had a surprising number of incarnations and critical reactions. Its latest distinction is that it apparently so disturbed Peter Gallagher, the actor who was originally to have played one of the leading roles, that he left the cast in mid-November, two weeks before it went into previews. The play deals not only with the destructive and passionate attachment of the men, but with its effect on Verlaine's wife, Mathilde, a woman caught in the web of their obsessions. Although the original production of *Total Eclipse* met with less than enthusiastic response during its

three-week London run, the play has had what Mr. Hampton calls "a very stubborn life". It has been produced some 60 times in countries as distant as Japan (and as close as a 1974 production at the Chelsea Theater of Brooklyn). In 1981, a rewritten, and finally critically acclaimed version, was mounted at the Lyric Hammersmith in London. The rewriting dealt not with the concept or thrust of the play but rather, Mr. Hampton said, with "honing it and making it less clumsy". However, he added, the smoothing-out process left inviolate a "certain youthfulness and intensity" that he did not wish to change. It also, according to John Tillinger, the director of the current production, left another factor unchanged. "It's a disturbing piece and it makes some people uncomfortable," Mr. Tillinger said. "It's a very elliptical play. The characters don't sit around and discuss their work. The people in it are fascinating but they are not exactly the kind you would ask to your house and have dinner with," he continued. "What intrigued me about it was that here were two people whose passion about their work was so enormous that they were prepared to go to any lengths to stay together. They did have a relationship but it is not a gay play. It's a very raunchy piece but it's also very moral". Mr. Tillinger said that although Mr. Gallagher had bowed out of the cast, the actor "hadn't been able to put his finger on" why he wanted to leave. "I think he found the sort of nihilism of Rimbaud very disturbing," the director said. Mr. Hampton's fascination with Rimbaud began when he discovered that the poet, who had a major influence on French literature, made his impact in the space of five years, between the ages of 16 and 20. The age factor was of obvious interest to a then very young writer. »

Enid Nemy, « A precocious play continues to lead a full life », *The New York Times* du 9 décembre 1984.

« The two ethereal bodies that merge in *Total Eclipse* belong not to the solar system but to a steamy chapter in the history of Symbolist literature. Christopher Hampton's play, now in revival at the Westside Arts Theater, charts the tumultuous liaison of the French poets Paul Verlaine and Arthur Rimbaud (...). It's a corker of a story. As Edmund Wilson wrote in *Axel's Castle*, « Rimbaud's intense life, which peaked artistically from age 16 to 19, seems to put before us an acute phase of the human predicament, as if it were a great

play ». But as directed by John Tillinger and acted by Peter Evans (Verlaine) and Michael Cerveris (Rimbaud), *Total Eclipse* is at best the season's greatest unintentional farce. This is an alternately ludicrous and lifeless evening that, as sometimes happens, involves talented people. The playwright is the only member of the crew to make a halfway respectable contribution to *Total Eclipse*. This was Mr. Hampton's first produced play, written when he was in his early 20s. Whatever the script's failings, Mr. Hampton did his homework. *Total Eclipse* is a factually accurate recounting of its legendary real-life tale, low on insight but here and there flecked with clever lines and juicy speeches. Like so many young writers, Mr. Hampton was more inclined to canonize the teenage Rimbaud, the archetypal bohemian poet, than to examine him. Nor do the author's clipped, straightforward scenes bring much coherence to the older Verlaine, a man equally capable of rage and repentance, heterosexual matrimony and homosexual lust. The play could also live without its moony, 1960's style sentimentality. Rimbaud's hashish smoking, anti-bourgeois diatribes, flagrant debauchery and hedonistic esthetic manifestos – though all true to history – are presented with an excess of lip-smacking glee. When Rimbaud tells Verlaine that « we will be children of the sun and live in pagan pleasure », one half-expects him to segue into a chorus of *Let the Sunshine In*. Still, the play's dramatic center might hold were it infused with the dangerous, hothouse atmosphere and superior acting it lacks here. Mr. Cerveris's inexplicable Rimbaud boasts a punkish hairdo, slurred mid-Atlantic diction, a slouching posture and an insistent pout. He is less a visionary literary outlaw than the kid brother of Richard Gere's Beverly Hills hustler in *American Gigolo*. Mr. Evans's Verlaine suggests a junior English professor pining for tenure. Watery-eyed and sniveling, he never conveys the poet's creative fire, alcoholism or steady dissipation – let alone the anger that drives him to brutalize his own infant child and to attempt the murder of Rimbaud. Indeed, the preposterous shooting scene would be the evening's funniest misfire – were it not for a later vignette in which the addled Verlaine must choose between Trappist vows and the clarion call of sodomy. Given the uniformly low estate of the production – which includes dank sets and lighting by usually reliable designers – Mr. Tillinger must bear some responsibility for the star performances. With the exception of Caitlin Clarke in the cameo role of Rimbaud's sister, the entire cast is

off-key: Verlaine's abandoned wife and in-laws are not merely bourgeois stiffs, but ninnies out of a comic operetta. The director has, however, devoted fastidious attention to the play's various hetero- and homosexual boudoir scenes. The nude bodies are so antiseptically posed that they could be exhibited in Altman's Christmas windows without raising too many eyebrows. »

Frank Rich, « Stage : *Total Eclipse*, at the Westside arts », *The New York Times* du 14 décembre 1984.

« Not surprisingly, *Total Eclipse* (...) would work better if the names of the characters were changed to protect the audience. For all their talk of poetry and liberty, the Verlaine and Rimbaud of *Total Eclipse* are just another pair of mismatched lovers. In the final analysis, their squabbles are not about literature but about sex. And the Westside Arts Theatre production, which starred Peter Evans as a wimpy Verlaine and Michael Cerveris as a punkish Rimbaud, had some electric moments of love and love-hate. If Mr. Hampton had written those scenes for two strangers instead of two Symbolists, he might have been able to think of what to do with the rest of the play. »

Sylviane Gold, « Literary Lives on Stage », *The Wall Street Journal* du 29 mars 1985.

« Always avoiding both melodrama and the temptation to create a stylized period language, Hampton coolly proceeds to treat Verlaine's attempt on Rimbaud's life as an absurd incident and the subsequent trial as a ludicrous, uncomprehending intrusion (...). A compelling evening in the theatre. »

Philip French, *The New Statesman*, september 1968.

« A cool, intelligent look at the advantages and dangers of abandoning the social norms and, at the same time, a biographical study of Verlaine's relationship with a bourgeois-baiting Rimbaud. »

Benedict Nightingale, *The Guardian*, september 1968.

Laurent MALET/Michel RACHLINE

Rimbaud, dernière escale

Date et lieu de création : du 13 janvier au 21 mars 1999 au théâtre Molière / Maison de la Poésie puis Théâtre de Corbeil.

Sources : le manuscrit a été obtenu auprès de la SACD (réf. M5677) ; entretien avec Laurent Malet (Rimbaud) et Ophélie Orecchia (Isabelle) ; dossier de presse ; revue de presse ; dossier de présentation ; documents internet (sur www.mag4.net/Rimbaud/RimbaudFilms.html) ; reportages dans le *Journal des spectacles* du 6 février 1999 (réf. INA : DLTVIS19990206 - N° : FR3016.002 - Titre : Journal des spectacles. 1ère partie - Collection : Journal des spectacles - Heure : 24 : 27 : 22), *Parole d'Expert* (réf. INA : DLT VIS19990128 FR3 003.001 - N°1027440.001 - Titre : Laurent Malet - Collection : Parole d'expert - Heure : 13 : 30 : 48), *La Vie au quotidien* (réf. INA : DLTVIS19990227 5E 003.001 - N° : 1054860.005 - Titre : La vie au quotidien : [émission du 27 février 1999] - Collection : La vie au quotidien - Heure : 14 : 02 : 35) ; article de Cécile Challier dans *Télérama* n° 2393, 22 novembre 1995 (« Rimbaud dans la peau »).

Personnages : Arthur, Isabelle, la mère.

Synopsis : la pièce décrit les dernières semaines de Rimbaud, dans la ferme familiale à Roche. Amputé, il revient chez sa mère et sa sœur, pensant guérir. Il repartira pour Marseille où il mourra. Il s'agit ici du récit d'un mois (du 23 juillet au 24 août) passé entre ces deux femmes ; ce « mois passé contre la terre, juste avant de s'y fondre » (Michel Rachline) est abordé comme une phase importante que n'ont pas assez prise en compte les biographes.

Citations :

p. 4 : « *La mère* : Ses retours ont toujours annoncé ses départs »

p. 5 : « *La mère* : Avant d'écrire, il faut manger. Arthur a eu l'intelligence de choisir la bonne voie »

p. 50 : « *Rimbaud* : Isabelle, je veux que tu fasses de ma chambre une tente du désert, qu'un grand nègre monte la garde et que des esclaves nus songent à nos plaisirs ! »

p. 71 : « *Isabelle* : Le blasphème indique nécessairement la foi »

p. 77 : « *Rimbaud* : Verlompe. (...) C'est un absent à moi »

p. 85 : « *Rimbaud* : Quel quantième du mois aujourd'hui ? »

Notes de mise en scène :

Décor : très réaliste, il représente l'intérieur d'une maison ardennaise typique ; il est structuré par un double espace, la chambre de Rimbaud et le séjour incluant la cuisine, « pièce à vivre neutre et austère ». La scène est sur un plan incliné, le tout en profondeur. La chambre rappelle celle de Van Gogh à Arles, réminiscence renforcée par un bouquet de tournesols. Les accessoires sont : un grand crucifix noir au-dessus d'un prie-Dieu, une table, deux bancs, un buffet, un tabouret, un évier, une horloge (*voir la maquette supra*). « L'ensemble du rapport des couleurs du décor et de ses éléments se décline sur la base d'une monochromie de gris, ponctuée de rares éléments de couleurs défraîchies (jaune, vert, bleu et violette) provenant de quelques accessoires et éléments des costumes. La scénographie devrait donner le rendu d'une photo d'époque en noir et blanc qui aurait à peine été colorisée à l'aquarelle sur certains éléments avec un résultat passé, fané ».

Costumes : également très réalistes, ils évoquent la paysannerie de la fin du XIX^e siècle ; très sombres pour la mère (robe à collet montant, châle, chignon impeccable), plus colorés (notamment par les accessoires) pour Isabelle. La représentation de Rimbaud est conforme aux photos par lui ou aux dessins d'Isabelle ; en blanc, petit chapeau blanc sur la tête, parfois en djellaba claire ; il porte une prothèse de métal, « sorte de gaine en cuir qui monte jusqu'à mi-cuisse, fermée par derrière avec des courroies ; la prothèse est prolongée par une chaussure grossière. L'ensemble est ceinturé d'une armature en fer ». Lorsqu'il arrive en scène, il porte un costume de drap clair, un burnous de laine grossière,

une sorte de keffieh, une large ceinture à gousset et une sacoche de voyage. Il a le crâne rasé et une fine moustache poivre et sel.

Lumières :

« Le travail des lumières devrait se définir sur deux axes :

1 – Pour les nuits une lumière contrastée avec de vraies zones d'ombre, accentuées par des points ponctuels de lumière "à vue" dus aux circulations des lampes à pétrole, l'utilisation des ombres et lumières projetées venant de l'extérieur par les quatre ouvertures (2 fenêtres, 1 œil de bœuf, 1 porte vitrée d'entrée), particulièrement pour la scène IX de l'orage du 10 août. Pour les scènes de jour des lumières plus chaudes (jaune, roux, safran) des matinées ou fins de journée d'été pour la première partie, évoluant vers une intensité plus froide virant sur les bleus pour la suite et la fin.

2 – En référence au spectre des couleurs de Van Gogh, des ponctuations arbitraires de jaune, bleu, vert et rouge en réponse aux couleurs des voyelles de Rimbaud ».

Traitement des personnages :

*Isabelle est très importante dans la pièce ; son point de vue, ses impressions alors qu'elle retrouve un frère qu'elle a idéalisé, ont été privilégiés.

*La mère est très rigoureuse mais attachante. Pétrie d'orgueil, « silhouette hautaine et noire », très dévote (elle accueille son fils en le bénissant mais sans l'embrasser), elle n'en est pas moins tolérante sur les écarts de langage de Rimbaud ; quant à ce qui touche son autorité, elle est inflexible. Traitée comme une femme intelligente, quoique parfois un peu bornée par ses convictions de paysanne. Toujours un missel à la main.

*Rimbaud est resté l'enfant terrible qu'il était. Il manifeste l'impatience de celui qui revient des pays chauds où il jouissait d'une forme de liberté, et qui retombe sous le joug d'une mère oppressive et de la province ; le personnage est souvent odieux (il dédaigne le festin pour lui préparé par sa mère), et ne songe qu'à retourner au Harar. Buté, fermé (Rimbaud tardif, un peu comme dans le film de Rivière). Résolument anticlérical, il moque l'habitude qu'a la mère d'aller à la messe. Impulsif, son comportement par rapport à Isabelle (et à sa virginité) est souvent grossier ; il se rend souvent coupable d'allusions pornographiques sans finesse.

Remarques :

*Le premier titre de la pièce était *Rimbaud, mon frère*.

*L'excès de réalisme est l'un des défauts de la mise en scène qui ont été le plus soulignés par la critique. Il est vrai que l'abondance d'indications scéniques et la précision dramaturgique, en plus de donner à la pièce un aspect très psychologique, intimiste et naturaliste, laissent du même coup très peu de place à la poésie ou à l'onirisme.

*La réflexion est axée sur la naissance d'une nouvelle Isabelle : « c'est à fréquenter cette âme immense qu'Isabelle prend conscience de ses dimensions » (Michel Rachline). Les deux femmes le découvrent effectivement, en particulier Isabelle en qui s'éveille alors le sentiment du droit à la liberté (elle veut partir en Afrique avec Arthur et insiste violemment auprès de sa mère pour le soigner elle-même). Elle prend conscience du personnage exceptionnel qu'est son frère ; c'est aussi l'occasion d'un éveil à la sensualité (elle a 31 ans et est toujours vieille fille). La dimension incestueuse est en effet traitée ici de manière assez brute et directe.

* « Il s'agit aussi, au-delà de la chronique familiale, de donner un éclairage clair sur la cohésion du parcours fulgurant d'Arthur Rimbaud. » Laurent Malet

*Le rapport avec Van Gogh constitue un des traits importants aux yeux de Malet.

*Nada Strancar, dans ses notes, évoque le trio Electre, Clytemnestre, Oreste, et les met en parallèle avec la famille Rimbaud ; cette matière psychologique est pour elle « riche à mettre en théâtre ».

*Propos recueillis de Laurent Malet :

– *Journal des spectacles* : « Il ne s'agit pas de poésie. Jamais de poésie. Surtout pas de poésie. Merde à la poésie, comme disait Rimbaud. Et je le dis ici, à la Maison de la poésie, et je trouvais cela d'ailleurs intéressant, et cohérent, de le créer ici, à la Maison de la poésie, et de proposer un Rimbaud qui soit tout sauf poétique. »

– *La Vie au quotidien* : « C'est un spectacle très physique, très concret. J'ai des hallucinations, des chutes. Rimbaud est un personnage éminemment théâtral, l'incarner demande une énergie phénoménale. »

– *Parole d'Expert* : « – Vous êtes depuis cinq ans dans la peau d'Arthur Rimbaud.

– Oui, enfin on a fait chacun la moitié du chemin ; je l’ai un peu dans la peau et, d’une certaine manière il m’a un peu dans la peau aussi.

– *Est-ce vrai que lorsque vous montez sur scène vous devenez une sorte d’ascète ?*

– C’est un travail qui demande beaucoup d’engagement physique (...), de disponibilité et un engagement moral, psychique, de l’ordre de l’ascèse.

– *On peut appeler cela une pièce, mais en même temps c’est très poétique.*

– Ce n’est pas poétique du tout ! On le joue simplement à la Maison de la poésie. C’est une création d’un auteur contemporain. C’est une fiction complète, qui va à contre-courant de ce que fait habituellement la Maison de la poésie, c’est-à-dire qu’on ne fait pas du tout de poésie. La pièce est très intense, il y a une amplitude d’émotion. D’abord, parce que c’est une situation très concrète, qui est de l’ordre de la confrontation, ce qui surprend les gens. Ils s’attendent à quelque chose de poétique et en fait ce sont vraiment des rapports humains, un vrai huis clos (...). Il ne s’agit plus de l’œuvre d’Arthur Rimbaud mais de l’homme, la somme de ce qu’il a vécu pendant ces années (...). Et c’est aussi la confrontation entre une mère et un fils, dans un contexte spatial et temporel qui ne facilitait pas la communication.

– *Un spectateur dit qu’il est difficile de représenter un personnage comme Rimbaud sur scène ?*

– Oui, et c’est encore plus difficile sur scène qu’au cinéma. Pour moi, c’est parti du film *L’Homme aux semelles de vent*, j’avais fait des recherches très concrètes à partir de biographies, pour le personnage. C’est vrai qu’il semblait impossible de donner un visage à ce personnage. C’est un personnage qui appartient à la mémoire collective, qui est une sorte de symbole de liberté, de rébellion et de jeunesse. Mais là il s’agit du Rimbaud de 37 ans.

– *Est-il possible de rester sain d’esprit ?*

– C’est tout un travail d’acteur ! C’est un personnage qui a un pouvoir formidable, qui est éminemment théâtral. C’est un Misanthrope, c’est Harpagon, c’est Hamlet, c’est Lorenzaccio, c’est aussi Don Quichotte. C’est très émouvant pour un acteur parce que c’est un personnage qui a une matière fabuleuse, qui est hors norme. Et au théâtre, c’est formidable de se confronter à des personnages pareils. »

Fiche technique :

Texte : Laurent Malet et Michel Rachline

Mise en scène : Nada Strancar et Laurent Malet, assistés d'Audrey Laforce

Interprétation :

Arthur : Laurent Malet

Isabelle : Ophélie Orecchia

La mère : Madeleine Marion

Décors : Jacques Dugied

Lumières : André Diot

Costumes : Catherine Gorne-Achdijan

Son : Pierre-Jean Horville assisté de Nicolas Delbart

Durée : 2h15

Notes de presse (extraites de la revue de presse du spectacle) :

*NB : la critique fut généralement assez positive (à titre d'exemples, 4 * pour Le Parisien, 2 ° pour La Terrasse)*

« D'un récit assez linéaire qui sacrifie parfois au souci documentaire, Nada Strancar, qui signe sa première mise en scène publique, fait la matière d'une délicate évocation »

« Michel Rachline n'a pas souhaité contourner les difficultés inhérentes aux récits scrupuleux d'une vie (...), il se fait le scribe scrupuleux des faits dont on est certain »

« Laurent Malet, hanté par Rimbaud depuis qu'il l'a incarné dans un film »

« Sans doute le décor de Jacques Dugied, qui reprend la chambre de Van Gogh à Saint-Rémy, impose-t-il avec trop d'évidence l'une des "thèses" du texte. Sans doute reste-t-on parfois dans une atmosphère flottante qui exclut l'essentiel : cet homme-là ne nous retient que par ce qu'il a écrit, et qui est ici l'absence même. Mais ce que développe très bien Nada Strancar, c'est le jeu de l'intimité de chacun dans ce triangle invivable »

« Ophélie Orecchia (...) se dégage avec une sereine autorité des images toutes faites d'Isabelle »

« On regrettera simplement que quelques coupes n'aient pas été consenties, ici et là, qui auraient donné à cette évocation une force plus grande »

***, *Le Quotidien du médecin* du 10 mars 1999.

« Certaines de ces lettres rendent un son si pur et si désespéré qu'on ne peut entièrement approuver le procédé qui consiste à les coudre harmonieusement dans un digest habile. En même temps, ce bricolage, si accordé au goût d'aujourd'hui, a son efficacité »

« Nada Strancar (...) prend Arthur comme il faut, entre chien et loup »

« Laurent Malet a de la force et il la montre. Il se comporte en acteur, fier de ses moyens, comme au cinéma, il s'incarne, il s'épuise parfois, là où ses partenaires (...) se montrent plus allégoriques. Sans doute pense-t-il à Van Gogh, à des boules de feu, à des cyprès roulant dans l'abîme. Il n'a pas tort mais il suffirait qu'il songe en douce à la palette si apaisée, si sereine qu'adopte Van Gogh quand il peint les herbes folles de l'hospice de Saint-Rémy, juste après sa crise, pour nous toucher davantage. Ce serait beau qu'il ose - comme si la morsure au fond de l'âme devenait la caresse du monde »

Frédéric Ferney, *Le Figaro* du 8 février 1999.

« La « *grande émotion* » que dit Mme Rimbaud, faible chance pour nous de la ressentir, voyant (...) apparaître Arthur Rimbaud maigre, hâlé, coiffé du petit bonnet blanc qu'il porte sur une photo qu'il avait prise de lui, à Aden. Oui, ici, c'est du théâtre, c'est l'acteur Laurent Malet. Mais vous ne pouvez regarder ce Rimbaud du même œil libre et tranquille qu'en temps normal, au théâtre, vous regardez un Antiochus ou un Surena, par exemple. Il vous faut dominer un sentiment de trompe-l'œil »

Le journaliste évoque un « contretype de Rimbaud »

« La mise en scène de Nada Strancar s'emploie à rendre les choses plausibles. Les robes de Vitalie et Isabelle sont simples, les objets aussi, c'est du réalisme tempéré, rien ne veut retenir trop le regard, sauf une malle (...). "Faire parler" Rimbaud et les deux femmes n'allait pas de soi. Cela aussi reste plausible (...). Laurent Malet donne un Rimbaud tout en rupture de conduite, en désarroi, en ressaisissement ; il semble qu'il y ait, chaque soir, une part d'improvisation dans le jeu heurté de Laurent Malet »

Michel Cournot, *Le Monde* du 1^{er} février 1999.

« Rimbaud était mon héros. La nuit, j'avais l'impression de lui parler »

Ophélie Orecchia, propos recueillis par Marion Gillot dans *L'Actu* du 28 janvier 1999.

« – Vous avez du mal à quitter ce personnage ?

– Cela correspond à une rencontre, de celles que l'on ne fait qu'une fois dans sa vie d'acteur. Mais c'est aussi un prolongement, un dernier volet par rapport au film (...). Rimbaud est digne des grands personnages du théâtre, comme Lorenzaccio par exemple (...). Il n'y a rien d'obsessionnel chez moi... »

Laurent Malet, propos recueillis par Christophe Levent, *Le Parisien* du 13 janvier 1999.

« Un jour, un acteur rencontra le héros de sa vie. Et ils devinrent inséparables (...). La passion est là, immodérée, pour son héros »

A. D., *France soir* du 13 janvier 1999.

« Rachline n'a pas vraiment fait œuvre de dramaturge. Ses dialogues sont comme son héros : boiteux. On sent que les répliques, extraites pour la plupart des lettres d'Arthur, de sa mère et de sa sœur Isabelle, sont assemblées de manière artificielle. Dirigé par Nada Strancar, Laurent Malet campe un Rimbaud convulsif mais monotone »

J. N., *Valeurs actuelles*, 13-19 mars 1999.

« Véritable boule de violence, le fils prodigue souligne d'un rire sardonique chacun de ses échanges avec l'inflexible madame Rimbaud et avec sa sœur, la trop dévouée Isabelle... Laurent Malet offre une fragilité agressive au poète »

J. Schidlow, *Télérama* du 3 mars 1999.

« Laurent Malet (détenteur du rôle à la télévision), en dépit de toute son intensité, ne peut rendre captivant un texte trop inspiré de la correspondance (parfois banale) du poète et pas assez de l'œuvre qui l'a rendu célèbre »

M. D., *L'Express* du 25 février 1999.

« Laurent Malet prête à Rimbaud son visage aux joues mangées de barbe, son regard fou, sa voix qui se brise »

Bruno Villien, *Le Généraliste* du 16 février 1999.

« Curieusement, le texte de Michel Rachline tend à réhabiliter Isabelle Rimbaud, sous le prétexte, pour le moins oiseux, qu'elle aurait contribué à faire connaître son frère »

***, *Aden* du 11 février 1999.

« Emacé, brûlant de fièvre, nomade arrivé au terme de sa piste solaire, Laurent Malet est totalement habité par le poète. Un peu trop ? »

Jean-Pierre Allaux, *La Vie* du 11 au 17 février 1999.

« La pièce biographique, c'est toujours discutable mais, en fonction du héros mis en scène, souvent appétissant »

« La pièce est une œuvre comme on n'en produit plus : réaliste, n'épargnant aucun détail vrai, fondé sur des conflits prévisibles. Mais elle est écrite par des connaisseurs et mise en scène par Nada Strancar qui sait s'appuyer sur la durée et le concret pour donner à cette parenthèse de vie toute son intensité théâtrale. Rimbaud, c'est Laurent Malet, qui est une bête de scène. Il est en équilibre entre la convention des dialogues et la fulgurance des mots arrachés à Rimbaud lui-même. Derrière cet homme cassé, il fait bien sentir l'ancien poète, le lointain rebelle de l'adolescence. Dans le rôle de la sœur Isabelle, Ophélie Orecchia est tout à fait merveilleuse de secret, d'émotion et de maîtrise sensible »

Gilles Costaz, *Politis* du 28 janvier 1999.

« Laurent Malet semble possédé par le poète »

J. S., *Télérama* du 20 janvier 1999.

« Laurent Malet incarne moins Rimbaud que sa rage de vivre, ses reniements, son amertume, ses hantises »

P. N., *La Terrasse*, mars 1999.

« Ce n'est pas évident de donner une incarnation au personnage de Rimbaud. On n'a de lui que l'image du jeune homme, on ne nous a pas amené à découvrir cet homme qu'il était devenu au travers de ces onze années d'Afrique »

Laurent Malet, propos recueillis par Hervé Pons, *Ex aequo*, mars 1999, p. 44.

« Ce spectacle est avant tout un magnifique travail d'écriture qui évite les travers habituels commis par les fanatiques es rimbaldie »

Hervé Pons, *Ex aequo*, mars 1999, p. 44.

« Des lampes à pétrole éclairent la grande salle commune grise et froide. Le soleil de l'été entre chichement par de petites fenêtres. La pluie lancinante crée un huis clos familial et facilite la confrontation mère/fils »

« Remarqué : les éclairages magnifiques d'André Diot qui découpent le plateau avec subtilité »

S. V., *L'Ami du 20^e*, mars 1999.

« Une pièce lumineuse et barbare comme Rimbaud lui-même »

Dominique Darzacq, *Itinéraire*, janvier/février 1999.

***Copie des articles disponibles à partir du site www.mag4.net :**

« Nous sommes à Roche, dans les Ardennes, chez Vitalie Cuif, épouse Rimbaud, et sa fille Isabelle (interprétée avec beaucoup d'intelligence et de finesse par Ophélie Orrechia, très bien dirigée par Nada Strancar). Le lit et le couvert sont préparés pour le retour de l'enfant prodigue (...). C'est un homme mourant, mutilé physiquement et moralement, qui vient chercher refuge auprès d'une famille affectivement infirme. Laurent Malet,

parfois excessif, incarne un Rimbaud brutal, injuste, fou de lucidité aveuglante, méchant à force de souffrance. La mise en scène fait sonner avec précision et justesse les silences pesants, la violence des émotions contenues qui explosent. Le texte est inégal et trop long, mais on conseillera quand même ce spectacle aux lycéens en point d'orgue à une étude de l'œuvre »

***, « Retour de l'enfant prodigue »,

www.cndp.fr/tdcmag/tdc_772/pages/spectacle/actualite.htm (dernière consultation le 11 janvier 2006).

« Le rythme saccadé des roues d'un train en pleine vitesse filant explorer le monde résonne dans une maison au charme paisible et au confort douillet... Dès les premiers instants, la mise en scène de Nada Strancar met en avant le propos principal de Michel Rachline et Laurent Malet dans cette pièce : Rimbaud, l'homme aux semelles de vent, accroché au sol par sa jambe malade, est de retour dans la maison de son enfance, auprès de sa mère et de sa soeur. Les retrouvailles tournent immédiatement à l'affrontement entre ces trois êtres meurtris, incapables de parler d'amour. La pièce se construit sur un huis clos tendu et oppressant parfaitement rendu par le décor : la chambre de Rimbaud est la réplique de celle de Van Gogh en Arles, telle que le peintre, contemporain exact du poète, et autre artiste " maudit", l'a représentée dans une de ses toiles les plus célèbres et les plus analysées. C'est donc la matière humaine qui intéresse l'auteur de la pièce. Cet angle d'attaque était risqué : la pièce pouvait sombrer dans la naïve biographie illustrative. Pire encore, elle pouvait se vautrer dans un voyeurisme facile favorisant chez les acteurs un jeu complaisant : l'auteur aurait pu se contenter de raconter et mettre sous les yeux du spectateur l'agonie du poète. Michel Rachline évite ces écueils, notamment grâce à son sens de l'ellipse qui permet à la narration de ne pas se dérouler platement et au beau travail d'André Diot et Pierre-Jean Horville pour les lumières et les sons. Quant aux acteurs, ils semblent habités par leur rôle, en particulier Laurent Malet qui incarne Rimbaud pour la deuxième fois. Parce qu'elle échappe à toutes ces facilités, *Rimbaud, dernière escale...* est une pièce grave et austère qui ne laisse à son spectateur que peu de moments de répit, hormis quelques instants de grâce lumineuse (un peu rares, hélas),

comme la danse entre Rimbaud et sa sœur et la transformation de la ferme de Roche en intérieur exotique grâce à quelques tissus extraits de la malle d'Arthur. Mais telle était sans doute la vie du poète durant cette période : de grands moments de douleur traversés par quelques éclairs incandescents et poétiques »

Emmanuelle Pons, « Rimbaud à Roche, dernière escale »,

www.fluctuat.net/theatre/paris99/chroniq/Rimbaud.htm (dernière consultation en 2003).

Philippe RENAULT

Nous ne sommes pas au monde

Date et lieu de création : janvier 1996, théâtre des Déchargeurs à Paris (à l'occasion du centenaire de la mort de Verlaine).

Sources : manuscrit obtenu auprès de l'auteur, entretien avec Philippe Renault (non enregistré) ; dossier de presse ; document publicitaire.

Personnages : Verlaine, Isabelle, Paterne Berrichon, Philomène Boudin, dite Esther, Eugénie Krantz, Bibi-la-purée (factotum de Verlaine), Jules Richet (journaliste), Villemain (photographe), Vanier (éditeur), un juge, un avocat de la partie civile, un avocat de la défense, Maître Pérard (avoué de Verlaine), deux médecins, deux gendarmes, un bourgeois.

Synopsis :

Pièce en trois tableaux.

Tableau I : février 1892, dans l'arrière-salle d'un café. Verlaine, Esther et Bibi-la-purée viennent fêter avec fracas une sortie d'hôpital de Verlaine. Ils agacent un bourgeois au long de la première scène ; à la deuxième scène surviennent un journaliste et un photographe (Richet et Villemain), qui tentent d'interviewer et surtout de photographier Verlaine malgré sa mauvaise volonté. À la scène 3 surviennent Paterne Berrichon et Isabelle Rimbaud, dont l'apparition autant que la ressemblance avec Arthur frappent violemment Verlaine ; rapidement, le ton monte entre les différents protagonistes qui finissent par s'insulter (essentiellement au sujet de Rimbaud, et notamment de l'éventuelle publication de ses œuvres).

Tableau II (après quelques répliques en voix *off*, indiquant le changement d'époque) : 20 ans plus tôt, au tribunal ; le procès de Verlaine après avoir blessé Rimbaud. Scène assez politisée... Intervention de deux médecins pour expertise des mœurs de Verlaine ; on

entend un extrait du poème *Les Vaincus* en *off* pour introduire la deuxième scène, laquelle se déroule en prison ; Verlaine y apprend le verdict et la séparation d'avec Mathilde.

Tableau III : en 1895, à l'hôpital ; Verlaine est très souffrant. Conversation entre Verlaine, Eugénie, Bibi et Vanier, ce dernier finissant par annoncer la décision d'Isabelle d'accepter enfin la publication des œuvres de Rimbaud, avec une préface de Verlaine. Ce qui introduit la deuxième scène, où l'on assiste aux falsifications apportées par les époux Berrichon aux lettres de Rimbaud, avant qu'ils ne les publient. La fin tourne au vaudeville, Berrichon implorant les faveurs de sa femme, qui ne songe quant à elle qu'aux beautés célestes et disparues de son frère. Voyant sa barbe moquée au profit du visage glabre d'Arthur, Berrichon apparaîtra rasé de près à la scène 3, tandis qu'ils rendent visite à Verlaine en vue de le remercier de sa préface. On assiste alors à un véritable dialogue de sourds tragi-comique sur le thème de la littérature. À la dernière scène, Verlaine meurt dans les bras d'Eugénie (7 janvier 1896) ; on entend en guise de final le poème *Mort !* en voix *off*.

Citations :

p. 7 : « *Verlaine* : Mon présent est un jadis et mon royaume un autrefois. »

p. 26 : « *Berrichon* : Si (...) on essayait d'allégoriser par un paysage l'œuvre de Jean-Arthur Rimbaud, ce qu'il faudrait évoquer ce serait, il me semble, un miraculeux jardin tout allumé d'aubes ou de couchants en fleur, ou de ténèbres astrales, et de rayonnantes roses. »

p. 36 : « *Le Procureur* : le génie est monstrueux par nature et le vers est subversif par essence ! (...) anti-prosaïque, anti-sociale, anti-productive, la poésie n'est pas un moyen, mais une fin en soi qui débouche sur une impasse ! Elle est un luxe maladif qui ne se développe qu'aux époques de grande décadence quand les énergies fatiguées se détournent de la guerre politique et de la guerre économique pour se livrer au raffinement des pédérastes ! »

p. 57 : « *Isabelle* : Tant que je verrai votre barbe monstrueuse, dégoûtante, dégoulinante, je ne pourrais jamais, jamais oublier le beau visage glabre et creusé de mon frère. Vous, vous n'êtes hélas qu'un devoir, comme la vie. »

Notes de mise en scène :

Décor :

- Premier tableau : arrière-salle d'un café ; une porte au fond donne sur la rue.
- Deuxième tableau : décor sommaire, salle d'audience. La scène 2 présente également un décor sommaire avec des « barreaux d'ombres » et un rectangle de ciel bleu rayé par des barreaux ; ces derniers éléments resteront pour la scène de l'hôpital, afin d'assurer une certaine continuité, la banquette pouvant disparaître ou se transformer en lit d'hôpital. On remarque que le décor est de plus en plus abstrait. Pourtant, Verlaine décrit lui-même un décor que le public se figurera sans le voir : « Vous voyez cette table, cette chaise écaillées et les léprosités du mur ? ».

Seul accessoire : la cage à oiseaux, qu'Eugénie offre à Verlaine au Tableau III, Scène 1, et qui réapparaît peinte en doré à la scène 3 ; cette anecdote, véridique, apparaît également dans *L'Heure verte* de Roger Défossez (voir *infra*, p. ???).

Traitement des personnages : Verlaine et ses subsidés apparaissent comme très vulgaires ; quoique Verlaine fasse ensuite preuve d'esprit. Il semble las et bourru, dans les scènes de la fin de sa vie, et sans trop d'épaisseur, malgré quelques bonnes réparties au tribunal, dans ses plus jeunes années. Il se définit lui-même comme un « faune des mastroquets », p. 14. Berrichon est un véritable bouffon, déguisé en « dandy infortuné », lâche et fat ; Isabelle est une petite bourgeoise catholique de province, aigrie et pudibonde, et persuadée en sus d'avoir seule un droit de regard sur les pensées et les choix de son frère. Le journaliste est curieusement cultivé et fin, le gardien de prison tout aussi curieusement lyrique.

Remarques :

*Il s'agit d'une pièce plus précisément axée sur Verlaine ; Rimbaud en effet y est physiquement absent. Pratiquement aucun texte de lui n'est cité (si ce n'est le tout début de *Solde* et un extrait des brouillons d'*Une saison en enfer*, alors que plusieurs poèmes de Verlaine le sont. Et pourtant, il est au centre de l'« intrigue » (comme en témoigne sa première place dans la distribution, sur le manuscrit). La première allusion à Rimbaud

peut se lire dans la chanson par laquelle la pièce est inaugurée, et plus particulièrement dans ces vers : « D'une Muse il tombe amoureux/Alors il est ingambe ;/Il tombe sur un vers boiteux./depuis, las, il traîne la jambe ». Par ailleurs, l'auteur avoue une bien plus profonde attirance pour Rimbaud ; Verlaine ne fût même pas évoqué pendant l'entretien. Enfin, le titre rappelle Rimbaud et non Verlaine.

*Divers effets recherchés interviennent dans l'intermède entre les deux premières scènes du tableau II : voix *off*, halo sonore aux effets oniriques, possibilités de stroboscopes... Les fondus au noir et les noirs sont assez fréquents, ainsi que les voix *off*.

*La réflexion est souvent d'ordre historique, voire politique. L'auteur s'en réclame, et examine la position du poète et de la poésie dans l'époque. Les théories sur la littérature, plus ou moins sérieuses, abondent. Dans la note d'intention, l'auteur insiste sur l'idée de « récupération idéologique », et en fait le sujet principal de la pièce ; la scène du tribunal, qualifiée d'« ubuesque » par la note d'intention, peut dès lors être interprétée comme une mise en scène des arguments exposés.

*Signalons l'intérêt du personnage de Bibi, présenté comme le factotum de Verlaine et un rôle d'ange gardien maladroit, de témoin permanent, de tête de turc quotidienne.

Fiche technique :

Texte : Philippe Renault

Mise en scène : Vicky Messica assisté de Chris Arsonneaud

Décors et costumes : Agnès Rispal, assistée de Maïté Hanin et de Godefroy Dinety

Création lumière et régie : Jean-Michel Courant et Jean-Philippe Azéma

Interprétation : Michel Bajoux, Jean-Pierre Boccara, Marc Bottiau, Christophe Girod, Lucien Jérôme, Philippe Carle, Boris Lemant, Patrick Nabeth, Michel Parent, Fernando Sanchez, Pascal Sanvic, Diane de Segonzac, Elizabeth de Tersac, Maïté Thomas, Gérard Trougnou.

Ariane WALTER

Rimbaud Verlaine, l'amour fou

Date et lieu de création : 1992 (écriture et première création, cadre scolaire) ; été 1993 : festival *off* à Avignon et tournée à l'étranger (Suède et Allemagne) ; printemps 1996 au Guichet-Montparnasse ; mai 1998 au Lucernaire.

Sources : manuscrit obtenu auprès de l'auteur, dossiers de presse (celui de *Rimbaud et Verlaine*, et celui de *Rimbaud Verlaine, l'amour fou*), entretien avec Ariane Walter.

Personnages : Mathilde, Rimbaud, Verlaine, Sivry (Charles, le frère de Mathilde), Amélie, Thalie ; L'UN et L'AUTRE.

Synopsis :

Acte I :

Scène 1 - SIROP : le spectacle s'ouvre sur L'UN et L'AUTRE ; pendant leur dialogue, Rimbaud et Verlaine sont sur scène, écrivent et lisent, obéissant ou non aux impulsions données par les deux entités.

Scène 2 - FUSION : Rimbaud seul dans son grenier ; il est encore à Charleville (inexactitude historique) et attend une réponse de Verlaine, à qui il a envoyé ses vers.

Scène 3 - DEVINE : Thalie arrive et surprend son frère dans sa rêverie ; ils plaisantent et rient.

Acte II :

Scène 1 - QUATUOR : par un jeu de lumière, on suit d'abord la conversation de Verlaine et Mathilde, puis celle de Rimbaud et Thalie, et enfin les deux conversations se croisent, symétriques dans la forme et dans le contenu.

Scène 2 - INDIEN : chez les Mauté ; Verlaine annonce à son beau-frère Charles l'arrivée imminente de Rimbaud ; dispute ; entrée fracassante de Rimbaud, scène comique, choc de Charles.

Scène 3 - CIEL : entrevue Verlaine / Rimbaud (le lendemain), où l'on devine la naissance de la passion.

Scène 4 - BÉBÉ : entrée de Mathilde, puis Rimbaud sort, conversation entre Mathilde et Verlaine où celui-ci se montre extrêmement froid.

Acte III :

Scène 1 - FUTUR : rendez-vous nocturne entre Rimbaud et Verlaine. Mathilde est sur scène, on comprend qu'elle attend Paul dans sa Chambre.

Scène - POURQUOI : tristesse et questionnements de Mathilde ; on revoit Verlaine et Rimbaud marcher, mais sans texte.

Scène 3 - BAUDELAIRE : marche et conversation entre Rimbaud et Verlaine ; Verlaine cherche à embrasser Rimbe qui se défile.

Scène 4 - CHAROGNARD : conversation violente entre les deux entités ; on entend les rires de l'ivrognerie des deux poètes.

Scène 5 - ALCOOL : ivresse de Rimbaud et Verlaine, cris de Sivry

Scène 6 - FROMAGE : Sivry jure de tuer Rimbaud

Scène 7 - BOIS TROPICAL : entretien entre Sivry et Rimbaud, où Rimbaud fait mine d'avouer sa flamme au beau-frère.

Acte IV :

Scène 1 - CHIENS : conversation entre Mathilde et Verlaine ; celui-ci est de plus en plus violent et de plus en plus méprisant.

Scène 2 - DÉPART : Rimbaud annonce à Verlaine qu'il s'en va et qu'il peut le suivre s'il le souhaite.

Scène 3 - TENAILLES : Mathilde et Verlaine ; on sent que cela va beaucoup mieux entre eux, qu'il s'est écoulé un certain temps ; mais Verlaine annonce son désir de partir quelques jours, avec Rimbaud ; crise de Mathilde, revendication par Verlaine de sa liberté.

Scène 4 - AUBE : Thalie et Rimbaud, à nouveau à Charleville ; puis la lumière change, et par l'intermédiaire d'un morceau de papier commun, on retourne à Paris où l'on comprend que Rimbaud est revenu. Retrouvailles avec Verlaine, surprises par Mathilde qu'accompagnent les entités.

Acte V :

Scène 1 - QUINTET : violent entretien entre les trois protagonistes, coordonné par les deux entités, mauvais anges arbitres ; Rimbaud et Verlaine finissent par partir ensemble, laissant Mathilde à terre.

Acte VI :

Scène 1 - LONDRES : dispute entre Rimbaud et Verlaine à Londres, tant sur Mathilde que sur la poésie.

Scène 2 - ÉTERNITÉ : Verlaine découvre *Éternité* ; fasciné, il en oublie ses griefs. Les deux poètes se réconcilient.

Scène 3 - BRUXELLES : plutôt que de jouer la scène du revolver, ils l'imaginent, la racontent comme en anticipation, et concluent sur le triste dénouement de leur amour.

Citations :

« Tout est couleur du ciel à Arthurville » (Ciel)

« Les mots sont lents. Le temps de les dire, ils n'ont plus aucun sens. La bouche est un cercueil de contrevérités. » (Futur)

« Un jour, dans ma vie, il sera midi. Plus d'enfance. Plus d'excuse. » (Aube)

« J'ai rêvé d'un opéra et je joue un vaudeville ! » (Quintet)

« Te souviens-tu de notre traversée, notre première traversée vers l'Angleterre ? Douze heures de beauté à couper le souffle. Toi, dans une cursive, tu te retournes... Ton visage. Pour toujours. Sur la route, près de Bruges... tu m'attends sous un arbre... Ton rire. Pour toujours. Ta folie. Ta beauté. Pour toujours. » (Éternité)

Notes de mise en scène :

Décor : Pour *Rimbaud Verlaine, l'amour fou*, le plateau est nu, drapé de blanc. La mise en scène est très sobre. Pour *Rimbe et Lélian*, le décor est rouge et noir, éclairé à la bougie, plus romantique.

Costumes : réalistes. L'UN est vêtu de blanc. L'AUTRE est vêtu de noir.

Lumières/Autres : lorsque le spectacle débute, la scène est plongée dans l'obscurité. On entend des êtres mystérieux qui courent, reniflent, chassent. En fond sonore, bruit de

jungle tropicale. La lumière se lève peu à peu, rouge, découvrant une immense toile qui couvre la scène et est retenue aux cintres comme une voile de bateau. Verlaine, côté jardin, et Rimbaud, côté cour, sont assis sur des cubes que recouvre la toile. La lumière est bleutée pour les scènes du grenier de Charleville. Par ses jeux, elle permet d'être simultanément ou alternativement à Paris et à Charleville pour les scènes *Quatuor* et *Indien*. Elle est rouge lorsque apparaissent les deux entités, froide à Londres.

Traitement des personnages : Rimbaud est tantôt fou et violent, tantôt sensible, romantique, enfant ; le personnage est très nuancé. Il est présenté comme un être « en état d'échec ». Verlaine est surtout perçu comme un vieil homme, déchiré entre deux amours. Mathilde est « une guerrière en chemise qui court sur le champ de bataille, n'ayant pour arme que son innocence surprise » (Ariane Walter) ; son personnage évolue beaucoup au long de la pièce. Le personnage de Thalie est particulièrement intéressant, car rarement traité. Elle écrit aussi. Ses rapports avec Arthur sont mis en lumière de manière inédite. Sivry est le type même du bourgeois ridicule (pour les besoins de la pièce, d'ailleurs, l'auteur précisant bien dans son texte que la caricature est outrancière). Enfin, les deux entités se définissent par antithèse ; L'UN est une femme très belle, qui mène constamment le jeu ; elle est le « double » de Rimbaud (dans l'une des versions, puisque dans l'autre c'est un homme). L'AUTRE est plutôt maladroit, et s'applique à la copier (« double » de Verlaine). Elles mènent le jeu, guident les personnages de manière explicite.

Musique : Tambours du Burundi, largo du "Xerxès" d'Haendel.

Remarques :

*Il s'agit au départ d'un projet pédagogique.

*Le titre originel (*Rimbe et Lélian*), provoquant incompréhensions et confusions malheureuses, a été remplacé par un titre plus commercial.

*Un des principaux intérêts de la pièce réside en l'utilisation des deux entités ; elles « poussent les héros au paroxysme » (*Pariscopes*). « S'il fallait les rattacher à une tradition, on pourrait parler du chœur des tragédies grecques. Avec cependant une différence. Alors que le chœur grec prêche la modération à des héros passionnés, les

entités, avides d'émotion, poussent au contraire au paroxysme. Ils représentent ces démons dont parlait Socrate, êtres intermédiaires entre les hommes et les dieux, créatures éternelles qui se nourrissent d'émotions. » Ce sont des « charognards des âmes ».

*Beaucoup d'entrées et de sorties rapides ; les scènes s'enchaînent très vite.

*L'utilisation des textes poétiques est conçue de manière à conserver un réalisme très fort (contrebalancé par le fantastique qu'apportent les deux entités), et surtout à éviter le côté artificiel de la récitation, de l'insertion maladroite de textes purement poétiques au cœur d'une conversation orale.

*Notes d'intention de l'auteur :

« Qu'un auteur dramatique s'intéresse à des situations dramatiques, voilà qui ne surprendra personne. (...) Je n'ai eu ni à inventer, ni à broder. La broderie était antérieure. Ils avaient fait du bel ouvrage. Il suffisait d'amener à la surface (...) une histoire humaine qui porte aux larmes et à la joie. »

« L'écriture dramatique ne peut en aucun cas se charger de "récitations". Son énergie doit rester spécifique. »

« L'art dramatique, comme le conte, est un art oral. Rien de moins évident. On a tellement l'habitude d'écrire "pour l'œil" qu'écrire "pour l'oreille" est une nouveauté et une difficulté que l'on découvre peu à peu. Un texte n'a pas démontré ses qualités tant qu'il n'a pas été baptisé dans une bouche. (...) Les longs passages qui font les délices des lecteurs lassent beaucoup plus rapidement des spectateurs qui n'ont aucune échappatoire et ne peuvent demander aux comédiens d'arrêter un peu pour rêvasser sur ce qu'ils viennent d'entendre. (...) Pourquoi le théâtre, plutôt que le roman ou la poésie ? Parce que c'est un art charnel. Quoique l'on écrive, ce n'est rien. Par pitié, ne lisez pas les pièces ! Prenez-les vivantes quand elles sont portées jusqu'au ciel par des bouches et des corps de lumière. Quand on est enlevé dans le remous de la parole. »

Fiche technique :

Texte : Ariane Walter

Mise en scène : Walter Hotton

Durée : 1h20 (à l'origine la pièce durait 2h30 ; nous prenons en compte la version définitive de 1998, dont nous avons le texte).

<i>Rimbaud Verlaine, l'amour fou</i>	<i>Rimbe et Lélian</i>
<u>Interprétation</u> : <i>Rimbaud</i> : Alexandre Zambeaux <i>Verlaine</i> : Walter Hotton <i>Mathilde</i> : Juliette Coulon <i>L'UN/Frère de Mathilde</i> : David Legras <i>L'AUTRE/Amélie</i> : Rachel Cronier <i>Thalie</i> : Anna-Eva Bergen	<u>Interprétation</u> : <i>Rimbaud</i> : Walter Hotton <i>Verlaine</i> : Grégoire Bonnet <i>Mathilde</i> : Juliette Coulon, Sandra Honoré <i>L'UN/Mauté</i> : David Legras <i>L'AUTRE/Durieux</i> : Gilles Benson <i>Thalie</i> : Anna-Eva Bergen, Céline Bleton
<u>Lumières</u> : Jean-Luc Chanonat	<u>Lumières</u> : Mousse Tanneche <u>Décor</u> : Rachel Cronier <u>Maquillages</u> : Natacha Bancel <u>Scénographie, costumes</u> : Ariane Walter

Notes de presse :

« Le plus étonnant dans ce spectacle poétique, c'est l'alchimie réussie entre le rire et la réflexion, autrement dit le mélange heureux du théâtre de boulevard avec les tirades et les vers des deux auteurs. Cette réunion des genres surprend mais n'altère en rien le côté passionnel et poétique de l'histoire. »

***, *La Critique du public*, 1996.

« Un mélange de romantisme, d'humour et de poésie. »

V. L., *La Terrasse*, mai 1998.

« Même si elle n'évite pas les poncifs (est-ce réellement possible ?), la soirée est agréable. »

J.-L. J., *Le Figaroscope* du 13 au 19 mai 1998.

« un sujet passionnant qui a suscité de nombreuses controverses. (...), on ne ressent pas grand-chose. Il faut dire que les sentiments ont du mal à réchapper d'un texte (...) qui hésite entre les envolées poétiques, les données de base et le vécu, le senti. (...) Pour autant, le temps s'égrène sans trop de mal car les scènes s'enchaînent assez vite. »

***, *Le Mag* du 3 juin 1998.

« Si l'histoire comporte quelques clichés, le texte d'Ariane Walter est très beau. »

***, *Le Télégramme* du 24 juin 1998.

« C'est une très belle écriture théâtrale d'où la poésie n'est pas exclue. »

Hervé Pons, *Ex aequo*, juin 1998.

« Le texte provoque des situations dramatiques (...). La beauté des acteurs et le choix d'un décor minimal, donc propice à l'épanouissement du texte, offrent un spectacle puissant et infiniment poétique. »

Samuel Pradier, *E-MALE*, mai 1998.

« Le sujet était risqué, la performance est un succès qui fait grand plaisir. »

Jean-Claude Ronger, France 2.

« une énigme psychologique et sociale qui s'impose à l'esprit, bien au-delà du cas de ces deux poètes lumineux au destin tragique. »

Roger Maria, *L'Humanité* du 4 août 1998.

III - Montages de textes

Pierre ASCARIDE
Un cœur sous une soutane
(Intimités d'un séminariste)

Date et lieu de création : la pièce s'est jouée du 10 mai au 11 juin 1977 au Théâtre Roger Salengro de Lille, dans le cadre du « Printemps du théâtre » (par le Théâtre de la Salamandre, centre dramatique national du Nord). Elle n'a jamais été reprise, le décor étant indémontable.

Sources : entretien avec Pierre Ascaride ; dossier de presse ; dossier de travail ; photographies ; article de Serge Creuz, « Décors et dispositifs scéniques pour *Un cœur sous une soutane* d'Arthur Rimbaud, mis en scène par Pierre Ascaride », *Actualité de la Scénographie* n° 1, octobre 1977, p. 25.

Personnages : le séminariste (+ famille Labinette en pantins + petits garçons ouvreuses)

Notes de mise en scène :

*Les spectateurs sont accueillis dans une cour d'école reconstituée, par un petit garçon en costume d'écolier des années 1850 (reproduction de l'uniforme de l'institution Rossat, que l'on voit sur une photo d'enfance de Rimbaud). La cloche est ensuite sonnée, et ils sont amenés dans une salle de classe où un prêtre les invite à s'asseoir aux pupitres. À la fin, le séminariste amoureux redevient le prêtre morose et ouvre la porte aux spectateurs, à qui il serre les mains en marmonnant « Dieu vous bénisse ». Une fois sortis, les spectateurs se retrouvent dans une espèce de musée Rimbaud (cercueil, cuiller, timbale, cercueil, images, manuscrits... et même le hareng saur de la dispute entre Verlaine et Rimbaud).

*Scénographie : c'est le point important du spectacle, et elle se découvre en cinq étapes : le couloir, la cour, la salle, la coulisse, le musée.

Cour : reconstitution d'une cour d'école, donnant l'impression d'être dehors à l'intérieur du théâtre. Baignée d'une lumière glauque, elle se compose d'un auvent de vitres poussiéreuses, d'une porte flanquée d'une cloche à sa potence, d'une statue de Christ sulpicien, de graviers et d'arbres. C'est une cour étroite, cernée de murs de brique, d'où l'on entend des bruits de campagne et où l'on trouve même des latrines en bois, qui dégagent une odeur de détergent, qui se mêle aux odeurs de goudron. Un travail est mené sur la notion de saison, avec l'idée de brouillard, les branches des arbres qui sont nues, le tout créant une atmosphère de rentrée scolaire ; un règlement est affiché.

Classe : reconstitution d'une salle de classe de la fin du second Empire : salle décorée d'images pieuses et de planches pédagogiques d'époque, estrade, bureau, chaire, crucifix, tableau noir, pupitres couverts de graffitis et creusés d'encriers où stagne une eau violette, poêle qui chauffe au fond faisant cuire à petit feu du chou, statue de Vierge avec cierges, harmonium, portemanteau, images jaunies, religieuses ou scolaires, lampes à pétrole, équipées secrètement à l'électricité, pâle clarté vient des fenêtres. Bancs à cinq places. Eclairage à la lampe à pétrole. Estrade vaste (mirador). Tableau noir. Immense Christ. Statues de saints en plâtre. Vitraux. On ne voit pas l'extérieur sinon par les vitres supérieures. Armoires. Un plafond de tulle peint laisse passer la lueur des projecteurs. Le mur du fond coulisse pour faire apparaître le salon des Labinette.

Coulisse : on traverse une forêt de Charleville en carton-pâte avant d'arriver au musée. C'est un véritable décor de cinéma : « Non pour œuvrer dans l'hyper-réalisme mais pour aider le spectateur, l'ancien écolier que nous sommes tous, à retrouver cette sensation étrange de la première classe, ce mélange d'inquiétude vague et de solitude au sein d'un groupe » (Rencontre imaginaire entre un producteur et Pierre Ascaride) ; « il y aura là à faire dévier la réalité vers l'imaginaire, vers le fantasme » ; « décor (...) évolutif (...) afin que l'acteur-metteur en scène P. A. puisse placer sa démonstration, l'enrichir, la tourner tout au long du mûrissement de son jeu » (notes de Michel Vandestien pour la conception du décor).

Musée : hareng saur, une vieille chaussure crevée à élastiques (celle de *Ma Bohème*, comme le prétend un écriteau), un verre à fond épais, une cuillère à absinthe, une canne-épée, la valise, couvert et quart pour boire (anciens), jambe articulée, bandage et

pommade, madras crasseux (vieux tissu cousu de fil d'or), photo du grand-père de Pierre Ascaride (assortie d'une légende sur la rencontre entre lui et Rimbaud), revolver, photo déchirée de Rimbaud, articles de presse.

*Costumes : habit noir de séminariste (à basques), souliers noirs, chapeau noir

* Bande sonore : oiseaux, cloches lointaines, trains à vapeur, rumeurs dans le lointain. Il joue de l'harmonium. Extraits musicaux.

*La lumière des lampes et du jour extérieur varie en fonction de l'heure qu'il est censé être.

*Marionnettes (pantins) : famille Labinette, « petits bourgeois médiocres, somnolents et rancis ». Visages élaborés sur le modèle du visage d'Ascaride (à partir d'une série de grimaces). Trois pantins fixes : *Césarin* : gros, mèche pommadée, robe de chambre à fleurs jaunes. *Sacristain* énorme. Sa femme très maigre, dents noires jaunes, vieilles faïences. Deux mobiles : *Supérieur* : gélatineux mais tient assis tout de même. Enorme mais léger pour être déplaçable. Chauve, un cheveu roux, un nez énorme, obscène, un champignon nasal. *Timothina* : bandeaux plats et clairs collés sur le front jaune, yeux gris et cernés, début de moustache, poils au menton et verrue, mal coiffée. Omoplates saillantes, pieds larges, grosses fesses, buste plat. Seules la tête et les extrémités sont dures, le reste est en chiffon. L'acteur doit pouvoir la presser contre lui, la faire danser, la déshabiller.

Remarques :

*Notes sur l'interview de Pierre Ascaride par le Théâtre de la Salamandre, *La Salamandre*, journal du Théâtre de la Salamandre n° 3, Tourcoing, avril 1977 :

Le spectacle est défini par Ascaride comme la « mise en théâtre » d'un texte complet. Il voit dans le texte de Rimbaud une « réflexion sur son engagement poétique », qui dit le dérisoire de la poésie. Ce texte « a le défaut, qui est pour moi une vertu, de ne pas correspondre à une image mystifiée que l'on a construit de Rimbaud » ; « – *Où intervient la théâtralité du texte et comment vas-tu t'y prendre ?* – Il y a deux choses sur lesquelles ont va essayer de fonctionner. D'abord la mémoire émotive du spectateur. Le décor va fonctionner comme un marchepied qui doit aider à retrouver les sensations éprouvées

dans l'univers clos de la classe. Il y aura une découverte de sons, de matériaux, d'odeurs peut-être, qui doit contribuer à produire un cadre, dans lequel le texte de Rimbaud pourra fonctionner à plein. Le deuxième élément naît du texte. Il s'agit d'un journal intime et il y a une certaine impudeur à dire tout haut un journal intime. Là, le théâtre peut aider à développer l'impudeur de la lecture du texte » ; sur le phénomène de développement des textes non théâtraux : « ce choix rend compte de la difficulté à trouver des textes de théâtre qui nous intéressent » ; sur le décor : « La représentation du texte de Rimbaud que je voudrais donner, fondée en partie sur l'intimité des confidences, exclut les grandes salles à l'italienne. Nous cherchons à transformer le dispositif général qui englobe comédiens et spectateurs, nous voudrions modifier le rapport ordinaire du spectateur à l'image scénique classique qui est éloignée, frontale »

*Le séminariste écrit les dates successivement à la craie sur le tableau noir, les efface et les modifie au fur et à mesure (du 1er mai 1870 et le 1er août 1871 - NB : dans le texte de Rimbaud, l'année n'est pas précisée ; l'auteur a adapté le texte aux dates biographiques de Rimbaud, au moment où il l'a écrit).

*Dimension politique dans le travail de la Salamandre ; pratique des créations collectives.

*Un travail est mené à partir de l'idée de faire appel à la mémoire affective ou émotive du spectateur avec des images du passé, sons, odeurs, etc. : « on va essayer de trouver des signes tirés du réel qui vont permettre au spectateur de rêver et de repenser sa scolarité » (Pierre Ascaride, extrait d'un entretien avec le Théâtre de la Salamandre, dossier de travail) ; le spectateur fait partie du spectacle ; « on va préserver le côté journal intime du spectacle puisque je vais être seul à raconter l'histoire et le point de vue que je donnerai ne sera jamais que le point de vue du personnage principal de séminariste. Ce séminariste va s'entourer de totems qu'il va faire agir, de poupées, mais ce qu'il donnera à voir aux spectateurs sera sa vision, sa perception à lui du réel et cette perception est elle-même très sélective » ; « je ne vois pas très bien comment on aurait pu le dialoguer, l'adapter » (Pierre Ascaride, extrait d'un entretien avec le Théâtre de la Salamandre, dossier de travail)

*Texte d'introduction du dossier de presse (note d'intention) : « Confiance, confession seront les mots qui détermineront les axes du spectacle aussi bien au niveau du jeu que de

la scénographie. Ils induiront nécessairement la solitude, l'émergence du non-dit, l'existence de gestes qui démentent les mots, qui les devancent. Le spectacle fonctionnera sur cette opposition : secret-public, sur cet écart entre ce qu'on raconte et ce qui s'est réellement passé, sur l'écart entre le dicible et l'indicible »

Fiche technique :

Mise en scène et interprétation : Pierre Ascaride (Théâtre de la Salamandre)

Décors : Michel Vandestien, Françoise Chevalier, Pierre-Yves Bohm, Robert Delporte, José Froment, Bernard Dananaï

Costumes : Michel Vandestien, Françoise Chevalier

Direction technique : Jacky Lautem

Réalisation des costumes : Monique Uyttenhove, Paulette Vanglabeké

Accessoires : Michel Vandestien, Françoise Chevalier, Georges Russchaert, Marcelle Lavaud

Lumières : Jacky Lautem, Christian Rezgui

Son : Philippe Coudyser, Olivier de Nesle

Construction : Jean-Michel Roux, René Carrette, Richard Campagne, Moussa Chérifi, Jean-Claude Pillot, Stéphane Deleurence, Patrick Gueff, Philippe Méniszez (Beaux-Arts de Tourcoing).

Durée : 1h30

Notes de presse :

Dans la cour : « Nous, nous sommes piégés. Tout étouffe ici. Le groupe, strictement limité, des spectateurs se tait, attend, devient poussière »

« Pierre Ascaride est seul, – ô combien – mais il fait surgir tout un monde et s'aide, au moment voulu, de pantins énormes, merveilleusement lamentables »

« Il y a une réflexion véritable à la base de cette réalisation. Comme elle a été sérieusement conduite et demeure à sa place, nous profitons de ses seuls effets (...). C'est

plaisir assez rare qu'on fasse confiance à notre intelligence sans éprouver la nécessité de nous expliquer chaque intention initiale. »

« C'est un travail complet. L'ensemble des divers matériaux de ce spectacle est cohérent. Tout converge pour atteindre le but. La scénographie occupe ici sa place et elle n'est pas mince ! Pas une fois elle n'outrepasse sa fonction (...). L'invention visuelle, la réalisation technique (irréprochable) sont toutes de pudeurs impudiques... L'enceinte dramatique créée de toutes pièces est exactement adaptée au propos. »

Serge Creuz, « Décors et dispositifs scéniques pour *Un cœur sous une soutane* d'Arthur Rimbaud, mis en scène par Pierre Ascaride », *Actualité de la Scénographie* n° 1, octobre 1977, p. 25.

« C'est très fort, mais sans doute faut-il pouvoir ajuster exactement ses propres frustrations passées ou présentes au spectacle. Sinon, on est impressionné, on admire le comédien, la reconstitution hyperréaliste de l'interprétation et du décor (...), et c'est tout de même un peu long. Il faut croire que les jeunes garçons et les jeunes filles ne réagissent pas de la même façon aux mêmes circonstances »

Colette Godard, « Labiche, Rimbaud et la répression sexuelle », *Le Monde* du 9 juin 1977.

« One man's show ? Non : le public ne sera pas dans la situation de connivence du cabaret, mais plutôt dans celle du voyeur, lisant un journal intime par-dessus l'épaule du comédien »

« Le jeu accentuera ces non-dits (historiques, sexuels) qui circulent sans les conventions des discours religieux, officiels, auxquels emprunte Léonard. En insistant sur les différentes manières de proférer "poétiquement" un texte, quitte à dire comme du Claudel les phrases les plus prosaïques, le montrera du doigt cet écart »

F. H., *Liberté* du 6 mai 1977

« la déception que j'ai éprouvée (...) est à l'image du choc que j'ai eu en découvrant les décors »

« Il y a deux lectures possibles de cette pièce. Soit, d'une façon très réaliste en faisant découvrir les tourments du jeune séminariste, soit en prenant le parti pris de la charge énorme sans doute plus conforme à l'esprit de Rimbaud. Hélas, il ne semble pas que Pierre Ascaride ait pu trancher entre ces deux solutions »

« pour combler les lacunes du texte (...) il est obligé de forcer son jeu, de meubler en surchargeant certains effets »

talent du comédien « ne suffit pas pour transformer un texte sympathique en chef-d'œuvre »

Jean-Claude Piau, « Il n'y a pas de chef-d'œuvre inconnu », *Nord Eclair* du 12 mai 1977

Le « décor (...) permet au corps de travailler des impressions qui ne peuvent manquer de jouer entre le présent et le passé » ; « réminiscence auditive (...) : le claquement de main du professeur entrant, venant du fond, dans la classe bourdonnante de bavardages » ; « Le ton sera d'ailleurs celui du professeur s'adressant paternellement à sa classe, dans la première et la dernière scène, où le séminariste amoureux est devenu le prêtre caressant ses souvenirs » ; souligne « le rôle actif du décor où cette fois le public est pris »

François Huglo, « Un décor à tiroirs », *Liberté* du 12 mai 1977.

P. A. : « la réalité est omniprésente de façon relativement grotesque, sous forme d'odeurs, de bruits, d'haleines fétides, de choses qui ramènent à une basse matérialité » ; « Ce spectacle va fonctionner énormément sur le rapport au spectateur, un rapport qui risque d'être grinçant. D'abord, il y a quelque chose de lire en public un journal intime fait pour rester privé. Et de plus les spectateurs vont être très près du spectacle » ; « Appliquer à un texte non théâtral des techniques théâtrales, c'est essayer de lui faire dire plus que ce qu'il dit quand on le lit »

A. M. « On peut très bien parler de façon juste des problèmes de notre temps avec des textes qui ont un siècle d'âge (...). La question est donc de savoir ce qui, dans le texte, peut nous renvoyer d'une manière intelligente, c'est-à-dire en nous permettant de comprendre quelque chose, à notre temps »

Pierre Ascaride et Alain Milianti, propos recueillis par Jacques Coulardeau, *Liberté*, 11 mai 1977, p. 9.

« sur ce canevas mou, lâche, peu consistant (...), brodez, faites chanter ou hurler les couleurs, brochez sur les mots vos idées, vos fantasmes, essayez surtout de choquer le plus possible »

« Même ses petites provocations graveleuses, ses allusions au-dessous de la ceinture, ses intentions vulgaires évidentes, ne parviennent pas à nous sortir bien longtemps de la torpeur où nous plonge ce délire verbal et gestuel (...). Disons que si ce texte avait été signé Onésime Dupont au lieu d'Arthur Rimbaud, personne au monde, fût-ce Pierre Ascaride, ne se serait jamais avisé d'en donner durant plus d'une heure et demie la représentation scénique devant un public »

Jean-Marie Sourgens, « Happening rimbaldien au théâtre Roger-Salengro de Lille », *La Voix du Nord*, 12 mai 1977.

Jacques BONNAFFÉ

Passages d'Arthur Rimbaud

Date et lieu de création : 1991, Maison de la Poésie.

Sources : conduite de scène ; entretien téléphonique avec Jacques Bonnaffé.

Conduite de scène :

Les Étrennes des orphelins I, Rêvé pour l'hiver, Les Étrennes des orphelins I puis morceaux de *II* et *III* ; anecdote : naissance de Rimbaud, début de *Mauvais sang I*, anecdote : départ du père, début de *Mauvais sang II*, anecdote : scolarité de Rimbaud, passage des *Poètes de sept ans*, anecdote : première communion, *Les Chercheuses de poux*, passage des *Poètes de sept ans*, anecdote : scolarité, prix, première publication, *Enfance IV*, anecdote : relation avec Izambard, Lettre à Izambard sur l'occupation (25 août 1870), *Le Dormeur du Val, Sensation, Roman, P.-S.* sur la guerre de la lettre à Izambard du 2 novembre 1870, *Oraison du soir*, lettre à Izambard depuis la prison de Mazas (5 septembre 1870), *Honte*, lettre à Izambard du 2 novembre 1870, *Ma bohème*, anecdote : Rimbaud à la bibliothèque, *Les Assis*, anecdote : retour à Charleville pour la communion d'Isabelle, début de la lettre à Izambard du 13 mai 1871, premier quatrain de *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, anecdote de la lettre à Banville, suite de *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* jusqu'à la fin du *II*, suite de la lettre à Izambard du 13 mai 1871, suite de *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* (deux quatrains du *III* et deux quatrains et demi du *V*), suite de la lettre à Izambard du 13 mai 1871, *Le Cœur du pitre*, conclusion de la lettre à Izambard du 13 mai 1871, montage entre *Voyelles, Les réparties de Nina, L'étoile a pleuré rose...* et *Les sœurs de charité*, introduction à *Mes petites amoureuses* dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, *Mes petites amoureuses*, conclusion de *Mes petites amoureuses* dans la lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, montage entre *Vierge folle, Alchimie du verbe* et *Jeunesse I, Le pauvre songe*, anecdote : Commune, lettre à Paul Demeny du 28 août 1871, anecdote : lettre à Verlaine,

L'Orgie parisienne (moins le dernier quatrain), lettre à Verlaine avec sa réponse, septembre 1871 (ce qu'on en a reconstitué), *Vagabonds*, *Le Bateau ivre*, extrait *Mauvais sang* III.

Notes de mise en scène :

Décor : minimal, une chaise et une table.

« Lors de la première version du spectacle, je passais de textes connus de mémoire à des textes que je ne connaissais pas, et que j'avais épinglés derrière moi sur un tableau. Bien sûr, dans le feu de l'action tous les feuillets s'étaient mélangés, ce qui avait rendu la diction plus que chaotique et surprenante. Je montrais que je ne m'y retrouvais plus : le tableau noir me permettait de désacraliser la lecture, de ramener les spectateurs en classe primaire, d'empêcher que la diction de poésie mime la diction de théâtre » (Jacques Bonnaffé, « Des voix dans l'oreille », *Le Nouveau Recueil*, revue trimestrielle de littérature et de critique, n° 43, Champ-Vallon, juin-août 1997, p. 66)

Remarques :

*Les textes ont d'abord été associés sans logique véritable, puis une réelle construction a été ensuite mise en place. Le livre d'Alain Borer (*L'Heure de la fuite*) a inspiré l'association des textes et l'alternance entre des poèmes, des lettres et des bribes de texte, des « anecdotes », écrites par Bonnaffé, qui retracent la vie de Rimbaud.

*Au cours de l'entretien téléphonique, Bonnaffé a pu déplorer la dimension ininterrompue de l'enchaînement des textes : « il faudrait pouvoir vider la salle de temps en temps ».

*Bonnaffé prend le parti de dire que Rimbaud n'a pas quitté Charleville pendant la Commune.

*Bonnaffé a également monté un spectacle autour des lettres de la période africaine, intitulé *Lettres d'Abyssinie* en août 1991, à la Pointe de la Crèche (dans le cadre du festival « Les Arts au soleil »). Le spectacle se déroulait au bord d'une falaise à Wimereux, puis sur le site d'Euralille (chantier), dans le cadre de la Fureur de Lire. Bonnaffé insiste sur la signifiante du lieu : le choix d'un endroit isolé apportait quelque

chose de très vrai selon lui. Par ailleurs, il interprète le rôle d'Alfred Bardey dans le film de Marc Rivière, *L'Homme aux semelles de vent* (voir *supra*) et prête sa voix à celui de Richard Dindo, *Arthur Rimbaud, une biographie*.

*Le montage a été au départ fait par Ophélie Orecchia ; dans sa première version, jouée au Québec, le spectacle s'appelait d'ailleurs *Enfer et Illuminations*, titre qu'a repris Michel De Maulne.

* Bonnaffé fait preuve d'une volonté de décence et de respect par rapport au texte, comme le montre ces paroles livrées lors d'un entretien téléphonique : « on commence *Le Bateau ivre* comme si on l'avait écrit la veille (...). Je ne suis qu'un gardien de musée ».

*Texte de Jacques Darras sur Jacques Bonnaffé :

« Jacques Bonnaffé est un comédien qui connaît les poètes.

Par l'écrit comme par l'oral.

Jacques Bonnaffé est de Douai.

Dans les mines dans le brouillard dans le Nord.

Jacques Bonnaffé est monté à Paris descendu à Paris

Jacques Bonnaffé marche dans les deux sens.

Il descend même parfois jusqu'à la Creuse par ammonite express.

Il a toujours une lampe de mineur ornitorolarynxologiste au front.

Il est explorateur en glottes en cavités buccales minières.

Il a entendu parler les Polonais à l'accent anthracite.

Il a entendu parler les Marocains qui maîtrisent le picard dialectal.

Il a les pointillés de plusieurs frontières cousues au fond de la gorge.

Il a une amygdalite naturelle il est intelligemment enrhumé.

Il dit très bien les passages écrits par Arthur Rimbaud pour son chien.

Qui n'est pas le Rimbaud qu'on connaît mais l'autre.

Le grand-père de Jacques Bonnaffé aurait pu être Jules Mousseron, mais non !

Jacques Bonnaffé a rencontré Jacques Darras Passage Molière à Paris.

Jacques Bonnaffé hurlait un poème d'Arthur Rimbaud, *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*.

Envoyées les fleurs, une bonne couronne en bois de buis hurlant bien tressée !

Tenez les poètes prenez ça en pleine nêfle de vos pourritures lyriques !

(...) Au cœur du charbon, dit-il, quand on tend bien l'oreille, on entend quelquefois des forêts bruire.

Le grand art consiste à les faire brûler sans y mettre le feu.

Cela ne va pas toujours de suite.

Au troisième millénaire Jacques Bonnaffé sera un Africain blanc inférieur.

Jacques Darras a déjà revendu son ticket simple pour Aden. »

Jacques Darras, « Dire et Écrire », [théâtre-contemporain.net](http://theatre-contemporain.net).

*Texte de Bonnaffé sur ses lectures avec Jacques Darras :

« J'ai toujours tenu pour capitale, ou matinale, la nécessité de déchiffrer la poésie à voix haute pour qu'elle s'éclaire et qu'elle libère ses notes cachées. Pas nécessairement à voix haute en public, pas nécessairement non plus au tombé du lit dans l'acoustique de nos chapelles, la perfection des salles de bains. Cela peut être à voix haute à soi-même. Mais il faut timbrer, articuler, déchiffrer. Et, démarche d'acteur bonne pour tous : reprendre, reprendre et s'exercer. Imprimer toutes les impressions d'un texte par répétition. Sauter l'explication. Vocaliser l'écriture pour qu'elle se mette à réfléchir, miroiter : c'est dans son écoulement qu'un poème se donne ou dans le recommencement inépuisable de sa déclaration. Je m'autorise à dramatiser le poème, ensuite à l'ânonner. Et je l'enfle, je "l'Alaincunise", le "Jeanpierreléautise" puis je le vide et le prolétarise quand il est encore temps. Ou je l'aristocratise, je le cuisine à l'excès avant de retourner à sa lecture plate. Prendre connaissance d'un texte en rêvant des tons qui lui conviendraient, effleurer sa diction d'origine, romantique, médiévale ou grégorienne. S'amuser, délirer, ventiler. Slamer ou scander la phrase, il y a des tas de voix offertes à son expression. Quelle que soit la retenue définitive, j'aime la voix frémissante prête aux débordements. Et j'aime aussi, surtout, le temps où ça se déchiffre. Le musical soubassement des questions et le ratage ou l'indiscipline. La sensation d'une fouille. Je redoute la déclamation experte, diplômée, qui dit sans contredit savoir comment se dit Rilke. L'assurance doit se doubler d'inhabileté. Non, je n'ai pas de préférence pour la souffrance d'acteur aux mains nues. Aime encore mieux les mots nus des auteurs. Un texte poétique se lit bien, se lit mal, les deux. Un enfant lit trois fois mieux qu'un sociétaire. Il manque toujours aux déclamations

quelques licences sonores ou pestilentielles, deux ou trois vraies inconvenances. Hugoliens de tous poils, n'oublions jamais d'allègrement déchoir, ne pas décevoir. Nous portons tous en nous la capacité de dérailler, ça donne de l'air au poème. Fuir aussi la lecture désengagée, les sacro-pieuses précautions d'acteur soit-disant passeur. Nous sommes des traîtres, tous. Autant se multiplier, abonder et prodiguer de l'imagination. Parlons, allons à dire, tout fige si vite, tout gèle, tout fige (...). Au théâtre on parle du théâtre, le temps est convoqué, il est dans l'habitude du spectateur, c'est sa façon de jouer à lui. Le théâtre est succession d'actions là où souvent la poésie tient de l'instant, se contente d'être seulement déclarative. »

« Clamoir poétique », 2001, [théâtre-contemporain.net](http://theatre-contemporain.net).

Fiche technique :

Montage : Ophélie Orecchia

Mise en scène et interprétation : Jacques Bonnaffé

Alain CARRÉ

Ce voyou génial

Date et lieu de création : le 28 janvier 1991, au Petit Montparnasse.

Sources : dossier de presse ; programme

Conduite de scène :

NB : Nous la reproduisons telle que figurant sur le programme, et c'est sur celle-ci que nous fonderons notre analyse ; d'après le dossier de presse, il semble toutefois que l'enchaînement des textes n'était pas toujours celui-là ; Un cœur sous une soutane et Voyelles sont également mentionnés, et Le Bateau ivre est annoncé comme inaugurant le spectacle.

« Que m'importe... » (« Prologue » du *Cahier des dix ans*)

« Charles d'Orléans à Louis XI »

Ma Bohème

Au cabaret-vert

Roman

Première soirée

Les Effarés

Les Pauvres à l'église

Bal des pendus

Un cœur sous une soutane

Voyelles

L'Orgie parisienne

Le Bateau ivre

Lettre à Paul Demeny

Déclaration de Rimbaud au commissaire de police

Acte de renonciation

Notes de mise en scène :

Décor : de tonalité symboliste, il se compose d'une cabine de téléphone londonienne, d'une corde de pendu (« référence aux poètes maudits »), et de draps donnant l'illusion du désert ou de la mer.

Costumes : pantalon gris troué.

Remarques :

*Les textes sont accompagnés de percussions jouées en direct.

*Il tire un coup de feu, rejouant la scène avec Verlaine.

*Ce spectacle était donné en alternance avec *Une saison en enfer*, laquelle a fait l'objet d'un enregistrement édité chez Autrement Dit.

*Alain Carré a également monté, pour le Festival de Bellerive, un récital de textes avec piano (joué par François-René Duchâble), « Rimbaud, voleur de feu », à La Ferme de Saint-Maurice, Bellerive (Genève). Un article de Jacques Schmitt en témoigne :

« Reprenant la formule de spectacle poétique et musical avec lequel ils voyagent depuis bientôt trois ans, le pianiste et son complice comédien Alain Carré ont choisi d'illustrer le poète Arthur Rimbaud à l'occasion du 150^e anniversaire de sa naissance. Un piano, un diseur, un thème, voilà le décor planté. À peine gravies les marches de la scène, le comédien attaque les premières rimes rimbaldiennes. De sa belle voix, il délimite l'ambiance. Du sans filet. Deux heures de poèmes déferlants de la bouche de l'acteur dans une logorrhée colorée. Empoignant ses textes comme s'il s'agissait d'un même drame, d'un même roman, la perfection des enchaînements, des changements de rythme, la justesse du ton et l'intelligence de la lecture scellent l'admirable métier du comédien savoyard. Qu'ils sont beaux *Les Effarés* sous son œil exorbité. Qu'ils sont nobles *Les Pauvres à l'église* quand, les deux mains croisées sur le dossier d'une chaise, l'acteur semble en prière. Qu'il est impressionnant ce *Bal des pendus* dit dans le lent balancement d'un corps balayé par le vent. Projetant ses textes dans une langue vivante, Alain Carré fait vivre Rimbaud comme un badaud qui raconte et qui se raconte. Si l'élocution parfois excessive du comédien convient mieux aux textes du poète maudit que les lettres de

Georges Sand, objet du spectacle de l'an dernier, les accompagnements pianistiques de François-René Duchâble demeurent toujours aussi denses et aussi percutants. Ainsi la Paraphrase d'après le *Miserere du Trouvère* de Verdi par Franz Liszt décore parfaitement la drôlerie de *À la musique* et de « Je devins un opéra fabuleux ». *L'Orgie parisienne* colle à la délirante *Étude* op. 10 n° 12 en ut mineur de Frédéric Chopin, démontrant, si besoin est, que le pianiste français n'a rien perdu de son époustouflante technique pianistique. Puis *Le Bateau ivre* est prétexte à un formidable Final de la Sonate « Au clair de lune », op. 27 n° 2, de Beethoven arraché sur l'ultime syllabe du poème. Lancée sans préparation comme l'évidence d'une improvisation née des mains du pianiste, cette page est exécutée avec un rare brio. Un feu d'artifice qui verra son apothéose dans une fantastique *Danse du feu* de Manuel de Falla cimentant un ultime poème de Rimbaud. Malgré le tonnerre d'applaudissements couronnant ce spectacle brillant d'authenticité, la frappante complicité des deux interprètes se retrouve parfois atténuée par des choix scéniques et musicaux inégaux. Si la musique de Claude Debussy éclaire *Aube* d'une belle lumière, le compositeur se retrouve bien isolé entre Liszt et Chopin. Peut-être qu'un regard (une oreille ?) extérieur, un metteur en scène, saurait mieux potentialiser leur spectacle vers l'explosion d'un bouquet final. »

Jacques Schmitt, « Les Effarés de Rimbaud chez Chopin », 2005

Fiche technique :

Conception, mise en scène et interprétation : Alain Carré

Musique pour percussions : Jacqui Detraz

Décor et costumes : Dominique Louis

Régie et éclairages : Eric Dumas

Notes de presse :

« Alain Carré (...) a voulu être en l'esprit, au plus proche de son idole. »

France-soir, 31 janvier 1991

« Quelques faux pas jalonnent ce parcours, comme ce téléphone assurant la communication du grand voyant avec l'au-delà (?) ou le coup de feu rappelant le geste désespéré de Verlaine. Le voyage, cependant, ne manque pas d'agrément. »

L'Express, 7 mars 1991

« Alain Carré appuie sur le caractère éloquent de ces poèmes – même quand il dit le Sonnet des *Voyelles* ! – il en souligne l'attrait romantique. C'est mettre l'accent sur ce que Rimbaud a de plus extérieur, de plus daté. (...) Passons (...) sur l'épisode (mimé) des coups de revolver de Verlaine. Ce n'est pas dans ses mœurs que Rimbaud est génial (...). Le soir où j'étais là, le gros du public était constitué par des lycéens. Je ne sais ce qu'ils ont retiré de leur soirée. Je serais plus rassuré sur leur attrait pour la poésie si j'étais sûr qu'on ne les attire pas par le pittoresque (le révolté, le fugueur, l'aventurier) et s'il arrivait de voir le même public écouter pendant une heure Malherbe, Maurice Scève ou Supervielle.(...) Cette poésie (...) n'est pas facile à présenter sur une scène. Elle n'a pas besoin d'être accompagnée de musique (comme fait ici Jacques Detraz (*sic*), placé au milieu d'une batterie impressionnante). Elle exigerait au contraire, pour être entendue, une préparation silencieuse, qui aiguise l'attention... Mais je suis en train de rêver. »

Jacques Cardier, *Présent*, 16 - 17 mars 1991

Jean-Pierre CLIQUET/Jean-Louis COUSSEAU

Mon frère Arthur

Date et lieu de création : le 21 mars 1991, au Théâtre d'Arras.

Sources : manuscrit obtenu auprès de la SACD, réf. M-3640

Personnages : Isabelle Rimbaud, Frédéric Rimbaud, Rodolphe Darzens, deux étrangers : Baou et Voringhem (les deux étrangers sont joués par les mêmes acteurs que ceux qui interprètent les deux personnages masculins).

Synopsis/conduite :

Pièce en un acte avec prologue, à la frontière entre un montage de textes et une dramatisation. Elle met en scène Isabelle qui s'attelle à réécrire la biographie de son frère. Les deux étrangers font figure de témoins et de rédempteurs d'une vérité plus ou moins volontairement malmenée par Isabelle. Ils vont adopter une stratégie systématique de réfutation des dires d'Isabelle, en utilisant pour tout argument des extraits de textes de Rimbaud. Dans cette joute verbale, les textes de Rimbaud sont donc recouverts d'un sens bien précis, ou du moins d'une couleur qui témoignent de partis pris tranchés ; ils acquièrent une dimension argumentative. L'auteur parle dans son préambule d'une « rencontre-procès ». De manière générale, le discours d'Isabelle est construit à partir de ses lettres, celui de Baou et Voringhem à partir de poèmes.

Les textes exploités sont puisés dans nombre de lettres, mais aussi dans l'ensemble de l'œuvre, sans respect particulier de la chronologie : *Nuit de l'enfer*, *Enfance IV*, *Les Poètes de sept ans*, *Roman*, *Vies*, *Au cabaret-vert*, Lettre à Léon Billuard du 8 octobre 1870, Lettre à Georges Izambard du 2 novembre 1870, Lettre à Théodore de Banville du 24 mai 1870, *Sensation*, *Bal des pendus*, préface de Rodolphe Darzens pour l'édition du *Reliquaire*, textes d'Isabelle Rimbaud, « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... », Lettre à Paul Demeny du 28 août 1871, Lettre à Ernest Delahaye du 5 mars 1875, Lettre à

Verlaine, Lettre de Verlaine à Rimbaud du 12 décembre 1875, Lettre d'Ernest Delahaye à Ernest Millot du 28 janvier 1877, Lettre à sa famille du 22 octobre 1885, Lettres de Verlaine d'avril 1872, du 18 mai 1873 et du 3 juillet 1873, *Départ*, *Le Dormeur du val*, *Ornières*, *Alchimie du verbe*, *Aube*, *Antique*, *Being Beateous* et *Vierge Folle* sur lequel se clôt la pièce.

Notes de mise en scène :

Décor : il repose, de même que la mise en scène, sur un parti pris résolument fantastique, introduit par l'invention de ces deux étranges personnages. Un jeu sur des halos de lumière permet de mettre en place un relais de parole entre deux univers : celui d'Isabelle et celui des deux étrangers ; ces univers, d'abord distincts (à savoir, Isabelle ne perçoit pas la présence de Baou et Voringhem, tandis qu'eux observent Isabelle) vont bientôt entrer en interaction. La bulle d'Isabelle renferme un fauteuil dans lequel elle est la plupart du temps assise, et « une table ou un bureau tenant aussi lieu d'autel dédié à la mémoire d'Arthur », meubles qui disparaissent ensuite, exception faite du fauteuil. Les rares accessoires sont une photo de Rimbaud, et le *Reliquaire* qu'Isabelle est en train de lire au début de la pièce. Les deux êtres sortent d'une trappe à l'avant-scène tandis que la musique se fait de plus en plus présente. Les éléments du décor (supports très puissants de la dramaturgie) apparaissent comme de nulle part. Ainsi du jeu sur les échelles, les bannières et les chapeaux, qui surgissent de nulle part : les premières pour accueillir les deux diabolins, les secondes, qu'accrocheront Baou et Voringhem à l'aide de l'échelle, ornées de dessins représentant Rimbaud (caricatures par Verlaine) et que vont rapidement défigurer les deux personnages, en ajustant une moustache sous le nez de Rimbaud par exemple, ou bien couvertes de textes que découvre Isabelle ; les deux dernières bannières apparaissent sous l'effet d'un appeau dans lequel souffle Baou (y figurent *Ornières* et *Aube*). Enfin, les chapeaux fonctionnent comme des représentations métonymiques des personnages.

Remarques :

*Dans le préambule, Jean-Pierre Cliquet écrit :

« S'interroger sur l'identité d'un homme poète à partir de la confrontation entre plusieurs "représentations" d'Arthur Rimbaud, celle que l'on peut se faire aujourd'hui à la lumière de l'ensemble de ses poèmes et de sa correspondance, et celle qu'a tenté d'imposer sa sœur Isabelle dans les premiers temps qui ont suivi son décès. Et le corollaire : ne faire intervenir la fiction que dans la mise en espace de la rencontre, c'est-à-dire ne pas créer de textes additionnels. »

*L'absence de Rimbaud sur scène se justifie donc ici dans la volonté de ne rien imposer quant à l'image du poète : pas de visage, de comportement corporel et verbal qui soient imposés. On notera toutefois que la première version du spectacle faisait intervenir Rimbaud. Ici ne s'affrontent plus que l'espace de la norme et du réalisme, incarné par Isabelle, et celui d'une « convention du "possible" » animé par les deux diabolins.

*Lors de poèmes récités, les deux étrangers peuvent se partager la parole.

*La fin met en relation les *Illuminations* ou la *Saison* et le récit des propos d'Arthur sur son lit de mort, rapportés par Isabelle. Après la joute polémique, on en vient donc à une concordance des propos. Il paraît même à certains moments que le discours, quoique relayé par différentes bouches, soit le même.

*Il est enfin étonnant de voir que les deux êtres surnaturels, tandis qu'ils s'appliquent à rétablir la vérité, dans un respect certain de la pensée et des actes d'Arthur Rimbaud, souillent son image, dépassés même dans leur lutte pour la vérité par leur instinct de farceurs impudents. On en vient alors à se demander dans quelle mesure la pièce défend les intérêts de Rimbaud. En effet, on note une certaine insistance à dénoncer les frasques – notamment sexuelles – de Rimbaud.

*Signalons enfin quelques tentatives intéressantes du point de vue du montage : l'alternance entre les vers d'*Antique* et de *Being Beauteous* par exemple, ou encore l'insertion de *Voyelles* dans *Alchimie du verbe*.

<p>Comédie-Française</p> <p>Lecture intégrale</p>

Date et lieu de création : le dimanche 5 juin 2005, dans la salle Richelieu de la Comédie-Française (une seule représentation)

Sources : programme ; entretien avec Jérôme Pouly

Conduite de scène :

Poésies (+ extraits de *Lettre de Charles d'Orléans...*, *Avertissement des Déserts de l'amour*, lettre à Paul Demeny et *Lorenzaccio* ; *L'Homme juste* est supprimé), *Vers nouveaux* (+ *Les Remembrances d'un vieillard idiot*, lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, lettre à Delahaye de juin 1872, lettre à Verlaine, procès-verbal du 10 juillet 1873, acte de désistement du 19 juillet 1873 ; *Mémoire* est supprimé), *Une saison en enfer*, *Illuminations*.

Notes de mise en scène :

Poésies :

Décor/costumes : tapis, micros d'ambiance (3), tabourets (5), renversés ou non (aucune signification, sinon une sorte de peur du vide d'après Pouly). Mise en scène minimale : entrées et sorties réglées. Pratiquement pas de décor, mais pas du tout eût été encore préférable. Les comédiens sont en tenue de ville, manière d'insister sur le statut de la lecture par opposition à la représentation théâtrale.

Son : quelques bruitages : bruit de mer (justifié par la thématique du voyage), coups de tonnerre (choix justifié par la dimension « orageuse » de la poésie rimbaldienne d'après Pouly) au début, sur *Morts de 92*, sur *Chant de guerre parisien* et sur *L'Orgie parisienne*.

*Au moment de finir, un soleil apparaît sur le fond blanc, comme annonçant la nuit.

Vers nouveaux :

*La mise en scène est plus importante ; costumes noirs ; assis à l'avant-scène sur des bancs noirs ; en fond, des objets recouverts par des tissus qui seront découverts pour la *Saison*. Au moment de la transition en effet, les acteurs sortent, la disposition d'avant-scène est enlevée du plateau tandis que les draps sont retirés du décor de fond de scène. Ce changement de décor se fait en musique.

Son : musiques de fond (flûtes) exprimant une forme d'angoisse

Une saison en enfer :

Décor : un amoncellement de malles, valises, sacs, caisses, boîtes, paquets ; également des filets de pêches et des bittes d'amarrage. Un piano ; projection d'une phrase de la lettre à Verlaine : « Reviens, je veux être avec toi, je t'aime » ; les acteurs s'installent parmi les paquets.

Son : un acteur joue du piano. À la fin de *Mauvais sang*, diffusion d'une musique de bataille. Jazz ; cuivres angoissants sur *L'Éclair*. Guitare sur *Adieu*. À la fin, on entend le bruit de chevaux ; une valse en *off* reprend le piano et continue en se développant.

Illuminations :

Décor : très sobre. Plateau vide à l'exception des micros. Au départ, les acteurs sont en fond de scène, de dos. Ils avancent chacun leur tour pour dire leur texte. Le ballet des entrées et des sorties est d'une grande précision. À la fin, ils viennent tous déposer leur texte dans un carré de lumière découpé au sol.

Son : au début, il s'agit d'une bande où l'on entend des pas puis des bruits d'enfants. Une musique composée de sifflements remplace les bruits d'enfants, puis les sifflements laissent à leur tour la place à des percussions. Sur *Ornières*, on entend des bruits de rue, de klaxons, de voix, qui vont continuer sur *Villes I*. Musique de jungle, musique africaine sur fond de forêt. Après *Guerre*, une musique vaguement tribale se fait entendre avant un retour au bruitage forestier. Après *Jeunesse*, la musique se fait angoissante, de même que le fond sonore sur *Angoisse*. Des percussions sont diffusées après *Mouvement*.

Remarques :

*Le texte en main insiste aussi sur le statut de la lecture. Les titres annoncés achèvent de confirmer le parti pris.

*1/ Poésies

**Étrennes des orphelins* (Jérôme Pouly) : suspens bien mis en valeur ; la dimension narrative fait le poème plaisant à lire et à entendre ; on est avec le comédien, qui fait bien entendre le texte. Variations de rythme.

**Bal des pendus* ; diction traînante et enjouée à la fois ; rythme très différent de celui du *Cirque des mirages* ou de Rémi Duhart ; ce texte crée un besoin de musique ou de chant, de davantage de rythme.

**Soleil et chair* très déclamé. De manière générale, les « ô » invitent à l'emphase.

*Lettre à Banville : les hésitations dans le texte font sentir l'adresse plus que l'écriture.

**Le Châtiment de Tartufe* : insistance sur le dégoût

**Le Forgeron* est traité sur le mode pathétique.

**À la musique* : l'humour est mis en valeur (les poèmes qui suivent constituent un groupe de poèmes assez drôles, et forment un moment du spectacle marqué par cette dimension humoristique).

**Vénus Anadyomène* : les enjambements sont respectés, ménageant les suspens.

* *Réparties de Nina* : « L'oiseau filerait son andante :/Au Noisetier... » chanté ; « et tout là-bas » montré du doigt. L'effet de fin fonctionne difficilement de nos jours du fait notamment de la polysémie du terme « bureau ».

**Roman* redonne un peu de vie à la lecture ; les enjambements sont respectés, ménageant les suspens ; la fin est réussie.

**Le Mal* : la référence aux « hosannahs » est accompagnée d'un geste ample.

**Rêvé pour l'hiver* : la diction tombe facilement dans la mièvrerie.

**Le Dormeur du val* : ajout d'un vers de Valéry après le titre.

**Au Cabaret-vert* : le texte se fait bien entendre ; les enjambements sont un peu trop soulignés, de même que pour *La Maline* ; d'ailleurs ces deux textes sont dits à la suite, avec une diction similaire, par deux comédiennes assez jeunes.

**L'éclatante victoire de Sarrebrück* : l'humour est souligné

**Ma bohème* : très sobre ; ce texte est d'autant plus difficile à dire qu'il est (trop) connu de tous.

**Les Assis* : très déclamé : tout l'humour du texte est perdu pour nous (même si l'on peut voir une forme d'humour indirect dans le décalage entre cette déclamation emphatique et la trivialité du sujet).

**Oraison du soir* : l'humour ressort bien et suscite l'écoute du spectateur.

**Accroupissements* : la comédienne (Catherine Hiegel) le livre avec une indolence qui rend bien l'humour du texte ; temps bien choisis. Juste après, est ajoutée la dernière partie de la lettre à Paul Demeny (« Vous seriez exécration... »). Le changement de ton est complet, drôle et bien vu (le montage est intéressant par rapport au statut de la lettre).

**Mes petites amoureuses* : distribution entre quatre femmes et un homme (un couplet chacun).

**Le Cœur du pitre* : insistance sur les néologismes

* « L'étoile a pleuré rose... » : la diction, un peu trop régulière et systématique, semble mimer la forme.

**Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs* : à 6 voix ; les trois premières parties sont chacune dites par une comédienne différente, ainsi que la cinquième ; la quatrième est distribuée (5 quatrains, puis 4x1 quatrain, puis 2 quatrains). Le « Toi » est donné en adresse au public.

**Les Chercheuses de poux* : l'intonation mime la langueur et la transmet au public.

**Le Bateau ivre* : donné avec simplicité. Les lumières tombent progressivement, et de la musique se fait entendre sur les derniers quatrains

*2/ Vers nouveaux

*Cette partie est davantage théâtralisée : les gens n'applaudissent pas entre les poèmes, contrairement à la première partie.

*La façon de lire est très différente de celle choisie pour les *Poésies*, à la mesure de la différence d'écriture : plus court, plus cinglant.

*Lettre du voyant : à plusieurs voix ; s'adressent parfois les uns aux autres.

* « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... » : excessivement violente (cris), l'interprétation rend le texte mal compréhensible ; l'adresse n'est pas du tout explicite.

* *Larme* : diction très pathétique.

*Lettre à Delahaye : la signature est lue. Les lettres se font bien entendre à travers la simplicité du mode de la lecture.

**Comédie de la soif* à plusieurs voix (exploitation de la structure dialoguée) ; les sections (sortes de didascalies) sont annoncées ; la distribution du texte fait ressortir la pluralité des voix.

**Fête de la patience* est dit à deux voix ; les quatre titres sont d'abord annoncés, avant les textes eux-mêmes. L'un des acteurs monte sur un praticable. *Oisive jeunesse* dit avec détresse et sur un ton un peu ampoulé.

**Éternité* : les acteurs se distribuent le texte (question/réponse).

**Jeune ménage* : « ô » très joué

*Lettre à Verlaine : naïveté dans la diction, d'autant plus gênante que l'on a ici affaire à la voix de l'homme et non celle du poète.

**Remembrances d'un vieillard idiot* à trois voix

* « Entends comme brame... » chantonné comme une comptine d'enfance ; voix parfois inquiétante, qui va en s'éteignant progressivement.

**Michel et Christine* commence sur les derniers mots du poème précédent

*Le procès-verbal est lu par une femme alors que le « je » est explicitement masculin ; la signature est même prononcée par la comédienne.

**Honte* : la brièveté et la sécheresse des vers sont peu sensibles, car tout est enchaîné (c'est à peine si les rimes s'entendent).

*Acte de renonciation : la signature est également citée.

*3/ *Une saison en enfer*

*Le statut de cette performance reste péniblement hybride, entre théâtre et lecture.

*Tous ont des photocopies, seul l'un d'entre eux a un livre (édition de poche Gallimard).

- *Sur les mots « carnet de damné », tout le monde brandit son texte.
- *Au mot « beurre », le comédien se passe une main dans les cheveux.
- *Les changements de parole sont réguliers.
- * « de profundis domine » est chanté comme un cantique ; « suis-je bête » est joué de manière appuyée.
- *Changement de ton pour s'adresser aux « prêtres, philosophes ».
- *Les comédiens tapent du pied, on entend des percussions, des cris et une musique angoissante.
- **Nuit de l'enfer* est dit de mémoire par la comédienne, sur un ton quotidien, assez faux. Elle crée néanmoins un personnage. « Faisons toutes les grimaces » : elle grimace exagérément. « Je suis caché et je ne le suis pas » est souligné par le fait qu'en dehors du moment où elle parle elle sera toujours de dos.
- **Vierge folle* est dit par un homme, de manière très véhémement et mimant la folie ; il partage la parole avec un autre homme et s'appuie sur lui, comme ivre. Les autres comédiens sont très détendus, ils ne sont pas « en jeu ». Le comédien s'adresse à une femme sur « Je l'écoute ». Les deux hommes disent « Drôle de ménage » ensemble (rires).
- * « À moi » lancé comme si l'interprète se réjouissait d'avoir enfin la parole (rires). Le titre de la section n'est pas annoncé cette fois-ci. Joué en insistant sur la moquerie vis-à-vis des anciens écrits (notamment *Voyelles*). Des acteurs différents se partagent la prose et les poèmes. Celui qui dit la prose opine du chef après la lecture des poèmes avant de reprendre sur la « vieillerie poétique ».
- *Sur « ce monsieur », « cette famille », le comédien désigne quelqu'un dans le public.
- **L'Impossible* : la comédienne fait sienne la parole ; quoique femme, elle est assez convaincante. Le texte brut, simple, d'une belle voix, est sans doute ce qui convient le mieux à ce poème.
- **L'Éclair* : les comédiens se relaient sur le devant du plateau.
- * Le mot « confort » est prononcé à la française.
- *La fin est un peu expédiée ; la date est citée.
- *Un comédien va au piano, tous se tournent vers lui.

*4/ Illuminations

*Dans l'ensemble, la lecture est un peu académique, et souvent évidente. L'alternance crée quelque chose de systématique qui n'aide pas à entendre ces textes difficiles. Un groupe d'hommes succède à un groupe de femmes, ce qui a tendance à unifier un peu la parole, à constituer des groupes textuels au sein desquels les poèmes sont tous un peu traités de la même façon.

**Enfance III* s'entend bien grâce à l'anaphore en « Il y a ».

**Conte* accroche mieux l'attention grâce à la dimension narrative, exploitée comme telle. Changement de ton net sur la dernière phrase, qui souligne le caractère moraliste.

*L'un des comédiens (Alexandre Pavloff) vocifère les textes tel un dément ; ce n'est visiblement pas lié au texte puisque son jeu s'exerce de la même manière sur *Vies*, *Matinée d'ivresse* – pour lequel ce choix est plus adapté, ou encore *Démocratie* où l'effet semble vraiment gratuit.

**Royauté* : même remarque que pour *Conte*.

* *Phrases* : la deuxième partie (à partir de « Une matinée couverte... ») est séparée, et présentée sous le nom de « Fragments sans titre » ; on voit que le montage génère parfois de véritables choix éditoriaux. Par ailleurs, le fait d'avoir un public donne parfois un nouveau sens au texte : ainsi, l'allusion aux « fonds » publics a fait rire les spectateurs.

**Les Ponts* : la dernière phrase est dite avec un changement de ton, plus fort, définitif.

* *Villes I* est lu avec angoisse.

**Fête d'hiver* : à « coiffées », la comédienne se passe la main dans les cheveux.

*Le titre est parfois dit par un acteur différent de celui qui dit le poème.

**Solde et Mouvement* : le mot « confort » est dit à l'anglaise ; l'ironie ressort bien.

**Promontoire* : elle détache le dernier mot, comme si elle répétait le titre pour fermer le poème.

*L'aspect dédicatoire de *Dévotion* est propice au passage à l'oral.

* *Démocratie* : ironie dans le « en avant, route ».

Fiche technique :

Conseiller littéraire : Jean-Jacques Lefrère

Lumières : Philippe Groggia

Réalisateur sonore : Jean-Claude Rolland

Régisseur général : Damiano Gatto

Assistante : Josépha Micard

Poésies

Réalisation : Bruno Raffaelli

Interprétation : Jérôme Pouly, Bruno Raffaelli, Céline Samie, Michel Robin, Isabelle Gardien, Laurent d'Olce, Catherine Ferran, Michel Vuillermoz, Christian Blanc, Alain Pralon, Sylvia Bergé, Françoise Gillard, Catherine Samie, Christian Cloarec, Florence Viala, Catherine Salviat, Julie Sicard, Alain Lenglet, Catherine Hiegel, Clotilde de Bayser.

Vers nouveaux

Réalisation : Jean-Pierre Jourdain

Interprétation : Martine Chevallier, Igor Tyczka, Eric Génovèse, Denis Podalydès, Guillaume Gallienne, Christian Gonon, Madeleine Marion, Bakary Sangaré.

Une saison en enfer

Réalisation : Christine Fersen

Interprétation : Christine Fersen, Gérard Giroudon, Thierry Hancisse, Anne Kessler, Cécile Brune, Eric Ruf, Laurent Stocker, Pierre Vial, Mathieu Genet, Audrey Bonnet, Daniel Znyk, Charles Chemin.

Illuminations

Réalisation : Michel Favory

Interprétation : Claude Mathieu, Muriel Mayette, Véronique Vella, Catherine Sauval, Michel Favory, Andrzej Seweryn, Jean-Baptiste Malartre, Alexandre Pavloff, Nicolas Lormeau, Roger Mollien, Laurent Natrella, Elsa Lepoivre, Loïc Corbery, Shahrokh Moshkin Ghalam, Léonie Simaga.

Michel DE MAULNE

Enfer et Illuminations

Date et lieu de création : spectacle créé en 1991 à Djibouti pour les 100 ans de la mort d'Arthur Rimbaud. Repris en 1998, puis en mars 1999, puis reprise du 5 mai au 6 juin 2004, toujours au Théâtre Molière, Maison de la Poésie.

Sources : programme de la saison ; entretiens avec Ophélie Orecchia et Sabeline Amaury (respectivement les 2 mars et 14 décembre 2001) ; conduite de scène ; documents relatifs aux représentations du printemps 2004 (tracts et dossier de presse). Mentionné par Jacqueline Duvaudier dans « 1991 - Un centenaire en bonne santé », *Parade sauvage* n° 31, décembre 1992, p. 3-4 ; compte-rendu par Patrice Ganier dans « *Enfer et illuminations* », *Parade sauvage* n° 34, septembre 1995, p. 67-69.

Personnages : Arthur, Isabelle et voix de Rimbaud

Conduite de scène :

Isabelle dit les lettres d'Isabelle à sa mère du 22 septembre au 28 octobre 1891 ; la voix *off* dit l'*Itinéraire de Harar à Warambot* ; Arthur dit *Mauvais sang*, *Oraison du soir*, le prologue d'*Une saison en enfer*, *Larme*, *Aube*, *Ma Bohème*, *Ornières*, *Alchimie du verbe*, *Enfance (III, IV et V)*, *Ophélie*, *Sensation*, *Marine*, *Nuit de l'Enfer*, *Roman*, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, *Le Bateau ivre*.

Notes de mise en scène :

Décor : l'espace, qui est celui d'une cave dans la Maison de la poésie, est pensé comme un tombeau, entourant le lit de mort de Rimbaud à Marseille ; de plus « Musique, texte et chant composent une immobile dramaturgie » (Michel De Maulne, Note d'intention de 1995, cité par Patrice Ganier, « *Enfer et illuminations* », *Parade sauvage* n° 34, septembre 1995, p. 67).

Son : percussions du Harar enregistrées.

Remarques :

*Texte du programme :

« C'est le 20 février 1891 que Rimbaud, alors à Harrar, fit part à sa mère de la dégradation de son état de santé : son genou gauche l'empêchait de marcher et de dormir. Le mal empira vite, le genou se mit à enfler et la jambe à s'atrophier. Alors brusquement en avril, il liquida tout son avoir et résolut de regagner Aden. Quelques pages d'un carnet de route nous font suivre jour après jour le calvaire que fut son trajet de Harrar à Warambot. Sitôt parvenu à Aden, un médecin l'engagea à rentrer d'urgence en France. Le 20 mai, il fut admis à l'hôpital de La Conception à Marseille. Son "billet de salle" porte sa condamnation : "Maladie : néoplasme de la cuisse, c'est-à-dire cancer." L'amputation immédiate fut décidée. Après un séjour chez sa mère dans les Ardennes, au cours duquel le mal gagna les reins, les épaules et les bras, il revint à Marseille pour, au premier signe d'amélioration, prendre le bateau pour Aden, persuadé que seul le soleil pourrait le guérir. Rimbaud retrouva l'hôpital de La Conception, sa sœur était là qui veillait sur lui. Elle fut réellement "la sœur de charité" qu'il avait réclamée vingt ans auparavant. Avec ferveur elle pria pour lui, accomplissant son vœu : "Qu'après sa mort pourtant Ô mon Dieu/s'élève quelque prière !". "La mort vient à grand pas..." écrit-elle à sa mère restée à Charleville. Elle qui n'a jamais lu les poèmes de son frère s'émerveille des visions de Rimbaud à l'agonie : "il voit des colonnes d'améthyste, des anges marbre et bois, des végétations et des paysages d'une beauté inconnue, et pour dépeindre ces sensations, il emploie des expressions d'un charme pénétrant et bizarre...". Après dix-sept ans d'oubli volontaire de ses textes qu'il affectait de mépriser lorsqu'il parlait de sa poésie ("des rinçures, ce n'étaient que des rinçures"), c'est dans la fièvre de ses dernières heures que lui reviendront en mémoire les "Illuminations", "Une saison en enfer" et "Le Bateau ivre" ».

*Lorsque le spectacle commence, Isabelle est au pied du lit et murmure. Arthur est dans la pénombre, devant une porte où perce la lumière par quelques trous. Elle récite de façon monocorde les trois mêmes lettres en permanence, de façon aléatoire, comme si elle

écrivait à sa mère, en égrenant son chapelet. Ces trois voix alternent, et même si Isabelle parle tout le temps, elle ne hausse la fois que ponctuellement. Son délire est donc représenté comme une prière continue, un bourdonnement ininterrompu, une voix intérieure incessante.

*Rimbaud tourne au pied du lit, dans lequel il s'allonge pour y mourir à la toute fin ; Isabelle le recouvre petit à petit d'un drap.

*Ils ne se voient pas mais semblent se sentir ; ils regardent parfois dans la même direction (notamment lorsque sonnent des cloches ; Rimbaud dit d'ailleurs « ad matutinum au Christus venit »).

*Quelques textes sont chantés : *Roman*, notamment, qui ne reprend pas la mélodie de Ferré.

Fiche technique :

Montage : Ophélie Orecchia

Conception et mise en scène : Michel De Maulne

Interprétation :

Arthur : Michel De Maulne

Isabelle : Ophélie Orecchia en 1998, Sabeline Amaury en 1999 et 2004

Voix : Daniel Mesguich

Lumières : Jean-Pierre Chupin

Musique : François Proust et Michel De Maulne (chants recueillis au Harar)

Notes de presse :

« simple et poignant à la fois », « un voyage dans une langue superbe »

Hélène Kuttner, *L'Avant-Scène Théâtre*

« Un lit de fer et son drap immaculé, quelques lumières pour faire ressurgir ombres et pénombres dans ce lieu obscur, la blonde voûte pierreuse d'une belle cave faisant autant songer au froid dénuement des hôpitaux d'antan qu'à la brûlante rocaille du désert

arabique où s'engagea l'ultime calvaire du poète devenu marchand et trafiquant. S'y croisent trois voix, trois temps d'une vie brève. L'une – off – égrène quelques feuillets factuels grattés par un Rimbaud en chemin vers Aden, cloué sur une civière et souffrant le martyr d'une jambe gauche devenue aussi inutilisable qu'insupportable. L'autre récite, chante, déclame, se tourmente, proteste, supplie, se précipite, charme, songe, s'emporte, emplît le lieu d'une irrésistible et insatiable musique de la langue et des sens. Elle n'est pas Arthur Rimbaud mais son délire fiévreux, celui dont il est saisi, déjà amputé et vaincu par un cancer généralisé, sur son lit d'agonie à l'hôpital de Marseille.

Un délire par lequel il renoue avec ses poèmes délibérément enfouis depuis près de dix-sept années. La troisième voix, tantôt murmurante tantôt sonnante claire, est celle de sa sœur – ou plutôt des lettres que sa sœur à son chevet envoie à la mère demeurée à Charleville. Attentive au délire du mourant, Isabelle découvre, subjuguée, les poèmes écrits naguère par ce frère mal connu dont l'œuvre commençait alors à faire parler d'elle. Trois voix, celle enregistrée de Daniel Mesguich, celles en scène de Sabeline Amaury et de Michel De Maulne, directeur du lieu, concepteur et metteur en scène du spectacle (...). N'attendez pas : au bénéfice d'une très opportune intimité, c'est une petite salle qui accueille ce bijou. »

Marc Blachère, « L'éblouissante fulgurance rimbaldienne », *L'Humanité Hebdo* des 8 et 9 mai 2004.

« Pour atteindre l'enfer exprimé par Rimbaud, il faut descendre au tréfonds de la Maison de la Poésie. Le spectacle se donne dans la petite salle Lautréamont, superbe cave voûtée au sous-sol du théâtre. À peine entrés, nous sommes immergés au cœur de l'inconscient du poète. Dans une semi-pénombre agrémentée de lumières bleues, nous découvrons les personnages de Rimbaud et de sa sœur Isabelle. Autour du lit placé au centre de la pièce, le poète apparaît au seuil de sa mort, retraçant les onze dernières années de sa vie en Afrique. Face à lui, sa sœur parle tout bas et lui répond par moment. Si proche de nous, Michel De Maulne et Sabeline Amaury installent une douce intimité qui nous ravit l'âme. Relayés par la voix retentissante du comédien, les vers du poète nous atteignent de plein

fouet (...). Ici surgit toute la beauté du poète à l'agonie, éternel écorché, admirable souffrant exprimant sa détresse. C'est tout simplement superbe. »

L. de R., « "Enfer et Illuminations", enivrant », *Le Pariscope*, 19 mai 2004.

« remarquable »

Jacqueline Duvaudier, « 1991 - Un centenaire en bonne santé », *Parade sauvage* n° 31, décembre 1992, p. 3.

« Un spectacle sur Rimbaud ne peut jamais laisser indifférent » (p. 67)

De Maulne retrace les « derniers embrasements sous l'empire de la souffrance » (p. 68)

« Les poèmes de Rimbaud constituent l'héritage que le notaire-acteur nous adjuge à perpétuité » (p. 69)

« La voix de Daniel Mesguich qui lit des lettres de Rimbaud [*sic* ; en réalité il s'agit de l'*Itinéraire de Harar à Warambot*], transmute les circonstances du contenu de celles-ci dans l'intemporel » (p. 69)

Patrice Ganier, « *Enfer et illuminations* », *Parade sauvage* n° 34, septembre 1995, p. 67-69.

Thierry DE PERETTI

Illuminations

Date et lieu de création : la création s'est faite à Ajaccio (théâtre Kalliste) en janvier 2005 ; repris partout en France en 2005, notamment au théâtre de la Croix-Rousse à Lyon, le spectacle a également fait l'objet d'une tournée internationale (Québec, Italie...). Reprises au Théâtre de la Ville et au Théâtre de l'Ouest Parisien en 2006.

Sources : entretien avec Thierry De Peretti ; programmes du Théâtre de la Ville et du Théâtre de l'Ouest Parisien.

Remarques :

*Extraits du dossier de présentation :

« Je cherchais aussi depuis longtemps à mettre sur scène un texte qui ne soit pas au départ écrit pour le théâtre. Je voulais trouver un ensemble de fragments ou de pièces où la langue serait "tout" (...). J'avais aussi l'idée "d'éclats", quelque chose qui ne serait pas "complet" et ne se soucierait que de perceptions, de lumière et de son (...). C'est la *Saison* que j'ai d'abord voulu mettre en scène, mais j'avais trop peur d'une identification, de céder trop facilement, à la part trompeuse d'autobiographie (...). *Illuminations* pose surtout ce grand mystère, cette question centrale et périphérique à la fois : "De quoi cela parle-t-il ?". Il y a très peu de métaphores, tout est vrai, tout est illusion aussi, mais il faut tout prendre pour "argent comptant", il faut croire à tout. Il faut y chercher ce qu'on ne trouvera de toute façon pas, Rimbaud ne dévoilera jamais ce dont il parle... Alors, comment mettre en scène de telles "pièces" ? Comment envisager le travail, les répétitions ? Par où commencer ? Que raconter aux acteurs qui ne soit pas immédiatement contredit par le texte ? Il faut oublier les tactiques propres à la scène, chercher la perception juste, décider violemment d'un ordre (puisqu'il n'y en a pas) et en changer, trouver les "fréquences" sur lesquelles la voix et les mots se rencontrent, refuser l'harmonie et la fluidité, croire que des apparitions vont se faire et ouvrir les yeux. Il faut

choisir de laisser vivre le plus longtemps possible les moments dont nous aurions, avec les acteurs, préalablement dessiné les contours et les suspensions. Guetter les relais qui peuvent se faire d'un texte à l'autre, obéir à l'intuition d'un ordonnancement caché et l'essayer sur le champ, chercher le point où l'écoute se tend, repérer l'endroit où elle s'est perdue, tenter de la prolonger le plus loin possible, muscler nos voix et nos intentions pour qu'aucun mot ne perde la multitude de directions que le poète lui a donnée »

*Thierry de Peretti a également monté un spectacle à partir des brouillons d'*Une saison en enfer*, donné le 18 décembre 2002 à la Comédie de Reims, dans le cadre du festival « À scène ouverte », et susceptible d'une reprise en 2006. Interprété par Alban Guyon et Caroline Ducey, musique de Sylvain Jacques. Texte de présentation : « Ces pages où des espaces d'écriture sont inachevés, en suspens, font sens pour lui, un peu comme s'ils étaient habités par l'espace théâtral » ; « une esquisse de théâtre à partir d'un brouillon de poésie. Il cherchait un fragment, une pensée, faire un spectacle sans pièce (...). Enfant prématuré, appendice monstrueux, ce Brouillon est un texte à trous, comme si la place avait été ménagée à un souffle possible, à une chair possible pour prolonger les mots. Quand Rimbaud laisse en suspens, la poésie de retombe pas. Thierry de Peretti l'a prise au vol et au collet »

(www.lacomediedereims.fr/programme/asceneouverteprogramme.pdf ;

dernière consultation le 5 mars 2004).

Fiche technique :

Mise en scène : Thierry De Peretti

Interprétation : Marie Denarnaud, Alban Guyon, Thibault de Montalembert

Assistant : Ludovic Virot

Décor : Rudy Sabounghi

Lumières : Jean-Luc Chanonat

Costumes : Caroline de Vivaise

Musique et son : Sylvain Jacques et Thierry De Peretti

Vidéo : David Bersanetti

Alain HÉRIL

Le Trajet Rimbaud

Date et lieu de création : le spectacle s'est créé en mars 2000, au Centre culturel d'Athis-Mons. Il a été repris en décembre 2000 au Théâtre de l'Eclipse à Juvisy-sur-Orge, puis régulièrement les années suivantes.

Sources : dossier de presse ; entretiens avec Alain Héril ; conduite de scène

Personnages : ils sont cinq sur scène, mais aucun n'incarne précisément qui que ce soit ; Frédéric Firmin est batteur, Béatrice Pinter danse et signe (en LSF) les poèmes, dit parfois un texte verbalement ; Estelle et Olivier Bordaçarre disent la grande majorité des textes ; Jean-Marc Royon est aux lumières, à vue (il dit les textes additionnels).

Conduite de scène :

*Début de *Rimbaud le fils* de Pierre Michon en voix *off*, progressivement repris par le régisseur ; chorus batterie ; montage des lettres du Voyant, par récitant homme (RH) ; *Sensation* par RF, sur batterie ; *Vénus Anadyomène* par RF ; *Roman** par RH ; *Le Dormeur du Val* par RF + LSF (traduction littérale) + batterie ; chorus batterie ; *Ma Bohème* par RH ; *Les Assis* par RF (toujours batterie) ; *Le Cœur volé** par RH ; *Les Poètes de sept ans** par RH + batterie ; *Les Mains de Jeanne-Marie* : d'abord en LSF puis dit par RF ; « Ô saisons, ô châteaux... »* (début uniquement) par RF ; *Voyelles* par RF + LSF ; « L'étoile a pleuré rose... » par RF ; *Le Bateau ivre* par RF + batterie ; chorus batterie ; *Les Corbeaux* par RF ; *Chanson de la plus haute tour** par RH ; « Qu'est-ce pour nous mon cœur »... par RH ; *Alchimie du verbe** (extraits, sans les poèmes) par RH ; *Bannières de mai** (extrait) par RH ; chorus batterie ; *Adieu* jusqu'à « Paysan ! » par RH + batterie ; *Adieu* de « Oui, l'heure nouvelle... » à la fin par RF ; *À une Raison* par RF + batterie ; *Matinée d'ivresse* par RH ; *Phrases* (extraits) par RH + batterie ; *Aube* par RF + LSF ; *Marine* par RF ; *Solde** par RH + batterie ; chorus batterie ; *Bottom* par RH ; *H* par

RF ; *Royauté** par RF ; *Démocratie* par RH et RF + batterie ; *Enfance III** par RH et RF ; *Génie* par RH, RF et LSF + batterie ; chorus batterie + danse ; *Éternité* par RH et RF (entre alternance et superposition des voix) ; fin de *Rimbaud le Fils* par le régisseur ; lettres de Rimbaud, dites en alternance par RF et LSF ; phrase de Roger Gilbert-Lecomte extraite de *Arthur Rimbaud*, Montpellier, Bruno Roy, 1972 par le régisseur.

[NB : cette sélection est celle qu'indique la conduite de scène ; sur le document de présentation distribué au public, on trouve également *Nocturne vulgaire*, *Mouvement et Angoisse* ; inversement, les textes ici indiqués par un astérisque ne figurent pas sur ce document.]

Notes de mise en scène :

Décor : le sol est recouvert de tourbe. À jardin, un lit en fer, où l'on devine un corps dont le bras dépasse, et qui est présent dès l'entrée des spectateurs. Au centre, une chaise. Deux autres doivent être sur le plateau pour la scène finale. À cour, en fond de scène, une batterie. À gauche, sur le plateau, la régie lumières d'où travaillera le régisseur.

Remarques :

*Texte de présentation (Alain Héril) :

« Le Jadht Théâtre propose un spectacle autour de textes d'Arthur Rimbaud : une lecture rythmique qui met en évidence le caractère très percussif des poèmes de l'auteur. Une forme de texte qui a complètement révolutionné l'ensemble de la littérature française, c'est ce que l'on peut indéniablement dire de l'œuvre de Rimbaud, et c'est ce que le Jadht Théâtre donne l'occasion de réaliser à nouveau. La compagnie propose une exploration de l'univers rythmique de ses poèmes, dévoile son irrésistible sens de la percussion. "Le trajet d'Arthur Rimbaud est l'un des plus singulier de la poésie française : une œuvre fulgurante écrite entre 17 et 21 ans, une exigence de vie extrême, une volonté de faire de la vie un poème, une aventure pleine de fureur qui marque encore la littérature française contemporaine. Rimbaud reste terriblement moderne et novateur. Un siècle après sa mort, il s'agit ici de mettre en traduction ses audaces poétiques à partir du texte, certes, mais aussi à l'aide de la percussion, de la danse et du langage des signes. Rimbaud comme

père de la poésie contemporaine. Rimbaud comme éternel adolescent. Rimbaud comme jazzman du langage. »

*JAHDT théâtre : J pour Joie, A pour Amour, H pour Humilité, T pour Théâtre. La compagnie a été créée en 1991 ; spécialisée dans l'adaptation pour la scène de textes littéraires non théâtraux, elle s'occupe également d'ateliers d'écriture et de stages.

*Les deux principaux intérêts de la pièce résident d'une part, dans l'utilisation d'une multiplicité de moyens expressifs, d'autre part dans la dissolution des personnages (voir nos analyses dans le corps de la thèse).

*Le spectacle, chronologique, s'articule autour de trois axes : la jeunesse et l'espoir, l'écriture comme expérience de vie et la fuite vers « une autre réalité ».

*Influences : Daniel Mesguich, Yves Bonnefoy, Novalis, Antonin Artaud (tous ces auteurs sont cités dans les documents de présentation) : « Est-ce que les couleurs ne seraient pas les consonnes de la lumière ? » (Novalis).

*Alain Héril a également mis en scène, le 19 septembre 2004, une *Parade sauvage* à travers les rues de Charleville, dans le cadre des 150 ans de la naissance du poète.

Fiche technique :

Texte : Arthur Rimbaud, Pierre Michon, Roger Gilbert-lecomte

Adaptation et mise en scène : Alain Héril

Interprétation : Estelle Bordaçarre, Olivier Bordaçarre, Jean-Marc Royon

Batterie et musique originale : Frédéric Firmin

Musiques additionnelles : Arvo Pärt

Danse, LSF : Béatrice Pinter

Plasticienne : Yo Nétange

Travail sur les textes et création lumières : Jean-Marc Royon

Régie son : Xavier Gruel

Coordination artistique : Dominique Mégrier

Denis LAVANT

Lectures diverses

Date et lieu de création : diffusion d'*Une saison en enfer* sur France Culture en 2000 ; textes des *Illuminations* dits à la Maison de la Poésie (soirée carte blanche) en 1999 (une seule représentation) ; enregistrement en mai 2001 des *Illuminations* pour l'édition de cassettes Telem ; enregistrement d'un CD collectif sur Rimbaud.

Sources : entretien avec Denis Lavant ; enregistrement d'*Une saison en enfer*

Conduite de scène :

À la Maison de la poésie : *Le Bateau ivre*, *Le Bal des pendus*, *Éternité*, *Chanson de la plus haute tour*, *Soleil et chair*, *L'Orgie parisienne*, *L'Impossible* (reconstitution de mémoire par le comédien, sans doute incomplète).

Remarques :

*Notes sur la lecture d'*Une saison en enfer* :

**Mauvais sang* : voix profonde, caverneuse, exprimant une douleur sourde, souvent désespérée. Titres annoncés. Pas beaucoup d'intentions, neutralité, surtout frappant sur *Mauvais sang*. Les « ah » et les « oh » sont étirés en rires, ce qui les rend plus naturels. Rire également sur « Je n'aurai jamais ma main ». Les points d'exclamation ne sont pas toujours soulignés. Ironie sur « oh ! la science ! ». On entend les pas du comédien dans le studio ; voix désespérée sur le texte entre guillemets : « Prêtres, professeurs ». Délire sur « danse, danse, danse », à tel point qu'il y a peu de nuances entre les différents « danse ».

**Nuit de l'enfer* : débute très bas, sur un ton très confidentiel ; dimension satanique sans hystérie ; le ton éclaire l'un des sens, voire le sens du texte. « Tais-toi » très doux par rapport à tout ce qui précède ; dimension schizophrénique du personnage ; « Plus aucun son » est suivi d'un silence.

**Vierge folle* : éplorée ; l'intonation devient très légèrement féminine mais avec subtilité : les terminaisons des adjectifs suffisent à définir le sexe du personnage. « Je ne sais même plus parler » est chuchoté. Le changement de voix est progressif pour le passage à l'Époux infernal ; d'abord il est seulement plus sec puis de plus en plus rude, presque vulgaire. La vierge souvent chuchote, comme pour se cacher de l'époux ; dimension confessionnelle très forte. « Drôle de ménage » est traité comme l'intervention d'une tierce personne.

**Alchimie du verbe* : pas de changement de ton sur les poèmes.

Changement de ton sur les titres : mise en place d'une instance narrative différente.

**L'Impossible* : changement de ton sur les citations des gens d'église et des philosophes.

Notes de presse :

« Denis Lavant est venu au théâtre par le truchement de la poésie (...). Denis Lavant marche sur les mains en disant de la poésie. Peut-être pour éprouver encore plus la poésie de la vie. »

Denis Lavant : « C'est une manière d'être, de se comporter, d'envisager les choses, de se tenir dans le monde et dans la vie (...). La poésie, comme le mouvement, la danse, sont les deux pôles extrêmes qui font partie du métier d'acteur (...). Disons que la poésie est le matériau nécessaire pour jouer (...). Parfois on enregistre les mots sans comprendre ce qu'évoque le poète, mais quelque chose reste dans la sonorité des mots, dans le goût du langage. »

Zoé Lin : « Où est la poésie de la vie ? »

Denis Lavant : « C'est comme si on avait un coquillage dans la tête. Parfois, il s'ouvrirait et laisserait passer des images. Il est des moments d'émotion qui vous rendent plus réceptifs alors brusquement tout se met à résonner, à faire signe. »

Zoé Lin, « Un acteur funambule », entretien avec Denis Lavant, 9 juillet 2001.

Michel NEBENZAHL

Les Illuminations

Date et lieu de création : le spectacle fut d'abord représenté les 8,9 et 10 juin, puis 27 et 28 octobre 1999 au Théâtre Bernard-Marie Koltès de l'Université de Nanterre. Il fut repris dans une version pour la rue en juin 2000 aux Arènes de Montmartre et au Lavoir Moderne Parisien (Festival du XVIII^e arrondissement).

Sources : dossier de presse de la Compagnie Les Indifférents ; photographies ; vidéo du spectacle ; entretiens avec Vincent Utard (l'un des comédiens), conduite de scène.

Personnages : 14 personnages, que Nebenzahl préfère appeler des « images-noms » :

A : « le retour aux amours et aux peines de l'enfance ; sortie d'un Valéry Larbaud ou d'un Proust... »

B : « "l'idole", la prophétesse du "corps nouveau" et du "nouvel amour", la contingence du désir... »

C : « l'architecte, entre l'utopie et l'ordre moral, le Corbusier ?... »

D : « "la lavandière" de Goldoni, "la même qui lavait des verres", l'infirmière du masculin... »

E : « le "narrateur épique" confondu par la fable »

F : « la "petite étrangère", la patience violente du temps qui brise les "solutions"... »

G : « le "jeune premier" entre rêve et réalité, campagne et ville, désir et amour... »

H : « la fidèle, celle dont la guerre est l'amour et la guerre la souffrance... »

I : « la "Bayadère", la "Zanni" pour qui le monde est jeu, mais qui garde le Prince, le poète sans cœur... »

J : « celle qui poursuit son rêve, n'accorde aucun crédit à la réalité, se joue du désir, liée à l'impossible... »

K : « Arlequin, "Bottom", le clown, le jongleur, l'insaisissable, pour qui tout est jeu, figure de Dionysos... »

L : « tout Beckett à lui seul, depuis "Premier amour" jusqu'à Krapp, révélant en plus l'univers libidineux... »

M : « le voyage à Kathmandu, le studieux, le travesti, le – faux – sage, le yachtman... l'acteur... »

Conduite de scène :

NB : Les astérisques signalent les textes dont la place revêt une importance particulière, dans la mesure où elle a été modifiée par rapport à l'édition la plus courante des *Illuminations* – celle par exemple de l'édition de poche Gallimard ; on notera que Nebenzahl insiste sur le fait que l'ordre consacré reste celui des « littéraires » et n'a jamais été prouvé comme étant celui voulu par Rimbaud.) : *Après le déluge, Enfance, Conte, Génie**, *Parade, Antique, Being Beauteous, Vies, Départ, Royauté, À une raison, Matinée d'ivresse, Phrases, Ouvriers, (Les Ponts), Ville, Ornières, Villes II, Vagabonds, Villes I, Veillées, Mystique, Aube, Fleurs, Nocturne vulgaire, Marine, Fête d'hiver, Angoisse, Métropolitain, Fairy, Jeunesse, Guerre, Promontoire, Bottom, H, Scènes, Barbare, Mouvement, Solde**, *Soir historique**, *Dévotion, Démocratie.*

Notes de mise en scène :

Décor : un praticable cubique à trois marches, de 1 m³ ; deux ouvertures latérales, 5 chaises de jardin en métal, un banc. Au début de la pièce, les comédiens viennent déposer des bougies sur le devant de la scène.

Costumes : les changements de costumes sont extrêmement nombreux, surtout pour Vincent Utard qui était « l'acteur » ; le travail sur les maquillages est également privilégié. Dans la reprise aux Arènes de Montmartre, les costumes ont été orientés davantage vers la notion de communards (avec notamment des foulards rouges).

Musique : par une musicienne et parfois par les comédiens : piano ou orgue de Barbarie (selon les lieux), bandonéon, percussions, bande-son.

Remarques :

*Les textes ont parfois été découpés avec une grande minutie.

*Il s'agit ici du premier spectacle de la Compagnie Les Indifférents, fondée à partir du spectacle lui-même en 1999 par Michel Nebenzahl, avec ses élèves des ateliers de théâtre de Nanterre.

*Idée de formation de tableaux éphémères sur la scène.

*Les textes sont parfois dits en solos, parfois en chœur (tout le monde est face au public et se répartit le texte ; c'est le cas pour *Génie*, *Parade*, *Démocratie*, *Soir historique*).

*D'après la conduite de scène, aimablement fournie par Vincent Utard, on s'aperçoit que tout était très écrit, que chaque geste et chaque regard était établi à l'avance.

*Les titres ne sont pas annoncés sur scène ; cependant ils ponctuent la note d'intention distribuée aux spectateurs, comme une partition musicale est ponctuée par des temps forts.

*Nebenzahl a mené pour ce spectacle une recherche théorique extrêmement approfondie, née d'un long travail à la table.

*Notes d'intention concernant la formation des élèves par Michel Nebenzahl (et donc la direction prise par les comédiens dans leur travail sur le spectacle) :

« Cette méthode met entre parenthèses toute psychologie et toute "récitation", comme toute occupation conventionnelle de l'espace. Elle cherche, de l'échauffement jusqu'au jeu, en passant par le travail et les répétitions, à faire entrer l'acteur dans une présence qui n'existe que dans la mesure où celui-ci est absent à lui-même. Nous avons appris et continuons à travailler sur les conditions qui permettent de créer des situations où notre voix, notre corps, nos gestes et nos mouvements sont libres parce que précisément ils nous échappent (...). Notre ambition est forte mais s'énonce clairement : montrer ce qu'on ne veut pas voir, faire écouter ce qu'on ne veut pas entendre. Et ce n'est pas le sexe ou la violence, l'horreur ou la misère, nous laissons cette surenchère à d'autres. Ce que nous voulons montrer, faire écouter, et écrire, c'est cette invention scénique de corps et de parole qui ne cesse de dire non à ce qui cause sexe, violence, horreur et misère : une image surfaite de l'humanité, la religion, toute religion, celle de l'économie par exemple. C'est pourquoi, entre autres, nous n'avons pas conclu les *Illuminations* sur *Génie*, comme l'ont fait les littéraires, mais sur *Démocratie*. »

« Ce texte est un matériau, une matière informe et chaotique, confrontée aux mots de la tribu et à la langue de bois, d'où émergeaient des voix, des corps et des figures singulières réticentes à tout dénominateur commun. »

« Tous ces corps, toutes ces voix qui créent leur différence et leur relation de résister à tout dénominateur commun, c'est bien un projet d'écriture pour un théâtre actuel dont les *Illuminations* nous ont donné l'exemple. »

*Notes d'intention concernant le spectacle lui-même :

« Un texte sans intrigue, sans dialogue, sans personnages, qui implose les "genres" ; la "littérature", et pourtant théâtre : cruel, épique. Rimbaud écrit de ce qui mobilise l'humanité par-delà les miroirs de l'être, de l'avoir, du pouvoir. PARADE SAUVAGE : la peste et le carnaval s'emparent de l'ultime figure où se réfugie la Raison à laquelle l'humain sacrifie et se sacrifie : l'économie. SOLDE d'images, de paroles, de plaisirs qui ignorent marché et consommation. De l'impasse de la "mondialisation", de la subjectivité religieuse et du théâtre spectaculaire, mais aussi du métissage et des VILLES, Rimbaud invente l'écriture d'une puissance infinie de relations et de différences : non pas un théâtre, mais LE théâtre (...). Divisée la voix de chacun : impersonnelle et singulière, qui n'endosse aucun personnage. Divisés les duos, trios, quatuors, les voix des chœurs : chacune empêche l'autre d'avoir le dernier mot. Une conversation. À distance de l'indifférence et de l'harmonie, le cri résume le geste et la parole, l'énigme du singulier et de l'universel : ni seul, ni ensemble (...). GÉNIE : Rimbaud écrit depuis la tombe illocalisable d'Œdipe à Colone, dont héritera Antigone et avec elle toute la puissance du théâtre : sortir l'histoire de tous les miroirs où l'humain aliène sa puissance d'émancipation d'une nature aveugle (...). *Illuminations* : éveil d'un "Songe" où, d'avoir bu au fleuve de l'oubli de l'asservissement, un se trouverait plusieurs et plusieurs uns, uniques et chacun et tous personne, pour dire "la crevaision pour le monde qui va". Lire *Illuminations* c'est écouter une parole matière, chaos, matériau, foule anonyme des grands boulevards d'où émergent des voix inouïes, des corps "merveilleux" jusqu'alors inconnus d'eux-mêmes (...). *Illuminations* s'est écrit de l'écoute de la musique qui invente d'autres chemins et d'autres liens que ceux de la crainte et de la pitié (...). Et ce théâtre n'est autre que l'opéra que Rimbaud dit écrire, donc un film, un scénario d'avenir. »

« Michel Nebenzahl était depuis longtemps persuadé de la théâtralité du texte de Rimbaud : poésie "adressée", roman "polyphonique" où l'auteur – le sujet – disparaît derrière tous ses personnages, esquisses d'intrigues aussitôt lâchées et reprises plus loin, autobiographie "prophétique", utopie en acte d'une sociabilité d'intelligence et de désir, loin de toute communauté, qui ressemble étrangement à celle que le travail de théâtre construit (...). Les *Illuminations* anticipent de quelques années la "crise du drame" (Tchekov, Ibsen, Strindberg) : la difficulté du théâtre – et pas seulement du théâtre – de faire se rejoindre l'intime, le quotidien et l'universel. C'est-à-dire ce qui constitue la raison même de la poésie. Quel théâtre annonçait donc la poésie des *Illuminations* ? Commença alors un travail sur chacun des plus de cinquante plans séquence que comporte le texte. Chacun d'eux nous apparut susceptible d'une lecture dramatique. Nous avons alors entendu des personnes qui s'étonnent d'un état des choses ou qui décident de le prendre en main (...). Loin de l'intrigue, de la "fable" ou du drame, une trame se dégageait peu à peu de la gangue : un "dessein" présidait-il aux *Illuminations* ? (...) Notre travail nous conduisit à repérer non une "action" (ce terme dont se réclame l'écriture actuelle du théâtre n'est qu'un succédané du "drame") mais ce que Rimbaud appelle un *Mouvement* sous le texte. Ce *Mouvement* est inscrit dès la première illumination *Après le déluge* (...). La parole se substituait à l'argent : c'était elle qu'il fallait gagner, pour gagner les identités multiples de chaque personne (au-delà du personnage), le jeu avec l'autre, avec les autres (au lieu du conflit avec un vainqueur et un vaincu), l'exaltation de chacun dans le refus de l'ensemble, un chœur en ivresse polyphonique au lieu d'être en quête d'harmonie. On aura compris : un théâtre nouveau naissait de notre expérience (...). Un théâtre "originaire" : l'écriture de Rimbaud répondait à l'appel et à l'opération de Dionysos »

(Textes extraits du dossier de presse de la Compagnie)

Fiche technique :

Mise en scène et dramaturgie : Michel Nebenzahl

Interprétation :

A : Delphine Auge

B : Camille Burais

C : Jean-Noël Dahan

D : Lisa Delgado

E : Hugues Desenclos

F : Marie Guyenne

G : Paul Jacqmarcq

H : Camille Meyer

I : Alexandra Nicolaidis

J : Salomé Richez

K : Paolo Silva

L : Maxence Tual

M : Vincent Utard

Musique : Véronique RothDurée : 2 heuresLumières : Guillaume Vincenot

Bruno NETTER

Comme un bateau ivre

Date et lieu de création : 1984 (*Rimbophélie*), 1985 (*Une saison en enfer*), 1987 (*Illuminations*), 1991 (*Comme un bateau ivre*, réunion des trois spectacles) ; Centre Jean Vilar à Angers, Théâtre Essaïon de Paris, Schola Cantorum.

Sources : entretien avec Bruno Netter ; extrait vidéo de *Comme un bateau ivre* ; enregistrement audio d'*Une saison en enfer* ; photographies ; dossier de presse ; conduite de scène de *Rimbophélie* ; compte-rendu d'*Illuminations* par Rémi Duhart dans *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville - Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 123-124.

Conduites de scène :

**Rimbophélie* : petites liaisons entre les textes ; tous les textes, à l'exception de la lettre, sont lus intégralement. *Ophélie*, *Sensation*, texte ajouté (glose de *Sensation*, sur le thème de l'adolescence et de la liberté), *Les Poètes de sept ans*, texte ajouté (sur le thème de la révolte), *Ma bohème*, *L'Homme juste*, texte ajouté (adresse au public), *Roman*, *Rêvé pour l'hiver*, texte ajouté (combat entre la chair et la raison), *Vénus Anadyomène*, texte ajouté qui amène le « Je est un autre » de la lettre à Paul Demeny (15 mai 1871), transition avec *Voyelles*, autre extrait de la lettre à Paul Demeny, « L'étoile a pleuré rose... », texte ajouté (interpellation) et transition pour *Bal des Pendus*, texte ajouté (désespoir), *Dormeur du Val*, *Le Bateau ivre*, *Ophélie*.

**Une saison en enfer* : coupes lorsqu'elle est montée seule (moins d'une heure, sachant que la version intégrale dure en général autour d'une heure et demie), version presque intégrale dans *Comme un bateau ivre* ; aucune modification du texte.

**Illuminations* : montage avec coupures ; aucune modification du texte lui-même.

**Comme un bateau ivre* : versions modulables, avec des proportions variables de chaque spectacle. La durée est elle aussi variable (entre 1h15 et 3h15). Nous reproduisons ici la conduite de la version du 3 décembre 1991, visionnée sur support vidéo : *Ma bohème*, *Phrases*, *L'Homme juste*, *Antique*, *Ville*, *Roman*, *Rêvé pour l'hiver*, texte ajouté, *Vénus Anadyomène*, texte ajouté qui fait figure de transition vers « Je est un autre », et la lettre à Paul Demeny, texte ajouté, *Voyelles*, lettre à Paul Demeny, « L'étoile a pleuré rose... », *Le Dormeur du val*, *Phrases*, *Le Bateau ivre*, *Vagabonds*, *Une saison en enfer* (jusqu'à *Alchimie du verbe* inclus), *Enfance*, *Conte*, *Adieu*, *Aube*, *Démocratie*, *Génie*.

Notes de mise en scène :

Décor/Costumes : *Comme un bateau ivre* s'est notamment joué dans la cave voûtée du théâtre Essaïon. Sur le plateau, une table et une chaise ; un damier sur le sol ; à cour, une estrade sur laquelle se trouve un lit de fer, surmonté de tentures suspendues au mur ; à gauche, un miroir dans un renforcement est entouré d'une tenture. Bruno Netter est habillé d'un pull marin et d'un costume noir. Pour *Illuminations*, le public encercle l'espace scénique, qu'il suffit à délimiter en l'absence de tout autre décor, sinon une chaise comme accessoire. Son costume rappelle celui que Rimbaud portait en Éthiopie ; il est pieds nus.

Musique :

Rimbophélie : concerto pour clarinette de Mozart au moment de « Je est un autre » et de *Voyelles* ; bruits de clapotements. Netter joue du piccolo à la fin de *L'Homme Juste* ; Martenot au moment du *Bal des pendus* ; bruitage de vent entre cinquième et sixième quatrains du *Bateau ivre*, qui s'arrête avant les quatre derniers quatrains mouette à la fin du *Bateau ivre* et mouette à la toute fin

Une saison en enfer : percussions africaines.

Illuminations : création musicale par Victoria Givre, pour chant féminin et six clarinettes (partition vocale sans paroles intelligibles).

Lumières :

Rimbophélie : poursuites sur *Ophélie* et *Le Bateau ivre*, verts et jaunes pour *Les Poètes de sept ans*, avec plus de jaune à la fin, blanc pour le second texte ajouté, face blanc pour

L'Homme Juste, rose pour *Rêvé pour l'hiver*, face blanc pour le quatrième texte ajouté, latéral vert clair pour *Vénus Anadyomène*, bleu toute la scène pour le début de la lettre à Paul Demeny (au moment du cri « Je est un autre ! »), blanc douche/face faible pour *Le Dormeur du val*, toute la scène dans les bleus-violetes entre le cinquième et le sixième quatrain du *Bateau ivre*, très bleu entre 18 et 19^e quatrains, rouge pour 22^e, puis bleus, puis rouges, jusqu'à la fin, ambres pour *Sensation*, stroboscope et ambres face très faibles sur *Bal des pendus*, ambres diminuent avant dernier quatrain.

Remarques :

*La cécité de Bruno Netter, intervenue en 1981 à la suite d'une maladie, l'a poussé à interrompre son métier de comédien durant trois ans. C'est par le biais de Rimbaud qu'il réinvestit la scène, créant en 1985 la Compagnie du Troisième Œil.

*On ne sent pas sa cécité ; il s'adresse au public. Les dialogues sont joués à deux voix différentes ; la parole ainsi s'égaré, comme schizophrène. Il semble croire que quelqu'un est avec lui sur scène. On ne sent pas de différence entre les moments où il est censé s'adresser à quelqu'un et les autres. Pour la lettre à Paul Demeny, il semble assister à l'éclosion de sa pensée, et manifeste ce qui s'apparente à de l'enthousiasme intellectuel ; il s'adresse clairement au public sur le « Vous le voyez ».

*Modification de la ponctuation : parti pris sur les intonations (notamment, ajout fréquent de points d'exclamation, remplacement des points de suspension par des virgules, dans une optique d'intensification du rythme)

*Interpellations dans les textes ajoutés, utilisation particulière du *nous* qui pose le public tantôt en témoin, tantôt en victime des insultes du comédien.

Fiche technique :

Rimbophélie :

Décor et costumes : Danièle Guillet, Noëlle Martineau, Lise Merel

Illustration sonore et éclairage : Benoît Collet et Vincent Detraz

Durée : une heure dix

Illuminations :

Ingénieur du son : Pierre Rochet

Musique : Victoria Givre

Voix : Nell Froger

Clarinettes (6): Olivier Voize

Notes de presse :

Rimbophélie :

« Comme l'adolescent que fut longtemps Rimbaud, il découvre la signification profonde des choses antérieurement connues. La construction même du spectacle est à l'image de sa sensibilité. Le passage d'un poème à un autre – il y en a une dizaine, se fait en douceur, atténué par un enchaînement qu'il a composé. Au-delà d'une expérience personnelle puisqu'il s'agit également de cela, reprendre contact avec la scène et le public sans désormais les voir, le comédien a proposé une nouvelle forme de création artistique. »

Anne Vende, *Ouest-France* du 3 avril 1984.

« Ce jeune acteur qui lutte contre son propre destin campe avec une émotion fraternelle et juvénile un Rimbaud rendu à sa géniale adolescence. Il se met à jouer de la flûte sur un air sautillant avec une mine espiègle, presque endiablée, mais son enjouement de mime ne cherche pas toujours à cacher l'insatisfaction et les angoisses d'un être en quête d'absolu. »

Denis Lensel, *Le Courrier de l'Ouest* des 17-18 mars 1984.

« Il a reconquis l'espace scénique en montant ce spectacle et il l'a tout à fait reconquis. (...) on ne pense plus du tout à l'exploit. On ne pense simplement qu'au comédien qui est devenu Rimbaud et qui l'incarne. (...) il y a un choix tout de même dans ces poèmes qui fait que ce sont tous des poèmes qui partent de cette démarche de Rimbaud fondamentalement. Cette démarche de doubles dérèglements – du dérèglement où l'on

s'en va par les routes et le dérèglement, bien sûr, par les drogues et l'expérience des passions intérieures - jusqu'au moment où tout se brise et on repart vers Ophélie morte. »

Gérard-Henri Durand, *France Culture*, le 18 juin 1984.

Une saison en enfer :

« Netter, acteur illuminé, se fait voyant par l'intermédiaire du poète. »

E. F., *Le Figaro* du 2 juillet 1984.

« Un texte crucial auquel Bruno Netter apporte chair, chaleur et lumière. »

***, *Tonus*, 13 septembre 1985.

« Bruno Netter est tour à tour cet homme brisé, cet adolescent plein de craintes et d'espoir, bateleur ou femme en proie aux délires de l'auteur. »

Odette Lang, *Tribune Juive* du 10 octobre 1985.

« Un miroir, accroché au mur, soudain nous le révèle pensif, comme passant une frontière, embuée par son haleine, et dont sa voix nous suggère les magiques prolongements, les paysages invisibles. Souterraine, étrange, épousant les battements du cœur : la musique nous emporte loin, au gré des images que sa parole fait naître à mesure, écartelée entre l'homme et Dieu. »

Patrick De Rosbo, *Le Quotidien du médecin* du 15 octobre 1985.

« Gardant toujours le principe de recréer par le jeu du comédien la réalité et la vérité de cette poésie. »

***, « La violence de Rimbaud », *Le Figaro* du 12 juin 1986.

« Le cri d'un adolescent qui résonne étrangement. »

Jean-Luc Jeener, *Le Figaro Magazine*, *Le Journal des spectacles* du 26 juin 1986.

« Ce comédien a trouvé un frère en Rimbaud, un autre moi-même qu'il fait revivre (...). C'est Rimbaud qui est sur scène et ce sont les souffrances de Netter qui sont dans le texte. C'est poignant et superbe. »

Jacques Dupeyrat, *La Dépêche du midi* du 19 mars 1987.

« À la lecture du texte chacun d'entre nous a pu apprivoiser à sa propre dimension cette coulée de lave. Mais voilà que l'acteur nous dépossède, qu'il remet tout en cause de ce que pensions avoir compris, acquis : Bruno Netter joue et dit. Il remonte à la source pour refaire le trajet. (...) Les mots prennent sonorité et chair. La poésie devient spectacle, tandis que les projecteurs cernent l'acteur, s'en détachent, composent un réseau de faisceaux, que quelques touches de musique, empruntées aux percussions, parfois avec un accent tropical, renvoient côté salle l'imaginaire, le temps d'une respiration.(...) Texte indicible. Était-ce le réduire à une nature, un tempérament, un point de vue que de l'interpréter en scène ? »

J. F., *Le Courrier de l'Ouest* du 10 juin 1987.

« Bruno Netter agit, clarifie et nous réfléchit dans le miroir le poète qui ne peut nier finalement qu'il vit au milieu de nous, même s'il a "les yeux fermés à notre lumière". (...) Ah, j'oubliais ! B. Netter est atteint de cécité. Mais c'est un oubli volontaire : certains ne l'ont pas réalisé, qu'une fois [*sic*] le spectacle terminé. »

B. S., *Ouest France* du 13 juin 1987.

Illuminations :

« Le tout manque de sensibilité, manque de consistance, de force, manque d'"élévation". Nous parlons de "puissance active" inexistante dont certains *fragments* ne peuvent être privés. »

Rémi Duhart, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville - Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 124.

Comme un bateau ivre :

« Sur scène, Netter a délibérément opté pour la sobriété. Une table, une chaise. Des témoins qui sont aussi des repères géographiques plantés sous de vastes tentures noirs, balayées par le pinceau d'un projecteur discret. (...) une interprétation, une rigueur et un professionnalisme impeccables que viennent, en contrepoint inattendu, sous-tendre l'hésitation du corps (...). Dire qu'il se produit alors un étrange phénomène d'identification n'est pas assez. Dans la richesse inépuisable des poèmes rimbaldiens, Netter a fait le choix d'une sélection volontairement intemporelle et universelle. Point de références géographiques ici. (...). Inabordable, Arthur l'est souvent et la performance qui consiste à l'offrir en pâture verbale à l'attention du commun des mortels n'est pas une mince entreprise. »

Gilles Grandpierre, *L'Union Dimanche* du 26 novembre 1989.

Jérôme POULY

Un auteur, un acteur... une heure avec Arthur Rimbaud

Date et lieu de création : le spectacle, créé dans le contexte des journées « carte blanche » annuelles de la Comédie-Française, ne s'est joué que deux fois, les 22 et 24 mai 2004, au Studio-théâtre de la Comédie-Française.

Sources : programme de la Comédie-Française ; entretien avec Jérôme Pouly ; conduite de scène.

Personnages : sur scène : Rimbaud/Robert ; dans le film (tiré du livre de Teulé) : Robert, le père, la mère, la voix, la sœur, Isabelle la petite voix

Conduite de scène :

Les Étrennes des orphelins, Départ, Le Bateau ivre (extraits), témoignage de Delahaye (dans *Delahaye témoin de Rimbaud*), lettre de Rimbaud à Delahaye de « Junphe 72 », *Le Dormeur du val*, début de l'*Avertissement des Déserts de l'amour*, lettre à sa famille du 23 mai 1880, *Aube, Le Bateau ivre* (extraits), lettre à Théodore de Banville du 24 mai 1870, *Sensation, Ma Bohème, Voyelles et Alchimie du verbe* entremêlés, *Vénus Anadyomène*, lettre à sa famille du 20 février 1891, *Roman*, lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, lettre de Madame Rimbaud du 10 octobre 1885, lettres à sa famille du 24 août 1887 et du 25 mai 1881, récit du voyage en civière, *Un cœur sous une soutane* [extrait intégré au récit du voyage], *Le Cœur volé* [extrait intégré au récit], *Éternité*, lettre à sa famille du 21 mai 1891, télégramme à sa famille du 22 mai 1891, texte d'Isabelle, lettres à Isabelle des 24 juin et 2 juillet 1891, lettre d'Isabelle, lettre à Isabelle du 10 juillet 1891, *Chanson de la plus haute tour, Mauvais sang*, lettre de Delahaye, lettre d'Isabelle à Madame Rimbaud (4 octobre 1891).

Notes de mise en scène :

On ne peut pas parler de décor à proprement parler ; le dispositif repose sur un triple espace visuel, matérialisé par : 1 - une télévision qui est à la fois la vue sur la cuisine des parents de Robert et à la fois la télévision qu'eux-mêmes regardent ; parfois Pouly sort de scène et rentre dans la télé comme s'il y avait continuité ; 2 – un écran où sont projetées différentes images (vue depuis un train, quai de gare à Charleville, étendues d'herbe, images de route, de forêt ou d'île, les *Voyelles* étant dessinées sur le sable pour former un visage), parfois même des textes écrits ou en train de s'écrire (une machine à écrire écrit le récit en civière) ; 3 – la scène où Jérôme Pouly lit les textes, et où, par exemple, *Vénus Anadyomène* se déploie, le poème étant inscrit sur une bande qui est tirée tout le long de l'avant-scène.

Fiche technique :

Conception et interprétation : Jérôme Pouly

Film réalisé par Christophe Demoulin

Avec :

Robert : Jérôme Pouly

Le père : Alain Pralon

La mère : Muriel Mayette

La voix : Eric Ruf

La sœur : Florence Viala

Isabelle la petite voix : Julia Lucq

Musique originale : Jérôme Langlois et le groupe Detchko (clip, *Roman*)

Olivier THÉBAULT

Les Étrennes des Orphelins

Date et lieu de création : création en mai 1999 dans le cadre du « Printemps de l'Étincelle » à Sorgues (Théâtre de l'Astrolabe), puis au Piccolo Théâtre à Saint-Ouen ; reprise au festival d'Avignon *off* en 2000, puis en novembre de la même année pour le 9ème festival des jeunes créateurs de Bagnolet.

Sources : entretiens avec Olivier Thébault ; conduite de scène ; photographies ; dossier de presse ; « De quel droit peut-on incarner Rimbaud ? », texte inédit d'Olivier Thébault.

Personnages : Rimbaud et sa mère

Conduite de scène :

NB : Les textes précédés d'un astérisque sont ceux qui ne figurent pas dans la première version de la pièce. En dehors de quelques très rares transitions, le texte est entièrement de Rimbaud.

Scène 1 :

Lettre à Georges Izambard de mai 1871

Lettre à Paul Demeny du 13 mai 1871

*Lettre de Madame Rimbaud à Georges Izambard (la Mère)

alternée avec *Soleil et Chair*

Lettre à Georges Izambard du 25 août 1870

Le Mal

Les Premières Communions

L'Orgie Parisienne

*Lettre de Madame Rimbaud à Georges Izambard (la Mère)

« Qu'est-ce pour nous, mon cœur ? »

Jeunesse IV

Jeune goinfre (Album Zutique, « Conneries »)

Lettre à Paul Demeny du 10 juin 1871

Vierge Folle (introduction)

Scène 3 :

Vierge Folle, presque intégralement.

Scène 4 :

Lettre à Ernest Delahaye dite de Laitou, mai 1873

Texte inventé (la Mère)

Extraits du « Cahier des dix ans »

Brouillons d'*Une saison en enfer*

Scène 5 :

Adieu

« Arthur ? » (la Mère, en *off*)

Lettre à Paul Demeny, août 1871

L'Éclair

« Arthur ? » (la Mère, en *off*)

L'Éclair

Mélange de texte inventé, de lettres de Madame Rimbaud et d'*Une saison en enfer*

Mauvais sang

Alchimie du verbe

Nuit de l'enfer

Adieu

Matin

Brouillons d'*Alchimie du verbe*

Scène 6 :

L'Impossible

Scène 7 :

Lettre de Delahaye à Ernest Millot du 28 janvier 1877 (en *off*)

Scène 8 :

Madame Rimbaud lit *Mauvais sang*

Notes de mise en scène :

Décor : la scène est presque vide, peu éclairée. C'est le grenier de la famille Rimbaud, Arthur est en train de terminer *Une saison en enfer* (même si beaucoup d'autres textes sont cités, c'est le contexte de départ qui est mentionné). En fond de scène, côté cour, un piano est éclairé par une bougie ; le musicien y est déjà installé lorsque le public entre (de même que le comédien est déjà sur scène, recroquevillé dans un coin). Lorsque la pièce débute, il est en train de chercher des mélodies, plutôt mélancoliques ; il finit par en trouver une, définitive. Puis il s'arrête de jouer, et souffle la bougie.

Costumes : très sobres, paysans pauvres ; pantalon trop court, chemise blanche, bretelles pour Rimbaud ; blouse et tablier pour la mère.

Accessoires : quelques feuilles de papier, un encrier, une chandelle, un escabeau (qui n'apparaît qu'à la scène 4), une valise (qui n'apparaît qu'à la scène 3) ; un tableau noir, sur lequel il écrit « Merde à Dieu » à la craie (avec beaucoup de violence), puis qui sera retourné à la scène 3 pour laisser voir une croix. Parfois, Olivier pourra fumer la pipe.

Lumières : usage fréquent de la lumière en bain de pieds, des noirs secs, des alternances de localisation lumineuse fonctionnant en accord avec les alternances de parole. Lumière blanche diffuse pour la scène de la croix. Lumière face cour sur l'entrée de la mère à la scène 4. Lumière douce sur la dernière scène.

Musique : assurée soit par le pianiste, soit par une bande enregistrée ; Verdi, *Dies Irae*, *Requiem*. Le piano intervient généralement à la fin des scènes.

Voix off : la mère appelle Arthur en voix *off* pour le dîner. Dans l'avant-dernière scène, tandis que Rimbaud range ses affaires dans la valise, on entend en *off* une lettre d'Ernest Delahaye. Enfin, dans la dernière scène, après avoir lu un extrait de *Mauvais sang* trouvé sur une feuille de papier, la mère plie la feuille et s'en va en marmonnant ; on entend quelques bribes en coulisses.

Remarques :

*Dans la première version, Vitalie Cuif apparaissait moins.

Fiche technique :

Adaptation et mise en scène : Olivier Thébault

Interprétation :

Rimbaud : Olivier Thébault

Vitalie Rimbaud, née Cuif : Joséphine Dechenaud

Régie sons et lumières/costumes : Mélanie Foucauld

Piano : Francis Dechenaud

Notes de presse :

« Olivier Thébault et Joséphine Dechenaud ont collaboré tout autant dans l'écriture que sur la scène où leur complémentarité et leurs liens ont apparu très forts, tissés à la source même de la vie du poète. (...) Olivier Thébault a admirablement rendu ce côté révolté du poète (...) par un jeu d'une grande sobriété. »

Vaucluse-Matin, 17 mai 2000.

Jean-Bernard TORRENT

Sur la côte et l'autre bord

Date et lieu de création : janvier 1992, au petit Odéon.

Sources : manuscrit obtenu auprès de la Bibliothèque du Théâtre de l'Odéon (2 versions, une monolithique et une distribuée en 4 personnages) ; dossier de presse ; conversation téléphonique et correspondance avec Jean-Bernard Torrent.

Personnages : Lui, Isabelle R., L'autre, Djami.

Conduite de scène : correspondance d'Arthur Rimbaud, échangée entre novembre 1878 et novembre 1891, notamment avec sa famille.

Remarques :

*Tout est monté à partir de la correspondance, notamment en Afrique. Il s'agit donc de la reconstruction, sous une forme qui se veut poétique, d'un matériau entièrement pragmatique. La dimension incantatoire, l'importance du rythme et de la répétition sont mises en avant dans ce processus de re-poétisation des textes « commerciaux » de Rimbaud. L'expression revêt ici un aspect extrêmement surréaliste. Le rêve et la réalité sont donnés comme équivalents (p. 30).

*Sur scène, dans un décor soigné, des mottes de café, des poivrons qu'on écrase et des balles qui tombent.

*Le titre est tiré d'un texte de Mallarmé (1896).

*Torrent parle de l'« inventaire comme genre littéraire » et décrit cette correspondance comme une « immense chambre d'échos »

*Citations dans le dossier de presse : « On ne peut tout de même pas se contenter d'aller et venir ainsi sans piper mot. » (Kenneth White) ; « Il ne trouvera la paix qu'après avoir anéanti en lui le dernier réflexe de citoyen et les enthousiasmes hérités (...). Ou, sinon,

inventer un autre genre de solitude, s'expatrier dans le vide, et poursuivre – au gré des exils – les étapes du déracinement. » (Emil Michel Cioran, *Précis de décomposition*).

Fiche technique :

Texte : Jean-Bernard Torrent

Mise en scène : Patrick Haggiag

Scénographie et costumes : Estelle Courtois

Interprétation :

Lui : Jean-Guillaume Le Dantec

Isabelle R. : Joëlle Miquel

L'autre : Danièle Van Bercheycke

Djami : Abdel Soufi

Collaboration pour la lumière : Jean-Louis Chauvet

Stagiaire à la mise en scène : Sonia Sellouk

Durée : 1h10

Notes de presse :

« Toujours cette mode - ou cette dernière manie - de monter en spectacle les lettres des hommes célèbres, pas nécessairement gens de plume d'ailleurs. Demandez à vos amis de brûler vos cartes de vacances, Dieu sait l'usage qu'on pourrait en faire si vous mouriez en état de notoriété »

***, *Politis* du 26 décembre 1991.

« On a demandé à la rencontrer [Joëlle Miquel] parce que l'on se dit que cela doit être bien intéressant pour une jeune comédienne d'incarner au théâtre la sœur d'Arthur Rimbaud, Isabelle. (...) Rimbaud, bien sûr, elle ne peut que l'aimer. Comme elle aime Victor Hugo, Kurosawa, Bergman. Comme elle aime les hauts sentiments. Le sublime. «Rimbaud, je bats comme lui», dit-elle. Et on sait que c'est vrai »

Armelle Héliot, *Le Quotidien de Paris* du 30 décembre 1991.

« La pièce raconte deux visions très différentes de la même histoire (...). D'un côté, Arthur, écorché vif, exigeant. Il jure qu'il est incompris. De l'autre, sa sœur, Isabelle, acquiesce à tout ce que dit son frère, acceptant d'être tyrannisée par lui pour mieux l'aimer d'une affection exclusive et possessive. Chacun raconte son histoire »

Joëlle Miquel, propos recueillis par Marion Thébaud, *Le Figaro* du 2 janvier 1992.

« Avec des ciseaux et un pot de colle, Jean-B. Torrent coupe, ajuste et remonte la correspondance africaine de Rimbaud, ajoute ici et là aussi du sien, multiplie les télescopes jusqu'à obtenir un patchwork bariolé, un brin provocateur, et quasi-incompréhensible. Quatre comédiens se distribuent d'une façon hasardeuse les répliques, aggravant encore la confusion. Un monsieur sphérique, presque obèse, Rimbaud, j'imagine, traîne sa lassitude que traversent des instants de colère, tombe à terre, et ne peut plus se relever. Patrick Haggiag prolonge ces fantaisies par une mise en scène façon Bob Wilson, artificielle et alambiquée, dont la symbolique obscure et candide se charge d'effacer le dernier soupçon d'humaine vérité. On écrase des poivrons frais, des petites balles tombent sur la scène, chacun s'emploie à épater un public qui n'en demandait pas tant. (...) C'est le type même de ce théâtre à l'estomac qu'on croyait à jamais disparu. »

Pierre Marcabru, *Le Figaro* du 6 janvier 1992.

« un étrange objet dramatique, assez fermé sur lui-même et peu conducteur d'émotions. (...) décor assez harmonieux (...) Mais justement, ne fait-on pas ainsi un peu trop dans la joliesse, l'élégance, l'esprit supérieur ? (...) ce bref spectacle a quelque chose d'emprunté, pour ne pas dire de franchement prétentieux. Ou bien est-ce de la naïveté ? (...) Très fiers de venir après la fin de l'année de commémoration de Rimbaud, les deux artisans principaux du spectacle n'échappent pourtant pas aux travers du genre : l'ellipse, le clin d'oeil, le côté "je l'ai mieux compris que les autres", etc. S'il n'est sans doute pas tout à fait vaniteux, ce geste dramatique est pourtant vain. (...) Pour "incarner" l'impossible poète, fallait-il vraiment la confortable silhouette d'un Jean-Guillaume Le Dantec ? Cette

décision d'interprétation gauchit un peu plus encore l'obscur propos qui s'enveloppe de citations. »

A. H., *Le Quotidien de Paris* du 6 janvier 1992.

« On est à peine sorti de l'éprouvante commémoration de la mort du poète que d'autres spectacles surgissent. Pauvre Arthur, il n'a pas mérité tant de sophistication faussement savante ! (...) *Sur la côte et l'autre bord* est un spectacle prétentieux (ou bien très naïf, tellement naïf, alors, qu'il n'a pas sa place à l'Odéon !), un spectacle inutile, objet clos sur lui-même (...). Nulle intelligence possible d'un propos clair, ici, nulle générosité, pas d'émotion. (...) Ce que l'on devine des intentions de l'auteur et du metteur en scène est assez affligeant. »

***, *Le Quotidien du médecin* du 8 janvier 1992.

« Un spectacle sur le thème de l'exilé, du renégat. »

***, *L'Express* du 9 janvier 1992.

« Le tout se joue dans une étrange antichambre, où patientent quelques monticules de café. Avec des acteurs qui ne sont malheureusement pas à la hauteur et une mise en scène qui stagne, prisonnière de quelques idées empesées. »

E. K., *L'Événement du Jeudi* du 16 janvier 1992.

IV - Des saisons en enfer

Édouard AUTANT/Louise LARA

Nicolas BATAILLE

Une saison en enfer

Date et lieu de création :

Spectacle des Autant-Lara : 21, 22 et 23 décembre 1928, reprise du 26 février au 3 mars 1930, puis au Théâtre d'Essai Pierre Sonrel du 6 au 10 novembre (ou octobre pour Pierre Petitfils) 1937, à l'occasion de l'Exposition Universelle (où ils intègrent alors la mise en scène du sonnet des *Voyelles*) ; *Le Bateau ivre* est monté les 20 et 21 mars 1926.

Spectacle de Nicolas Bataille : 17 mai 1948, Concours des Jeunes Compagnies (obtention du Prix d'Avant-garde), au Théâtre de Rochefort. Reprise à Charleville le 17 novembre, puis à Paris 14 au 23 décembre 1948, enfin au Théâtre de Poche à Paris en octobre 1949 et à la Maison de l'Université.

Sources :

Spectacle des Autant-Lara : fonds « Art & Action », Bibliothèque Nationale (photographies, dessins, maquettes, presse, documents de travail, découpage du texte – reproduit ci-après, etc.) ; Michel Corvin, *Le Théâtre de recherche entre les deux guerres : le laboratoire art et action*, L'Âge d'homme/La cité, Th20, 1967 ; mentions par Pierre Petitfils dans *L'Œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud, essai de bibliographie et d'iconographie*, Paris, Nizet, 1949, p. 262 et dans *Rimbaud au fil des ans*, p. 59.

Spectacle de Nicolas Bataille : entretien avec Nicolas Batailles ; photographies ; nombreux documents sur l'affaire de la *Chasse spirituelle* évoquant la pièce.

Personnages : quatre comédiens incarnent des aspects différents de Rimbaud, des « fractions spirituelles de l'unité vivante » (tome IV de l'Album Art et Action) : OUI, NON, VOILÀ, DEMAIN. Un « Chœur des Espèces de Romances » dit les poèmes qui

sont cités dans *Alchimie du verbe*, parfois en parallèle, voire en simultané avec les quatre acteurs principaux.

Conduite de scène : le texte d'*Une saison en enfer* est repris *in extenso* (voir ci-après le découpage). Il est fractionné selon les paragraphes déterminés par Rimbaud ; alors, selon la tonalité, il est distribué à l'un ou l'autre des quatre Rimbaud à travers un découpage plus précis et plus arbitraire. 17 tableaux (deux actes). Cependant, Édouard Autant ayant utilisé l'édition de la *Saison* au Mercure de France (1924), éditée par Paternie Berrichon, il ajoute en guise de prologue le texte de « Bethsaïda » que l'on trouve dans *Proses en marge de l'Évangile*, et que Berrichon avait pris la liberté de placer en exergue de la *Saison* en remplaçant le premier mot, « Bethsaïda », par « Cette saison » (sans doute pour faire le lien).

Notes de mise en scène :

Décor :

Spectacle des Autant-Lara : le décor est rouge et noir ; un fond rouge dégradé, et un monticule rouge strié de noir sur le haut. Chaque section (il y en a 15, plus le prologue et l'avant-prologue) se voit attribuer un élément décoratif à la fois symbolique et mobile, censé résumer le ton, l'atmosphère, les intentions de chacun de ces moments du texte :

III Le pendule (avec un poisson dans un bocal au-dessous)	VIII La cloche	XIII Pas d'accessoire particulier
IV La croix	IX La voile	XIV Le bateau
V L'oiseau	X Lumières	XV Lumières (imitation tonnerre)
VI Le disque	XI Le poteau	XVI La bande
VII Barreaux	XII Pas d'accessoire particulier	XVII Le cierge

À partir de *Vierge Folle*, la technique change ; pour *Délires I*, deux fauteuils sont utilisés ; pour *Délires II*, les « quatre de scène » sont sur des tabourets et « miment » les poèmes cités par le chœur. Mais lorsque Édouard Autant reprend sa mise en scène, en 1930, il modifie tout : les comédiens sont désormais des clowns de music-hall, à chapeaux haut-de-forme blancs décorés de nuages. Leur visage est rouge et ils portent des lunettes de carton blanc. « Le décor unique est constitué d'un pan de mur percé d'une petite fenêtre campagnarde censé évoquer une pièce de la maison familiale de Rimbaud » (M. Corvin) Une lampe électrique est lancée de main en main, rythmant les répliques des différents personnages.

Spectacle de Nicolas Bataille : beaucoup plus simple et stylisée, la mise en scène de Bataille est « plus mobile et tonitruante qu'en 1928 » (M. Corvin). Pas de décor, des rideaux noirs, et pour accessoires, « les seules pièces de mobilier que Rimbaud aurait pu trouver dans son grenier de Charleville : table, fauteuils, tabourets et échelle. Aucune intention réaliste ne présidait au choix de ces accessoires qui tous étaient de couleur rouge, celle de l'enfer. Le symbolisme que cette couleur exprimait était de caractère expressionniste alors que celui d'Autant avait quelque chose de plus abstrait, voire de surréaliste » (M. Corvin).

Costumes :

Spectacle des Autant-Lara : les quatre Rimbaud sont en costumes de bagnards, avec chacun un masque différent ; ils tiennent dans la main un boulet, dont la chaîne brisée pend à leur cheville ; par ailleurs, ce sont des forçats dandies puisqu'ils sont également affublés de chapeaux haut-de-forme et de gants noirs ; le chœur quant à lui est vêtu de costumes de ville sombres.

Spectacle de Nicolas Bataille : tous sont en costumes de ville, avec haut-de-forme et frac, des costumes de dandies stylisés et inspirés de la caricature de Rimbaud par Verlaine « Les voyages forment la jeunesse » ; des masques rouges tous identiques, à la chevelure de filasse rouge.

Traitement des personnages :

OUI : « quand l'auteur affirme et accepte » (tome IV de l'Album Art et Action)/
« construction sociale d'un monde adapté à notre âme personnelle » ; « le Rimbaud fort,
un peu brute même, affirmatif de révolte » (propos rapportés par M.L. Van Veen) ;

NON : « quand il réfute même le néant » ; « construction dramatique de la pluralité
philosophique » ; « celui qui prend le contre-pied, paradoxal souvent »

VOILÀ : « quand il proclame la fatalité » ; « destinée religieuse du voyant » ; « celui qui
constate sans engagement »

DEMAIN : « quand il exprime ses aspirations » ; « l'amour accord dominant de la rime
intérieure » ; « l'idéal, l'espoir, la délivrance ».

DEMAIN est une femme « car il faut tenir compte de la place importante occupée par la
Vierge Folle. »

Remarques :

*Le découpage, peut-être parfois gratuit comme le souligne Corvin, est justifié par une
recherche d'Autant, qu'il désigne comme un « essai de dramaturgie par analyse
spiritualiste du lyrisme » ; on note que la mise en scène de Bataille, si elle reprend le
découpage des Autant-Lara, se débarrassera de toute cette philosophie hermétique, pour
un spectacle qui gagnera dès lors en fraîcheur et en dynamisme.

*Bataille remporte le prix d'avant-garde au concours des Jeunes Compagnies avec ce
spectacle ; c'est la naissance de la Compagnie Nicolas Bataille, en même temps que celle
de Nicolas Bataille metteur en scène.

*La mise en scène de Bataille a suscité de violentes réactions de rejet (voir les
commentaires de Corvin à ce sujet, p. 193) ; c'est ce mauvais accueil qui fût à l'origine de
l'affaire de la *Chasse Spirituelle*.

*L'idée qui guide la mise en scène de Bataille est celle d'un dépouillement par Rimbaud
de l'ancien *soi*, et de toutes les anciennes tentations ; grande efficacité, expressionnisme
très puissant du jeu dans cette perspective.

*Les Autant-Lara avaient déjà monté *Le Bateau ivre* deux ans plus tôt : « on voulut rendre sensible l'ivresse du bateau sans prendre garde que la représentation même stylisée d'un bateau ne laissait aucune prise à l'imagination du spectateur (...). La seule entorse au réalisme et la seule originalité d'Autant fut d'imprimer des mouvements indépendants et contraires à la coque et au mât, pour faire comprendre que son bateau est le symbole de l'âme déchirée d'un poète, non l'animation de quelque image enfantine » (M. Corvin).

Fiche technique :

*Pour Autant :

Adaptation : Édouard Autant

Mise en scène : Édouard Autant, Louise Lara

Interprétation :

Oui : Doublet

Non : Leven

Voilà : Bonnet-Piat

Demain : Marie-Louise Van Veen

Chœur des espèces de romances : Le Queré, Garcia, Renée, Louise Lara

*Pour Bataille :

Mise en scène : Nicolas Bataille

Masques et décors : Akakia Viala

Interprétation :

Oui : Nicolas Bataille

Non : Jean-Jacques Morvan

Voilà : Jacques Jeannet

Demain : Jean Marcellot

Durée : 1 heure (suivie de débats)

Notes de presse :

« La mise en scène (...) n'est pas destinée à rendre intelligible un texte qui est presque constamment au-delà ou en deçà de l'intelligence, mais elle nous entraîne dans le domaine de l'étrange où se meut le poète. »

Pierre Audiat, *Paris-soir Dimanche*, 10 octobre 1937

« ARTHUR RIMBAUD (...) a écrit cette courte phrase considérable : "Je est un autre". Le groupement Art et Action s'en autorise, bien à tort selon nous, pour être momentanément cet autre et illustrer et démontrer et prouver à la scène *Une Saison en Enfer*. (...) Art et Action se dit "un laboratoire de théâtre". Ce n'est pas une raison suffisante pour procéder à la vivisection d'une œuvre qui ne relève en rien de l'art dramatique. »

Paul Chauveau, *Le Jour*, 13 octobre 1937

« Ces jours derniers, il s'est trouvé des comédiens pour porter à la scène *Une Saison en Enfer* et rien, à ce que l'on dit, n'y était épargné pour montrer l'enfer rimbaldien. Ni les diables, ni les flammes, ni les broches, ni les rôtissoires. On mesure par là, la piètre idée du langage qui a cours en plein XX^e siècle, la tristesse des mots pris au pied de la lettre, l'ignorance de ce qu'est l'image, de ce que parler veut dire. »

Louis Aragon, préface aux *Poèmes Politiques* de Paul Éluard, Gallimard 1948

« À l'heure où, peut-être, le Théâtre est mort, on ne peut s'empêcher de considérer, avec une étrange émotion, ce "laboratoire" d'alchimistes où s'élabore, avec des formes, des mouvements, des couleurs qu'on pourrait dire primordiaux (...) une conciliation solennelle de réalités pleinement humaines parce qu'elles sont plus grandes que l'intérêt d'un homme. »

Nabou

*Commentaire de Pierre Petitfils sur la version d'Édouard Autant dans *L'œuvre et le visage d'Arthur Rimbaud* :

« Cette réalisation visuelle et auditive (...) fut un essai très curieux d'un goût souvent discutable. Dans une cellule de prison, les personnages d'*Une saison en enfer* (...), habillés en forçats et coiffés de hauts de forme, se livraient à d'étranges cabrioles : des chœurs (*l'Alchimie du verbe*, les *Espèces de romances*) leur donnaient la réplique de temps à autre. Ce spectacle, qui témoignait d'une touchante bonne volonté, ne fut pas, en général, très apprécié. Cette mise à la scène du chef d'œuvre de Rimbaud avait, selon l'expression d'un critique, "quelque chose d'effrayant, un peu comme une vivisection". »

Annexe : le Sonnet des Voyelles

*Ajouté au spectacle de la *Saison* en 1937.

*Les acteurs de la *Saison* et ceux des *Voyelles* peuvent être sur scène en même temps.

*Recherche axée sur les correspondances sensorielles, et donc artistiques.

*Idée de Théâtre Choréique ; la chorée est une « affection neurologique caractérisée par des mouvements involontaires amples et désordonnés » (dictionnaire Hachette, 1987). On peut supposer de la part d'Autant un jeu sur ce mot, mêlé aux mots de « chœur » (lié au concept de dramaturgie polyphonique) et de « chorégraphie ». Il définit lui-même le Théâtre Choréique comme la « composition d'un théâtre dramatique musical ».

*Projection de diagrammes conformément à l'énonciation de chaque voyelle : « Ces diagrammes résument visuellement la proportion des compressions moléculaires déterminant l'aspect scientifique relatif de chaque émission sonore. »

*Cinq comédiennes revêtues d'un maillot couleur de la voyelle représentée et derrière une silhouette en rhodoïd qui les vêtait, s'éclairant à chaque énonciation, récitaient respectivement le texte du sonnet. Autant appelle ces silhouettes les « costumes de salle », parce que les comédiennes étaient réparties dans la salle et non sur scène.

*Quatre émissions sont donc coordonnées :

– texte phonétique

– couleur

- sonorité instrumentale
- projection du diagramme

Ceci permet de « franchir SIMULTANÉMENT une nouvelle phase du problème synesthésique ». La salle est un « parvis spatial et cloisonnement lamellé pour distribution de polysonorisation ».

*Le principe : à chaque note de musique correspond un certain nombre de vibrations ; il en va de même pour l'émission sonore de chaque voyelle. On peut donc rapprocher une note de chaque voyelle. De même, un instrument est chaque fois rapproché selon les octaves – plus ou moins hauts – qu'ils couvriront : « l'instrument le plus aigu va de pair avec la lettre qui produit les vibrations sonores les plus nombreuses ; mais il n'y a là plus rien de scientifique ».

Les couleurs produisent également des vibrations ; d'où ce tableau :

Voyelles	Vibrations	Couleurs	Instrument	Note
I	3648	rouge	flûte	la (6 ^e oct.)
E	1824	blanc	trompette	la (5 ^e oct.)
A	912	noir	cor anglais	la (4 ^e oct.)
O	456	bleu	violoncelle	si (3 ^e oct.)
U	228	vert	basson	la (2 ^e oct.)

« Phonétiquement, chacune de ces voyelles se réalise selon un chiffre déterminé de vibrations auquel correspondent des valeurs sonores ou chromatiques qui peuvent désigner l'instrument ou la couleur approximative ». (E. Autant)

« Le texte de Rimbaud se présente dès lors comme une partition, chaque instrument émettant un son à l'octave désirée, au moment où l'accent est mis sur la voyelle caractéristique ». (M. Corvin, p. 215)

Fiche technique :

Telle que figurant sur le texte de présentation :

« Divertissement artistique et technique de culture.

Textes scéniques et décors d'Edouard Autant.

Composition synesthésique instrumentale d'Akakia Viala.

Documentation scientifique d'Horace Hurm, Ingénieur Radiologue.

Rapports sensibles de vibrations extraits des "Principes de Phonétique expérimentale de l'Abbé Rousselot ».

Projections lumineuses coordonnées du synchronisme de Blanc-Gatti.

Costumes de salle de Marie Wassilieff.

Mise en scène de Louise Lara.

Notes de presse :

« Lorsque nous lisons sur le programme que cet essai, souvent intéressant, parfois monotone, s'intitule "divertissement de culture populaire", nous répondons nettement : non. »

Pierre Abraham, *Ce soir*, 18 octobre 1937

« (cette expérience) ne prouve pas qu'I soit rouge, ou qu'A soit noir, mais elle établit des correspondances qu'avant Rimbaud Baudelaire avait senties. »

Pierre Audiat, *Paris-soir Dimanche*, 10 octobre 1937

« cinq jeunes personnes (...) ont arbitrairement psalmodié le texte fameux. Il n'en reste exactement rien, et de ce rien toute poésie est absente. Cette matérialisation sommaire et didactique est le contraire même de l'esprit, de l'imagination et de l'âme. »

Paul Chauveau, *Le Jour*, 13 octobre 1937

Gabriel CHAMÉ BUENDIA

Une saison en enfer

Date et lieu de création : la mise en scène est une reprise de la création par Mehmet Iksel du même spectacle, en 1979, avec le même comédien (Lucernaire, tournée nationale ; Espace Cardin, tournée internationale). Gabriel Chamé Buendia a refait la mise en scène pour la création en 1989, elle-même reprise pour le centenaire en janvier 1991, au centre culturel Georges Pompidou.

Sources : dossier de presse ; photographies de l'acteur ; programme ; interview de Pierre-François Pistorio dans l'émission *Ex libris* du 24 janvier 1991 (réf. INA : VHT VIS 19910124 TF1 006 - N° : CPA91001020 - Titre : <SADDAM HUSSEIN ET LA GUERRE SAINTE> - Collection : EX LIBRIS - Heure : 22 : 33 : 06).

Notes de mise en scène :

Décor : mobile composé de 6 miroirs encadrés, de différentes tailles, répartis dans l'espace ; des bougies en cercle sur des quinquets, que le comédien allume progressivement au long du spectacle.

Lumières : 2 projecteurs directifs ; le reste à la bougie.

Costumes : 2 costumes différents selon que l'acteur interprète Arthur ou la Vierge Folle ; vêtements noirs, écharpe rouge ; un masque.

Remarques :

*Note d'intention par Alain Borer : « *Une saison en enfer* est un *drame* : pas seulement un "poème" (..) ; pas non plus une "pièce de théâtre" – mais nulle part autant que dans ce monologue incandescent la *théâtralité* n'a été dévoilée, mise en scène dans les masques du personnage, représentation du corps et de l'âme exigeant tout ensemble la *vérité*. Personne (...) n'a su comme Pierre-François Pistorio *incorporer* et *délivrer* ce drame – cette action dans le corps et dans l'âme, avec sa prodigieuse soufflerie. L'essentiel dans

ce texte (...) tient sans doute à cette (...) impatience de ne plus séjourner dans *cet instant présent* qui n'est jamais assez le temps du dégageant rêvé, l'impatience de quitter ce corps et cette pensée toujours fatalement insuffisants (...), l'impatience d'accéder au lieu, qui n'est jamais celui auquel il se trouve – un lieu où l'on ne peut se trouver –, et qui porte Rimbaud à la marche infinie (...) J'ai éprouvé, reconnu même cette impatience en Pierre-François PISTORIO (...). Et quand Pistorio, l'oiseau de nuit, s'envole, nous reconnaissons en ce bond de rapace une *présence* ».

Fiche technique :

Mise en scène : Gabriel Chamé Buendia

Interprétation : Pierre-François Pistorio

Costumes : Jean-Marie Debaecque

Masques et accessoires : Daniel Cendron

Durée : 1 heure 30

Notes de presse :

« Avec une bouteille, une écharpe et des lunettes, il montre la mer, les mouettes, l'homme, la femme, le diable, etc. Une véritable lanterne magique. »

Jacques Delandes, *Le Figaro*.

« il a décidé de jouer *Une saison en enfer*. Non de réciter ce texte, mais de le faire vivre, en scène. Non de charger ce texte de toutes sortes de parures esthétiques, symboliques, trucs et trucs plus ou moins tragiques, mais de lui donner l'apport de la voix et des gestes (...). La poésie souffre de n'être pas plus souvent vécue ainsi. La représentation par la voix et le geste est dans sa nature d'origine. »

Yves Navarre, *Le Figaro* du 14 juin 1980.

« Il fait de Rimbaud une symphonie fantastique à lui tout seul. »

S. G., *Elle et Jours de France*.

« Monsieur Pistorio souligne en mélangeant heureusement l'ironie à la ferveur ce qu'il y a de grossier et de brutal dans ce poème désordonné et prophétique (...). Rimbaud, du fond de l'abîme, clame vers le ciel ses fanfaronnades de sainteté. Monsieur Pistorio montre avec une intelligence très fine qu'il n'en est pas dupe. Il ne dédouane pas Rimbaud. »

Phillipe Senart, *La Nouvelle Revue des deux mondes*, juin 1979.

« LE CIRQUE ÉLECTRIQUE »

Une saison en enfer

Date et lieu de création : les premières représentations de ce *work in progress* eurent lieu en décembre 2004, sous le chapiteau de la Cour du Maroc, Paris.

Sources : documents de présentation.

Personnages : six personnes sont en scène, sans incarnation particulière.

Conduite de scène : le texte d'*Une saison en enfer*, à l'exception de *Vierge folle*, *L'Éclair* et *Matin*.

Notes de mise en scène :

Décor/costumes : un chapiteau de cirque, le public encerclant donc l'arène sablée où ont lieu les divers numéros de trapèze, de bâton de feu, de lancer de couteaux, de punching-ball ou encore la musique jouée en scène (chant, basse, contrebasse, guitare, batterie, musique électronique sur platines). Les comédiens sont parfois en hauteur, sur une petite esplanade évoquant celle du trapéziste prêt à s'élancer. Les costumes changent, sont totalement excentriques et sans grande légitimité du point de vue du sens.

Remarques :

*La compagnie se présente comme un « cirque d'arts et d'essais », et le spectacle comme une « hallucination sous chapiteau, alchimie du verbe, du rythme et du corps ».

« Évocations de voyages, références aux arts vulgaires, aux choses désuètes, force poétique et politique, les poésies du recueil *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud sont présentées sous forme de tableaux distincts mêlant numéros de cirque, musique live, ambiances sonores électroniques, performances théâtrales et visuelles. Tour à tour comédiens, circassiens, musiciens, les six activistes du Cirque électrique sont présents sur

la piste, ils donnent les textes ou les chantent, créant des ambiances sonores et visuelles. La reprise intégrale des textes du recueil et le respect de l'ordre de ceux-ci sont un véritable parti pris de mise en scène. Le texte est omniprésent et le public est volontairement immergé dans l'univers de Rimbaud. De *Mauvais sang* à *Adieu*, chaque tableau reflète sur la piste une couleur, un ton, une ambiance qui lui est propre. Rêve, cauchemar, délire, hallucination... voire opéra fabuleux, comme l'*Alchimie du verbe*, un tableau concept dédié à l'art contemporain où sont et seront exposées « les célébrités de la peinture et de la poésie moderne », rythmé par un concert de « refrains niais et rythmes naïfs ». Ce spectacle « à suivre » reflète une véritable intention collective, toute l'équipe du Cirque Électrique s'est investi dans le travail de mise en scène, de scénographie, de construction de décors, de production... et enfin sur la piste. Les représentations actuelles sont une ébauche, le fruit de la première étape du travail de création. L'ossature et les intentions sont là. En revanche tous les tableaux n'ont pas pu être présentés, du fait de la blessure d'un artiste, et de la nécessité d'une deuxième étape de création. Certains tableaux ne sont pas achevés notamment l'*Alchimie du verbe*, qui se veut un tableaux ouvert à différents artistes contemporains, intégrant déjà des performances vidéos, et dans le futur des collaborations avec des acteurs et des plasticiens... Une sorte de galerie, de performance hybride... Il manque également les tableaux *Éclair*, *Matin* et *Adieu* où seront proposés un numéro collectif de tison, une lecture commune avec le public et un duo de portés au trapèze. Cette nouvelle création du Cirque Électrique se projette dans le futur et s'ouvre sur la volonté de participations artistiques multiples et pluridisciplinaires. À l'image du tableau d'*Alchimie du verbe*, *Une saison en enfer* est et sera en constante évolution, en mutation, au fil des rencontres et des représentations. »

*Déroulement du spectacle :

*le Prologue est dit sur un ton très neutre, sans intention.

**Mauvais sang* est donné en *off* (c'est-à-dire au micro, en hauteur, plus ou moins visible) par une femme, tandis que sur la scène un autre comédien fait un numéro de punching-ball. Il y a une certaine gratuité dans l'accord du texte et de l'action. En outre le texte est donné sans intention claire, ce qui achève de faire sortir les mots du sens. La boxe du

punching-ball est accompagnée de musique électronique. Le texte défile sur un écran en même temps qu'il est dit.

**Nuit de l'enfer* : le texte est dit à quatre voix, le « tais-toi » est donc adressé par un acteur à un autre ; une des jeunes femmes dépose des plumes sur l'un des comédiens, à quatre pattes. Le texte est parfois lu, inscrit sur une table ou sur un tee-shirt. La voix est dédoublée par un écho, et donc de moins en moins compréhensible à mesure que le rythme s'accélère dans le débit.

**Alchimie du verbe* est dit en *off* (par un homme). Les poèmes sont chantés, pour la plupart en anglais (sauf « Ô saisons... »), sur un rock brutal ou en ballade, toujours joué sur scène en direct. La prose est dite au micro avec le texte sous les yeux par la chanteuse. Des coupes sont pratiquées dans le texte. Une vidéo est ensuite projetée, intitulés « gestes à la limite de la dislocation du corps ». Puis l'un des comédiens joue de la batterie sur son propre corps, recouvert de genouillères et de coques. Ils distribuent des couvertures de survie au public, sans aucune justification. Lancer raté de couteaux, sur une cible où un corps est dessiné ; danse avec bâton enflammé aux deux bouts.

**L'impossible* : à plusieurs voix qui viennent de nulle part, de moins en moins intelligible, des deux côtés de la salle ; trapèze, musique, multiplication des voix. La chanteuse accroche un disque vinyle à chacune de ses oreilles et chante *Éternité* en anglais sur un air de rock (« Eternity/fly as you can »).

**Adieu* : un comédien se fait entourer de bandages dans une semi-obscurité, tandis que le texte est dit en *off* à deux voix (une masculine, une féminine).

Fiche technique :

Mise en scène : compagnie « Le Cirque électrique »

Interprétation : Avv Valley, Stella Scratch, Tom Fire, Benja-mix, Jphi numérique, Pri-style

Costumes : Sarah et Marie

Vidéos : Yves Boudiou, Yves-Marie Mahé, Frédéric Vaësen

Durée : 1 heure 30

Gilles DROULEZ

Une saison en enfer

Date et lieu de création : la pièce s'est jouée du 6 au 28 juillet 2001 au Ballon Rouge, dans le cadre du Festival d'Avignon *off* et du 27 mars au 6 avril, puis du 21 septembre au 8 octobre 2003 au Carré 30 à Lyon.

Sources : prospectus ; page Passion-Théâtre sur internet ; site de la Compagnie (www.compagnielesaffames.free.fr ; dernière consultation en 2003).

Notes de mise en scène :

Décor : fait de rideaux rouges et noirs, il dessine un triple plan scénique : le fond jardin, où est enfermé le musicien, derrière des barreaux ; le fond cour, où va parfois le comédien, comme pour se protéger ou se confesser (*Vierge folle*) ; l'avant-scène, où il évolue ordinairement.

Costumes : à dominante noire (veste et pantalon), le torse et les pieds sont nus pour Droulez, ou blanche (chemise ample) pour le pianiste.

Remarques :

*La note d'intention invite le spectateur : « Plongez avec nous dans ce voyage poétique et fabuleux, dans l'univers décalé et délirant de l'imaginaire... »

*La diction imite souvent (mais pas en permanence) les accents de Léo Ferré dans son enregistrement d'*Une saison en enfer*, entre parole et chant. Dimension liturgique, chorale.

*La Compagnie Les Affamés a également monté un spectacle autour du *Bateau ivre*, joué en alternance avec la *Saison* à l'automne 2003 au Carré 30 à Lyon.

Fiche technique :

Mise en scène et interprétation: Gilles Droulez

Piano et arrangement musical : David Boumendil

Décor : Jean-Pierre Garcia

Costumes : Sidonie Elokani

Lumière : Pascal Fellmann

Durée : 1 h12

Notes de presse :

« Avec *Une saison en enfer*, le temps n'est plus à la polémique, l'anarchie n'est plus à la politique et l'ébat prévaut sur le débat. Les prestations de ces deux passeurs sont en symbiose avec la nature de la livraison : scories, apogées, force et fébrilité. »

Olivier Saison, *Le Progrès-Lyon*.

« À l'arrière-scène, trois pans de barreaux de fer : Rimbaud enfermé, se cognant à tous les recoins de son mental... "Maintenant, la prison, on nous l'injecte directement dans la tête, comme une piqûre paralysante" semble vouloir dire le pianiste, lequel restera invariablement posté derrière la grille, rivé à son instrument vestale, qui s'immolera parfois en de larges mélopées-chaloupées, pour le dieu clandestin qui me tue. À l'avant-scène, un pentacle rongé par la désespérance, par des semelles de vent : Rimbaud le marginal, délibérément aux confins d'une société qu'il feint de vilipender pour mieux exorciser le mal, les maux de la chair, la chair brûlante des mots pour seule litanie, la main seule dressée au bord du monde pour les porter à l'incandescence. Mais... de Rimbaud aliéné à Rimbaud libéré, où est l'errance, le déracinement, la dérive ? Où est-il, Rimbaud le flâneur infatigable, usant le seuil secret des échos opératiques qu'il déchaîne, et crevant quel ciel obnubilé, quel cœur douloureux ? Où est-elle, cette blessure ineffable qui sépare le poète des ruines où sont les hommes ? Je ne perçois pas de différence de potentiel entre le personnage et l'imaginaire dans lequel il m'a invité. Or, quand je viens voir la mise en espace du texte sur la musique lunaire, étrangement détachée, de Ferré,

paradoxe ultime, creuset duquel devraient émerger toutes les contradictions humaines, ce sont les écarts de la partition qui m'intéressent: l'alchimie du verbe, les instants où le silence s'immisce dans les paroles mêmes, le choc entre la virtuosité du corps et l'impuissance de la profération... Ici, l'offrande constamment centripète de ce magma parlé-chanté empêche toute étincelle, je ne parviens pas à entrer en résonance avec cette énergie qui s'alimente à sa propre source, et pourtant déployée de profondeurs telluriques qui forcent l'enthousiasme, elle se consume pour moi dans les vapeurs de soufre qu'elle soulève. »

Ken Michel, Passion-Théâtre sur internet, www.passion-theatre.asso.fr (dernière consultation en 2002).

« Parcourir le temps d'une rencontre une saison entière... accepter de se laisser bercer par la folie dévastatrice de l'enfer de Rimbaud. Je me laisse guider par les mots qui s'échappent, s'entrechoquent et délivrent toute leur force au cœur du brasier destructeur de Rimbaud d'où s'échappe toute la poésie de cette angoisse de vivre. Mais Rimbaud n'est plus seul : Ferré vient à son secours avec sa musique, afin de l'aider à se délivrer de son message dément. Ce chant apaisant accompagne mon voyage, me donnant la force d'appivoiser toute la violence de la parole donnée et d'en savourer toute la douceur sulfureuse. Car je souffre en sentant toute cette poésie me parcourir, libérée afin de venir incendier mon univers de rêves d'ordinaire surprotégé... mais je me laisse totalement emporter, laissant la magie de cette rencontre opérer avec toute l'intensité que je pourrais délivrer.

Frédéric Loquet, Passion-Théâtre sur internet, www.passion-theatre.asso.fr (dernière consultation en 2002).

« "L'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure."

Dans une pénombre s'entremêlent la lumière blanche et rougeâtre, la musique et la parole. Pour la première fois depuis des années je pleure pendant le spectacle. Ce moment de catharsis qui m'est offert est inévaluable et il efface de ma mémoire les petits détails qui ne m'ont pas plu. Quels ? Le personnage de la Vierge Folle avec la couverture sur sa

tête m'a un peu gêné. Les autres ? Ne me demandez pas. Je les ai oubliés. J'ai envie de revisiter cet enfer et de retrouver cet instant précieux. Je voudrais que ce moment ne se termine pas, qu'il soit au présent. Maintenant. Dans le minuscule théâtre, dans l'intimité chaleureuse du dernier cercle infernal – la redécouverte de Rimbaud, le désir incontrôlable de répéter à l'instar du pianiste les mots de ce maître de fantasmagorie, de les chuchoter, de les balbutier, de les crier. Drôlement, de l'extérieur arrive la voix d'un enfant et le bruit d'une voiture qui osait pénétrer cette petite ruelle avignonnaise endormie. Bien que ça soit une invitation de sortir, de rencontrer la lumière de jour, un rappel qu'il faut déjeuner, je n'ai pas envie de m'en aller. J'ai le désir de descendre et de m'asseoir dans l'ombre de ces deux hommes et de demeurer éternellement dans cet enfer de la poésie. »

Agnieszka Tworek, Passion-Théâtre sur internet, www.passion-theatre.asso.fr (dernière consultation en 2002).

« La voix que j'ai entendue dans la pièce était forte, présente, incarnée, mais ce n'était pas ma lecture, ma façon d'appréhender un tel texte. La voix m'a semblé presque trop chaude et trop dense, j'aurais aimé entrer dans l'enfer en ayant connu un repos plus léger, je ne me serais que mieux laissée envahir. Pour paraphraser le poète, "l'alchimie du verbe" ne semble pas offrir le même or selon le lecteur. Chaque phrase semblait d'une beauté magnifique, mais je n'ai pas eu le temps d'en goûter la saveur, elles se sont suivies un peu trop rapidement pour que j'aie le temps d'en tirer ma vision, elles étaient trop chaudes pour que je veuille les conserver. Du coup, je suis restée spectatrice de l'hallucination de l'acteur, et malheureusement passive. Je n'ai pas réussi à entrer dans le spectacle, une de mes oreilles se laissait bercer par la mélodie lancinante du piano, l'autre envahir par la verve du comédien, mais je n'y ai pas trouvé mon Rimbaud. Mais je suis heureuse d'en être devenue curieuse, et d'avoir envie d'y faire mon propre chemin. »

Sophie Rousset, Passion-Théâtre sur internet, www.passion-theatre.asso.fr (dernière consultation en 2002).

Nicolas FAGART

Une saison en enfer

Date et lieu de création : en appartements à Paris et Calais en 2000 et 2001 ; juillet 2001 et du 5 au 27 juillet 2002 au Centre Européen de Poésie, dans le cadre du Festival d'Avignon *off* ; reprise à la Belle Hortense puis à Caval à Paris en 2002.

Sources : dossier de presse ; documents sur internet (www.passion-theatre.org ; dernière consultation en 2002).

Remarques :

*Note d'intention (Nicolas Fagart) : « Notre projet ? Faire "entendre" ce chef d'œuvre... au plus grand nombre (...) pour tous ceux qui ne l'ont pas lu, ceux qui l'auraient oublié, ceux qui seraient curieux de l'entendre, ceux qui ont envie de l'entendre... Notre proposition : le texte étant écrit à la première personne - comme un journal, une confession - un acteur, seul en scène, s'approprie le texte, et nous parle... nous communique une saison en enfer. Pas de décor signifiant ou esthétisant, pas de personnages. Non, un homme qui nous parle. »

« moment de théâtre pur »

« Ce n'est pas un conteur, il n'"est" pas Arthur Rimbaud, il est François Stemmer (...). Il y a bien entendu en amont une lecture personnelle et passionnée, la mienne et celle de l'acteur. Elle peut avoir son intérêt propre, mais surtout elle permet une concrétisation de la parole et de comprendre donc ce qui se dit. Les mots devenant "audibles", accessibles, chacun les recevra pour s'en nourrir. Ce n'est pas une explication de texte, c'est une proposition d'écoute. Un échange permanent se fait par le regard entre le comédien et nous ; et nous "oblige" à être à l'écoute, à ne plus être seulement passif. Ses mots, ses silences, à l'écoute de nos silences. Sa sincérité faisant écho à celle de l'auteur, il se fera passeur de sa parole. »

*La compagnie a également organisé une soirée Rimbaud à Gujan-Métras en octobre 2005, avec Isabelle Florido, mise en scène de Pierre Ménard, dans le cadre du festival « Lire en fête ».

Fiche technique :

Mise en scène : Nicolas Fagart

Interprétation : François Stemmer

Durée : 1h30

Bruno SERMONNE

Une saison en enfer

Date et lieu de création : création en 1969 à Bruxelles ; multiples reprises, dont l'une le 10 février 1981 au Théâtre-Poème de Bruxelles ; à la cave de la Folie à Orléans (Résidence Dessaux, rue de la Folie) et à la Maison de la Poésie à Paris ; tournée en France et en Italie.

Documents obtenus : entretien avec Bruno Sermonne ; article du *Mensuel littéraire et poétique* de février 1981 ; interview Bruno Sermonne dans l'émission Ex libris du 24 janvier 1991 (réf. INA : VHT VIS 19910124 TF1 006 - N° : CPA91001020 - Titre : <SADDAM HUSSEIN ET LA GUERRE SAINTE> - Collection : EX LIBRIS - Heure : 22 : 33 : 06).

Notes de mise en scène :

Le spectacle a existé dans de nombreuses versions. La première, très simple, se faisait à la table, à la recherche de la voix. Sur *Nuit de l'enfer* et *Vierge folle*, le comédien évoluait dans un labyrinthe de miroirs. Dans la deuxième mouture, il y avait un prologue évoquant le capitaine Rimbaud, une mise en exergue de l'armée française : une capote de soldat et un chapeau figurant celui de la mère Rimbaud sont posés sur un perroquet. Le comédien mime un défilé, au son de fanfares militaires de l'époque (Sermonne signale que les titres des fanfares sont dans le texte d'*Une saison en enfer* : « le rêve passe », « diable au corps »), et souligne le rapport entre musique militaire et musique de cirque. Les dernières recherches se sont tournées vers la question du rythme, avec une batterie.

Remarques :

* conférences-spectacle : « Rimbaud, Claudel, Artaud - Une Passion pour l'Acteur

*Il a réalisé un enregistrement CD de l'intégrale d'*Une saison en enfer*, produit par France-Culture et la Fnac.

*Interview Bruno Sermonne (émission *Ex libris*) : « Pour moi Rimbaud ce n'est pas dans une rimbaldothèque, c'est dans le corps. C'est dans l'incarnation, c'est dans la façon de vivre, de regarder, de voyager, de s'en aller, d'être désinvolte, d'être insolent, de ne jamais être là où l'on vous attend, de ne pas avoir le souci de la carrière, de l'image, c'est une manière de toujours être en ligne de fuite, c'est une provocation. »

Notes de presse :

* « la lecture (...) nous impose de rester un peu « extérieur », ne nous rend pas compte de l'homme. C'est cet homme délirant, déchiré, écorché vif, en proie à tous les démons de l'aliénation mentale, que Bruno Sermonne nous a montré (...) ; c'est cet homme qu'il a été, intensément, du plus profond de son être... »

« identification totale de l'auteur et de son interprète »

« il cesse, à chaque représentation, d'être Bruno Sermonne, pour entrer dans la peau du personnage qu'il a choisi d'interpréter »

***, « Re-création de la bouleversante interprétation de « Une saison en enfer » par Bruno Sermonne, *Le Mensuel littéraire et poétique*, février 1981.

Georges TRILLAT

Une saison en enfer

Date et lieu de création : la création s'est faite en 1992 dans le cadre du festival d'Avignon *off*. Reprise en octobre 1994, d'abord au Théâtre de l'Île Saint-Louis, puis aux Déchargeurs, ou encore en Poitou-Charentes, avec des représentations en milieu défavorisé (écoles ou prisons). Le spectacle a également été donné en seconde partie de *50+1*, création du Nouveau Théâtre expérimental présentée à l'Espace libre de Montréal du 21 mars au 8 avril 1995.

Sources : article de Pierre Popovic, « La solitude et la compagnie » et de Stéphane Lépine, « Une saison en enfer : +1 », *50+1, Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995, respectivement p. 53-58 et 92-94 ; compte-rendu par Patrice Ganier dans « Quand Georges Trillat nous dit *Une saison en enfer* », *Parade sauvage* n° 34, septembre 1995, p. 70-72 ; reportage dans le journal de France 2 du 12 octobre 1994 (réf. INA : VHTVIS 19941012 FR2 006 - N° : CAB94097712 - Titre : RIMBAUD / COMÉDIEN - Collection : JA2 DERNIÈRE - Heure : 24 : 00 : 48).

Personnages : clochard, se mêlant avec le narrateur d'*Une saison en enfer*

Notes de mise en scène :

Décor/accessoires/costumes : un vieux caddie suffit à la scénographie ; un vieil imperméable sale et déchiré au costume. Tout se joue sur les lumières et les jeux d'ombres : une ampoule fixée au mur (comme dans un confessionnal) ou au caddie, mime le feu d'un bivouac dont l'éclairage est modulé grâce à une feuille d'aluminium. Une seconde ampoule, fixée dans une boîte de conserve, change de hauteur grâce à une poulie. Le feu de camp s'éteint après *Adieu*.

Remarques :

*Rimbaud prend ici l'apparence d'un clochard, qui aurait aimé et appris par cœur le texte d'*Une saison en enfer*. Diction vulgaire, de clochard parisien. Soliloque d'ivrogne.

*Georges Trillat a également donné un récital, comprenant une bonne partie de la *Saison*, à la Maison de la Poésie le 5 décembre 1998 pour l'Association des Amis de Rimbaud.

Fiche technique :

Mise en scène et interprétation : Georges Trillat

Notes de presse :

« +I, est aux mains d'un seul comédien (le mot interprète conviendrait peut-être mieux) »
 « Après l'abondance et la dilatation, l'unité et l'ascèse ; après la compagnie, la solitude. La présentation d'*Une saison en enfer* par Georges Trillat n'est pas une bouture mais le complément dialectique de *50* ; c'est un spectacle à part entière, avec sa cohérence, sa sensibilité, sa pensée, son imagination. Sa qualité tient aux faits que Trillat ne récite pas le texte d'*Une saison* comme un poème et qu'il n'essaie pas d'incarner Rimbaud. Il installe au contraire une médiation entre le texte et lui, en sorte de se ménager un espace de lecture et de jeu. Cette phrase extraite de ses "Notes d'intentions" décrit cette médiation : "Le personnage qui raconte l'histoire est une sorte de clochard qui, un jour, a trouvé le texte de Rimbaud et l'a appris par cœur ; il en a assimilé les pensées et, aujourd'hui, en fait un soliloque de bar, de rue, de quai de gare... un monologue de théâtre". Le mot important dans cette note est *soliloque*, mais il faut à la fois le distinguer de *monologue* et de *discours* comme le fait Jean-Pierre Sarrazac dans une étude récente : "Le soliloque n'est pas *monologue*, puisqu'il permet le dialogue de voix discordantes à l'intérieur de soi-même ; il n'est pas non plus *discours*, dans la mesure où il saisit la pensée au moment où elle est en train de se former, lorsqu'elle émerge, se contredit, se reprend, se corrige, se complète, s'affermir". Cette intériorisation de voix en bataille, cette pensée qui accroche le langage et tire, le travaille au corps pour naître vaille que vaille, pour éliminer toutes les scories du langage figé et de l'autobiographie complaisante, ce

sont les dimensions actives du texte de Rimbaud que le clochard de Trillat fait ressortir. Passer par l'intercession de ce personnage n'est cependant pas sans péril, car le clochard est devenu au fil des ans et des films un stéréotype du théâtre et du cinéma français ; quelques déformations de langue et de mâchoire exagérées n'évitent pas totalement cette michelsimonisation de la figure. Mais ce n'est là qu'un inconvénient mineur dans une interprétation qui a de remarquables qualités : son dépouillement (un léger barda sur caddie à roulettes et une lampe au bout d'un fil qu'on peut monter ou descendre tiennent lieu d'accessoires et de décor), son occupation de l'espace (à coup de marches nerveuses, comme obsédées de mots), son sens du rythme mettent en évidence la difficulté, les heurts de la quête d'innocence menée par Rimbaud. Changeant de voix, de gestes, Trillat souligne également les schizophrénies locales que multiplie le texte, et sa façon de rendre celui-ci donne à entendre combien Rimbaud, pourtant grand poète de l'œil, écrivait aussi à l'oreille et à la voix, en même temps que son économie de moyens laisse toute la place à une prose dont la densité de sens est à couper le souffle. »

Pierre Popovic, « La solitude et la compagnie », *50+1, Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995, p. 53-58.

« Le comédien se livre à nous avec la fraîcheur (...) de l'adolescent qui, à dix-huit ans, veut tout dire de ce qui le mobilise (...) et en même temps avec l'urgence du créateur au bord de la mort et qui veut dire, montrer, faire sentir le plus de choses possible (...) ; en brûlant pas mal de cartouches, loin du calcul et de l'économie un peu mesquines qui président parfois à l'orientation d'un spectacle. Chacune des scènes, chacun des moments de cette *Saison en enfer* prouve la nécessité, pour Georges Trillat, de cette œuvre-là et pas une autre, en même temps que se déclare une passion folle pour l'être-là du théâtre »

Sur *Vierge folle* : « Ressassement obsessionnel qui engendre la dissolution de son être, lui fait emprunter la voix de l'Autre (... elle se fait plus sourde, comme venue d'ailleurs, de cet étranger qui l'a révélé à lui-même), obsession qui investit son corps entier, le poing qui serre, le bras qui scande, la position repliée sur les genoux (...). Scène presque emblématique qui n'est rien sur le papier : pur exercice d'acteur, comme un exercice de diction (avec ses variations de tempo) »

« Loin de l'épaisseur ludique et de la conscience bouffonne (...), son jeu tend presque vers l'abstraction, l'abstraction de l'être »

« génie du neutre »

« une vibration poétique, une simultanée qui échappe à toute antinomie »

« il ne s'affirme pas dans la brutalité univoque de l'effet théâtral, son jeu n'est pas plein et direct : dérobé, au contraire. Il ne joue pas un personnage préexistant, il le produit dans l'instant. D'où cette voix singulière qu'on a pu croire inexpressive à certains moments, précisément parce qu'elle se dérobe aux conventions de l'expressivité, blanche si l'on veut (quoique pleine d'aspérités), comme absente parfois, mais capable de violence (de passion), ne marquant, dirait Barthes, aucun clivage entre l'affect et le signe, l'émotion et son expression. Sans que jamais l'acteur se distancie du personnage, celui-ci semble cependant, à travers le jeu même de l'acteur, se distancier par rapport à lui-même dans un perpétuel "faisons comme si". Cela se prolonge en un véritable art du mime, en une précision aérienne du geste. L'espace d'un silence ou d'un réajustement d'éclairage, le personnage se fait acteur et l'acteur personnage. Le mutisme et un geste "technique", comme "au second degré", lui confèrent un statut autre, presque magique, résonnant d'un ailleurs (...) dont il serait l'émanation ou le médium (...). C'est assez dire l'importance du geste dans son jeu. Pas de parole sans les gestes qui sont comme le complément, l'implication, voire la condition de son énonciation. Par le geste, la parole envahit le corps, et le personnage l'acteur. Par le geste, aussi, exorciser sans doute une inadéquation au monde qu'éprouve le personnage (...). Et, autant que la voix rimbaldienne dont nous n'avons jamais fini d'explorer les profondeurs, c'est l'acteur qui nous touche. Acteur médium (...), qui toujours ainsi se tient, entre présence et absence, ici et ailleurs. Intermédiaire entre le virtuel et le réel, entre l'esprit, le texte de Rimbaud, et l'ici-bas de sa réalisation, il n'incarne pas théâtralement le personnage, il en est donc, oui, le médium. Il manifeste son absence ("la plus efficace des présences", disait Proust), matérialise ce manque qu'est par définition le personnage (...) : il ne révèle pas le personnage en creux mais personnifie cette absence autant que cette absence se fond en lui, et le personnage *le* devient autant qu'il devient ce personnage vécu comme sa propre hallucination, en un don frappant d'identification et de mimétisme avec celui dont il incarne le songe. Comme

médium, il est *là*, c'est-à-dire ici et ailleurs, oui, devant nous et "absent", engagé à fond, presque aveuglément, dans le feu du présent, et à la fois "dans les nuages". Ainsi ne joue-t-il pas théâtralement une scène : il la vit de l'intérieur, comme un rêve éveillé, avec ce regard halluciné qui semble venir d'ailleurs (...). De là aussi cette voix et cette diction si singulières : il est là et il parle d'ailleurs, ou l'ailleurs parle à travers lui, dans la précarité immédiate de l'instant. Il se dérobe en même temps qu'il se montre, à la fois plus et moins que lui-même, avec cette manière infiniment subtile qui lui est propre de jouer à côté de son texte, ou à côté tout court (...). Nul ne préserve (n'aiguise) ainsi jusqu'à l'infime le décalage entre l'ici et l'ailleurs, le juste et le faux, l'actuel et le virtuel (...), la dissonance n'étant plus que ce point d'infini et d'absence où il *est* acteur : se détachant de ce qu'il fait à l'instant où il le joue (à moins que ce ne soit l'inverse) avec la légèreté d'un funambule, dirait Genet, le geste de franchir la limite sans cesse imminent, sans cesse repoussé, qui ferait retour à un jeu plein et redondant, à l'accord "parfait" de l'être et du dire, du jeu présent et du texte qui vient d'ailleurs. D'où cette tension-absence du jeu de Georges Trillat. Cette dualité, cette simultanéité n'est pas technique ; elle ne relève pas d'un décalage entre la mimique et le texte par exemple, elle est saisie dans une unité, s'exprime aussi bien dans un moment de mutisme résonnant de tout un non-dit, que dans un imperceptible flottement, une incertitude, une fragilité du lien entre le dit et le dire, le texte et son énonciation, le jeu progressant ainsi à l'infini, telle la courbe vers l'asymptote, sans jamais l'atteindre, vers le trop loin et la consonance : son ambivalence étant d'autant plus aiguisée, ténue, presque abstraite. »

Stéphane Lépine, « Une saison en enfer : +1 », *50+1, Cahiers de théâtre/Jeu* n° 75, juin 1995, p. 92-94.

p. 30 : « Ce n'est en tout cas pas un texte dramatique »

« Un clochard a trouvé le texte d'*Une saison en enfer*. Il le trouve beau. Alors il parle, il le dit »

« Quelques accessoires permettent de rendre le spectacle efficace. Une lampe au fond dans le coin, c'est le soleil. Elle est vite éteinte. La nuit tombe. Le clochard dresse son camp. Son bagage tient dans un caddie. Ensuite celui-ci devient le feu entretenu de son

bivouac à l'aide d'une ampoule – Satan ? – fixée à son sommet. Une feuille d'aluminium permet d'en moduler l'éclairage. À l'intérieur d'une boîte de conserve une seconde ampoule – Dieu ? – se tiendra grâce à une poulie tantôt près du sol, tantôt un peu plus haut pour devenir la lueur qui lui tombera dessus, au fond de l'abîme »

p. 31 : « Le damné de la *Saison* est un sujet fracturé. Difficile à jouer »

« Ses mouvements sur la scène sont des bonds sourds pour se jeter sur sa bouteille de gnôle »

« Il parle et tourne la tête parfois pour voir s'il y a quelqu'un derrière lui en train de l'écouter. Il n'y a personne d'autre que le diable dans son dos, une ombre gigantesque qui se dresse en même temps que ses mains se tiennent près du feu (...). Trillat est un maître en fantasmagories »

« M. Trillat interprète le "drôle de ménage" avec deux voix, l'une suppliante, l'autre grossière, brutale. Sous la lumière divine il est tantôt à genoux, les mains jointes dans une espèce d'extase, tantôt vautré comme un chien andalou, hideux et railleur »

« Après les dernières lignes d'ignition de la *Saison* tout s'évanouit. La feuille d'aluminium est repliée avec le froissement crépitant d'un papier mangé par les flammes. Le clochard est dans le noir. Bonsoir. »

Sébastien Moreigne, « Rapport du spectacle *Une saison en enfer* interprété par M. Georges Trillat », *Rimbaud vivant* n° 35, 1996, p. 30-32.

* « clochard qui, un jour a trouvé le poème de Rimbaud et l'a appris par cœur ; il en a assimilé les pensées et aujourd'hui, en fait un soliloque de bar, de rue, de quai de gare... un monologue de théâtre. Il dit le poème en donnant l'impression que la pensée s'invente au fur et à mesure. Pour tout décor, il n'y a sur scène que l'arbre de vie et son fruit défendu, l'arbre de la connaissance du bien et du mal » (p. 71)

*il « nous interpelle sans ménagement particulier. Il a tout perdu et fait appel à notre pitié » (p. 71)

* « Il a besoin de nous, d'être écouté, il veut conjurer son malheur et l'exorciser » (p. 72)

Patrice Ganier, « Quand Georges Trillat nous dit *Une saison en enfer* », *Parade sauvage* n° 34, septembre 1995, p. 70-71.

V - Opéras rimbaldiens

Louis-François CAUDE/Lorenzo FERRERO

Rimbaud ou le Fils du soleil

Date et lieu de création : le livret a été écrit en 1974, mais l'opéra n'a été créé que quatre ans plus tard, le lundi 24 juillet 1978, au Cloître des Célestins à Avignon *off* (5 représentations). Il a fait l'objet d'une reprise le 8 décembre 1978 à l'Opéra de Lille.

Sources : entretien avec Antoine Bourseiller (18 mars 2003) ; photographies ; revue de presse (fournie par Antoine Bourseiller et Maison Jean Vilar à Avignon) ; cahier de régie ; dossier de présentation ; prospectus ; lettres.

Personnages : Rimbaud, Verlaine, Mme Rimbaud et leurs doubles chanteurs, Mme Verlaine, Bismarck, Goncourt, homme errant, clients de cabaret, soldat, bourgeois de Charleville, prussien, serveuse, travestis.

Conduite de scène :

Tout le texte est composé à partir de poèmes, essentiellement tirés des *Poésies* (*Le Bateau ivre*, *Voyelles*, *Le Dormeur du val*) et d'*Une saison en enfer*, et de beaucoup de lettres. Néanmoins, il est organisé selon une chronologie biographique, dessinant trois années de la vie de Rimbaud, de 1870 à 1873, en trois actes et 24 tableaux :

Prologue

I - Rimbaud à Charleville, scène de taverne, confrontation avec des « assis », puis la Commune et la présence de la guerre.

II - Les fugues de Rimbaud ; à la fin de l'acte, le cabaret disparaît.

III - Paris, les Parnassiens (scène dans un salon) et rencontre avec Verlaine, amours des deux poètes, Bruxelles et le revolver.

Épilogue

Notes de mise en scène :

Décor : Architecture ogivale du lieu ; le dispositif scénique évoque une scène à l'italienne, avec des bas-reliefs dorés et un rideau pourpre. Double plan scénique qui est également un double plan d'émission sonore. Dans les tons or et rouge, le décor est néanmoins assez sobre pour un opéra. Il se compose d'un lit de fer, de tables en bois avec des bancs, et dessine un décor de cabaret provincial dont seuls les accessoires sont mobiles. Le décor met en valeur l'importance des climats : ville du Nord, puis Paris...

Costumes : Rimbaud porte un foulard de communard. Les doubles ont les mêmes costumes que leur personnage. « Les costumes sont les seuls éléments de reconstitution historique » (dossier de présentation).

Musique : Bel canto (technique du chant dans la tradition lyrique italienne, pureté du son, virtuosité), valse, polkas. Disposition des musiciens en trois points fondamentaux du cloître. Mélange, collage de travaux contemporains et de morceaux-références (ce qui génère une forme d'intemporalité).

Remarques :

*L'opéra a été enregistré par France-Culture, mais n'est pas disponible.

*Notes d'intention (extraites du livret de présentation du spectacle destiné au public) :

« La parole est toujours présente et le chant intervient lorsqu'elle semble incapable de rendre la complexité des rapports entre les personnages ou leurs propres consciences »

« Plusieurs musiques d'époque et plusieurs styles de musique se mêlent en cours d'action.

Il ne s'agit pas de références historiques qui d'ailleurs ne seraient pas très exactes, mais de concordances musicales adaptées à des moments dramatiques stéréotypés »

« lieu principal du décor, une sorte de cabaret provincial, au bord de la Meuse (...), symbolise Charleville, adonnée au négoce et à l'idéal bourgeois, ville-prison, ville-miroir où se fige une société qui répète inlassablement son agonie »

« il n'y a pas de décor précis, mais une succession de tableaux, transfigurés par des objets ou des meubles »

« Ce n'est que du théâtre et de la musique, ou pourquoi Rimbaud est devenu un opéra fabuleux »

*Notes d'intention (extraites du dossier de présentation destiné aux professionnels) :
 « Arthur Rimbaud est le librettiste involontaire et le personnage principal de cet opéra-théâtre (...). J'ai écrit Rimbaud en 1974 comme si j'écrivais de la musique, avec les mots d'Arthur, un opéra imaginaire. Je voulais parler d'une irrémédiable perte, d'un monde perdu qu'aucun chemin ne rejoint plus, d'un enfant, d'une enfance, d'une impossible identité, d'une extrême jalousie. » (Louis-François Caude) ; « un raccourci de la vie de Rimbaud" ; "en contractant les principales rencontres que fit cet adolescent, les auteurs jettent pêle-mêle sur la scène des personnages et des événements de telle façon que les premiers deviennent souvent des entités et les seconds des personnages. La Commune (...) est une femme. La guerre est personnifiée par Bismarck. Verlaine (...) est transfiguré par la soprano. » ; « jeu violent et réaliste des acteurs » ; « déplacements expressionnistes des chanteurs. Le chant est le lieu où l'on rêve, un lieu complètement asexué. La parole est le lieu où l'on passe, un lieu de frustration » ; « musique sérielle, consacrée plus particulièrement à l'activité créatrice du poète » ; « musique populaire (...) illustrant les faits historiques » ; « la mise en scène doit éviter le piège de la récitation poétique » ; « importance donnée aux voix (...) support du spectacle » (Antoine Bourseiller).

*Extraits de la lettre de Louis-François Caude à Antoine Bourseiller du 30 avril 1978 :
 « S'il faut rajouter quelque chose, je préférerais que ce soit la présence de la Mère Rimb silencieuse. À moins qu'il ne faille lui faire dire la réplique de la scène 9 que nous avons supprimée : "la magique étude du bonheur..." Je tiens beaucoup à la présence de la Mère Rimb, à la fin du III et sur tout l'épilogue, comme je tiens à ce qu'on garde à l'esprit, *sur tout l'opéra, ce rapport Mère-Fils-Père*, mère fortement présente, fils "torturé", écartelé et père absent (...). Les personnages masculins, du travesti à Verlaine en passant par l'Ami, sont une figure possible du père, une image que se fabrique Arthur de quelqu'un qu'il n'a pas connu *et qu'il veut imiter, aimer* (...). Je ne suis pas assez versé en psychanalyse pour aller plus loin, mais je crois que c'est là que réside tout le moteur dramatique de notre opéra, et en particulier dans la scène de la Vierge Folle. Cette scène est un conflit entre Arthur et Arthur, avec, comme toile de fond, comme possibilités de

compréhension, de transfert, le conflit Arthur-Verlaine, et le conflit, plus loin encore, Mère Rimb-Capitaine Rimb. *Arthur décide, dans cette scène, de rester un Enfant (...)*. Opéra autour de l'enfant et de la mort, à travers Rimb. Le chant, surtout le soprano, le sexe. Mon discours n'a rien de cohérent, silence, musique peut-être. Il faut absolument la présence d'un enfant à l'épilogue. Pourquoi pas non plus du début à la fin ? L'histoire d'Arthur comme celle d'une régression qui gangrène, et ne se réalise, sublime, que dans la mort. »

Fiche technique :

Montage des textes / livret : Louis-François Caude

Musique : Lorenzo Ferrero

Mise en scène : Antoine Bourseiller

Direction musicale : Boris de Vinogradov

Décor et costumes : Radu et Miruna Boruzescu

Interprétation (dans l'ordre d'apparition):

Arpad Ajtony : homme errant

Anne Bartelony : alto, cliente, double de Madame Rimbaud

Christophe Bourseiller : soldat, communard, homme

Eve Brenner : soprano coloratur, double de Rimbaud

Jean-Philippe Courtis : basse, bourgeois de Charleville, Bismarck, Goncourt

Robert Dumé : ténor, client du cabaret, double de Verlaine

Marianne Epin : serveuse, Madame Verlaine

Françoise Le Bail : Madame Rimbaud

Benoît Régent : travesti, ami, Verlaine

Jean-Loup Wolff : Rimbaud

Musiciens :

Sylvie Betrando : harpe

Philippe Breas : cor

Claude Crousier : clarinette

Sahan Dinanian : violoncelle

Gérard Frémy : piano

Edmond Israëlievitch : violon

Hiroko Koyama : violon

Rio Noda : saxophone

Didier Pateau : haut-bois

Nicolas Piguet : percussion

Geneviève Renon : alto

Henri Wojtkowiak : contrebasse

Notes de presse :

« Théâtre musical ? C'est quasiment un retour à l'opéra classique »

« aria, cabalette, barcarolle, tempo di valze... avec ou sans, selon les cas (l'argument s'y prête) un soupçon d'intention parodique, la partition, italianissime (...) suggère (...) ces formes qu'on croyait révolues. »

L'opéra débute par une « brève ouverture orchestrale, où les violons bourdonnent comme des mouches affolées »

« les lecteurs habituels de Rimbaud sont quelques peu déroutés de découvrir "Rimbe" au détour de phrases célèbres, dépouillées ici des magies de la versification pour ne garder que celles de l'image. Travail qui n'est pas nécessairement clair. Mais sur quoi le compositeur (...) a effectué une remarquable clarification, plus importante peut-être que la musique elle-même. Le système des "doubles", qui fait un peu partie de la règle du jeu du Théâtre musical (...), trouve ici une justification nouvelle. »

« Les opinions peuvent diverger sur l'inspiration musicale de Lorenzo Ferrero, mais comme tout bon auteur d'opéra, n'a-t-il pas travaillé à l'intention d'interprètes bien précis (...) ? »

Jean Boissieu, *Le Provençal*, 26 juillet 1978

« Que font-ils de Rimbaud ? Ils mettent son œuvre en pièces. L'auteur du texte, L.-F. Caude, s'en vante : pas un mot n'est de lui. Tous sont de Rimbaud. Mais tous sont

déportés. Or, rien de pire qu'un mot déplacé, l'ensemble s'écroule. Rimbaud est en lambeaux »

« Pour faire du théâtre musical, prenez un auteur qui surtout n'a jamais écrit pour le théâtre »

« Je comprends le choix de ces jeunes auteurs. Pour eux Rimbaud c'est du gâteau : la recherche d'un père absent, la fuite de la mère castratrice, 17 ans en 1871, les amitiés particulières avec Verlaine. L'horreur, la révolte, le dégoût. Mais cela c'est Rimbaud moins le génie. Or c'est le personnage, non le poète, qui fascine nos auteurs. Un personnage qu'ils se taillent d'ailleurs sur mesure (...). Pas un mot sur Rimbaud (...) négociant à Aden, trafiquant d'armes au Harar... C'est en effet gênant pour faire le portrait édifiant d'un petit saint de la révolte, pour donner une belle image Saint-Sulpice de la contestation. Or, si chez Rimbaud sa jeunesse est poésie, sa vie d'adulte est drame lyrique. Un drame qui reste à traiter. Après ce Rimbaud fils du soleil, j'attends un Rimbaud fils de la nuit, trafiquant des ténèbres... Un Rimbaud qui ne soit plus ni de Charleville ni de Paris, ni d'Avignon, bref, qui ne soit plus un Rimbaud d'Épinal, victime de ce qu'il haïssait le plus : les conventions, quelles qu'elles soient »

Jean Cotte, *France soir*, 27 juillet 1978.

« La forme de l'opéra est nécessaire pour l'auteur, afin de mieux rendre compte des rapports du poète avec les autres (...). De plus, la musique apparaît à Caude comme faisant partie de l'enfance, car elle n'est pas un langage immédiat (...). L. Ferrero (...) a écrit des rôles parlés et des rôles chantés mais le tout s'inscrit dans un temps musical, ce qui implique des problèmes de mise en espace considérables pour donner aux interventions parlées un côté naturel. En fait, Ferrero voit plutôt le terme opéra que théâtre musical pour désigner une telle œuvre (...). La musique présentera aussi une explication du contexte historique et culturel de l'époque, avec des sortes de rappels »

« Les gens devront donc laisser au vestiaire "leur" Rimbaud. Car, poursuit-il [ndm : Caude], "nous avons tous notre Rimbaud imaginaire dans notre poésie intime" »

« Bourseiller faisait aussi remarquer que si la parole des comédiens sera parfois perdue dans la musique, cela résulte d'une volonté de l'auteur, la musique emportant la phrase dans une vague et n'en ramenant que deux ou trois mots »

Le Provençal, 24 juillet 1978.

« L'envoûtement, certain, de cette paraphrase, à plusieurs niveaux, du "cas" Rimbaud, sourd-il de l'œuvre, ou... de nous ? Auberge espagnole, cette création, pour sophistiquée qu'elle soit, n'a-t-elle pas besoin d'être peuplée de notre interrogation personnelle, et perpétuelle, sur le "Voyant" pour être... visible ? »

« Les personnages-clés de l'univers Rimbaud sont comédiens et chanteurs comme si l'un et l'autre, séparément, eussent été impuissants et infidèles »

« Rimbaud : Jean-Louis Wolf (sans aura mais énergique), Ève Brenner aux aigus toujours aussi déconcertants de surhumaine agilité »

« Mourir à Avignon (...) n'est-ce point pour cet errant que fut Rimbaud une possibilité de résurrection ? »

Edmée Santy, *Le Soir*, 25 juillet 1978.

« Ce n'est pas toujours sans artifice dans la distribution des rôles, et pas toujours d'une clarté évidente. »

« On a voulu montrer Rimbaud (...) dans sa jeunesse pleine de révoltes (...) jusqu'à son départ, à son anéantissement volontaire. Une sorte de modèle, d'archétype de l'adolescent qui refuse. »

« La réalisation scénique appuie sur l'aspect étouffant, embourgeoisé ou pitoyable, par la banalité, le vieillot des décors, les personnages à la fois réels et symboliques »

« Que la partition (...) utilise à des fins dramatiques divers styles, pour imiter par exemple par dérision quelque romance et revienne l'instant d'après à des méthodes plus contemporaines, peut-être pas entièrement dominées, n'est pas gênant. »

« solidité du spectacle, plus traditionnel qu'il n'y paraît dans le genre. Le théâtre musical, à défaut de véritable définition, a des codes. »

Georges Gallician, *Le Méridional*, 26 juillet 1978.

« *Le théâtre musical* genre bâtard qui tient à la fois de l'opéra et du théâtre parlé »

« Il n'est pire prison que celle du génie. Rien n'est plus ingrat que le montage de textes. D'autres s'y sont cassés les dents en lassant l'attention du public. »

« Aussi bien, l'intérêt de *Rimbaud ou le fils du soleil* résidait-il moins dans le sujet que dans son traitement. »

« la musique sacrifie sans vergogne au "collage" »

« de l'avant-garde actuelle à l'ère verdienne en passant par la mélodie symboliste, et la cabaret naturaliste. »

« Marianne Épin (Mme Verlaine) et Françoise Le Bail (Mme Rimbaud) sont prisonnières du caractère assez caricatural de leurs personnages. Jean-Loup Wolff (Rimbaud), assez raisonnable dans son dérèglement de tous les sens, et Benoît Régent (Verlaine) (...) évitent au spectacle de tomber dans un mélodrame facile. »

Jacques Doucelin, *Le Figaro*, 26 juillet 1978.

Citation de Caude : « "La vie de Rimbaud est fascinante, étonnante pour les jeunes et peut-être vraiment un sujet d'opéra". De son côté, Antoine Bourseiller affirme : "Il n'y a pas de plus grand personnage de théâtre que Rimbaud, à l'égal de Hamlet ou de Roméo. Nous avons voulu conter l'histoire de cet enfant et de cet adolescent ressemblant étrangement à nos enfants". Il ne s'agit pas d'une reconstitution historique et les vingt-quatre tableaux (...) constituent une bande d'actualité vivante sur les années 1870. »

« Textes parlés et chantés, musique instrumentale sont pour L.-F. Caude : "La meilleure façon de rendre compte des rapports tissés autour de Rimbaud enfant ; musique et chant sont les plus aptes à traduire la musique imaginaire de l'enfance." »

« la priorité est donnée à la voix et au bel canto (au sens philologique du mot). Eve Brenner (...) constate que pour une fois dans le théâtre musical, les chanteurs ne sont pas des "pièces rapportées", que leur rôle est complet, avec des interventions venant à point nommé. A. Bourseiller souligne : "Ici, le bel canto est un honneur". »

N. S., *La Marseillaise*, 24 juillet 1978

« parler, à travers Rimbaud, d'une perte irrémédiable, d'un monde perdu, d'un enfant qui s'appelait Arthur et qui nous ressemble pour avoir refusé d'être un homme. »

« La parole est toujours présente et le chant intervient lorsqu'elle semble incapable de rendre la complexité des rapports entre les personnages ou leurs propres consciences. »

« Il y a aussi des chanteurs qui parlent, des chœurs parlés, etc. Mais au-delà du rapport musique-texte, la structure du spectacle est celle d'un opéra et le bel canto, la virtuosité nécessaire à dépasser le parlé. Plusieurs musiques d'époque et plusieurs styles de musique se mêlent en cours d'action. Il ne s'agit pas de références historiques qui d'ailleurs ne seraient pas très exactes, mais de concordances musicales adaptées à des moments dramatiques stéréotypés. »

Le Provençal, 23 juillet 1978.

« La mesure de Rimbaud est-elle dans cet énorme texte, dense sinon touffu, dont pas une ligne n'est inventée ? Ou dans ces anecdotes saisies par un vertige musical ? »

« L'accumulation nuit à l'intensité dramatique. L'asphyxie est au bout du chemin. »

« le génie de Rimbaud n'est-il pas un peu encombrant sur la modeste scène d'un théâtre musical ? »

Claude Samuel, *Le Matin de Paris*, 28 juillet 1978.

« Porter à la scène "Vie passionnée de... , c'est se condamner par avance au théâtre musical façon "Historia" magazine. Surtout quand on commence par le commencement et qu'on finit par la fin, avec un acte pour chaque "période" et des numéros comme têtes de chapitre. »

« Rimbaud crie toujours très fort, mais parce que c'est un révolté, on vous le dit... »

J.-L. M., *L'Humanité*, 27 juillet 1978.

« Une démarche (...) qui risque d'aboutir à une vision encore plus déformée de ce que fut Arthur Rimbaud, (...) à une multiplication des reflets et des signes comme dans un kaléidoscope hallucinant »

« l'écriture même de ce théâtre musical superpose les êtres et les éclats d'être : les comédiens sont interchangeable »

« êtres qui se heurtent et se complètent, au fur et à mesure que les dialogues (...) et que les thèmes musicaux et les effets sonores se télescopent. Une époque renaît, mais intemporelle »

Claude Bandieri, *Journal de Lyon*, 27 juillet 1978.

« Pauvre Rimbaud, librettiste malgré lui ! Pauvre "opéra fabuleux", pris au mot, pris au piège ! »

« L'apport personnel de L.-F. Caude c'est ce qu'il appelle le "télescopage" de ces textes. Télescopage qui les rend parfois peu intelligibles et qui fait au moins une victime : Arthur Rimbaud, méconnaissable, défiguré, dépoétisé. Un comble ! On comprend ce qui a pu séduire le jeune iconoclaste aux aspirations freudiennes : Rimbaud ou le refus de la castration maternelle, Rimbaud ou la recherche du père, Rimbaud ou la révolte d'une jeunesse qui préfigurerait mai 68. »

« l'autre Rimbaud, l'aventurier (...) aurait pu gêner la démonstration. Que reste-t-il de ce Rimbaud avignonnais ? Des images d'Épinal animées, très animées, une sorte de B.D. »

« Jean-Loup Wolff, s'il ne manque pas de conviction, n'atteint pas à la grâce. »

« dans cette conception du théâtre musical, on ne fusionne pas, on juxtapose. »

Louis Séranne, *Nouvelles littéraires*, 3 août 1978.

« Quand on s'attaque à un mythe, il faut toujours se chercher des excuses. »

« En écrivant : "J'étais un opéra fabuleux" [*sic*], le poète n'a-t-il pas lui-même pris le risque de tendre la main aux musiciens ? »

« Les phrases parlées où le sens des mots l'emporte largement sur l'effet musical né de la rupture de ton (lorsque la parole succède au chant) sont d'une portée immédiate et très forte, mais fragile en même temps : au fur et à mesure que la musique établit un univers plus abstrait, impose ses lois, les dialogues, parfaitement en situation au début, alourdissent le déroulement d'une action dont les épisodes chronologiques nous

intéressent moins que le contenu poétique (...). De même, les allusions au style musical de l'époque (...) finissent par s'engluer dans leur propre caricature. »

« la musique, très raffinée au contraire, de Lorenzo Ferrero (...) a (...) tendance à passer au second plan, derrière le texte parlé tout d'abord, jusqu'au troisième acte où le déséquilibre s'inverse, et, peu à peu, derrière l'autre musique, celle des citations. »

« certains musiciens sont sur la scène (pour la kitsch musik), les autres, qui devraient se trouver dans la fosse (...), ont été disposés sur les côtés. Le rôle assigné à l'orchestre est tout à fait traditionnel : il crée le climat psychologique, soutient les voix ou dialogue avec elles par l'intermédiaire des solistes. »

« Si l'*aria* de la Vierge folle reste, tant du point de vue dramatique que lyrique, comme la page la plus marquante de l'opéra, l'*intermezzo* qui sert de prélude au troisième acte et dont le développement se poursuit d'une scène à l'autre, témoigne plus encore peut-être du sens théâtral du compositeur. Avec une thématique aussi dangereusement simple que des notes isolées en octave passant d'un instrument à l'autre, Ferrero réussit à établir une tension très efficace et à ne pas la laisser se dissoudre. »

Gérard Conde, *Le Monde*, 29 juillet 1978.

« Benoît Régent (...) dans une incarnation de Verlaine d'une rare intensité dramatique »

« Jean-Loup Wolf prête son regard visionnaire et sa voix au débit un peu trop haletant au personnage de Rimbaud, dont il édulcore bien sagement tous les dérèglements. »

Jean-Marie Sourgens, *La Voix du Nord*, 8 décembre 1978.

« les chanteurs doublent les acteurs dans le même personnage, exprimant leur âme intérieure, ou au contraire, leur inconscient en contradiction avec leurs paroles explicites »

« L'iconographie que nous avons trop souvent dans la tête risque d'ailleurs de se trouver dérangée : Verlaine, c'est, n'est-ce pas, un vieil alcoolique devant son absinthe ? Mais non, là, il a vingt-sept ans, il est jeune. »

Catherine Clément, *Le Matin de Paris* du 7 juillet 1978.

Élisabeth CHAILLOUX/Serge HUREAU

Green

Date et lieu de création : le spectacle s'est joué du 24 février au 18 mars 2000 au Théâtre des Quartiers d'Ivry à Ivry-sur-Seine, du 30 mars au 1er avril 2000 au Maillon HautePierre à Strasbourg, le 5 décembre 2000 au théâtre Georges Leygues et le 9 février 2001 au Passager, à Calais.

Sources : entretien avec Élisabeth Chailloux (le 4 janvier 2002) ; programme ; documents internet dont dossier pédagogique sur www.lechannel-calais.org/dossierpeda/docgreen/greendossier.html (dernière consultation en 2003).

Personnages : un beatnik, narrateur et chanteur ; deux musiciens.

Conduite de scène :

(les titres suivis d'une astérisque sont de Verlaine)

À la musique (boîte à rythmes) ; *Ma Bohème* (mélodie de Ferré ; sur le vélo) ; *Les Chercheuses de poux* (musique orientalisante ; sur le socle de statue) enchaîné avec *Les Poètes de sept ans* (en rap ; sur une chaise, évoquant les latrines) ; *Les Pensionnaires** (variété des années 60) ; *Roman* (rock des années 50) ; *Au cabaret-vert* ; *Voyelles* (rock psychédélique ; sous des couvertures sur la pelouse) ; *Le Cœur du pitre* (musique violente et martelée, oppressante) ; *Les Corbeaux* (bruit d'avions de guerre, bombes) ; *Écoutez la chanson bien douce** (Hureau chante par-dessus la musique de Ferré, pendant que les musiciens travaillent le disque vinyle comme les disc-jockeys) ; *Sérénade** (sur la mélodie de Ferré ; Hureau va faire la manche dans la salle, suivi du violoniste) ; *Les Mains de Jeanne-Marie* (cucaracha, d'après Montéhus) ; rapport de police (dit et rythmé par une machine à écrire) ; *Chanson de la plus haute tour* (sur la mélodie de Ferré) ; *Âme te souvient-il** (harmonica, sur la mélodie de Ferré) ; *L'Art poétique* (sur la mélodie de Ferré).

Rappels : *Green** puis de nouveau *Au cabaret vert*.

Entre les poèmes, un texte est improvisé par Hureau autour de la vie des deux poètes, mais aussi sur l'enfance en général, l'adolescence dans les années 70, ces notions étant dès lors comme « illustrées » par les textes chantés.

Notes de mise en scène :

Décor : la scène est entièrement verte, recouverte de faux gazon, avec des chaises de jardin, décor qui évoque le square de la gare à Charleville. Le spectacle débute avec *À la musique*, dans ce décor de square, avec un rideau en camouflage de parachutiste à l'avant-scène.

Costumes : Hureau est habillé en beatnik des années 70, avec surplus américain, capote militaire et godillots (le même costume que dans *Gueules de Piaf*). Les musiciens sont en petits militaires de fanfare ou musiciens de kiosque.

Musique : pour chaque poème a été imaginée une musique spécifique, composée et jouée par les musiciens ; pour *Ma bohème*, *Sérénade*, *Chanson de la plus haute tour*, *Âme te souvient-il* et *Art poétique*, c'est la musique de Ferré qui est reprise. Seules deux bandes-son ont été utilisées : la chasse d'eau pour *Les Poètes de sept ans* (évoquant les latrines) et les bruits d'avion pour *Les Corbeaux*. Beaucoup d'instruments différents sont utilisés sur scène.

Remarques :

*Plusieurs titres ont été envisagés, dont *À la musique* et *Au cabaret vert* ; au final le spectacle a été programmé sous deux titres différents : *Green* et *Tête de faune*.

*Troisième volet d'une série, avec *Trenet* et *Gueules de Piaf*.

*Note d'intention du programme du TQI :

(également sur internet : www.passion-theatre.asso.fr/spectacles/pagesspectacles ; dernière consultation en 2003)

« Pour qu'elles m'inspirent à les interpréter (signifier comme elles font écho...) comme le vin, les chansons doivent sédimenter en moi. Aujourd'hui il est temps de faire surgir

celles-ci (...). Soyons clairs, ici il s'agira d'aborder Rimbaud et Verlaine, puis Ferré. J'ai eu besoin de son interprétation musicale comme de celle de quelque mélodiste français du début du siècle et aussi de Patti Smith, afin de me laisser toucher par les deux poètes. À l'école la fameuse petite musique de leurs mots ne m'était pas suffisante ou sans doute n'étais-je pas assez compositeur dans l'esprit, pour la leur donner moi-même. Aujourd'hui nous donnerons à certains textes de Rimbaud des musiques de notre composition (...). Il chantera ses histoires comme les clochards du métro qui font rire et pitié à la fois. »

*Texte de Serge Hureau, reproduit dans le dossier pédagogique réalisé par Jean-Christophe Planche :

(www.lechannel-calais.org/dossierpeda/docgreen/greendossier.html)

« "Green" 1870-1970 – Si je n'avais posé, un jour, un disque de Léo Ferré sur ma platine, je n'aurais jamais rien compris à Rimbaud et Verlaine. La fameuse petite musique de la poésie, je ne l'entendais pas. En ce temps des années 70, la musique était portée par les guitares électriques et la batterie. Nous nous rendions en stop, le duvet dans le sac à dos aux festivals de rock ou de folk. Je me souviens, c'était en terminale au Lycée Buffon en 69-70. L'époque était au gauchisme. Un groupe avait pris pour mot d'ordre "changer la vie". On disait que le mot était de Rimbaud. Quitte à décevoir, je crois bien que je ne connaissais que cela de Rimbaud, peut-être aussi quelques phrases sur l'état de voyant "qui s'acquiert par un long dérèglement de tous les sens". Avec des philosophies pareilles, on imagine l'état de nos parents devant nos allures alanguies, nos drôles de cigarettes, nos goûts d'Orient et d'Afrique, nos amours libres. Le mythe vague de Rimbaud nous touchait un peu, à peine. Les auréoles, même celles de Mao, ne m'intéressaient pas vraiment. "Changer la vie", en revanche, ça oui ! Et puis, il faut le dire, Rimbaud-Verlaine étaient "au programme". Alors comment rêver avec ça, le bac arrivait avec sa somme d'angoisse... "C'était au programme", cela voulait dire commentaire de texte. Sans doute préférais-je le texte au commentaire. Une chose qu'on disait de Rimbaud m'agaçait par dessus tout : il avait avec la vingtaine passée perdu son génie. Bref, je me détournais bien vite de lui et de son Verlaine. Bien sûr, l'un et l'autre me troublaient trop. En fait, je jouais à les oublier jusqu'au jour où... un drôle de 33 tours,

le fameux disque de Ferré, arriva dans la maison que j'habitais avec deux copines pareilles aux "pensionnaires" de Verlaine. »

*Texte de Jean-Guy Coulange, reproduit dans le dossier pédagogique réalisé par Jean-Christophe Planche :

(www.lechannel-calais.org/dossierpeda/docgreen/greendossier.html)

« Tourner autour de Rimbaud – Comment faire avec Rimbaud ? Comment toucher à Rimbaud ? Un jour, Serge en parle en marchant le long des sentiers côtiers de Bretagne, pas très loin de "l'île" de Ferré près de Saint-Malo. Alors, Ferré, pourquoi pas ? Partir de ces longues descentes d'arpèges en formes de plages. Ferré lui-même s'est-il réellement "attaqué" aux poèmes de Rimbaud et Verlaine, ou les a-t-il déposés respectueusement sur ses matelas harmoniques ? Les phrases coulent chez Ferré, comme des fleuves impassibles, avec ou sans mélodies – son approche la plus juste n'est-elle pas dans *Le Bateau ivre* qui est plutôt parlé que chanté. Partir de Ferré. On s'est mis en bleu de travail. Notre mécanique habituelle, désossement, découpe en règle, autopsie dirait Michel Risse, inventaire et résultat : va pour Ferré comme *Ma Bohème* ou *Green* mais il nous faut aller plus loin, nous rapprocher davantage de la bête-Rimbaud, par nous-mêmes. Partir de Ferré, mais cette fois en partir. Le quitter malgré lui, grâce à lui. On tourne autour de Rimbaud. Le Rimbaud de 1870 devient celui de nos propres "seventies" au sens large, des yéyés jusqu'au raggamuffin en passant par le folk, la pop, Rimbaud est partout. L'enfant-rap qui refait le monde à sept ans enfermé dans les latrines, Bob Dylan au Cabaret vert, le jeune mousse violé sur des cris de violon, Françoise H et Sylvie V pensionnaires à quinze ans découvrant l'amour. Nous avons composé la plupart des musiques du spectacle comme des douaniers, as de la contrebande musicale, des corbeaux qui tournent autour de Rimbaud. »

Fiche technique :

Mise en scène : Élisabeth Chailloux et Serge Hureau

Interprétation : Serge Hureau

Musique : Jean-Guy Coulange (Montferrat), Michel Risse, Léo Ferré.

Arrangements musicaux et orchestrations : Jean-Guy Coulange et Michel Risse.

Parties enregistrées : réalisation Michel Risse en studio.

Interprétation : Montferrat (banjo, guitares, saz, tamora, autoharpe, violon, djembé) ; Michel Risse (steel-drum, glockenspiel, djembé, guitares, harmonium indien, harmonica, électrophone, bongos, piano).

Décors et lumières : Jean (et Michel) Grison

Costumes : Esmod

Son : Jean-Christophe Bourgeois

Maquillage : Carlo Villalon

Durée : 1h30

Notes de presse :

« Vous connaissez Rimbaud et Verlaine. Ou vous en avez une idée. Et le nom de ces deux-là ne vous est pas tout à fait inconnu. Mais les avez-vous entendus, et avez-vous réellement entendu leurs mots, leur poésie et surtout y avez-vous pris un vrai plaisir ? (...) Le spectacle de Serge Hureau est bouleversant parce qu'il inscrit la poésie dans la vie. En usant d'instruments hétéroclites (banjo, guitares, saz, auto harpe, djembe, harmonium indien), en osant des orchestrations inspirées des musiques de son adolescence, en n'hésitant pas à recourir à l'humour, il rappelle avec finesse que la poésie est d'abord un plaisir des mots (...). Il est impossible de chanter Rimbaud et Verlaine sans se référer à Léo Ferré »

À propos de l'affiche : « La silhouette est celle d'un jeune homme. L'allure svelte, la chevelure ébouriffée ainsi que les bottines permettent de reconnaître Rimbaud dont l'image a été largement diffusée (notamment par Ernest Pignon-Ernest) au point de devenir une sorte d'icône du poète maudit. Le corps domine la nature et se trouve au centre de la spirale orange qui renvoie au soleil : les connotations renvoient à l'image du poète "voleur de feu" qui s'empare du monde pour le reconstruire par les mots. L'attitude du personnage se prête à de multiples interprétations : il marche (le poète aux semelles de vent), montre sa détermination ou se balance au rythme d'une musique. Le spectateur associe également cette silhouette au nom de Serge Hureau : une ambiguïté est ainsi créée

qui suggère que Serge Hureau met en parallèle sa propre vie avec celle de Rimbaud. Les couleurs vives, les pixels, les larges touches comme la typographie qui rappelle les caractères d'une machine à écrire semblent tout droit issues des pochettes de disques psychédéliques des années 70. Serge Hureau semble donc établir une relation entre sa jeunesse et l'œuvre de Rimbaud. La mention de "Green" peut être interprétée de différentes façons selon la culture du spectateur : elle peut renvoyer au fond vert de l'image ou désigner le poème de Verlaine. L'image prend un nouveau sens éclairé par les vers de Verlaine : "J'arrive tout couvert encore de rosée/Que le vent du matin vient glacer à mon front". La silhouette est maintenant celle de Verlaine et le spectateur comprend pourquoi il n'y a qu'un personnage alors que l'affiche annonce deux poètes : le spectacle mêle Verlaine et Rimbaud à la vie de Serge Hureau. Les mentions "composé et interprété", "poèmes", "musiques", "mise en scène", "scénographie et lumières" permettent de préciser la forme du spectacle : il s'agit de chansons originales sur des textes de Rimbaud et Verlaine. Le spectacle ne se limite pas à un tour de chant. Il est une création de Serge Hureau essentiellement puisque son nom apparaît à quatre reprises. L'absence totale de majuscule (excepté au début de Green) suggère la modestie : le spectacle ne sera pas un hommage respectueux à deux poètes classiques.

Sur les textes cités plus haut : « Les textes de Serge Hureau et Jean-Guy Coulange peuvent être étudiés selon trois axes :

- la remise en cause du mythe des deux poètes : Serge Hureau insiste sur son peu d'intérêt pour cet auteur qui était "au programme", il évoque la méconnaissance de son œuvre. Jean-Guy Coulange en fait une "bête", il ramène les poèmes les plus célèbres à des anecdotes : "enfermé dans les latrines", "jeune mousse violé".
- la référence à Léo Ferré : C'est par l'interprétation de Léo Ferré que Serge Hureau rencontre vraiment Rimbaud. Le musicien sait qu'il doit "partir de Ferré" pour mieux s'en éloigner. Il juge l'approche de Léo Ferré trop respectueuse.
- le lien entre les poètes et la vie quotidienne : Serge Hureau avait retenu des slogans de Rimbaud qui éclairaient son adolescence. Jean-Guy Coulange s'approprie Rimbaud en l'associant aux yéyés, à Bob Dylan, à Françoise Hardy ou Sylvie Vartan, à sa découverte de l'amour.

Ces textes permettent de comprendre l'esprit dans lequel a été conçu le spectacle : il s'agit de faire sentir comment la poésie nous touche intimement et non de se livrer à un respectueux hommage ».

Jean-Christophe Planché, dossier pédagogique pour le spectacle *Green*.

(www.lechannel-calais.org/dossierpeda/docgreen/greendossier.html)

Marius CONSTANT

Des saisons en enfer, un amour fou

Date et lieu de création : le spectacle fut créé en 1999 à l'Opéra Garnier de Monte-Carlo, dans le cadre du Printemps des Arts, et repris à l'Espace Pierre Cardin à Paris du 23 novembre au 2 décembre 1999.

Sources : entretiens avec Daniel Mesguich ; enregistrement vidéo ; documents internet sur www.mag4.net/Rimbaud/Rimbaud_Films.html (dernière consultation le 15 décembre 2005).

Personnages : Rimbaud, Verlaine, Isabelle, Mathilde, Ménélik/Djami, l'officier de police, le facteur.

Conduite de scène et citations :

Les poèmes chantés alternent avec des passages de texte, souvent inventé, dessinant le parcours biographique de Rimbaud.

Verlaine chante *Colloque sentimental* puis avec Rimbaud *Âme te souvient-il* (musique de Debussy, *Mélodies*). Chants africains. Texte ajouté dit par Ménélik (sur cordes) : « Monsieur Rimbaud, monsieur Arthur Rimbaud, il n'habite pas par là, l'homme français, monsieur Rimbaud ». *Ménélik* : « Le marchand d'or, de cuivre, d'argent, de colliers de perles, de femmes, de filles, d'esclaves. Monsieur Rimbaud, monsieur Rimbaud, rêvez-vous ? Savez-vous où vous êtes ? » ; *Rimbaud* : « Harar, Abyssinie » ; *Ménélik* : « il se réveille, il se rappelle où il est, il se rappelle même où il est » ; *Rimbaud* : « Harar, Abyssinie, le vacarme, la chaleur, les mouches, cette jambe » ; *Ménélik* : « Me reconnaissez-vous ? » ; *Rimbaud* : « Abdullah » ; *Ménélik* : « Et vous ? » ; *Rimbaud* : « Je ne sais pas » ; *Ménélik* : « Si tu le sais » ; *Rimbaud* : « Non, je ne sais pas » ; *Ménélik* : « Levez-vous » ; *Rimbaud* : « Non » (...); *Rimbaud* : « Je veux rentrer en France » ; *Ménélik* : « On ne peut pas rentrer en France » (...); « Arrivé de Marseille, le 1er

décembre 1880 (...), la corne d'Afrique (...). Isabelle, ma sœur (...); *Ménélik* : « Debout » ; *Rimbaud* : « Aide-moi (...) Je suis venu ici pour oublier le commerce de la poésie, faire le commerce de l'argent (...). Je veux partir » (...). Rimbaud chante *Le Bateau ivre*. *Entracte* : Daniel Mesguich lit *Bal des pendus*. Échange entre Isabelle Rimbaud et le facteur : « – Mademoiselle Rimbaud ? C'est le facteur.

– Est-ce que j'ai une lettre ce matin ?

– Pas de lettre.

– 13 jours sans lettre, je deviens folle.

– Mais j'ai le journal à vous donner Il y a justement un article sur votre frère, signé de quelqu'un de Paris.

– Ce n'est pas Paul Verlaine au moins ?

– Non. Celui-là, qui est-ce ?

– Quelqu'un qui nous a fait beaucoup de mal

– Non c'est un autre nom, un nom assez bizarre, un certain Stéphane Mal, Stéphane Mallarmé...

– Qu'importe. Lisez.

– Bon, je lis : "J'imagine une de ces soirées rares où vous me fîtes l'honneur chez moi (...)..." Nom de dieu c'est écrit comme par un cochon, on dirait même pas du français (...). ». Dialogue entre Isabelle et Verlaine : *Verlaine* : « Au premier regard de cet enfant extraordinaire, je compris ». Échange entre Rimbaud et Verlaine ; Rimbaud chante un extrait de *Mauvais sang*. Verlaine décrit l'arrivée de Rimbaud à Paris et sa rencontre avec Rimbaud : « ce grand corps blanc, mince, d'adolescent, mi-homme, mi-femme, comme archange, d'une beauté entière, neuve et terrible ». Rimbaud chante un extrait d'*Alchimie du verbe* (« Je devins un opéra fabuleux » etc.). Il s'adresse à Verlaine, qui après « j'ai aimé un porc » répond « le porc c'est moi ». Mathilde intervient. Noir. Quand la lumière revient, un officier de police tape à la machine la déposition de Mathilde. *Entracte* : Daniel Mesguich lit *Roman*. Rimbaud et Verlaine sont étendus sur des draps blancs ; Verlaine chante tandis que Rimbaud fait mine de peindre sur son corps avec un long pinceau. Ils sont enveloppés (par-dessus leurs vêtements) de draps où sont inscrits des vers. On entend des cris, des menaces de la police qui les somme d'ouvrir tandis que le

noir se fait. Verlaine est à jardin, Mathilde à cour. Verlaine chante un texte sur Rimbaud, qui est présent comme un fantôme, invisible des deux autres. Rimbaud chante *Voyelles*. Il se rapproche de Verlaine qui chante à son tour. On entend deux coups de feu, Rimbaud tombe, noir. La lumière se rallume sur l'officier de police, auquel font face Rimbaud et Verlaine. Il lit le rapport de police, auquel sont intégrés des allusions diverses (celle aux mains de blanchisseuse formulée par Mallarmé, notamment). L'officier de police raille un poème de Verlaine. Il ne laisse pas les poètes s'exprimer. Verlaine, emprisonné, chante « Le ciel est, par-dessus le toit,... », en canon avec Rimbaud qui chante un extrait du *Bateau ivre*. Verlaine est libéré et rejoint Rimbaud sur le lit. Isabelle vient voir Verlaine pour lui reprocher son acte de violence envers son frère. Verlaine chante *Départ* et conclut « C'est cela qu'il voulait ». Isabelle : « Pourquoi en Afrique ? » ; « C'est le seul endroit au monde où l'âme peut se livrer à ses démons » (...). Verlaine : « il n'est plus de ce siècle ». La musique se fait plus proche d'un jazz. Rimbaud chante seul, un passage d'*Alchimie du verbe* (« J'étais oisif, en proie à une lourde fièvre : j'enviais la félicité des bêtes, – les chenilles, qui représentent l'innocence des limbes, les taupes, le sommeil de la virginité ! » etc.). L'homme noir (Djami ou Ménélik) est derrière le lit, pour le soigner. Les autres personnages le rejoignent (Isabelle, Mathilde, le facteur, le policier puis Verlaine). Rimbaud est couché à l'avant-scène. Verlaine s'agenouille près de lui pour relater sa mort. Rimbaud se retourne et dit *L'Éternité*, puis le chante, repris ensuite par tous les autres.

Notes de mise en scène :

Décor : l'espace varie assez souvent au long de l'opéra ; d'abord, deux rideaux bleus transparents, à cour et à jardin. Puis, après un noir, apparaît un lit d'hôpital, transposé pour *Le Bateau ivre* en embarcation. En deuxième partie, le décor est composé de deux estrades formées par des piles de livres sur des chaises. Au fond, une baie vitré donnant sur le ciel. Puis, après un noir, la scène est coupée en deux : à jardin, sur une estrade à peine éclairée, un officier de police ; à cour, Mathilde, dans un espace bardé de rayons. Le temps d'une courte scène, le plateau est recouvert de draps blancs. Après un autre noir, la disposition des piles de livres occupe de nouveau la scène. L'épisode suivant

montre l'officier dans son bureau avec les deux poètes, une cage descendant des cintres et venant enfermer Verlaine. Pendant le jazz, des projections de masques africains, sur un fond couleur ocre, défilent sur le fond de scène.

Costumes : Rimbaud est en costume blanc, avec d'épaisses chaussures, Verlaine en costume d'époque noir, Isabelle porte une robe grise, Mathilde une robe noire, Ménélik en blanc avec une étole en peau de léopard, le facteur et le policier portent les costumes de leur fonction.

Remarques :

*Mélodrame lyrique pour 5 cordes, 3 comédiens, 1 danseur et 6 musiciens.

*Un interlude permet les changements de décor, pendant lequel Daniel Mesguich (ou Catherine Berriane à l'Espace Cardin) lit des poèmes (*Bal des pendus, Roman*).

Fiche technique :

Musique : Marius Constant

Livret : Pierre Bourgeade

Mise en scène : Daniel Mesguich

Interprétation

Rimbaud : Sophie Rehbinder (mezzo soprano)

Verlaine : Nicolas Courjal (basse)

Isabelle Rimbaud : Sophie Teulon

Madame Rimbaud : Sarah Mesguich

L'officier de police : William Mesguich

Direction musicale : Laurent Petitgirard

Notes de presse :

« Il a choisi la forme strictement définie du mélodrame lyrique, mêlant le parlé et le chanté en un ensemble fluide qui suit un habile découpage. Le texte est sobrement imagé mais souffre inévitablement de la rude concurrence que lui opposent les poèmes des deux

principaux protagonistes, largement cités. La partition, qui privilégie le quatuor à cordes, n'hésite pas à exploiter les couleurs des percussions, du piano et de l'orgue. Quant à l'écriture vocale, particulièrement flatteuse pour Verlaine, qu'incarne avec émotion Nicolas Courjal, elle ne se départit jamais d'un lyrisme de bon aloi. Avoir confié le rôle de Rimbaud à une mezzo soprano (parfois doublée par un danseur) peut paraître insolite et ce clin d'œil au Chérubin de Mozart ou à l'Oktavian de Richard Strauss enlève malgré tout une partie de sa crédibilité dramatique au couple maudit, même si Sophie Rehbinder ne manque pas d'aplomb. »

Michel Parouty, « Les amours des poètes », le 22 décembre 1999.

www.altamusica.com/concerts/document.php?action=MoreDocument&DocRef=35&DossierRef=35 (dernière consultation le 11 janvier 2006).

« Contrairement à ce que le titre aurait pu laisser croire, les deux poètes ne se partagent pas la vedette. Rimbaud est le personnage qui a fasciné le metteur en scène. Le rideau s'ouvre sur des colonnes de gaze en mouvement, derrière lesquelles Rimbaud et son double se poursuivent : Rimbaud, homme/femme, ange/démon. »

Cedrick Allmang, www.theatreonline.com, le 1^{er} décembre 1999 (dernière consultation en 2003).

« he describes the older Verlaine as "a lady's man" who fell in love specifically with the genius of the phenomenally gifted teenager (...). Musically it also sounds rather odd in Constant's view of jazz as not African-American but as pre-export African: "I introduce Africa, because Rimbaud, after his adventure with Verlaine, went to Africa to do money with selling women, arms, & slaves to Africans [sic!], so I use the big band & ask my singers to sing as jazz singers." He has a woman sing the part of Rimbaud, and the score of course includes settings of poems by both the lovers. »

Paul Moor, www.listserv.cuny.edu, le 12 mai 1999 (dernière consultation en 2003). Les citations de Marius Constant sont extraites d'une interview à la BBC (« Music Review »).

Matthias PINTSCHER

L'Espace dernier

Date et lieu de création : la création française s'est faite à l'Opéra Bastille à Paris, du 23 février au 9 mars 2004 (six représentations). Signalons que cette création, mondiale, est une commande de l'Opéra National de Paris.

Sources : dossier de presse, articles, document publicitaire, spectacle vu en filage.

Personnages : l'homme (Rimbaud, Djami) ; la femme (Isabelle, Vitalie) ; un chœur de solistes.

Conduite de scène :

Veillées I

Soleil et chair III « Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable ? »

Lettre à Isabelle de Marseille du 15 juillet 1891 : « Je voudrais faire ceci et cela, aller ici et là, voir, vivre, partir : impossible, impossible au moins pour longtemps, sinon pour toujours ! Je ne vois à côté de moi que ces maudites béquilles : sans ces bâtons je ne puis faire un pas, je ne puis exister »

Passage de *Mauvais sang III*

Lettre au directeur des Messageries maritimes du 9 novembre 1891

Lettre à Isabelle de Marseille du 23 juin 1891 : « Pour moi, je ne fais que pleurer »

Journal d'Isabelle

Soleil et chair III : « Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle ! »

Départ

L'éclair : « Allons ! feignons, fainéantons, ô pitié ! »

Passage de *Mauvais sang VIII* : « Assez ! voici la punition. – *En marche* ! »

Passage de *Mauvais sang III* : « J'attends Dieu avec gourmandise »

Passage de *Mauvais sang* IV : « On ne part pas » ; « ô ma charité merveilleuse » ; « *De profundis Domine* »

Nuit de l'enfer : « Décidément, nous sommes hors du monde. Plus aucun son. Mon tact a disparu. Ah ! mon château, ma Saxe, mon bois de saules. Les soirs, les matins, les nuits, les jours... Suis-je las ! »

Veillées I

Nuit de l'enfer : « Extase, cauchemar »

Vers 29 à 40 du *Bateau ivre*

Soleil et chair I : « Je regrette les temps de l'antique jeunesse »

« *De profundis Domine* » en boucle ; « suis-je bête »

Soleil et chair III : « Dans le frémissement d'un immense baiser ! »

Vers 89 à 92 du *Bateau ivre*

Notes de mise en scène :

Décor : un écran blanc translucide sert de rideau au début du spectacle ; puis le décor sera essentiellement fondé sur deux structures hémisphériques mobiles (voir dessin), sur lesquelles seront projetées ou directement écrites à la craie des phrases, et parfois des images. Dans la deuxième partie, l'hémicycle dévoile une cage blanche. Dans la troisième partie, une structure métallique apparaît à cour. Dans la quatrième, une fenêtre creusée dans le mur (à jardin) ajoute un nouvel espace.

Costumes : les choristes sont en robes blanches, l'homme et la femme sont en blanc ; les solistes sont en noir ou en blanc. Les robes noires cachent des robes couleur chair.

Quelques effets : Dans la deuxième partie, une feuille tombe des cintres et s'enflamme. Dans la cinquième, un ballon sort de terre et un jeu est mené entre les lumières et un panneau réfléchissant, qui font du ballon comme une éclipse de soleil sur le mur.

Remarques :

*Deux chefs dirigent l'orchestre : l'un dans la fosse, l'autre en haut à cour.

*Pintscher définit sa création comme un Musiktheater

*Matthias Pintscher avait déjà travaillé sur Rimbaud avant cet opéra (*Sur "Départ"*, commande du NDR Symphony Orchestra, créé en janvier 2000 sous la direction de Christoph Eschenbach. Il existe un enregistrement chez Teldoc de cette création, laquelle a reçu le Grand Prix de l'Académie Charles Cros et le Cecilia Prize en Belgique). En 1994, il compose également *Dernier espace*, pour accordéon et violoncelle.

*« Permanence du départ. Quelques aspects de l'opéra de Matthias Pintscher *L'Espace dernier* », par Norbert Abels, dramaturge de l'Opéra de Francfort (extraits du dossier de presse) :

« le plan de la langue est comme une sorte de fenêtre à travers laquelle on peut voir, percevoir quelque chose à quoi l'on ne peut accéder » ; « œuvre profondément dépressive » ; « L'ouvrage se compose exclusivement de textes authentiques. Mais il renonce cependant à toute disposition chronologique ou ligne narrative. Il ne prétend à nulle reconstruction biographique. Il n'affirme aucune "cohérence existentielle" au sens d'une totalité organique, pas plus que la notion inverse de *fragment* – analogie d'une existence atomisée en instants – ou la notion d'*éclat* – telle la partie explicable d'un tout inexplicable –, n'auraient à attester de cette existence. Pintscher n'est pas en quête d'un ordre supérieur, il s'en tient à une pure phénoménologie des mots, au seul fait qu'ils sont prononcés et à la matérialité du moment où ils sont perçus. Pintscher évoque des voix provenant d'un espace des défunts. Ces voix ne s'inscrivent pas dans un nouveau système, elles ne servent à la démonstration d'aucune preuve. Elles résonnent comme si elles faisaient refluer, en bribes éparses, l'écho du temps à travers l'espace des éons pour le faire parvenir à nos oreilles. À la question naïve de savoir s'il n'y aurait pas quand même un sujet à ces voix, un centre qui pourrait être conçu comme leur point de gravitation, Pintscher répond : "Ce sont des voix identiques et immuables. L'opéra commence – pour parler de son état énergétique et de sa densité – par la même intensité avec laquelle il s'achève. Il n'y a pas de développement, pas plus qu'il n'y a de sujet pour saisir ce développement à la façon d'un narrateur omniscient". Si développement il y a, il n'existe qu'au sens où le matériau donné à entendre se déploie selon une logique propre. Ce n'est qu'à ce seul titre qu'il a pu être intentionnel. La genèse – entendons la structure de la forme – est présente dès la première mesure et elle subsiste jusqu'à la fin. L'œuvre

pourrait, lorsqu'elle arrive à son terme, recommencer depuis le début. De même qu'on pourrait la lire en sens inverse. Le seul processus évolutif ressortit à la perception, laquelle va s'affinant de plus en plus, s'efforçant constamment de capter ces espaces monstrueux au sein desquels les sons explosent. Il arrive un moment où ces sons étranges nous deviennent plus familiers. Ce processus de familiarisation constitue la seule ligne processuelle de toute l'œuvre. Brusquement apparaissent des signes d'une reconnaissance, des impressions de déjà-vu, qui conservent alors leur signification toute particulière – non pas fixés par le compositeur mais créés par l'auditeur lui-même en lien avec son propre espace de connaissance et d'expérience. Ainsi, lorsque les bongos reviennent, emplissant tout l'espace de leur écho, les strates qui se sont déroulées jusqu'alors se trouvent sollicitées et entrent en résonance. Il n'y a pas de développement au sens d'une intensification. L'intensité du début ne cède en rien à celle de la fin. Le contenu des textes ne détermine pas leur apparition dans l'œuvre. Certaines déclarations existentielles de Rimbaud vont parfois s'abîmer dans une mer de cacophonie. Il ne leur est conféré aucune position prééminente. Les textes sont décomposés en grilles. Leur densité ne tient pour ainsi dire qu'à leur qualité phonétique. C'est cette qualité et non pas leur signification qui importe en tant que paramètre compositionnel (...). L'œuvre commence lorsque Rimbaud, comme le dit Pintscher, est en train de "pourrir". Il s'agit du progrès de la décomposition et de la putréfaction – avec toute la ruine psychique et tout ce flot débridé d'associations d'idées que cela entraîne – qui définit l'espace traversé par la musique ».

*Citations de Matthias Pintscher par Norbert Abels : « Ce qui va se transmettre à l'auditeur, nous dit Pintscher, est pour moi une énigme absolue » ; idée d'« association délirante » ; « Une fissure s'ouvre, on aperçoit l'incandescence de ce qui est regardé » ; les textes rimbaldiens évoquent « la déchirure d'un horizon qui devient brièvement visible mais demeure inatteignable » ; explication du titre car « c'est cela le sujet : ce qui n'a pas de lieu »

*Michael Töpel (extraits du dossier de presse) :

« Le terme de "Musiktheater", qui apparaît en sous-titre, et qui résiste si manifestement à toute traduction française, annonce déjà dans sa signification, entre autres, l'abandon du

narratif (...). Le choix de ce terme par Matthias Pintscher s'explique en outre par le fait que – davantage que celui d'"opéra" – son sens induit un équilibre entre les aspects de l'auditif et du visuel, de la spatialisation du son et du jeu de scène » ; « après plusieurs œuvres de chambre, orchestrales et vocales écrites au cours des dix dernières années et faisant référence à Rimbaud dans une approche chaque fois nouvelle, il lui fallait "traiter de Rimbaud encore une fois, et précisément dans cette forme, la plus grande". Toutefois le développement des précédentes compositions autour de Rimbaud excluait d'emblée un opéra à la teinte biographique. Du reste, le parcours biographique de Rimbaud comptait moins pour Pintscher que le phénomène d'abandon abrupt de son activité de poète à l'âge de 19 ans, ainsi que cette force, déterminant toute son existence, qui toujours le poussait » ; Pintscher « ne parle expressément *pas* de "livret" » ; « la première partie est une exposition de tous les paramètres, mais sans accélération dramatique progressive ; celle-ci a eu lieu juste avant le début puisque le poète est décédé avant que l'action ne commence » ; « la partition explore délicatement l'espace dans sa profondeur acoustique tandis que l'auditeur en perçoit les dimensions ; celles-ci sont déterminées par un orchestre réparti en trois groupes, auquel s'ajoutent, placés dans la salle, trois violoncelles, plusieurs percussionnistes ainsi que des sources de diffusion électroacoustiques » ; « Dans la deuxième partie, la parole passe au premier plan, de manière concise et presque concrètement palpable. Le fractionnement de l'écriture vocale, l'utilisation de très peu de mots – presque exclusivement extraits du poème *Départ* – déclenchent des associations rappelant les suggestions combinées des arts plastiques (...) : le destinataire réagit en se créant des images intérieures, lorsqu'il perçoit par exemple le mot chanté "soleil" (...). Le mot (il peut aussi s'agir d'un geste ou d'un son) démontre sa puissance communicative par sa capacité d'évocation, de provoquer des associations. Les mots et les morceaux de textes composés agissent tels des signes sonores devant un microcosme de significations ébauchées ; chacun doit en construire pour lui-même le sens dramatique » ; « La conception des personnages peut être interprétée de la même manière. Dans la partition, il est vrai que Pintscher détache par leurs noms Vitalie et Djami (...) de leur environnement anonyme, mais seule Vitalie dira son nom dans une petite phrase » ; « Vitalie – comme d'ailleurs tous les autres caractères – n'est pas traitée

comme un "personnage" mais fonctionne comme "porteuse de signes" dès lors qu'elle entre dans l'espace (sonore) » ; « À plusieurs reprises, un "dramatique silencieux" se fait évident, car (...) les instruments se taisent lorsque Djami, à un paroxysme dramatique, réplique "On ne part pas !" »

« La deuxième partie est un grand tableau orchestral, les voix se meuvent à l'intérieur de celui-ci. La quatrième et dernière partie en devient le miroir. Les deux parties se comportent l'une par rapport à l'autre comme une photo et son négatif : la deuxième partie réapparaît dans la quatrième, pour ainsi dire "scannée" comme l'exprime Pintscher. L'espressivo des voix se fait alors exacerbé, et le caractère orchestral passe au second plan. Un jeu de miroirs : le premier et le second plan se trouvent inversés. Entre les deux, la troisième partie est comme comprimée ; c'est la seule fois qu'une impression de vitesse se fait ressentir. L'accélération notable au milieu des tempi à prédominance lente des autres parties, communique d'une façon particulière avec l'agitation sans répit comme centre thématique. Ce *Musiktheater* commence et se termine avec la même "inutilité" – comme le dit le compositeur. Si cette inutilité n'est pas "pire" à la fin qu'au début, elle apparaît cependant à l'auditeur/spectateur avec plus d'intensité à la fin, car il aura fait l'expérience de l'inutilité de toute tentative de mouvement » ; « vers la fin de la quatrième partie intervient une apparition "lunéiforme" ; elle s'exprime au moyen de sons inintelligibles, asémantiques » ; « phénomène de désagrégation du langage » ; « perte progressive de toute capacité de communication ».

*Citation de Matthias Pintscher par Michaël Töpel :

« Les voix solistes, invisibles, sont réparties partout dans l'espace. Elles articulent de manière extrêmement hésitante les bribes de leur mémoire acoustique : gestes, mots, chuchotements, signes, sons, notes isolées – ceci avec parcimonie et très discret, entrecoupée de longues pauses, chacun pour soi (...) – L'espace insondable est comme tapissé d'une membrane perméable, faite de sons... »

Fiche technique :

Livret : Matthias Pintscher, d'après des textes de Rimbaud

Direction musicale : Kwamé Ryan

Interprétation : Orchestre de l'Opéra National de Paris

Mise en scène, décors et lumières : Michael Simon

Costumes : Anna Eiermann

Chorégraphie : Ron Thornhill

Vidéo : Dominik Rinnhofer

Musique électronique : Christian Cluxen

Solistes:

soprano aigu ou colorature : Elizabeth Keusch

soprano dramatique : Jeanne-Michèle Charbonnet

soprano lyrique : Iride Martinez

mezzo-soprano dramatique : Klara Csordas (figure sur le document publicitaire) / Emily

Golden (figure sur le dossier de presse)

ténor aigu, spinto : Graham Clark

baryton-basse de caractère : Gidon Saks

Chœur de Chambre Accentus :

Direction : Laurence Equilbey

Soprani :

Céline Boucard

Caroline Chassany

Marie Griffet

Claire Henry Desbois

Anne-Marie Jacquin

Laure Peny Lalo

Isabelle Sauvageot

Kristina Vahrenkamp

Alti :

Emmanuelle Biscara

Isabelle Dupuis Pardoel

Anne Gotkovsky

Catherine Hureau

Valentine Kitaine

Violaine Lucas

Hélène Moulin

Valérie Rio

Préparation musicale du Chœur : Denis Contet

Rôles parlés :

La Femme : Anne Bennent, comédienne

L'Homme : Jean Sasportes, comédien

Durée : 1h25

Notes de presse :

« – Vous avez fait de Rimbaud, depuis douze ans, le point d'ancrage de votre œuvre musicale. Pourquoi une telle obsession ?

– J'avais 15 ans lorsqu'un ami m'a prêté les œuvres complètes de Rimbaud. C'était mon premier livre en français, dans une langue que j'ignorais et qui me fascinait. Cette approche globale des textes, cette appropriation sensitive du sens, ces images, ces visions, ces fulgurances ont alors suscité en moi l'idée de sonorités particulières. Grâce à Rimbaud, j'ai découvert peu à peu mon propre corps musical. J'ai pu écrire ces "apparitions", puis tracer des parcours dramaturgiques entre elles. La forme est venue ensuite.

– Après nombre d'œuvres vocales (par exemple *Départ*, créé en 2000) et instrumentales (musique de chambre, concertos pour violon, pour alto, etc.) consacrées à Rimbaud, *L'Espace dernier* est donc le dernier espace que vous lui accordez. Une manière d'amputation ?

– C'est vrai que je veux en finir avec Arthur Rimbaud. C'est pourquoi je lui ai consacré la forme la plus complète et la plus large qui soit, celle de l'opéra. Sans qu'il y ait d'identification, *L'Espace dernier* est un requiem, sans aucune volonté narrative, il reproduit la grande spirale rimbaldienne de l'ailleurs et du nulle part, une fuite en

mouvement, sans cesse avortée, sans cesse renaissante, jusqu'au couperet final de la mort à l'hôpital de Marseille.

– *Vous avez pourtant utilisé des textes poétiques, le fameux "Départ" des Illuminations, la correspondance du poète, les écrits de ses sœurs Vitalie et Isabelle...*

– Oui, mais sans connotation biographique ni trajectoire dramaturgique. Contrairement à mon premier opéra, Thomas Chatterton, qui traitait de la vie, de l'œuvre, de l'échec et de la mort du poète, les textes de *L'Espace dernier* interviennent certes comme des éléments expressifs mais aussi comme un matériau musical à part entière. Au même titre que les danseurs, les chanteurs (six solistes, un ensemble de seize voix de femmes), les acteurs et les trois orchestres disposés en espaliers (fosse, hauteur du public et scène côté cour) plus un quatrième placé dans la salle : violoncelles, percussions et sons électroniques à partir de bandes préparées et des voix solistes travaillées et amplifiées en direct.

– *"Ce qui va se transmettre à l'auditeur est pour moi une énigme absolue", dites-vous. Vous avez pourtant élaboré le livret de l'opéra, sa scénographie et une écriture musicale avec une grande rigueur et une extrême précision.*

– *L'Espace dernier* commence là où il finit, dans la même intensité et sans le moindre développement autre que celui lié à la perception de son déroulement, à la familiarisation progressive avec un dispositif de signes reconnus comme déjà vus ou entendus. C'est une œuvre lente, profondément dépressive, où les personnages (les sœurs de Rimbaud, son serviteur africain Djami, lesquels ont des rôles parlés) ne se définissent qu'à travers des fragments de textes, des détails en lambeaux. Une œuvre qui constate l'inutilité de tout mouvement dans la décomposition de Rimbaud et sa putréfaction.

– *Elle présente cependant une construction formelle très définie...*

– Il y a en effet quatre grandes parties. Si la première – "Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable ?" - est comme une lente toile de fond qui expose l'ensemble du matériau musical dans des sonorités très sombres, la deuxième et la quatrième, également statiques, sont fondées sur *Départ*, le poème des *Illuminations* qui constitue pour moi le cœur de l'œuvre rimbaldienne. Si la troisième partie, à l'instar d'un scherzo de symphonie, se vit dans l'affolement imprécatoire et la jouissance blasphématoire de *Une saison en enfer*, *L'Espace dernier* se clôt sur un espace ouvert : ce qui n'a pas de lieu.

– *Vous pensez avoir trouvé "le lieu et la formule" ?*

– J'ai le sentiment très fort d'être arrivé au terme d'un processus créateur, auquel cette œuvre met un point final. Il me faut maintenant "un autre lieu, une autre formule". Poétiques, puisque ma musique est placée sous ce sceau. Je pense à Maeterlinck. »

Marie-Aude Roux, entretien avec Matthias Pintscher, *Le Monde* du 22 février 2004.

« Hypersophistiqué et créatif sur le plan visuel, mais difficilement audible, *L'Espace dernier* n'a pas convaincu le public »

« Pintscher (...) voudrait établir un équilibre entre la spatialisation du son et le jeu de scène. Las, cet idéal est loin d'être atteint, la musique se trouve réduite à la portion congrue, tandis que le texte est omniprésent, hachuré, trituré par les chanteurs grimés qui jouent de manière outrée, expressionniste »

« Pintscher (...) considérerait comme du dernier ringard de suivre une ligne narrative »

« Tendant à l'abstraction, avare d'effets musicaux, l'œuvre n'est pas minimaliste pour autant »

« Efficace, la spatialisation du son ne parvient pas à rompre la monotonie de la ligne de chant »

« Les décors, très réussis, empruntent beaucoup à l'art contemporain, en particulier au sculpteur Richard Serra avec ces gigantesques formes métalliques incurvées qui pivotent sur elles-mêmes et sur lesquelles sont projetées des textes ou des images »

« partition aride »

« Reste un paradoxe : la langue si musicale de Rimbaud est loin d'être magnifiée par ce traitement de choc qui se veut pourtant musical »

Noël Tinazzi, *La Tribune* du 26 février 2004

« La bonne nouvelle, c'est que ce spectacle ne dure qu'1h40. La mauvaise, c'est qu'il n'y a pas d'entracte. Pas de narration non plus, mais un tissage d'extraits de poèmes, dont l'on s'acharne en vain à tenter de percevoir la poésie, disloqués qu'ils sont en bribes, parcourus de grincements de cordes, d'éruclations de cuivres, de ronflements de basses, et répartis entre chanteurs s'égosillant et comédiens dansant dans un décor éternellement

noir ou métallique. C'est un spectacle en noir et blanc, avec beaucoup plus de noir que de blanc. Blanche la craie avec laquelle sont écrites des bribes de poèmes sur des tableaux noirs, blanches les robes des choristes perruquées de blond, toutes clonées de la soeur de Rimbaud. Le spectateur dispose donc d'1h40 pour méditer. Pintscher le dit lui-même : "Ce qui va se transmettre à l'auditeur est pour moi une énigme absolue". Voici donc, à toutes fins utiles, ce qui s'est transmis à moi :

* La déception de me trouver face à une caricature de musique contemporaine que je croyais enfin définitivement enterrée mais qui renaît toujours de ses cendres : abstraction, froideur, éclats sonores épars, absence de lignes, écriture vocale trop tendue, absence de progression, rares moments de repos plus lyriques : le petit air de la mezzo avec son ballon en quatrième partie...

* L'idée que le salut viendra peut-être de la comédie musicale, ou plutôt pourrait venir si la comédie musicale française n'était pas tout aussi affligeante, faible même par ses mélodies, sans parler de sa pauvreté harmonique ou de ses "orchestrations" ! Mais comment se fait-il qu'il n'émerge pas d'entre-deux de qualité, tant l'espace est vaste entre ces deux niches de la soupe amplifiée et de la cacophonie sadomasochiste?

* L'effroi devant tant de laideur, de noirceur et d'insignifiance. Pourquoi prendre le prétexte de Rimbaud si c'est pour se fixer sur le moment de la déchéance, de la mort qui approche... Rien d'universel ni de transcendant, non, Rimbaud est pris à parti, brandi et laissé exsangue, vide de tout suc vital et créateur, il n'est plus rien, ni poète ni aventurier. Il ne sert à Matthias Pintscher qu'à tenter de mettre un point que l'on espère comme lui final à l'obsession rimbaldienne qui lui a déjà inspiré plusieurs œuvres.

* Pintscher chez Rimbaud, c'est un peu comme Wenders à Cuba : un abîme les sépare, on ressent ici le même malaise qu'en regardant Buena Vista Social Club, le malaise de l'Allemand introverti et intellectuel face à une forme de vie plus extravertie et instinctive.

* Œuvre et mise en scène sont une caricature de "germanisme" d'exportation. Mais pourquoi ce peuple sain et positif quand on le visite chez lui n'arrive-t-il à exporter que du sordide torturé ? Ou bien pourquoi ne voulons-nous lui importer que cela, ne le voir qu'expiant une faute éternelle, nouveau Juif Errant ?

* Que de moyens on consacre, au fur et à mesure que les friches industrielles disparaissent, à les reconstituer au cœur bourgeois de nos villes ! Ce spectacle aurait à la rigueur un sens au théâtre des Bouffes du Nord ou à la Cartoucherie. On pourrait peut-être encore trouver un entrepôt désaffecté en Plaine Saint-Denis pour le donner, y conduire les spectateurs en navette comme il y a vingt ans on pouvait aller voir La Fura dels Baus dans un entrepôt des docks de Londres pas encore rénovés... Mais non, il faut reconstituer ce décor noirâtre dans la salle la plus coûteuse de Paris, de même que l'on a détruit tout l'aménagement intérieur art déco du Palais de Tokyo pour y reconstituer une fausse friche industrielle, un faux squat pour yuppies au cœur des beaux quartiers...

* Il appartient au critique réactionnaire de forger de nouveaux mots péjoratifs, vite repris positivement : baroque, impressionnisme... Ne pourrait-on pas parler de sordidisme pour qualifier ce courant ? Moralement, certes, nihilisme existe et convient déjà. Un autre angle donnerait le mot bribisme, le même qui affecte *Le Dernier Caravansérail* mis en scène par Ariane Mnouchkine : le direct, la dépêche d'agence, le reality show remplaçant la création structurée ; l'esthétique webcam, caméra de surveillance, que l'on retrouvait récemment chez Sophie Calle exposée à Beaubourg et dans *Le Fou* mis en scène au théâtre Mogador.

* Le fascinant spectacle de ce public d'invités applaudissant à tant de désespérante noirceur, de peur de ne pas être à la page, de passer pour un rustre ? Les mêmes pourtant échangent les propos les plus plats un verre de champagne à la main, alors pourquoi ce décalage, ce jeu, cette mystification ? L'opéra ne pourrait-il pas avoir un rapport avec la vie, en exalter les valeurs, en montrer les couleurs ? Pourquoi d'un côté la gaieté factice de la télévision, la "convivialité" obligée de la moindre rencontre, le "sympa", la "fête", le positivisme forcené d'un entretien d'embauche, et de l'autre, ces miasmes déstructurés ? Quel est le message ? A-t-on vraiment besoin de cet exutoire ? A-t-on besoin de ce spectacle pour jouir en sortant de se sentir bien vivant dans l'animation de baraque à frites de la Bastille ?

* Comment une société peut-elle se gargariser de tels spectacles, en faire le sommet de sa production culturelle, le must de la sortie mondaine ? Est-ce indispensable d'aller si loin

dans l'anti-Disney pour se sentir européen ? On se prend à penser aux fêtes de Maremma du *Rivage des Syrtes*...

Mais cette perception personnelle n'est en fait pas plus négative que ce que Matthias Pintscher lui-même disait de son œuvre dans *Le Monde* du 22 février :

"L'Espace Dernier commence là où il finit, dans la même intensité et sans le moindre développement autre que celui lié à la perception de son déroulement, à la familiarisation progressive avec un dispositif de signes reconnus comme déjà vus ou entendus. C'est une œuvre lente, profondément dépressive, où les personnages (...) ne se définissent qu'à travers des fragments de textes, des détails en lambeaux. Une œuvre qui constate l'inutilité de tout mouvement dans la décomposition de Rimbaud et sa putréfaction"

Somme toute, j'ai peut-être apprécié *L'Espace Dernier* à sa juste valeur, tel que son créateur l'a voulu ! »

Alain Zürcher, « Écoutes de spectacles », 23 février 2004, sur www.operabase.com (dernière consultation en 2003).

« Exercice abstrait et ludique dans l'esprit de l'auteur, *L'Espace dernier* redouble l'aspect fragmentaire de son écriture littéraire et musicale par un travail visuel ambitieux, mêlant lumières et vidéo. »

Jean-Guillaume Lebrun, *La Terrasse* du 23 février 2004.

« Mis à part un air de basse et quelques giclées de coloratures, *L'Espace dernier* n'utilise vraiment le chant comme une donnée dramatique que dans les interventions des seize choristes d'Accentus, tantôt pleureuses immémoriales, tantôt sirènes alarmantes. Il en résulte un spectacle décevant où la musique sert simplement de toile de fond à une expérience théâtrale par trop figée. »

Pierre Gervasoni, *Le Monde* du 26 février 2004.

« Dernière commande passée par Hugues Gall, directeur de l'Opéra de Paris, *l'Espace dernier* a été créé et hué lundi à Bastille. Il n'y a pourtant pas de quoi. Les colonnes Morris affichent qu'il s'agit de "théâtre musical" comme l'entendaient il y a quarante ans

nombre de compositeurs qui, pour proclamer la "mort de l'opéra", ne voulaient pas renoncer à l'expression vocale et à la dramaturgie. De Matthias Pintscher, né en 1971, on a déjà évoqué la fascination pour Rimbaud à propos de la création de *Sur "Départ"*, et l'évident refus des formes canoniques, dans son *Concerto pour violon* en juin. Dans cette pièce, le violon, loin de sacrifier au duel avec l'orchestre, jouait un rôle de "prisme" et transmettait des signaux modifiant paramètres et couleurs du son global, tout en étant affecté en retour par ces transformations. *L'Espace dernier* traduit un même refus des procédures et une liberté de langage musical irréductible aux courants post-sériel, aléatoire ou spectral. Crissants. Comme Lachenmann, dont il a été l'élève, Pintscher pense "d'abord son, images, puis forme globale". Si *L'Espace dernier* investit la dernière chambre marseillaise de Rimbaud, le poète n'y est pas un homme ou un sujet mais un système de voix. Des mots parlés, chantés ou projetés en surimpressions lumineuses. Des sons à blanc ou crissants, planant en sombres blocs à la Feldman, ou irradiant en déflagrations lointaines à la Varèse. Pas question ici de se refaire une culture Rimbaud. Ni incarnation, ni narration, ni psychologie. Pintscher est dans une logique d'événement sonore, ce qui ne l'empêche pas de recourir à d'autres, typiquement romantiques, de tension et détente, précipitation et suspension. Michael Simon, qui signe mise en scène, décors et lumières, enroule sa spirale de panneaux cylindrés, hologrammes, déplacements stoppés, blancs dans un noir généralisé, aux signaux émis par une distribution vocale, un chœur Accentus et un orchestre de Bastille somptueux. Certes, Pintscher n'est pas seul de sa génération à vouloir dissocier événement et signification, lieu et temps, à se positionner au cœur ou à la périphérie d'un réseau de signifiants, et à se contenter d'être là. Mais habiter au sein de la rupture Rimbaud, se tenir dans l'espace d'une écriture travaillée structurellement par le "départ" relève autant de l'utopie que de l'aporie. Trio féminin. En regard de la *Petite Fille aux allumettes* de Lachenmann, traversée par la voix et la figure d'Ulrike Meinhoff, qui avait fait l'effet d'une bombe au Palais-Garnier il y a deux ans, certains reprocheront à Pintscher de ne pas être assez artiste, trop méfiant pour produire du symbolique ou être encore politique. Ils ne sauraient nier toutefois le métier, l'écriture vocale tendue et confuse au début, mais déliée ensuite en trio féminin superbe. Ni le bien-fondé du dispositif "expérimental", épargnant au spectateur le kitsch humaniste

ou allégorique de trop d'opéras récents. Alors, à qui cherche à entrer en résonance foetale avec sa propre idée de Rimbaud, on dira que cette pièce peut tenir lieu de point de "départ". »

Éric Dahan, « Rimbaud par la bande-son », *Libération* du jeudi 26 février 2004.

« – *Grâce à vous, l'un des plus grands poètes français arrive jusqu'à l'opéra ?*

– J'ai découvert Rimbaud dès quatorze ans, en travaillant avec une traduction. Ses mots et sa quête m'ont fasciné, et je portais en moi tous les matériaux que je rassemble aujourd'hui pour cet opéra, une forme de théâtre musical. En effet, il y a des voix, mais pas de vrais personnages, les acteurs exceptés, qui disent les textes de Rimbaud.

– *Pourquoi ce titre ?*

– Peut-être correspond-il à la dernière chambre où Rimbaud s'est tenu. Mais il s'agit surtout d'un espace abstrait où les mots continuent de vibrer, un espace visuel et acoustique qui continue de se transformer. En fait la mémoire de sa vie. Car, d'emblée, j'ai su que je ne pouvais pas raconter une biographie. Mon univers est très proche de celui du peintre Cy Twombly, exposé actuellement à Beaubourg.

– *Qu'est-ce qui vous bouleverse tant chez Rimbaud ?*

– Sa soif d'éternel partir, sans jamais définir le lieu d'arrivée. Le thème obsédant de la fuite et de la chute, face à l'impossibilité du vrai mouvement et à l'enfermement de l'être. J'ai tenté de visualiser ce désir de mobilité avec des personnages qui se situent par rapport à l'espace sonore, notamment en graduant trois groupes de la fosse au plateau. Mais c'est une agitation sans fin, sans espoir.

– *Votre forme emprunte-t-elle encore à l'écriture sérielle ?*

– Absolument pas. C'était l'affaire des années 50. Pour ma part, je me garde un état de liberté permanent, en utilisant les ressources de l'électronique et de la vidéo. Mais je vais surtout essayer de comprendre ce que j'ai fait, où m'a mené cette inspiration. Je ne quitterai d'ailleurs pas votre langue puisque ma prochaine œuvre, sans doute de chambre, sera construite autour d'un grand texte français. »

Jacqueline Thuilleux, entretien avec Matthias Pintscher, mercredi 18 février 2004, source internet (site non disponible).

« Anyone coming to Pintscher's music for the first time, especially to his orchestral works, will be struck by the beguiling soundworld, by the microscopic detail of every texture and by the imagination with which every colour is used. The orchestra, he says, "is still my instrument – the possibilities of the colours are so seductive, because you can do everything with them". What propels that language, and gives it such a certain dramatic shape, is often an extra-musical impulse. The music, he has said, "places its trust in the power of the poetic" – it is made up of musical processes that follow a dramatic principle. The way he speaks of it suggests a kind of imaginary theatre in which the instruments become the protagonists and are given dramatic roles to play – an idea not very far away from the music of Birtwistle, though the musical grammar and syntax of the two composers are totally different. But a high proportion of Pintscher's output so far has a literary or pictorial source either explicitly or implicitly in its background. The five pieces in the Monumento series, for instance, composed in the 1990s, are a mixture of orchestral, vocal and ensemble works conceived as attempts to evoke the expressive world of Rimbaud's poetry; other pieces derive from the sculpture of Joseph Beuys and Giacometti. The first work he wrote for conductor Claudio Abbado and the Berlin Philharmonic in 1999, *Herodiade-Fragment* – a kind of monodrama for orchestra and soprano, distantly related to Schoenberg's *Erwartung* and setting the soloist similar challenges of stamina and technical ability – sets a text by Mallarmé. It is a curious mixture of sources, suggesting a mind that is wide-ranging and, like the music itself, hard to categorise. Pintscher, one suspects, would resist any kind of categorisation anyway; would fight his way out of any pigeonhole in which he found himself. But the best composers, and certainly the most interesting ones, do that anyway. »

Andrew Clements, « Matthias Pintscher, the radical conservative », *The Guardian* du 29 août 2003.

Serge RIVRON/Emmanuel DEPOIX

<i>Abdu Rimb</i>

Date et lieu de création : le livret fut écrit en 1988 par Serge Rivron et publié par Saint-Bel en 1990 ; Emmanuel Depoix l'adapta pour une création scénique en 1998 avec les ateliers de théâtre du lycée Chaptal, reprise en mai 2000 au Théâtre de Nesle puis au Studio Berthelot à Montreuil

Sources : compte-rendu du dossier de présentation et du livret par Rémi Duhart dans *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville - Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 126-127. Sur l'adaptation d'Emmanuel Depoix : note d'intention ; entretiens avec l'un des comédiens (Boris Sribnaï) ; publicité.

Personnages : Dans la création originale : Arthur Rimbaud, la Mère, l'Autre, Isabelle, le Chœur (Djami, trois porteurs, les musiciens) ; dans l'adaptation par Emmanuel Depoix, quatre facettes de Rimbaud, quatre facettes de la mère et deux facettes d'Isabelle sont montrées par l'intermédiaire de comédiens différents.

Notes de mise en scène :

Décor :

En 1988 : À cour, intérieur de maison au Harar ; à jardin, une pièce à la ferme de Roche qui sert aussi de chambre d'hôpital à la Conception.

En 1998 : « l'action se passe sur un quai, bout de mer, bout de terre. Ça peut être Marseille, un port de la mer rouge ou d'ailleurs. » Assez simple, le décor varie selon le lieu où la scène est censée se dérouler. La première partie se passe sur la « plage armoricaine ». Sur le plateau, on trouve une bitte d'amarrage, à cour l'extrémité d'une coque de navire (des planches jusqu'aux cintres), un hamac-filet de pêche qui sera la

balançoire d'Isabelle, à jardin un échafaudage, supporté par une seconde coque, où le chœur se place tel un groupement de matelots saltimbanques (ils sont huit). Au deuxième acte, la coque se déplace et dévoile une mer en plastique sur laquelle Rimbaud fera mine de ramer. Les lieux s'inventent au fur et à mesure, à la fois grâce aux rares éléments de décors, plutôt symboliques, et à l'imagination du spectateur. Rimbaud sera sur un chariot évoquant la civière, ou encore sur un siège de toilettes. La construction du décor s'inscrit dans une logique poétique de création d'univers par les mots.

Musique : on entend un peu de musique enregistrée, composée par Jean Cohen Solal ; mais c'est surtout les instruments de scène qui donnent son importance à la musique. Emmanuel Depoix (pour les arrangements) et Boris Sribnaï (pour les compositions) sont les principaux compositeurs et interprètes, mais chaque acteur, même sans aucune formation musicale, utilisent un instrument de musique à un moment ou à un autre (percussions, guitare électrique, piano, contrebasse ou violoncelle selon la représentation, basse électrique, flûtes, violons, accordéon). Les genres musicaux sont très divers (valse, reggae, tango, rock, chant lyrique, jazz). Toute la musique que l'on entend a été créée spécialement pour le spectacle. Beaucoup d'ambiances sonores sont créées à partir des textes ; il n'y a pas ou presque de musique sur les textes les plus importants. Le travail sur le rapport entre voix et musique est essentiel, et certains poèmes sont chantés. Par ailleurs, l'aspect très fragmenté de la pièce est largement exploité dans la dimension musicale : de même que des comédiens différents peuvent interpréter le même personnage, le même thème va être repris par des instruments différents.

Traitement des personnages :

*Quatre comédiens interprètent Rimbaud : l'un d'eux, Réda Kateb, représente le Rimbaud d'Afrique, hargneux et charismatique ; un autre, le plus jeune de la troupe (Pierre Jalinière), joue un Rimbaud juvénile, vulnérable et en même temps très imprégné de la solidité terrienne ardennaise ; Sébastien Kittel est le Rimbaud fatigué, à bout, celui du *Bateau ivre*, revenant de ses aventures infusées d'astres ; enfin, Boris Sribnai « incarne » Rimbaud dans la mort, lors de l'*Adieu* ; sur le modèle du Capitaine Achab, il se caractérise par une certaine gravité ; il jette un regard lucide et distant sur sa vie

achevée, et son éloignement fait qu'il se permet ce qu'il n'aurait jamais fait de son vivant, à savoir une forme d'attendrissement.

*Quatre actrices se partagent le rôle de la mère : la première, Sophie Michaud, a eu des difficultés à incarner le personnage maternel du fait de sa relative jeunesse ; il en résulte un personnage d'une certaine dureté, qui s'empêche d'aimer ou d'exprimer son amour ; Anne Lucas représente au contraire la douceur et la maturité maternelle ; Lisa Allali est elle très maternelle, et très émotive, avec de grandes explosions de colère et des réactions fortes aux accès de vulgarité de Rimbaud ; Judith Lellouch est la mère de la fin : complètement folle, elle ira se coucher sur la tombe de ses enfants et les déterrera en jurant à son fils mort qu'elle s'occupera bien de lui... De manière générale, la relation avec la mère prend une grande place dans la pièce.

*Le personnage d'Isabelle est d'abord interprété par Cerise Farthouat, puis pour la scène finale par Liza Arcanskaïa ; dans l'ensemble, le personnage d'Isabelle n'était pas très présent : son texte se limitait essentiellement à quelques phrases tirées de son journal et plusieurs fois répétées ; le hamac est l'un de ses lieux de prédilection. Elle a pâti, auprès de la mère, du départ de son frère, comme si sa souffrance avait été le moyen de laisser à son frère la possibilité de fuir. Elle aime son frère avec violence, mais ne peut pas le comprendre, ils appartiennent à deux univers trop différents.

Conduite de scène :

On sait que dans la version originale se trouvaient *Bal des pendus* (première strophe chantée par Isabelle), *Les Réparties de Nina* (chanté par Isabelle et Djami), *Honte* (dit par Arthur). La création de 1998 nous apprend qu'il s'agit dans l'ensemble d'un mélange de textes composés pour la pièce, de poèmes et surtout de lettres (majoritairement africaines). Dans la première partie, on entend notamment la lettre de Rimbaud à Izambard, la lettre de la mère à Izambard (les deux sont dites en même temps) puis la lettre du Voyant. La mère craque, et Rimbaud annonce son départ. Dans la deuxième partie, on entend surtout *Le Bateau ivre*, avec des interruptions laissant place aux lettres africaines. *Adieu* est dit par tout le monde.

Remarques :

*Malgré l'affection d'Emmanuel Depoix pour Verlaine, très peu d'allusions à la période verlainienne de Rimbaud sont présentes dans la pièce (car le terrain est déjà trop exploré). Mais il y a réellement eu un choix à faire entre les deux poètes. Emmanuel Depoix a également beaucoup travaillé sur Baudelaire.

*Avec quelques scènes de violence surréaliste (comme celle de l'amputation de Rimbaud, drôle et atroce à la fois), la tonalité de la pièce repose essentiellement sur l'onirique : on suit Rimbaud tout au long de sa vie, mais il est constamment pris par un délire aussi extrême que celui de la fin. Il y a de toute façon un mélange volontaire des temporalités ; par exemple la jambe articulée est évoquée en même temps qu'un premier désir de départ.

*La dimension de patchwork est essentielle : le fragment est l'unité dominante de la pièce. Les différents aspects des personnages sont évoqués comme des unités individuelles quoique reliées (d'où l'utilisation de plusieurs acteurs pour le même rôle) ; mais tout cela tend en réalité à démontrer l'unité de l'être Rimbaud.

*C'est le chœur, composé de tous ces acteurs, qui récite et reçoit la parole de Rimbaud, ordonnateur « vedette » de la performance.

*Enfin, l'idée essentielle au départ est que Rimbaud, visionnaire, a tout dit dans ses poèmes, a déjà vécu sa vie dans ces quelques brèves années où il a écrit. Il n'a donc plus rien à dire ou à faire à part revivre *malgré lui* ce qu'il avait déjà écrit : « Comment survivre pour soi et pour les siens quand on a tout écrit, tout décrit à dix-sept ans ? » (Emmanuel Depoix)

Fiche technique :

Texte : Serge Rivron

Mise en scène : Emmanuel Depoix

Interprétation :

Rimbaud : Réda Kateb, Pierre Jalinière, Sébastien Kittel, Boris Sribnaï

La mère : Sophie Michaud, Anne Lucas, Lisa Allali, Judith Lellouch

Isabelle : Cerise Farthouat, Liza Arcanskaïa

Musique : Jean Cohen Solal

Décor : Sofiène Bijaoui

Lumière : Olivier Richard

Notes de presse (sur le livret) :

« canevass de souvenirs » évoqués par Arthur ; la mère est « exagérément, maladroitement, voire lourdement caricaturée sous le seul aspect de sa passion des "choses de l'église" » ; « les dialogues écrits pour le personnage d'Isabelle dans *Abdu Rimb* essaient tant bien que mal de se rapprocher de l'idée qu'on a aujourd'hui d'elle et du style d'écriture que nous a révélé sa correspondance. »

« C'est toujours assez largement insupportable de voir des écrits de Rimbaud mêlés à des paroles imaginaires qu'on donne à dire au comédien (...) : mélange n'est pas toujours harmonie. »

« Une pièce qui se termine sur un fragment d'*Adieu d'Une saison en enfer* donne une petite idée sur la richesse de création qu'un auteur dramatique poursuit. Une pareille fin représente sans doute ce qui est devenu le plus conventionnel en la matière. »

Rémi Duhart, *Parade sauvage*, Bulletin n° 6, Charleville - Mézières, Musée-Bibliothèque Arthur Rimbaud, novembre 1990, p. 126-127.

Franck VENAILLE/Georges BŒUF

<i>Verlaine, Paul</i>

Date et lieu de création : œuvre composée en 1995 ; créée le 29 octobre 1996 (représentations le 30 octobre puis les 2 et 3 novembre) à l'Opéra de Nancy dans le cadre du centenaire de la mort de Verlaine ; reprise au Théâtre de la Criée à Marseille en mai 2003. La partition a été éditée par les éditions CY (Yves Callier) à Marseille.

Sources : entretien avec Antoine Bourseiller ; presse ; lettres ; dossier de presse ; photographies.

Personnages : Verlaine, sa mère, Mathilde, figure de l'amant (Rimbaud, Cazals, Létinois), la bonne, Victoire, la surveillante, le cabaretier, le professeur, l'interne, le fermier Dave, l'Aumônier J.B. Delogne, le vicaire général, le chanoine, les trois gardes, prostituées, médecins, gardiens de prison, prêtres, et même figures sorties de la poésie de Verlaine.

Synopsis :

15 scènes, sans entracte. Le texte est entièrement inventé, fondé sur la biographie de Verlaine, l'« auteur se contentant de glisser çà et là des citations (parmi les moins connues) pour respecter la musique de Verlaine » (extrait de la note d'intention). Le détail des scènes tel qu'il suit est tiré d'une lettre de Georges Bœuf à Antoine Bourseiller datée du 12 janvier 1995 :

Rythme militaire (percussions)

Scène 1 : Hôpital Bichat, Verlaine à l'hôpital parmi les médecins et infirmiers qui forment le premier chœur.

Scène 2 : *manque sur la lettre*

Scène 3 : Verlaine (baryton) et sa mère (mezzo) dans l'appartement de cette dernière ; en même temps, chœur des mères (soprano et alto).

Scène 4 : manque sur la lettre

Scène 5 : Verlaine et la bonne (soprano léger) chez les Mauté pendant la Commune.

Scène 6 : la mère et Mathilde (soprano lyrique) et le chœur des mères.

Scène 7 : combat au couteau entre Verlaine et Rimbaud.

Scène 8 : Hôpital Bichat : Verlaine, médecins, infirmiers, religieuses et le fou (comédien qui n'a que du texte parlé).

Scène 9 : manque sur la lettre

Scène 10 : église à Reithel après conversion ; Verlaine et chœur de vieilles femmes qui rapportent des ragots.

Scène finale : lecture d'un poème de Verlaine par un enfant dans une cour de récréation de nos jours (lecture précédée d'une partie instrumentale).

Notes de mise en scène :

Costumes : réalistes, ils copient les vêtements de l'époque.

Remarques :

*Verlaine est seul face au chœur de 16 personnages, lesquels viennent à tour de rôle lui parler (les prêtres dans le but de le convertir). Sa mère est également incarnée par une soliste, mais tous les autres personnages « sont incarnés tour à tour par un ensemble de 16 chanteurs qui jouent soit le rôle du chœur antique commentant l'action, soit des individualités solistes (médecins, prêtres, épouse, servante, policiers, etc.) dialoguant ou s'opposant au poète, incarnant tous ceux qui se sont affrontés à Verlaine : l'opinion publique, la religion, la justice, la médecine, la famille » (citation de Georges Bœuf dans l'article de Jean Contrucci). Les scènes apparaissent comme une série de flash-back.

***Extraits du Projet :**

« Il s'agit de mettre en évidence l'existence "à la Villon" d'un poète qui meurt relativement jeune, alcoolique, brutal, de créer une tension progressive, de faire vivre des personnages réels et emblématiques. Il s'agit également de faire entendre la musique interne de Verlaine, d'être fidèle à sa poésie, de montrer combien cet être à l'œuvre exquise est également dominé totalement par le sexe et la violence physique. »

*L'orchestre est voulu réduit pour une conformité à la modernité, et une meilleure distinction des timbres de voix et du texte. Les solos sont privilégiés (lettre de Georges Bœuf à Antoine Bourseiller).

*Extraits de la lettre de Georges Bœuf à Antoine Bourseiller du 12 janvier 1995 : « ce chœur qui représenterait les différents groupes humains auxquels P. V. a eu affaire au cours de sa vie. Ceci est classique. Ce qui l'est moins c'est que de ce chœur seront extraits les différents personnages de l'histoire (...). Ainsi on ne multiplie pas la distribution des rôles, afin de sauvegarder un aspect "Opéra de Chambre", autant que faire se peut, et on procède rapidement aux entrées et sorties des personnages dans la mesure où il suffit qu'ils sortent du chœur pour chanter leurs répliques et le réintègrent pour chanter avec les autres lorsque le personnage n'a plus besoin d'être là. Reste à régler leur identité par des "signaux" vestimentaires ou autres afin qu'ils soient clairement ceci ou cela. Cette forme proche de l'oratorio (ou peut-être du Théâtre Antique) me semble assez excitante... et sans doute un peu difficile à réaliser pour le metteur en scène ! Initialement, la Mère de Verlaine devait fonctionner d'après ce principe ; seul le rôle-titre se démarquait de la masse chorale (...) j'ai eu la conviction très tôt à la lecture du livret, qu'elle ne pourrait pas faire partie de ce dispositif. À cela deux raisons :

- excepté le rôle de Verlaine, son rôle est le plus important de tous. Elle apparaît dans quatre scènes alors que Mathilde, la Bonne, Victoire, etc., n'apparaissent qu'une seule fois.

- je me suis aperçu que le chœur et tous ceux qui allaient en être extraits représentaient pour P. V. "les autres", ceux auxquels il a eu affaire toute sa vie, contre lesquels il s'est battu et qui ont été ses adversaires.

Rien de tel en ce qui concerne sa mère qui l'a toujours aimé, aidé et a refusé de voir ce que "les autres" voyaient. Donc, elle ne pouvait pas faire partie de ces gens-là. En ce qui concerne Rimbaud, Franck V. a tout de suite dit qu'il ne pouvait envisager d'en faire un personnage évoluant sur scène, mais qu'il serait toujours présent dans le discours de P.V. et dans ses plaintes, ce qui est manifeste à la lecture. Très habilement il a imaginé une scène de combat au couteau entre ces deux personnages (la scène 7) où Rimbaud demeurerait muet mais agissant (il se bat avec Paul) et où il serait joué par tous les

hommes du chœur. Ceci m'a plu et j'ai pensé écrire une pièce orchestrale qui est une danse à 7/8 (...) qui, non seulement servirait ce propos dramatique mais encore viendrait ponctuer du point de vue de la forme musicale, l'évolution sonore de l'œuvre. Nous sommes, en effet, au milieu de l'Opéra, il est temps de faire une pause des parties vocales et d'entendre pendant 8 à 9 minutes un morceau uniquement instrumental. Je considère d'ailleurs cette scène comme le climax de l'ouvrage, car cette "danse" est pratiquement un crescendo et la présence "charnelle" de Rimbaud va déterminer la suite jusqu'à la fin. À ce propos, pourquoi ne pas envisager ici, la présence de 5 ou 6 danseurs qui se battraient chorégraphiquement avec F. Le Roux et l'emporteraient dans leurs bras à la fin de la scène ? »

*Extraits de la note d'intention : « Verlaine règne sur cet univers dont il est le prisonnier, le contempteur, l'accusateur et la victime sociale. Verlaine : faible et veule, lâche qui trouve dans les bijoux de sa poésie ce qu'il n'est pas dans sa vie. Durant toute cette vie (...) Verlaine entend une voix l'appeler et c'est bien sûr celle de "l'époux infernal" : Rimbaud. Peut-être celui-ci lui souffle-t-il quelques-uns de ses poèmes ? (la réciproque est vraie). Peut-être veut-il faire du pauvre Verlaine un autre "voyant" ? En tout cas un point semble acquis : l'esprit de Rimbaud existe dans le corps et l'esprit du trop faible Verlaine et cela, avant même leur rencontre. Dans *Verlaine, Paul*, Rimbaud apparaît pourtant peu, juste le temps d'un duel au couteau. C'est qu'il nous a semblé que le texte ne pouvait que parodier ce que se dirent, vraiment, les deux hommes : les deux génies ! Pourtant, du début à la fin de l'opéra Verlaine est pris en entier dans la lumière rimbaldienne et échappe ainsi à toute récupération mystique ou affective. »

Fiche technique :

Livret : Franck Venaille

Musique : Georges Bœuf

Mise en scène : Antoine Bourseiller

Costumes : Stéphanie Rémondière

Assistant : Jean-Christophe Mast

Distribution (dans l'ordre d'apparition):

François Le Roux (baryton) : Verlaine

Marie-Ange Todorovitch (mezzo) : La Mère

Elizabeth Aubert, Sacha Ducker, Richard Morris

Musiciens :

2 chanteurs solistes

16 choristes/comédiens

22 musiciens (flûte, trombone, trompette, cor, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, 2 percussionnistes, piano, 4 violons, 2 alto, 2 violoncelles, contrebasse)

Chœurs de l'Opéra de Nancy et de Lorraine

Direction des chœurs : Bertrand de Salvart

Philharmonie de Lorraine (à Metz)

Orchestre Symphonique et Lyrique de Nancy (à Nancy), direction musicale Michel Swierchewsky

Durée : 1h40

Notes de presse :

« le titre de l'ouvrage (...)semble tiré d'un registre administratif ou policier. »

Jean Contrucci, *Le Provençal* du 6 avril 1996.

« Quelle aubaine pour un metteur en scène ce sujet qui traite de la création poétique, du danger de la sensualité, de la volonté se détruire pour se hausser à la réincarnation d'un surpoète, comme on dit un surhomme ! »

Sur Rimbaud : « dans le spectacle il ne fait que passer, comme d'ailleurs dans la vie de Verlaine, il n'est qu'une illumination. »

Lettre d'Antoine Bourseiller à Edmée Santy, citée par Edmée Santy dans *Le Provençal* du 6 avril 1996.

VI - Danse

Maurice BÉJART

Illuminations

Date et lieu de création : Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles en novembre-décembre 1979 (création le 14 novembre), reprise au Théâtre des Champs-Élysées à Paris du 29 mars au 15 avril 1980.

Sources : ouvrage de Marie-Françoise Christout (*Béjart, La Recherche en danse*, Chiron/Association danse-Sorbonne, juillet 1988) ; programme dans *Le Ballet des mots*, Les Belles lettres, Archimbaud, 1994, p. 455-457.

Fiche technique :

Musique : traditionnelle orientale (Oum Kalsoum notamment) ; musique concrète de Pierre Henry

Décor et costumes : Alan et Mary-Anne Burrett

Interprétation : Les garçons du Ballet du XXe Siècle

Solistes : Jean-Marc Torrès, Yann Le Gac, Philippe Lizon, Jorge Donn

Avec aussi Jean-Michel Bouvron, Tom Crocker et Michel Gascard

Voix de Laurent Terzieff (*Being Beauteous*)

Éclairages : Alan Burrett

Durée : 2 heures +

Remarques :

*Extraits de Marie-Françoise Christout, *Béjart, La Recherche en danse*, Chiron/Association danse-Sorbonne, juillet 1988, p. 176-177

« le triomphe de la lumière sur les ténèbres »

« Tandis que *Baudelaire* offrait un portrait éclaté du poète, *Les Illuminations* sont autant un rituel solaire qu'une très libre relecture de Rimbaud, génératrice de magie nouvelle

(...). Béjart enchaîne avec une invention, une adresse prodigieuse les visions et les sons, joint l'exotisme stylisé à la métaphysique, la rigueur à la tendresse, la cruauté à la bouffonnerie (...). Sur un plan purement spectaculaire, [son œuvre] sollicite l'attention par l'harmonie, la puissance plastique de telle variation, de tel tableau, la fluidité des enchaînements. D'autres y percevront l'évocation elliptique de l'univers rimbaldien et, au-delà de celui-ci, cet itinéraire spirituel qui conduit par différents chemins à la connaissance (...). *Les Illuminations* nous entraînent dans un lointain voyage aux sources de la lumière et de l'énergie primordiales »

« La première séquence, peut-être la plus accomplie, conduit le voyageur au Pays du Soleil levant dont, à travers une succession d'épisodes symboliques, il suivra le lent parcours jusqu'à l'Occident au son de la musique traditionnelle recueillie au Japon, en Corée, Chine, Malaisie, Tibet et Inde. Masqué et vêtu de noir, comme un marionnettiste de Bunraku, le chorégraphe va intervenir sans cesse, rythmant à l'aide de cliquettes, de clochettes ou tambours les évolutions »

La chorégraphie évoque le tambour de *À une raison* vers la « nouvelle harmonie », qui « se fonde ici sur l'intuition du *zazen* puis celle des derviches tourneurs et des soufis fous de Dieu à la poursuite duquel ils s'élancent frénétiquement, grappe humaine accrochée aux structures métalliques. À cette transe succède la longue méditation du prophète évoluant au milieu de l'arabesque que dessine sur le plateau une immense bandelette, livre saint unissant les fidèles en djellabah immaculée (...). Masqué de blanc, l'initié rencontre, au terme de cet itinéraire, le soleil hyperboréen dont le disque argenté orne la poitrine nue des dix-huit danseurs rassemblés dans une même communion »

« subtilité des éclairages » ; « pouvoir suggestif du dispositif – jeu de structures métalliques sur un praticable à étages »

« la chorégraphie abonde en moments originaux d'autant plus forts qu'ils sont dépouillés de tout anecdotisme. Mises à part quelques longueurs, elle frappe l'imagination par sa vigueur significative, les portes qu'elle ouvre vers l'infini »

*Programme pour le ballet (dans *Le Ballet des mots*, Les Belles lettres, Archimbaud, 1994, p. 455-457 :

« Je regarde le soleil.

Nulle anecdote – des images – des visions – des sons – des pas de danse – des gestes... que des jeunes lancent à l'éternel adolescent qui mourut à Marseille en répétant sans cesse Allah karim, à ce génie dont un autre poète, René Char, a écrit :

"L'instrument poétique inventé par Rimbaud est peut-être la seule réplique de l'Occident bondé, content de soi, barbare puis sans force, ayant perdu jusqu'à l'instinct de conservation et le désir de beauté, aux traditions et aux pratiques sacrées de l'Orient et des religions antiques ainsi qu'aux magies des peuples primitifs."

(René Char, Préface, in Arthur Rimbaud, Poésies, Paris, Gallimard, 1965, "Poésie")

Je regarde le soleil.

"Ô douceurs, ô monde, ô musique ! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, – ô douceurs !"

Encore une fois j'ouvre ce livre. – Toute relecture de Rimbaud est découverte, magie nouvelle, terre vierge, espace intérieur retrouvé, Illumination !

On ne peut pas faire un ballet sur les *Illuminations* mais le choc reçu, les mots explosés dans le cœur, la lumière ayant dévoré la solitude...

"J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse." Je relis chaque ligne... vertige... qui suis-je ?

"J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil [...]."

"Ô les énormes avenues du pays saint, les terrasses du temple ! Qu'a-t-on fait du brahmane qui m'expliqua les Proverbes ?"

– Je voyage –

Parti du Japon, pays du Soleil-Levant, je suis, pas à pas, cet astre qui lentement traverse l'Asie de l'Extrême au Moyen-Orient, pour retrouver au-delà de cette mer Rouge que Rimbaud connut si bien, le centre de notre être, l'Égypte, source d'illumination perpétuelle.

MUSIQUE !

"La musique savante manque à notre désir".

"Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie."

L'univers sonore qui nous accompagne dans ce périple solaire est essentiellement religieux et traditionnel. En première partie, sept pays sont présents à l'oreille : Japon – Corée – Chine – Mongolie – Malaisie – Tibet – Inde.

En seconde partie la musique continuera son voyage d'Inde en Égypte. Entre les deux parties, un interlude, une "éclipse", introduit un univers humoristique, satirique. Un peu comme, dans le théâtre nô, un kyogen comique sépare deux pièces lentes et rituelles.

Cette éclipse peut paraître plus directement inspirée par quelques poèmes de Rimbaud : "villes" et "après le déluge".

"C'est aussi simple qu'une phrase musicale."

Deux parties – deux univers – le monde du bouddhisme celui de l'islam. L'Inde, d'où l'un est parti, où l'autre est arrivé, en est le pivot.

"Je suis le saint, en prière sur la terrasse."

Faisant écho à l'interlude, un postlude donne la conclusion de l'œuvre en ramenant vers le monde occidental et la tradition du soleil hyperboréen. Ce postlude est dansé sur une musique de Pierre Henry : pas de deux du Voyage, créé en 1962 et qui évoquait le thème d'une nouvelle naissance, et cette phrase de Rimbaud termine le spectacle :

"J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil [...]." »

*Le ballet du XX^e siècle fut créé en septembre 1960 à Bruxelles, et dissous en 1987, après plus de cent créations.

*Maurice Béjart a également créé des chorégraphies autour de l'œuvre de Baudelaire (*Les Fleurs du mal*, 1971), René Char (*Le Marteau sans maître*, 1973) ou encore Mallarmé.

*On peut distinguer trois tendances fondatrices dans sa conception de la chorégraphie : le ballet pur (exclusivement consacré à la danse), le ballet mystique (où transparaissent ses préoccupations pour la religion et les méthodes orientales de méditation), et le spectacle total (recourant à la mise en scène de théâtre et utilisant différents médias).

Dominique REBAUD

Des Mondes et des Anges

Date et lieu de création : décembre 1998, amphithéâtre de l'Opéra Bastille. Reprise en 2001, dans le cadre du Festival « Danses urbaines » de Suresnes et à la grande halle du théâtre Paris Villette (espace Charlie Parker).

Sources : interviews de deux des danseuses (Stéphany Belgrave et Jocelyne Cantius) dans l'émission *Les Écrans du savoir* (réf. INA : DLT VIS 19981218 5E 003.001 - N° : 1005525.003.016 - Titre : [Plateau invitées : Jocelyne et Stéphany, danseuses de hip hop] - Heure : 10 : 44 : 38) ; présentation du spectacle dans l'émission *Musiques au cœur*, avec interview de la chorégraphe Dominique Rebaud et des danseurs Fabrice Labrana et de David Mathor (réf. INA : DLTVIS20010205 FR2 008.001 - N° : 1628681.001 - Titre : Hip hop fusion - Collection : Musiques au cœur - Heure : 25 : 15 : 18).

Personnages : 8 garçons, deux filles

Conduite de scène : *Âge d'or*, *Voix... Yel !* et *Mouv'Ment* sont les trois chorégraphies du triptyque.

Notes de mise en scène : Les poèmes sont dits en *off* par-dessus la musique et la danse. Les phrases sont hachées, répétées, fracturées ; parfois chantées ou rappées. *Voix... Yel !* et *Mouv'Ment* sont interprétés par huit garçons, *Âge d'or* par un duo de filles. Le plateau est recouvert d'un damier rouge et noir.

Remarques :

*Dominique Rebaud (*Musiques au cœur*) : « Il est difficile pour la danse contemporaine d'accepter cette fusion avec le hip-hop. »

*« Son idée fixe : appliquer le discours, la narration, à la danse contemporaine, et aujourd'hui au hip-hop. C'est un travail littéraire. » Eve Ruggieri, *Musiques au cœur*).

*Les danseurs sont impliqués dans la bande-son puisqu'ils la disent eux-mêmes.

Fiche technique :

Conception chorégraphique : Dominique Rebaud

Assistée de : Agnès Camel et Eric Larrondo

Voix enregistrées et interprétation : Compagnie Camargo (Stéphanie Belgrave et Jocelyne Cantius pour *Âge d'or*)

Montage son : Alain Michon et Dominique Rebaud

Scénographie, régie lumières : Arnaud Sauer

Coproduction : Théâtre Jean Vilar/Suresnes Cités Danse, Opéra National de Paris Bastille.

Notes de presse :

« Un duo de danseuses hip hop, c'est rare. Et cela devient magique dans une chorégraphie sensuelle inspirée par Rimbaud et servie par des interprètes talentueuses. Depuis 1993, la compagnie Camargo, fondée et dirigée par Dominique Rebaud, poursuit un travail chorégraphique la situant du côté des "aventuriers" de la danse contemporaine. Ayant déjà chorégraphié deux poèmes de Rimbaud, c'est en répondant à une commande de l'Opéra Bastille qu'elle va poursuivre cette expérience en créant un duo d'après le poème "Âge d'Or". La rencontre entre son univers de chorégraphe contemporaine, celui de deux danseuses hip hop et le monde du poète confère un parfum particulier à ce duo. "La force des images, les cassures, le désespoir et les éblouissements de la poésie de Rimbaud répondent au-delà du temps à cette danse hip hop, dernière née du siècle." (Dominique Rebaud) »

www.la-villette.com/manif/rcu25octo.htm (dernière consultation en 2003)

« Le texte irrigue l'œuvre de Dominique Rebaud - elle a suivi parallèlement des études littéraires - pour explorer le potentiel chorégraphique de formes particulières telles que le conte (*Trois contes chorégraphiques*), le théâtre pataphysique d'Alfred Jarry (*Le Grand Méchant autre*), les poèmes d'Arthur Rimbaud (*Des mondes et des anges*). Chez Dominique Rebaud, l'abstraction n'élude pas le sens. Mouvement, musique, voix s'entremêlent pour délivrer un récit épuré sans pour autant renoncer à la magie du spectacle ni à ses fondements : déroulement dramaturgique, personnages etc... (...). Pour Dominique Rebaud, si la danse est spectacle, elle est avant tout rencontre, partage et les sardanes de sa jeunesse lui ont appris très tôt qu'il n'y a pas de danse mineure. »

Article anonyme sur internet

(www.theatreonline.com/indexation/a/detail_artiste11453.asp ; dernière consultation le 11 janvier 2006).

VII - Films/téléfilms

Charles BRABANT

Le Voleur de feu

Date de création : première diffusion télévisée le 30 mai 1978.

Sources : Alain BORER, *Rimbaud en Abyssinie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1984, p. 328-329 ; Pierre Petitfils, *Rimbaud au fil des ans, 1854-1984*, Charleville-Mézières, Musée Bibliothèque Rimbaud/Centre culturel Rimbaud, 1984, p. 105). Interview d'Alain Borer, Agnès Rosenstiehl et Charles Brabant dans *À cœur ou à raison*, émission animée par Carole Varenne. Enregistrement du téléfilm disponible à l'Inathèque sous la référence RA T VIS 19780530 TF1 001 et 002.

Synopsis :

*Visites et interviews menées par Alain Borer sur les traces de Rimbaud, en Afrique et à Charleville, entrecoupées de poèmes chantés par Léo Ferré (*Les Poètes de sept ans*, *Les Corbeaux*, *Mes petites amoureuses* et des poèmes de Verlaine) et de textes dit par Jean-Pierre Pauty (*À la musique*, *Ma Bohème*, *Le Cœur volé*, *L'Orgie parisienne*, *Le Bateau ivre*, *Adieu*, *Matinée d'ivresse*, *Mauvais sang*, *Adieu*), tous deux dans un café.

*Des textes sont également dits *en off*, sur de la musique et surtout des images : lettres à Izambard ou Demeny sur une vue de la place Ducale ; extraits de la *Chanson de la plus haute tour* sur des images du départ d'un bateau à Ostende ; *Ville* ; *Vagabonds* sur des gravures de couples d'infirmités ; lettre du 15 février 1881 sur des images du Harrar ; lettre de Verlaine à Rimbaud sur une vision de bateau ; lettre du 22 octobre 1885 sur des images de Ménélik ; récit du voyage en civière sur des images de la caravane portant la civière (reconstituée à partir du dessin de Rimbaud) ; lettre d'Isabelle à sa mère (septembre 1891) puis dernière lettre sur l'image d'une femme brochant près d'un lit dont on ne voit pas l'occupant.

*Alain Borer est tantôt interviewé tantôt interviewer : il commente des diapositives, interviewe Pierre Petitfils, Vernon Ph. Underwood (University college), Pierre Gascar, Aleme Echete (archéologue de l'université d'Addis Abeba).

Remarques :

* Pas d'incarnation mais voix *off* de Rimbaud et Delahaye enfants.

*Interview d'Alain Borer et Agnès Rosenstiehl dans *À cœur ou à raison*, émission animée par Carole Varenne :

Borer : « en aucune façon ce désir un peu mimétique il s'agissait seulement d'essayer de le comprendre sur le train et pas du tout de s'identifier à lui » ; « on ne peut pas séparer la vie et l'œuvre. Il y a ceux qui font des biographies, et il y a ceux qui font des analyses de texte. Arthur Rimbaud est passé à travers. La poésie n'était pas seulement un exercice, elle n'était pas seulement un moyen de connaissance. Elle était vraiment quelque chose qui interrogeait l'essentiel »

Rosenstiehl : « On adhère à la personne avant même d'adhérer à l'écriture ».

Borer : « On lit Rimbaud sous son portrait. Il est très beau ! Il y a dans ce regard et dans ce visage, même s'il se flétrit, il y a toujours cette forme de beauté et d'exigence. Je crois qu'il y a dans sa vie et dans son œuvre encore, une protestation d'innocence et un tel désir de pureté qu'il ne peut pas ne pas appeler tous ceux qui après lui ont vu ce chemin qu'il désigne dans le ciel, à la façon des aruspices grecs qui désignent quelque chose avec un bâton. Je crois vraiment que Rimbaud est un passeur ».

**Deuxième émission, avec Charles Brabant et Alain Borer*

Brabant : « Pour moi c'est un rêve de jeunesse. C'est-à-dire que lorsque l'on m'a donné l'occasion de réaliser un film sur Rimbaud, je me suis tout à coup retrouvé à la fois aux origines de ce que j'avais envie de faire et confronté au poète que j'aimais par-dessus tout »

« Ce n'est pas un film de commande »

« Je voulais d'abord que le film soit une quête. Parce que Rimbaud et la trajectoire de Rimbaud c'est une quête. Il fallait qu'il y ait une sorte d'identification entre le sujet lui-même et la manière dont on allait le faire. Deuxièmement, je voulais que ce soit

quelqu'un de jeune. Il ne représente pas Rimbaud dans le film, mais il représente celui qui aime Rimbaud et qui part sur les traces de l'impossible, parce que Rimbaud est parti sur les traces de l'impossible et que cela ressemble à cette espèce de voyage, que cela ressemble à cette espèce de quête »

Borer : « désir de ne pas représenter Rimbaud, de ne pas l'incarner dans un acteur quel qu'il soit. Et de savoir qu'il disparaît sans cesse, mais aussi que l'on ne va pas se prendre pour lui, on ne va pas se prendre pour un autre, on ne va pas tenter de mimer quoique ce soit de ce trajet hors du commun, mais simplement en effet essayer de comprendre à son tour, simplement, dans son corps, dans son expérience avec tous les fous rires, toutes les difficultés, les fatigues du voyage et alors vraiment on comprend quelque chose. Ce n'est pas du tout de l'ordre du savoir. C'est absolument de l'ordre de l'émotion »

Brabant : « Je dirais que c'est *être sur les pas de*. Mais en l'occurrence, quel est le sujet ? C'est la poésie, c'est la création, c'est la volonté d'être soi-même un créateur qui va au bout. Par conséquent, à partir de là, et en particulier quand il s'agit d'une forme de télévision qui ne veut pas être fictionnelle, qui s'interdit de l'être parce que la poésie c'est la résonance. Par conséquent il faut que les différents personnages qui interviennent, c'est-à-dire Jean-pierre Pauty quand il récite les poèmes de Rimbaud ou Alain Borer quand il marche sur ses pas et qu'il poursuit sa quête à travers le voyage, il faut qu'ils soient l'un et l'autre comme une espèce de résonance de ce qu'était Rimbaud. Et c'est là où on évite la personnification, car en effet on ne personnalise pas un mythe. Il ne s'agit pas de dire que Rimbaud est une création de l'esprit, mais il s'agit de dire qu'il a atteint un ciel, qu'il a atteint à une Olympe. Et on ne peut pas personnifier les dieux... »

« S'il y avait pour moi un deuxième intérêt à faire ce film, en dehors du rêve de jeunesse, c'est parce que je crois qu'à la télévision l'expression en matière de texte est un élément fondamental, parce qu'à la différence du cinéma la télévision est un art qui s'appuie énormément sur la bande-son et que la voix d'un grand texte qui est concertante dans une bande-son avec des musiques, avec des textes parlés, avec de la conversation, etc., constitue une espèce de manière de supporter l'image alors qu'au cinéma c'est un petit peu le contraire qui se passe »

« Je suis toujours contre la mise en musique de la poésie, parce que je trouve qu'il y a un certain pléonasma. La poésie est une musique, y ajouter de la musique c'est mettre de la musique sur de la musique ; mais je crois que Léo Ferré a réalisé un véritable tour de force sur ces poèmes, comme il avait fait d'ailleurs avec Aragon parce que justement ses musiques sont toujours en contrepoint par rapport à la poésie elle-même et que c'est cela qui en fait la force et nous touche aussi profondément »

Fiche technique :

Écriture et réalisation : Charles Brabant

Voix : Jean-Pierre Pauty (Rimbaud), Jacques Sempey (Verlaine), Claude Dasset (Georges Izambard), Paula Dehelly (Mme Rimbaud), Geneviève Mnich (Isabelle), Linette Lemercier (Rimbaud enfant), Marie-Jane Gardien (Delahaye enfant)

Interviews : Alain Borer

Musiques : Léo Ferré (+ « La Canaille » chanté par Francesca Solleville)

Collaboration artistique : Annick Hully

Image : Guy Gourlay, Michel Bonnat, Jacques Reiss

Son : Jean-Louis Soulivet, Albert Costes

Production : TF1 1977

Agnieszka HOLLAND

Éclipse totale

Date de création : 1995 ; sortie en France en 1997.

Sources : dossier et synopsis du film ; articles d'Isabelle Crépy, « Rimbaud Verlaine vus par Agnieszka Holland », *Rimbaud vivant* n° 37, juillet 1998, p. 39 et de Christophe Donner, « Rimbaud, c'est moi, entre autres », *La Nouvelle Revue française* n° 548, janvier 1999, p. 36-53 ; reportage et interview d'Agnieszka Holland dans l'émission *Cinéma Étoiles* du 11 mars 1997 (réf. INA : DLT 19970311 - N° : FR3016.001).

Personnages : Rimbaud, Verlaine, Mathilde, Monsieur et Madame Mauté de Fleurville, Isabelle, Étienne Carjat, Charles Cros, Jean Aicard, le barman, Madame Rimbaud, Frédéric Rimbaud, la sœur Vitalie, Isabelle enfant, le juge, André, la femme somalienne et Djami.

Citations :

Verlaine : « l'essentiel pour moi c'est que c'est ensemble que nous avons écrit nos plus beaux poèmes. Tous les deux. »

Rimbaud : « La seule chose qui compte, c'est l'écriture elle-même ; tout le reste n'est que littérature. »

Rimbaud : « L'amour doit être réinventé. »

Rimbaud : « C'est l'écriture. L'écriture m'a transformé. »

Rimbaud : « J'ai voulu dire ce que ça dit, exactement, ni plus ni moins. »

Synopsis :

Attente de Rimbaud à la gare de Charleville ; il prend le train ; extrait de *Vierge Folle* en voix *off* ; Rimbaud saute dans le vide et l'on se retrouve en 1892, dans un café parisien où Verlaine vieux arrive ; Isabelle est là qui l'attend. Verlaine constate amèrement que

Rimbaud l'a surpassé sur le plan poétique (ce qui n'est pas du tout dans la pièce). Retour en arrière, Verlaine manque Rimbaud à la gare ; Rimbaud se promène dans Paris, une longue pipe à la bouche, donne de l'argent à un mendiant ; arrivée chez les beaux-parents de Verlaine ; conversation sur poésie pendant le repas ; dans un café, Verlaine et Rimbaud parlent de Mathilde ; dans la rue (Place des Vosges) discussion sur la poésie, Rimbaud se moque d'être édité ; en *off*, *Vierge folle* ; Verlaine lit *Le Bateau ivre* à Mathilde qui ne comprend rien ; mauvaise conduite de Rimbaud, il vole des livres et un crucifix ; il fait le chien devant une statuette de chien puis la brise ; dispute entre Verlaine et Mathilde ; arrivée de Mauté ; dispute entre Verlaine et M. Mauté de Fleurville, Rimbaud est parti, Verlaine le poursuit et le retrouve sur un banc sous la pluie, il lui trouve une chambre ; Rimbaud va sur le toit et se déshabille ; dispute entre Verlaine et Mathilde ; *Le Dormeur du val* est transformé en une anecdote racontée par Rimbaud à Verlaine et l'on voit l'image d'un soldat allongé dans la campagne ; dans la rue, Verlaine montre à Rimbaud sa canne-épée ; ils se rendent à un dîner des Vilains Bonshommes où Cros parle du phonographe puis de la poésie de Rimbaud ; scène avec Aicard et Carjat ; Rimbaud urine sur la table, Verlaine rit aux larmes ; ils rentrent saouls dans la mansarde et fument du haschich ; Rimbaud propose un pacte à Verlaine ; ils font l'amour ; Verlaine rentre saoul, son fils est né ; heureux, il veut faire l'amour avec Mathilde qui refuse ; il se couche, les chaussures sur l'oreiller ; Rimbaud retourne à Charleville ; Isabelle, petite, l'accueille ; il s'installe dans une étable pour écrire ; la mère veut qu'il travaille aux champs mais il continue à écrire ; Vitalie n'est pas encore morte ; complicité entre Rimbaud et Isabelle ; repas en famille, le frère est idiot ; Rimbaud se promène, marche à grands pas ; plan sur Rimbaud et Verlaine dans le lit, nus ; puis Verlaine rentre saoul chez lui et se dispute avec Mathilde ; il frappe le bébé et met le feu aux cheveux de sa femme ; dans un café, Rimbaud plante un poignard dans la main de Verlaine qui pleure ; scène érotique entre les deux poètes ; Rimbaud rêve de désert ; scène bucolique, Verlaine et Rimbaud se réveillent près d'un tas de foin et se promènent dans la campagne, s'amuse à imiter les chèvres, boivent... Ils vont même à la plage. Chambre à Bruxelles ; Rimbaud dort et Verlaine s'échappe pour aller retrouver Mathilde, mais Rimbaud l'a suivi et attend que Mathilde sorte ; scène érotique entre Verlaine et Mathilde puis, après une discussion,

Mathilde s'en va et croise Rimbaud ; dispute entre Rimbaud et Verlaine ; dans le train, Mathilde et Verlaine ; à la frontière, tout le monde descend et Verlaine aperçoit Rimbaud ; il repart avec lui ; bateau vers l'Angleterre : Londres, quelques mois plus tard ; Verlaine lit un extrait de la *Saison* et se sent dépassé par la poésie de Rimbaud ; ce dernier lui dit qu'il l'a choisi comme amant pour qu'il lui apprenne la forme, ayant déjà compris le contenu ; scène dans un café ; promenade dans Londres ; arrêt de Rimbaud devant un bateau ; image du désert ; à la British Library : Rimbaud écrit *L'Impossible* ; images du désert, surréalisme des images, une goutte de sang apparaît sur feuille blanche, hurlement de Rimbaud dans la bibliothèque ; Verlaine sort et revient avec un hareng et une bouteille d'huile, Rimbaud se moque de lui, Verlaine s'en va, Rimbaud le poursuit, Verlaine prend le bateau, Rimbaud pleure ; lettre en *off* « Reviens cher ami » ; images de Bruxelles quelques jours plus tard ; appelé par Verlaine, Rimbaud l'y a rejoint ; ils se sourient puis se battent (Verlaine est nu) ; Rimbaud dit qu'il va partir ; Verlaine sort, achète un pistolet, boit ; quand il rentre, Rimbaud est en train de faire sa valise ; il dit qu'il rentre à Roche pour finir son livre et le faire publier ; Verlaine évoque un départ en Afrique ; il tire et blesse Rimbaud ; la scène du procès alterne avec des images de Rimbaud se faisant extraire la balle à l'hôpital ; examen anal de Verlaine ; condamnation ; retour de Rimbaud à Roche ; il répète le nom de Verlaine devant sa famille et pleure ; il écrit la *Saison* dans le grenier, pendant que Verlaine est en prison ; alternance d'images de Rimbaud inspiré et de Verlaine en prison qui reçoit la lumière divine, par la lucarne de sa cellule ; mère Rimbe lit la *Saison* et ne comprend rien ; Rimbaud jette des papiers au feu ; promenades dans la campagne ; deux ans après, la dernière rencontre, en Forêt Noire ; image du désert, *Mauvais sang* en *off* que lit Verlaine, retour au café du début, Verlaine vieux et Isabelle ; images du désert plus nombreuses, Rimbaud sur la civière ; retour au café, récit de l'amputation ; chute de Rimbaud depuis son lit ; il est relevé par la pieuse Isabelle ; moustache invraisemblable ; images de carriole, mère Rimbe sur le seuil, silhouette noire et rigide ; dernier soupir de Rimbaud à l'hôpital, par la fenêtre on revoit le soldat du *Dormeur du val* ; retour au café, Isabelle salue Verlaine qui déchire sa carte dès qu'elle est partie et commande deux absinthes ; Rimbaud jeune apparaît pour boire avec lui, demande à Verlaine de mettre sa main sur la

table, joue avec le couteau puis embrasse la main ; images de mer avec *Éternité* (version *Saison*) en *off*, dit par Rimbaud sauf le « Quoi ? » dit par Verlaine.

Traitement des personnages :

*Rimbaud apparaît dès les premières images comme un être étrange, décalé, un peu dérangé ; il titube, regarde au loin, semble être « ailleurs », comme s'il maîtrisait mal l'espace immédiat et concret qui l'entoure. Plusieurs plans semblent insister sur ses souliers ; dans les scènes chez les Mauté, il est particulièrement vulgaire. Insistance sur ses mèches sales et ses poux.

*Verlaine est très languissant, un peu emprunté, diction traînante et précieuse ; très pâle, très maigre, les mains trop propres, les ongles un peu trop longs, les dents abîmées (acteur de *Naked*) ; très malsain, plutôt réussi dans la version jeune, pas crédible une seconde dans la version vieux.

*Le rapport entre Rimbaud et sa mère n'est pas crédible du tout ; il n'a aucune déférence ni gêne à son égard, elle ne ressemble à rien de ce que l'on peut imaginer. Mais l'absence de rapports véritables, la totale absence de communication peut être néanmoins assez proche de la réalité.

Remarques :

*« De ces artistes majeurs, on ne retient que la petite histoire de fesses (...). Sa poésie est totalement compréhensible quand on a quinze-seize ans. Après on devient de moins en moins intelligent. » (Agnieszka Holland, *Cinéma Étoiles*)

* « *Rimbaud Verlaine* n'est pas un film sur la poésie. On doit n'y citer en tout et pour tout que quelques vers. C'est avant tout un film sur le destin exceptionnel de deux hommes (...), un véritable "western conjugal". » (Jean-Pierre Ramsay-Levi, producteur, *Cinéma Étoiles*)

*Le dossier du film comportant entre autres textes un passage « décrivant » Rimbaud du livre d'Alain Borer *L'Heure de la fuite*, on peut supposer que c'est notamment sur cette tentative de description que s'est appuyée la réalisatrice pour composer le personnage de Rimbaud. De même pour le texte d'Antoine Blondin sur Verlaine (« Chez Verlaine,

l'homme descend du songe et tend à y retourner en vertu d'une insatisfaction essentielle »).

*Le scénario n'est pas clair pour qui ne connaît pas la biographie des deux poètes ; les séquences s'enchaînent de manière artificielle.

*Beaucoup de coupes ont été réalisées par rapport à la pièce de Hampton, et parallèlement des ajouts anecdotiques ont été faits (scènes à Charleville, notamment)..

Fiche technique :

Scénario : Christopher Hampton

Réalisation : Agnieszka Holland

Production : Jean-Pierre Ramsay-Lévi

Distribution principale :

Arthur Rimbaud : Leonardo DiCaprio

Paul Verlaine : David Thewlis

Mathilde Mauté de Fleurville : Romane Bohringer

Isabelle Rimbaud : Dominique Blanc

Isabelle enfant : Felicie Pasotti Cabarbaye

Madame Rimbaud : Nita Klein

Frédéric : James Thierrée

Vitalie : Emmanuelle Oppo

Mme Mauté de Fleurville : Denise Chalem

M. Mauté de Fleurville : Andrzej Seweryn

Étienne Carjat : Christopher Thompson

Jean Aicard : Bruce Van Barthold

Charles Cros : Christopher Chaplin

Le juge : Christopher Hampton

André : Mathias Jung

Adaptation française : Françoise Maulny-Lévy

Directeur Photo : Yorgos Arvanitis

Musique : Jan A. P. Kaczmarek

Durée : 1 h 51 minutes

Notes de presse :

« Je ne connaissais pas grand-chose de Rimbaud, lorsque j'ai dû l'interpréter dans *Rimbaud Verlaine*. J'ai découvert son génie au moment du film. Jouer Rimbaud, c'était passionnant. C'est son aspect rebelle qui m'a plu, le côté James Dean français de son époque. Il était le Brando de la poésie. »

« Brando représente tout pour moi (...). Je pense qu'il est, pour tous les acteurs, LE modèle. »

« Il me paraît (...) important de préserver un certain mystère en tant que personne, ne serait-ce que pour pouvoir mieux me couler dans mes rôles. La manie des médias de vous coller telle ou telle étiquette finit par nuire à votre travail et risque d'entamer votre crédit auprès des spectateurs : "Ah non, je ne crois pas à lui dans ce rôle-là..." »

« Je réalise que j'ai fait un nombre incroyable de biographies dans ma carrière (...). Même si ce n'est pas délibéré, je ne peux pas nier que j'adore les films inspirés de faits réels. Ils sont bien plus intéressants que 90 % des fictions. Ces histoires vraies sont souvent des histoires que vous n'auriez même pas pu imaginer ; elles sont encore plus fantastiques, plus profondes, plus exemplaires... »

Leonardo Di Caprio, propos recueillis par Juliette Michaud, *Studio* n° 185, janvier 2003, p. 72-81.

Di Caprio « ne réussit guère à faire passer la rébellion de jeunesse pour du génie »

***, « Rimbaud, écoutez-vous ? ou l'Année rimbaldienne 1995 », *Parade sauvage* n° 14, p. 133.

« presque passé inaperçu » p. 36

« l'émotion, le lyrisme d'une réalisation, d'une musique, d'un scénario et d'une interprétation hors pair » p. 36

« Les acteurs, David Thewlis et Leonardo Di Caprio sont dans la peau de Verlaine et Rimbaud. Rimbaud n'a jamais été aussi vivant » p. 38

Rimbaud vu comme « un enfant qui dérange tout sur son passage » p. 38

« Le désir de la réalisatrice était de capter le regard, l'émotion, le mouvement, la vie de ces deux mythes (...). Leur poésie appartient à tous, mais, difficilement leur passion » p. 38

Rencontre avec *Dormeur du val* est une « scène particulièrement magique » p. 40

Isabelle Crépy, « Rimbaud Verlaine vus par Agnieszka Holland », *Rimbaud vivant* n° 37, juillet 1998, p. 36-41.

Nelo RISI

Une saison en enfer

Date de création : sortie au cinéma en 1971.

Sources : presse ; document internet (www.mag4.net) ; autobiographie de Jean-Claude Brialy, *Le Ruisseau des singes*, Robert Laffont, 2000.

Synopsis : Rimbaud pendant la Commune (parti pris). Relation entre Rimbaud et Verlaine. Départ pour l’Afrique et fin de sa vie. Les dialogues sont en partie composés à partir de lettres et de poèmes.

Remarques :

*Titre original : *Una Stagione all’inferno*

*Brialy révèle dans son autobiographie que Melville avait le projet de faire un film sur la vie de Rimbaud avec Brialy et Delon (*Le Ruisseau des singes*, Robert Laffont, 2000, p. 254) ; « Cette idée qui ne vit jamais le jour ne cessa de me hanter » (p. 254) ; quand Nicole Stéphane, la productrice, lui propose, il accepte aussitôt : « Je mis toute mon énergie et mes espoirs dans ce nouveau film. Je lus tout ce que je pouvais trouver sur Verlaine, j’essayais d’imaginer un personnage conforme à la réalité et non à la légende (...). Hélas le producteur italien avait une vision très fantaisiste de l’histoire et le film fut un échec autant artistique que public ! Pour faire jouer l’amie de la coproductrice, il avait tout bonnement remplacé le boy de Rimbaud par une jeune et belle Brésilienne ! Cela escamotait le thème de l’homosexualité, sauvait la morale puritaine de ce monsieur et faisait plaisir à une petite amie. Heureusement, il y avait Terence Stamp ! Dans le rôle de Rimbaud, il planait au-dessus de toutes ces bassesses comme un ange noir » (p. 255)

*Un certain nombre de choix constituent des erreurs historiques : Rimbaud à la Commune, expérience homosexuelle dans la caserne, esclavagisme, modalités de l'histoire d'amour avec l'Éthiopienne.

Fiche technique :

Réalisation : Nelo Risi

Scénario : Giovanna Gagliardo

Interprétation :

Rimbaud : Terence Stamp

Verlaine : Jean-Claude Brialy

Gennet (femme éthiopienne de Rimbaud) : Florinda Bolkan

Avec aussi Nike Arrighi et Pier Paolo Capponi.

Musique : Maurice Jarre

Production : Nicole Stéphane

Durée : 1h30

Notes de presse :

« un film harassant de médiocrité »

« Tout ce qui a pu être dit sur Rimbaud le voyant (...) ou Rimbaud le trafiquant d'armes africain se retrouve ici transcrit en images avec une épuisante fidélité »

« la séquence d'explication du sonnet des *Voyelles* est ineffable »

« ce qu'il ne fallait pas faire et qu'il n'a, à aucun moment, cherché à éviter »

Brialy : « il faut beaucoup de génie pour voir en lui l'auteur des *Fêtes galantes* »

« on pense que Terence Stamp peut nous faire croire à ses dix-sept ans »

Tristan Renaud, « Le Point. Sans illumination : *Une saison en enfer*, de Nelo Risi », *Les Lettres françaises* n° 1429, 29 mars 1972, p. 19.

« film d'aventures Série B » ; « Rimbaud, qui aimait les "peintures idiotes", serait servi et c'est dans le style des sous-produits d'Épinal qu'est racontée l'histoire de celui qui (...)

ira logiquement pourrir à l'hôpital de Marseille » ; « toutes les légendes sont au rendez-vous et l'alternance Paris-Harar, Angleterre-Ethiopie est absurdement respectée de bout en bout » ; « entre les guignols qu'ont baptisés Rimbaud et Verlaine et nous-mêmes s'interposent tout de même des êtres qui ont eu une existence réelle et des oeuvres sublimes » ; « Une telle entreprise était perdue d'avance. Supposer qu'elle serait ce tombeau des lieux communs, ce tissu de bassesses était tout de même inimaginable. »

Georges Charensol, « Tutti quanti – *Une saison en enfer* de Nelo Risi », *Les Nouvelles littéraires* n° 2322, 27 mars - 2 avril 1972, p. 30.

« Film d'une rare difficulté à réaliser et qui ne souffrirait guère de n'être pas un chef-d'œuvre. Plusieurs metteurs en scène étaient sur les rangs pour le traiter. Si les producteurs ont donné la préférence à Nelo Risi sur Visconti et d'autres, c'est qu'il est lui-même un poète »

« L'authenticité de la biographie filmique et la beauté de la transcription poétique sont ses seuls soucis. Peu lui importe que Terence Stamp n'ait pas la silhouette malade de l'auteur du *Bateau ivre* ou que Brialy rappelle mal les traits de Verlaine. Il les a choisis pour leurs affinités intellectuelles avec les deux poètes, Stamp surtout, prodigieux acteur que l'usage de la drogue a rendu névrosé mais qui a accepté ce rôle comme celui de sa vie »

P. S., « Tournage : Nelo Risi sur les traces de Rimbaud », *Le Monde [des spectacles]*, 28 janvier 1971, p. 17.

« pour "abolir le temps", l'auteur nous montre alternativement les périodes africaine, anglaise, belge et parisienne de la vie de Rimbaud » ; « une œuvre d'art (...) est celle où s'exprime *une* personnalité, *un* style »

Roger Régent, « Le Cinéma », *La Nouvelle Revue des deux mondes*, n° 5, mai 1972, p. 467-473.

« une telle tentative ne pouvait qu'être dénoncée dans son projet même. Nelo Risi a eu le courage de passer outre. Et s'il est vrai que sa réalisation est honnête sans plus, elle a du

moins l'avantage d'attirer l'attention d'un public élargi » ; « il a manqué surtout à Rimbaud de n'avoir jamais su prendre exactement la mesure de l'imaginaire au réel. Et c'est justement dans la révélation de Rimbaud hésitant entre les deux que s'avère peu convaincante la réalisation de Nelo Risi. Faut-il l'en accuser ou plutôt dénoncer l'insuffisance "congénitale" du cinéma sur un point où l'intériorité de l'être échappe à l'œil "bovin" (disait Cocteau) de la caméra et où le cinéaste ne peut guère que suggérer avec des blancs et des silences ? Toujours est-il que la construction du film – arbitrairement basée sur un constant va-et-vient entre le collégien de Charleville perdu dans les nuages et le fugueur ravagé jusqu'à l'os par les rugosités de la vie réelle – n'apporte aucune clarté » ; Brésilienne « aussi anti-rimbaldienne que possible » ; « le film est émaillé de parfaites et sensibles images, cernées d'une aura picturale très impressionniste, légèrement brumeuse, évocatrice d'une époque où le génie trempait sans vergogne dans l'absinthe »

Georges Dupeyron, « Le Cinéma. *Une saison en enfer*. Un film de Nelo Risi », *Europe* n° 519-520-521, juillet-août-septembre 1972, p. 290-291.

« On dirait un musée Grévin chargé de compléter la littérature Lanson et qu'on aurait pour faire "in" saupoudré des retombées de mai 1968 »

Jean-Louis Bory, « L'Enfer et le musée Grévin », *Le Nouvel Observateur*, 27 mars - 2 avril 1972, p. 72.

« Plus que certains biographes du passé, Nelo Risi paraît avoir pris à cœur de montrer la vérité, et ses erreurs sont relativement vénielles (...). Mais après tout, il faut bien sacrifier aux goûts supposés du public »

« il ne suffit pas de montrer des faits exacts pour donner une idée d'un personnage et (...) Nelo Risi échoue radicalement à en donner une de Rimbaud. Qu'il ait centré son film sur la période éthiopienne n'est sans doute pas étranger à cet échec, car il est contraint du coup d'utiliser le procédé du *flash-back* qui nuit extrêmement à la lisibilité du destin de Rimbaud »

« pas plus que pour l’Ethiopie, Risi n’échappe dans l’évocation de Rimbaud adolescent à l’image d’Epinal. La longue séquence au bord de la Meuse, où on le voit développer devant Delahaye les thèmes de la lettre du Voyant est caractéristique à ce point de vue-là puisque tout, depuis le paysage printanier jusqu’au jeu de l’acteur Terence Stamp, tend à ramener la levée d’un poète de génie à la banale exaltation d’un adolescent comme les autres » ; « Nelo Risi a recherché avant tout les lieux communs qui pouvaient être rentables aujourd’hui : révolte, drogue, aventure, etc. Le résultat est que le Rimbaud qu’il nous présente fait moins figure d’individu que de prétexte et qu’une tentative somme toute relativement consciencieuse sur le plan biographique y perd toute espèce de portée » Yves Reboul, « *Une saison en enfer*, film réalisé par Nelo Risi », *Revue des Lettres Modernes* n° 323-326, 1972, p. 144-146.

« "tripoter" sans remords – ni sens du ridicule – à la fois l’une des plus belles œuvres et l’un des personnages les plus fascinants de notre littérature »

« Avoir réussi à réduire "Une saison en enfer" à ces anecdotes illustrées, avoir transformé Rimbaud en héros de western, et Paul Verlaine en pantouflard, est un véritable attentat contre le bon sens »

« méchante récitation de textes, les acteurs couchés dans l’herbe »

« Nelo Risi n’a pas eu la moindre idée d’adaptation pour le personnage même de Rimbaud, ne donnant guère à Terence Stamp de quoi crever l’écran. Du moment qu’on se lance tête baissée dans pareil sujet, il faut inventer, recréer, sortir du cadre d’une médiocre dramatique illustrée pour le petit écran »

« il aurait fallu l’imaginer comme un film muet, en s’obligeant à donner à l’image la poésie contenue par le texte »

Henri Chapier, « Le Film du jour : *Une saison en enfer* de Nelo Risi – un poète assassiné », *Combat*, 23 mars 1972, p. 13.

Pour Risi, Verlaine n’est « pas tellement intéressant » en tant qu’homme ; « dans le film, il ne constitue d’ailleurs qu’une étape dans l’itinéraire de Rimbaud »

« La vie de Verlaine n'est pas une aventure, alors que Rimbaud est une sorte de monstre, le plus grand phénomène de la poésie assurément »

« Je suis parti avec le sentiment d'un pari impossible, et la certitude que l'image ne saurait rendre le verbe, la poésie de Rimbaud. J'ai donc refusé l'équivalence visuelle de cette poésie au profit d'une ligne analytique, clinique, froide. J'ai cherché à donner une image de comportement, de geste, étudiée de l'extérieur, comme au microscope. Et pour cela, j'ai mêlé les deux existences de Rimbaud : l'aventure africaine et l'Europe... Je n'aime pas parler de "flash-back" à ce propos, mais du déroulement parallèle de deux histoires qui se nouent de façon contemporaine, ce qui a fait dire au romancier Pratolini que le film "abolissait le temps" »

« La seule transposition lyrique réside dans la fin du film, avec cette marche dans le désert, vers la mer, qui est le calvaire du poète »

Il raconte en outre que Fellini, lorsqu'il lui parla du projet, imagina un film « fait des délires de Rimbaud » ; mais lui préférait, par peur d'une forme de mysticisme, « cette démarche didactique de reconstitution presque documentaire et la plus simple possible »

« La rigueur de l'approche demande que l'on ne s'engage pas trop soi-même, et cette volonté de distanciation ne s'accommode évidemment pas d'une explosion libératrice qui n'est pas du tout le propos du film »

Guy Braucourt, « Entretien avec Nelo Risi : les deux vies d'Arthur Rimbaud », *Les Nouvelles Littéraires*, 3-10 avril 1972, p. 31.

Marc RIVIÈRE

L'Homme aux semelles de vent

Date de création : première diffusion sur France 2 le 27 novembre 1995.

Sources : entretiens avec Laurent Malet (rôle de Rimbaud) et Jean-Louis Benoît (scénariste) ; dossier de presse ; revue de presse ; document internet avec photographies (www.mag4.net) ; reportage dans *Lignes de mire* (réf. INA : DLT VIS19950305 FR3 005.001 / 002 - N° : CPC95001450 - Titre : LIGNES DE MIRE : EMISSION DU 5 MARS 1995 - Collection : LIGNES DE MIRE - Heure : 17 : 59 : 19) ; interview de Laurent Malet dans les émissions *Matin bonheur* (réf. INA : DLT VIS19951127 FR2 002.001 - N° : 175615.001 - Titre : Régression et médecine - Collection : Matin bonheur - Heure : 09 : 30 : 36) et *Midi 2* (réf. INA : VHT VIS19951127 FR2 003 - N° : CAB95064706 - Titre : ARTHUR RIMBAUD - Collection : MIDI 2 - Heure : 13 : 33 : 00).

Personnages : cf. fiche technique

Synopsis :

*1ère partie : À 26 ans, Rimbaud débarque à Aden et rencontre Bardey qui l'engage pour ouvrir un comptoir à Harar. Rimbaud, accompagné de Scopas, Grec, et de l'explorateur Lucereau, prend la tête d'une caravane et traverse alors le désert dans des conditions épouvantables, puis rencontre Labatut avec lequel il s'associe pour acheminer une commande d'armes au roi Ménélik.

*2ème partie : Ménélik n'est plus à Ankober. Rimbaud y rencontre l'explorateur Jules Borelli et ensemble, ils partent rejoindre le Roi dans son nouveau camp à Obock... Mais la transaction avec Ménélik l'a laissé ruiné. Il retourne à Harar, déjà malade, et son état s'aggravant il traverse de nouveau le désert jusqu'à Aden, sur une civière qu'il a dessinée.

De là, il repart pour Marseille où on l'ampute et où il mourra après un bref aller-retour à Roche.

Déroulement : commence à Roche ; Ernest Bonnel vient voir si Arthur est là ; la mère dit qu'elle n'a plus de contact. Il veut recopier ses poèmes. Aden : Rimbaud marche dans les rues. Discussions entre Bardey et ses associés. Il veut installer un comptoir de café à Harrar ; tout le monde se moque car le voyage est trop dangereux. On retrouve Rimbaud qui tombe, frappé d'insolation. Bardey et ses associés le trouvent, le font transporter à l'hôtel, et soigner par le docteur Douglas. Il a de la corne sous les pieds « aussi épaisse que celle d'un rhinocéros ». Bardey rencontre Lucereau, explorateur qui recherche les sources de la Sobat. Bardey lui propose de venir avec la caravane conduite par Scopas. Rimbaud se présente à Bardey une fois guéri. Celui-ci l'engage dans sa caravane. Rédaction du contrat. La caravane part. Il va trop vite. Lucereau : « Il faut faire vite Rimbaud. On vieillit à toute allure ici » ; Rimbaud est taciturne, le visage toujours fermé, la moue boudeuse transformée en air renfrogné. Des esclaves passent. Campement de nuit. Scopas tente de faire parler Rimbaud, en vain. Des hyènes s'approchent des tentes, chassées par Lucereau. Le lendemain, une tribu leur barre la route ; c'est Rimbaud qui négocie avec eux dans leur langue. Scopas est odieux ; Rimbaud n'apprécie pas de se faire ainsi diriger. Arrivée à Harar. Marché ; les enfants s'accrochent aux selles, les femmes tentent de leur vendre des fruits. Bardey reçoit l'accord de Lyon pour ouvrir son comptoir. On voit Rimbaud, tandis que les autres dorment, écrire la lettre du 13 décembre 1880 ; mais la date est laissée en suspens (« 188... »), la lettre est adressée à sa mère au lieu de ses « chers amis » (sa famille) et la fin est modifiée (« Je suis heureux d'entendre que tu penses à moi et que tes affaires vont assez bien. J'espère que cela marchera chez toi le mieux possible. De mon côté je tâcherais de rendre mon travail intéressant et lucratif. À toi de tout cœur »). Rimbaud s'énerve à propos des chiens, crie sur les indigènes (en arabe). Lucereau tente d'être sympathique et annonce son départ le lendemain. Il lui offre un couteau. Rimbaud esquisse quand même quelques sourires. Il dit qu'il veut aller à Zanzibar et rend son couteau à Lucereau qui s'en va. Partie de dominos avec le Père Biagi. Rimbaud obsédé par les chiens. Evocation des évangélisations. Scopas malade. Aden : arrivée d'un bateau avec la femme de Bardey, qui

voyageait avec des prêtres venus installer une mission. Paul Bourde voyageait également sur le bateau (ce qui ne correspond pas à la vérité ; c'est Bardey et non sa femme que Bourde a rencontré sur un bateau, et ce en 1883 c'est-à-dire bien plus tard ; en outre Bourde n'est jamais descendu du bateau pour rencontrer Rimbaud comme le prétend le film mais partait en reportage au Tonkin pour *Le Temps*). « Vous êtes sûr que c'est le même ? Le mien n'a rien d'un poète ». Scopas agonise et recommande Rimbaud à Bardey ; ils ne savent pas d'où peut venir ce type : « Dites à Rimbaud d'aller moins vite ; c'est la seule chose : il va trop vite (...) pourquoi il ne m'a jamais parlé ? ». Rimbaud écrit sa lettre du 15 février 1881 (encore inaugurée par « chère maman ») ; ajoute « de Papa » à « papiers arabes ». Rimbaud tente de convaincre Bardey d'aller dans le sud. Rimbaud est malade. Il a sa femme (il n'était pas marié en réalité, et la chronologie ne colle pas vraiment). Il reçoit son appareil photographique. Bardey lui parle de Bourde ; il répond « des conneries, des rinqures » (confusion entre deux moments) d'une voix enrayée (un peu trop). Bardey cherche à savoir qui il est, il ne répond pas. Il rencontre Djami et le prend à son service. Rimbaud part en expédition à Bubassa (1881) et se coiffe d'une couverture (une serviette d'après Petitfils) pour avoir l'air d'un mahométan. Les Pères s'effraient, le croyant musulman. Rimbaud rit de son déguisement. Sa « femme » le regarde partir. Il quitte la piste avec Djami et découvre le squelette de Lucereau dans le désert, qu'il reconnaît à la petite fiole de poison qu'il lui avait montrée avant de partir et qui devait le protéger des hyènes et des sauvages. Rimbaud verse une larme sur son ami et hurle dans le désert. Djami le convainc de revenir sur la route. Père André Jarosseau a lui aussi soif d'ouvrir les pistes du sud. Rimbaud revient fiévreux et les mains vides. Il s'alite. Sa femme vire Djami de la maison. Puis incident où Rimbaud se fait battre par les indigènes. Mais dans le film c'est à cause des chiens (et autres bêtes) qu'il a tués. Bardey retourne à Aden et rencontre Labatut qui lui propose son affaire d'armes. Bardey sent que l'affaire est trop périlleuse (dans le film, il refuse au nom de la morale ; manière indirecte d'accuser Rimbaud, ce qui ne correspond pas à la réalité). Rimbaud fait des photos des gens, sous l'œil de sa femme, toujours muette (sinon lorsqu'elle expulse Djami). Labatut est montré comme inquiétant. Rimbaud écrit la lettre du 25 mai 1881 (l'écriture est visible, et imite celle de Rimbaud). On conseille à Bardey les armes, il s'énerve ; sa

femme tente de lui dire que tout est perdu, il s'obstine ; elle ne supporte pas sa vie à Aden. Départ de Rimbaud pour avec sa femme. Djami le regarde partir et mâche du qat. On comprend que Labatut lui a fait la même proposition car il veut rompre le contrat avec Bardey. Ce dernier apparaît comme la victime, ce qui ne correspond pas nécessairement à la réalité. Bardey lui propose la direction de l'agence à Aden, mais Rimbaud a signé avec Labatut « Je suis pressé ». Bardey lui représente les dangers et l'inutilité de cette aventure. Dispute. Bardey évoque Chypre, les problèmes militaires (dont il n'était sans doute pas au courant). Il lui fait néanmoins un certificat de travail élogieux et lui remet une lettre de Paul Bourde avant de lui apprendre la mort d'Hugo. Jeanne Bardey (sous l'œil jaloux de la femme abyssine) lui court après, lui fait la leçon et brandit sous son nez un exemplaire d'*Une saison en enfer* (sic). Il ne dit rien, jeu de mimiques, elle suppose qu'il y a erreur sur la personne. Le bateau va partir, Rimbaud donne de l'argent à la femme et dit à Labatut « je ne vais quand même pas garder cette mascarade avec moi toute ma vie ». Arrivée à Tadjoura. Rencontre avec Soleillet qui leur annonce que le transport d'armes n'est plus possible. Au soir, Rimbaud écrit au ministre des Affaires étrangères (« Qu'est-ce qu'il écrit vite » s'étonne Soleillet). Il retrouve Bardey à Aden, qui lui parle de Labatut, détesté par les populations, et lui prédit une mort certaine dans le Choa. Labatut très malade rentre chez lui à Aden. Rimbaud s'associe à Soleillet. Rimbaud a troqué son chapeau contre une chéchia. Soleillet meurt. Discussion Bardey/Suel. Lettre du 15 septembre 1886. Rimbaud veut partir seul pour le Choa. Il retrouve Djami. Il part. Discussion Rimbaud/Djami ; ce dernier dit à peu près la lettre sur la mariage de Rimbaud ; lui aussi parle de gagner de l'argent pour rentrer au pays et se marier, se reposer. Ils rient. Rimbaud entraîne la caravane dans un défilé dangereux. Les caisses de fusils se brisent : « Tu es trop pressé » lui dit le caravanier. Rimbaud s'obstine. Il est persuadé qu'on a volé des fusils. Au matin, il jette un tapis au sol et fait sa prière. Ils repartent et rencontrent une tribu danakil qu'ils font fuir grâce aux fusils. Il s'aperçoit alors que les fusils ont bien été volés et va pour tuer le coupable, empêché par le caravanier. Il a mal aux jambes et lit le Coran. Sa voix est toujours enfermée et basse. Retour chez les Bardey : Jeanne fait sa valise ; elle parle de Rimbaud : « Avoue que le destin de cet homme t'intéresse ». Rimbaud arrive au palais de Ménélik où il ne trouve

personne sauf Jules Borelli qui le prend pour un musulman. L'homme est franc et ironique. Il se dit ami du roi et propose à Rimbaud de le conduire à Entotto où est le roi. Sur la route Borelli ne cesse de parler, et Rimbaud est muet comme à chaque voyage. Entrée de Ménélik à Entotto en fanfare. Rimbaud marche avec une canne. Ménélik dit qu'il n'a pas besoin d'armes mais qu'il accepte de traiter avec lui pour un prix dérisoire. Il souffre visiblement, moralement comme physiquement. Il apprend que Labatut est criblé de dettes. Il se bat avec ses chameliers (normalement à Ankober). Rencontre avec Ilg. Rimbaud dit qu'ils ne l'ont pas tué parce qu'il connaît le Coran. Ilg lui parle de la reine Taitu qu'il n'a pas flattée comme il l'aurait dû (« Je l'emmerde la reine »). Hénon est joué par l'éternellement obséquieux et méchant Dominique Besnehard. Ilg vient à son secours. Rimbaud harcelé par les créanciers de Labatut. Il finit par donner ses propres affaires en hurlant. Il pleure. Ilg l'envoie à Makonnen. Il n'a pas d'argent et lui propose des traites. Retour à Harar : c'est la famine. Rimbaud a des varices. Lettre du 23 août 1887. En France, Darzens interroge Verlaine à l'hôpital sur Rimbaud. Ils parlent de ses poèmes. Darzens dit avoir le cahier de Demeny « Darzens : Pourquoi il n'écrit plus ? Verlaine : Pourquoi ? Relisez son œuvre, cela doit être dedans ». Il dit que tous les poèmes de Rimbaud sont sa propriété indiscutable « Il n'y aura d'œuvres complètes de Rimbaud que celles publiées par moi ! ». Colérique et geignard. Retour à Harar. Rimbaud est alité, ses dents sont abîmées. Bardey débarque. Rimbaud se soutient grâce au Coran. Il dirige les trafics locaux sans bouger désormais. Il a le visage plein de plaies. Rimbaud propose des affaires à Bardey qui tente de l'en dissuader. « Vous semblez vous complaire dans la douleur, de quoi voulez-vous vous racheter ? Vous êtes pénible avec votre fatalisme » ; Rimbaud cite des bouts de lettres. Bardey veut l'emmener à Aden voir un médecin, il le met dehors. Il lui propose tandis qu'il s'éloigne son affaire de mulets (semble délirer). Demande à Ilg de liquider ; celui-ci lui reproche de chercher à revendre des blocs-notes aux indigènes. « Vous êtes musulman ». Très proche de Djami, le seul auquel il parle gentiment. Il veut partir à Aden, dessine sa civière. Il souffre énormément et mâche du qat pour se soulager. Voyage en civière, extraits du journal en *off*. Tempête de sable ; ils rencontrent des Anglais. On le voit écrire son journal. La jeune anglaise lui sourit. Interminable. Les porteurs le renversent : amendes. Il est à l'agonie. Arrivée à

l'hôpital ; le docteur lui reproche d'avoir trop attendu : synovite à un point très avancé. Bardey est là ; le docteur recommande le retour en France. Rimbaud parle du prix de la chambre, de la nourriture : obsédé par l'argent. Il veut retourner à Harar ; dicte des comptes à Bardey. Phrases de délire empruntées à ses derniers jours ? Pas de traces de Tian ; « Que faisiez-vous avant ? » lui demande Bardey ; « J'étais un piéton, rien de plus ». Lettre du 30 avril 1891. Il est transporté sur un bateau vers la France ; parle encore d'argent. Dit au revoir à Djami et à Bardey. On le voit dans une chambre de l'hôpital marseillais avec sa mère. Il a les cheveux gris. Parle du prix de la chambre d'hôpital. Il veut changer d'hôpital. Il veut rentrer à Harar. « C'est vrai, j'ai trop bougé... Toute mon enfance j'ai bougé, tu t'en souviens ? Pour chercher quoi... ». Il tombe pendant la nuit, et appelle sa mère qui est repartie (en réalité, il tombe à Roche, une fois amputé). Il insulte les infirmières, appelle Djami, délire ; brandit sa ceinture d'or. Bardey vient à l'hôpital. Rimbaud délire en arabe, pleure sans cesse. Veut être enterré à Aden. Reparle d'argent. Dit sa dernière phrase à Bardey puis meurt sur le coup. Bardey, en sortant, croise sans le savoir Darzens qui vient faire éditer ses poèmes mais arrive quelques minutes trop tard : le lit est vide...

Notes de mise en scène :

Costumes : Un costume blanc en lin copié sur le modèle de celui qu'il avait fait reproduire à partir d'un modèle de costume colonial et qu'il faisait chaque fois refaire, ainsi qu'un petit chapeau mou.

Maquillages : Quatre temps forts, selon l'évolution en âge de Rimbaud (fonds de teint à l'eau pour effets d'aquarelle) : d'abord jeunesse, « rapport frontal aux choses » ; puis le visage descend, le maquillage creuse les formes, les yeux. Prothèses pour les dents, cheveux rasés et décolorés puis reteintés selon le vieillissement.

Remarques :

*Extraits du dossier de presse :

Jean-Louis Benoît, scénariste : « Rimbaud le poète, Rimbaud le négociant... C'était le même homme (...). Tant pis pour les amateurs de légendes – séduisantes sur le plan

littéraire – qui voudraient que le voyant fût devenu voyou et le brûlant idéaliste, un cruel commerçant sans scrupules ! Je me suis attaché, en écrivant ce scénario, à substituer à cette image romanesque et fabriquée celle d'un homme qui peine et qui souffre dans la recherche d'un mieux-vivre. Homme fait de qualités et de défauts comme tout homme : sobre, méprisant le danger, patient, pudique, mais aussi avare, maniaque et rapportant tout à lui-même (...). J'ai principalement travaillé à partir de la correspondance de Rimbaud, de divers témoignages de ses contemporains et du livre de souvenirs d'Alfred Bardey, *Barr-Adjam*. Je n'ai pas cherché à combler les vides – nombreux – de sa vie en Abyssinie, mais me suis efforcé de replacer les exploits de l'homme dans leur cadre exact. Si tous les faits relatés dans mon scénario sont réels, les rapports entre Rimbaud et son employeur Bardey – deux jeunes hommes du même âge – sont, eux, imaginés. C'est autour de ce couple que j'ai organisé la fiction. Rimbaud est de ces auteurs dont la vie et l'œuvre ne font qu'un. Je ne pense pas que l'on puisse se désintéresser de sa vie lorsque son œuvre se fait muette : si paradoxal que cela puisse paraître, l'aventure africaine de Rimbaud éclaire ses écrits, comme l'ombre fait ressortir la lumière. Elle doit donner envie de les lire ou relire. J'ai voulu que transparaissent dans le négociant la force sauvage et brutale de l'adolescent poète, son même dégoût de la réalité "rugueuse", ses mêmes envies d'aller toujours plus loin, ses mêmes replis sur soi »

*Marc Rivière, réalisateur : « "Si tu veux être apprécié, meurs ou voyage." Cette phrase, traduction d'un proverbe arabe, était inscrite dans les notes du capitaine Rimbaud, père mystérieux et inconnu du jeune Arthur. Je ne pouvais m'empêcher en tournant chaque plan du film de penser que Rimbaud mettait en application cette phrase »

Fiche technique :

NB : Production franco-canadienne (coproduction France 2/Septembre Productions/SFP Productions/Cité-Amérique) ; Décor naturel (tourné au Maroc), 70 techniciens, 3000 costumes, 4000 figurants

Réalisation : Marc Rivière, assisté de Stéphane Pélegri, Gérard Chair et Abdelwahad Adil

Production : Jean Nainchrik

Scénario : Jean-Louis Benoît et Michel Favart

Dialogues : Jean-Louis Benoît

Interprétation :

Rimbaud : Laurent Malet

Bardey : Jacques Bonnaffé

Labatut : Thierry Frémont

Lucereau : Samuel Labarthe

Jeanne Bardey : Florence Pernel

Ménélik : Cheik Doukoure

Père Biagi : Jean-Paul Farré

Djami : Xavier Thiam

Mère Rimbaud : Emmanuelle Riva

Scopas : Yan Epstein

Dubar : Geoffroy Thiébaud

Verlaine : Franck Delapersonne

Alfred Ilg : Christoph Moosbrugger

Jules Borelli : Michel Voita

Bonnel : Antoine Meyer

Gouverneur : Jean-Paul Muel

Paul Bourde : Éric Vieillard

Docteur Douglas : Paul Weaver

Soleillet : Germain Houdé

Père Jarosseau : Luc Picard

Jules Suel : Guy Nadon

Bonne sœur de Marseille : Lénie Scoffié

Rodolphe Darzens : Stéphane Butet

M. Hénon : Dominique Besnehard

Youssef : Aziz Fadili

Ras Makonnen : Zakaria Attifi

Sultan : Hachimi El Ben Amar

Hadj Afi : Mustapha Ziraoui

Femme harari : Amina Ouardi

Adb Hallah : Rachid Fekkak

Jeune anglais : Brian Mansell

Jeune anglaise : Emmanuelle Ducrocq

Père Ernest : David Rodriguez

Père Marco : Alain Castaneda

Père Paul : Christophe Zietara

Médecin anglais : Calvin Reimer

Infirmière : Karim Skalli

Chef chamelier : Brahi Ouaabd

Reine Taitu : Jmiaa El Afriqui

Oubeneche : Penda Diallo

Musique originale : Gabriel Yared ; éditions Music 2 - Yad Music ; enregistrée par Les Philharmonies de la Ville de Prague, sous la direction de Léos Svarovsky

Décors : Jacques Dugied

Costumes : Édith Vesperini

Images : Thomas Vamos

Son : Patrick Rousseau et Nami Cagani

Montage : Robert Coursez

Directeur de production : Claude Albouze

Scripte : Anne-Marie Garcia

Bruiteur : Jean-Pierre Lelong

Durée : 2h35 (2 parties)

Notes de presse/interviews :

Laurent Malet (extraits du dossier de presse, propos recueillis par Marie-Jo Fouillaud) :

Laurent Malet avait abordé Rimbaud dans le cadre des cours de la rue Blanche, dans un spectacle monté à partir de ses textes et de la correspondance avec Verlaine. Le spectacle n'a pas pu aboutir mais l'a orienté vers la piste rimbaldienne : « J'avais moi-même vingt

ans et comme je ne l'imaginai pas au-delà de son adolescence, je ne pensais pas, comme interprète, pouvoir un jour retrouver Rimbaud ». À propos de *L'Homme aux semelles de vent* : « Quand le projet s'est concrétisé, j'ai pris peur – la responsabilité était énorme –, à un point tel que j'ai proposé de prendre le rôle de Bardey. Mais, un jour ou l'autre, quand un acteur a de la chance, il fait une vraie rencontre et j'ai senti que, là, c'était le moment d'extraire de moi une autre dimension avec ce personnage hors norme » ; « Ce film est une sorte de traque, il marche dans les pas de ce Petit Poucet qui a tracé sa route en laissant comme cailloux des éléments visibles de sa vie (...). J'ai essayé d'attraper Rimbaud de plusieurs côtés mais en l'approchant toujours par sa dimension concrète. Pour sa face terrienne, archaïque, son atavisme paysan, j'ai utilisé mes propres repères, ma connaissance de la campagne. Je voulais aussi passer par cette sensualité de la vie africaine ancestrale et primitive, qui me touche particulièrement »

« – *Vous n'aviez pas cette distance nécessaire à l'acteur, (...) vous étiez trop immergé dans l'homme pour interpréter le personnage ?*

– Ils ont eu un peu peur, tous ! (*rires*). C'est vrai, je ne fais jamais les choses à moitié et, là, je me suis vraiment engagé dans l'aventure, par désir de respect mais peut-être avec le danger de m'y perdre. Marc craignait que le caractère subjectif, instantanément intuitif, cède le pas à une dimension trop objective. Si le jeu est un acte volontaire, toutes les informations puisées, les réflexions, le travail de diction, les sensibilités diverses doivent s'harmoniser pour transpirer, remonter en liberté et mettre l'acteur en état de disponibilité, de vacance, pour trouver la vérité de l'instant, face à la caméra »

Souligne l'importance du travail de transformation physique : « On est bien loin de l'image d'Epinal du petit ange déchu (...). C'est cette image-là que je voulais casser pour retrouver le visage qui nous apparaît à travers ses auto-portraits, l'image d'un homme brûlé, austère. Quelqu'un m'a beaucoup aidé dans cette démarche, c'est Dutronc interprétant Van Gogh. J'ai souvent revu le film de Pialat avant de tourner, et la transparence de Dutronc, cette espèce d'immatérialité, me ramenaient à Rimbaud »

« Cette intrusion dans sa vie, cette proximité, faisaient de ma relation avec lui quelque chose de très intime »

« – *Une fois le film fini, comment sort-on d'un tel rôle ? Qu'en reste-t-il après ?*

– Je crois que je m’en détache, sans en avoir vraiment envie. Et d’ailleurs, le pourrais-je ? Le propre du métier d’acteur est de vivre avec des fantômes plus ou moins encombrants, celui-ci étant un compagnon enrichissant et stimulant. Je n’ai pas envie de me dire qu’il faut une rupture, d’abord parce qu’elle n’a pas de raison d’être et ensuite parce que ce rôle m’a aidé à m’améliorer, à me transformer, à grandir »

Radio

« – *Il paraît que vous étiez dans Rimbaud après la fin du tournage, après le dernier clap, on reste ?*

– Oui, on ne rencontre pas impunément des personnages comme ça pour les quitter aussi vite qu’on les a rencontrés »

Laurent Malet, entretien avec P. Aubert, Europe 1, Journal, le 28 novembre 1995, 8h30 (extrait de la revue de presse du film)

Dans une interview sur France inter (« À titre provisoire », le 26 novembre 1995 à 12h, entretien avec Daniel Schick), Malet répond comme s’il était Rimbaud, un Rimbaud d’outre-tombe, mort depuis « 104 ans » : « Je ne suis pas moi. Je est un autre. Je ne suis pas un ange, je ne suis pas le démon d’ailleurs, je ne suis pas un saint ». Très cynique et plutôt odieux ; provocateur envers les critiques rimbaldiens mais pas seulement : « j’étais une épouse infernale ». Cite des bribes de textes qu’il intègre au dialogue. L’interviewer lui demande de lire un texte, il s’en défend : « Je ne lis plus ma poésie ». À la fin l’interviewer évoque le film et Laurent Malet :

« L. Malet : Connâit pas.

D. Schick : Vous avez peur ?

L. Malet : Lui aussi il a circulé avec pas mal d’idées reçues donc il faut voir ce qu’il est devenu, il a quarante ans maintenant, peut-être qu’il a grandi.

D. Schick : Il a pu vous comprendre au moins, puisqu’il avait à peu près votre âge.

L. Malet : Oui, c’est un beau rendez-vous pour lui en tout cas.

D. Schick : Vous voulez que je vous le présente ?

L. Malet : Avec plaisir.

D. Schick : Arthur, je vous présente Laurent, Laurent je vous présente Arthur. Alors Arthur est reparti Laurent Malet.

L. Malet : C'est génial.

D. Schick : Il est discret. Exercice pas facile, on a essayé, mais il aurait été aussi sérieux que ça à votre avis Arthur Rimbaud, s'il avait accepté l'interview ?

L. Malet : Je pense qu'il n'aurait même quasiment pas parlé. Il était de l'ordre du mutique total, donc il ne vous aurait quasiment pas répondu, vous auriez passé une heure de silence. Remarquez ça vaut la peine.

D. Schick : Il doit être dur de jouer un autiste, non ? Interpréter le rôle d'un autiste... J'exagère mais pour vous il était comme ça (...). Comment est-ce que vous expliquez que Rimbaud soit un tel mythe même chez les jeunes maintenant ?

L. Malet : Parce qu'au-delà de sa poésie il est devenu une sorte de symbole de rébellion et de liberté, de recherche de liberté absolue, et c'est cette liberté-là qu'on a perdue et derrière laquelle on court tous (...).

D. Schick : C'est le personnage dont il est difficile de se débarrasser, encombrant.

L. Malet : Certainement oui, il est relativement encombrant. Mais enfin ça vaut la peine d'être encombré par une personne comme lui. »

Schick l'appelle « Laurent Rimbaud » pour conclure...

Télévision

ITW Laurent Malet (*Lignes de mire*) :

« J'avais en tête ce projet depuis 15 ans, je voulais raconter la vie de Rimbaud, mais la vie peu connue, inconnue d'Arthur Rimbaud »

« Les dix années de Rimbaud en Abyssinie c'était du solide [il tape sur la table], c'était dur, c'était plein de poussière, c'était plein de vent, de cris, d'odeurs fortes, écœurantes, de maladie, de malaria, de typhus, de choléra, de dysenterie. C'étaient des hommes brûlés (...). Au jour d'aujourd'hui, c'est un des personnages les plus forts que j'aie rencontrés. Et puis pour l'instant c'est le rôle de ma vie, puisque ma vie elle est là, c'est ici »

ITW Laurent Malet (*Matin bonheur*) :

« Il n'était pas question de parler de poésie, d'expliquer la poésie, de faire de la littérature, en tout cas de donner des clés sur l'œuvre de Rimbaud. Il fallait éventuellement éclairer l'œuvre par sa vie (...). C'était difficile de donner un visage à Arthur Rimbaud, c'est quelqu'un qui appartient à la mémoire collective, c'est une sorte de symbole. On s'est attachés à lui donner un visage très concret, et le Rimbaud qu'on présente est un homme parfaitement humain. Donc c'est vrai, c'est moi qui le joue, donc c'est mon visage, mais cela n'a pas d'importance (...). C'est un personnage encombrant, c'est une rencontre hors-norme, on a affaire à un individu d'exception. Pour un acteur, c'est parfois effectivement un deuil difficile à faire »

ITW Laurent Malet (*Midi 2*) :

« L'œuvre poétique de Rimbaud, on ne la traite pas, on ne l'aborde pas, on n'y touche pas, on n'a même pas le droit d'y toucher. Personne n'a le droit de donner une interprétation propre en disant : «*Nous*, on sait ce qu'a voulu raconter Rimbaud en tant que poète.» Mais par contre ce qu'on peut dire, en tant qu'individu, interprète, metteur en scène, c'est notre sentiment sur la vie de Rimbaud à ce moment-là, et l'homme qu'il a été, de chair et de sang, et ses combats, ses luttes, ses espoirs et ses déceptions, ça on avait le droit de le faire »

ITW Laurent Malet par Stéphane Paoli (Télé TV sur TMC, 27/11/95 – extrait de la revue de presse)

« *L. Malet* : C'est une responsabilité très lourde parce que je crois qu'il y a une part de Rimbaud qui vit en nous tous, hommes et femmes compris, depuis l'adolescence, qui est une part d'absolu (...). Ce qu'il y avait, par contre, de relativement abordable dans cette approche que Jean Nainchrick proposait du film, c'est qu'on a affaire à un Rimbaud humain, à une dimension humaine, c'est-à-dire un homme qui se colte avec le réel et la partie poétique de Rimbaud, la dimension géniale du jeune poète, celle-ci, on ne l'aborde pas, on ne l'explique pas, on n'a pas à l'expliquer (...).

S. Paoli : Vous (...) la faites passer par vos attitudes et les regards que vous portez sur les gens qui vous interpellent (...).

L. Malet : La dimension de la vie de Rimbaud de cette dernière décade nous renvoie directement à son œuvre, et à *Une saison en enfer* particulièrement, sans jamais en parler, sans jamais la citer, et c'est formidable parce que, dans les textes d'*Une saison en enfer*, on retrouve, on annonce tout le devenir de Rimbaud. Donc, il y a un effet de miroir dans ce rapport.

S. Paoli : (...) Vous faites le portrait de ce qu'on appelle, en littérature, "le héros", l'homme d'action et l'homme de réflexion en même temps, c'est-à-dire la poésie sur le papier et, dans sa vie, il rejoint ses paroles et ses pensées par ses actes (...)

Jean Nainchrik : On pourrait, avec des phrases entières de *Une saison en enfer* », sous-titrer complètement certaines scènes du film (...).

L. Malet : Le voyage fait quand même deux heures et demie, il faut le dire mais c'est une durée assez particulière pour la télévision mais c'est aussi la trajectoire d'un homme d'exception et donc une évolution sur dix ans, on ne pouvait pas faire moins »

Presse écrite

« Malgré la fièvre avec laquelle Laurent Malet porte le personnage et les excellents seconds rôles, la quête africaine du poète, diffusée en une seule partie, paraît par moments longue »

La Charente libre du 27 novembre 1995, p. 19.

« Malet campe un admirable Rimbaud, misanthrope, capable de s'abandonner à des élans d'amitié enfantine et à des éclats de rire lumineux. Jacques Bonnaffé, Thierry Frémont et Samuel Labarthe lui donnent une réplique juste, évitant l'exotisme grâce à une véritable présence physique et un jeu tout en nuances »

Véronique Cauhapé, *Le Monde Télévision*, dimanche 26-lundi 27 novembre 1995, p. 7.

« On est loin du suave portrait du jeune poète si peu viril que l'on trouve dans les manuels de littérature, le visage posé sur le poing, l'œil tendre et le cheveu sage ! Pour entrer dans cette œuvre remarquable qui montre ce que peut être une vraie création télévisuelle, il convient d'oublier ce que nous savons du Rimbaud "scolaire" pour laisser place à l'autre visage que ces années cachées révèlent. Il n'est pas moins authentique que celui du poète de 17 ans » ; à propos de Malet : « Il s'y est identifié si profondément (...) qu'on ne pourra plus imaginer Rimbaud sans son visage creusé par le soleil »

Guy Baret, *Le Figaro* du 27 novembre 1995, p. 29.

« – *Il paraît que, lorsque l'on vous a proposé d'incarner Arthur Rimbaud dans L'Homme aux semelles de vent, vous avez d'abord refusé...*

– Oui, je me demandais s'il était possible de donner un visage à Rimbaud, qui est une sorte de phare, un symbole de la liberté. C'est une peur légitime, on se demande forcément si on va être à la hauteur...

– *Qu'est-ce qui vous a fait changer d'avis ?*

– C'est que le téléfilm nous présente un Rimbaud aux antipodes des idées reçues. J'ai compris que je pouvais l'approcher d'une manière strictement humaine, en travaillant sur des éléments comme la faim, le soleil, la marche... (...). Le poète et le voyageur misanthrope ne font qu'un (...).

– *Avez-vous le sentiment d'avoir percé son mystère ?*

– J'ai eu le sentiment extraordinaire qu'on peut rencontrer quelqu'un au-delà du temps. J'ai eu l'impression d'une sorte de compagnonnage... »

Laurent Malet, propos recueillis par Marie Sauvion, *Le Parisien* du 27 novembre 1995, p. 37.

« Sans doute un trop grand respect pour ce mystère fascinant a-t-il empêché les scénaristes de prendre les libertés que la fiction imposait. C'est dommage car cela réduit la personnalité de Rimbaud à celle d'un minable petit trafiquant obsédé par l'argent, et diminue l'intérêt que l'on porte à cette histoire »

Le Semeur du 24 novembre 1995.

« Le téléspectateur a devant les yeux un Rimbaud qu'il ne pourra oublier. Sous les traits de Laurent Malet, Rimbaud l'Africain est vivant et palpable. Pris aussi par la passion du personnage, Laurent Malet a tout pris de cet homme pourtant mystérieux (...). Le maquillage est presque insignifiant tant le visage de l'acteur lui-même s'est métamorphosé au fil des semaines de tournage. Et aujourd'hui encore, un an après avoir abandonné Rimbaud, Laurent Malet ne parvient pas à l'oublier, s'en détacher. Incapable de jouer autre chose depuis, il fait son travail de deuil et parvient doucement à quitter son empreise »

L'Ardennais du 27 novembre 1995 (le même article a été publié dans *La Dépêche du midi*, dans *Centre Presse*, *Le Courrier de l'Ouest*, *L'Union* et dans *La Montagne* à la même date).

Laurent Malet « d'une ressemblance étonnante avec ce héros hors du commun »

Nicole Collet, *L'Est républicain* du 27 novembre 1995, p. 20.

« l'entreprise était risquée. Vouloir mettre en images les très mystérieuses explorations d'Arthur Rimbaud en Afrique, c'était un pari un peu stupide... ou très prétentieux » ; « cette histoire (...) manque de sueur, de sang, de poussière, de sauvagerie. Eclairée comme un feuilleton ordinaire, racontée sur un mode très classique, cadrée comme un reportage, elle prend vite l'allure d'une reconstitution besogneuse » ; « un petit écran est rarement à la hauteur d'un grand génie »

Bruno Vouters, *La Voix du Nord* du 27 novembre 1995.

« – Votre film ne fait pas la séparation entre le Rimbaud poète, jeune homme surdoué, et le Rimbaud commerçant.

– C'est le même, le même homme qui portait tout cela en lui (...). Il n'y a pas deux vies de Rimbaud (...). IL ne faut pas essayer de trouver une logique dans le personnage de Rimbaud. C'est un homme qui est tout et son contraire (...).

– *Laurent Malet a d'abord refusé le rôle lorsque vous le lui avez proposé.*

– Rimbaud, c'est un mythe absolu. Le faire exister, c'est éminemment casse-gueule »
Jean Nainchrick, propos recueillis par Christine Deynard, *Télé Obs* du 22 novembre 1995, p. 7.

« Bâillonnée, la littérature gronde pourtant et le silence magistral de Rimbaud nous renvoie à la logorrhée de sa jeunesse, à un délire prémonitoire »

D. G., *Famille chrétienne* du 22 novembre 1995, p. 31.

« Une période de mutisme et d'ascétisme féroces ! Celle-ci ne serait pas aussi fascinante si elle ne renvoyait pas à l'œuvre de l'homme et à sa trajectoire (...). Sa vie renvoie à son œuvre et réciproquement. Le poète et l'aventurier sont un seul homme »

Laurent Malet, propos recueillis par Jean-Marc Pourcel, *Le Pèlerin* du 24 novembre 1995.

« Bien sûr, cette adaptation de la fin de la vie d'Arthur Rimbaud a des défauts : d'abord la durée, que les scènes souvent répétitives et lentes ne justifient pas. La musique, ensuite, prétentieuse et envahissante comme dans une fresque en Technicolor des années 50. Mais Arthur Rimbaud parvient à exister et c'est l'essentiel »

Cécile Challier, *Télérama* du 22 novembre 1995, p. 179.

« Il m'a semblé évident qu'il fallait l'aborder de la manière la plus concrète possible (...). J'ai approché le personnage par cercles concentriques. Et physiquement par des détails (...). Il ne quittait pas sa ceinture bourrée d'or, faisait des gestes secs de la main, marchait toujours pressé, l'épaule gauche en avant »

Laurent Malet, propos recueillis par Cécile Negrevergne, *Télé 7 jours* du 20 novembre 1995, p. 66.

« Laurent Malet campe un formidable Rimbaud. Extraordinaire métamorphose que la sienne pour passer de l'homme jeune et superbe au vieillard émacié »

Joëlle Mesken, *Le Soir* (Belgique ?) du 27 novembre 1995, p. 20.

Jean TEULÉ <i>Rainbow pour Rimbaud</i>
--

Date de création : le film est sorti en 1996.

Sources : entretien avec Jean Teulé ; *Rainbow pour Rimbaud*, roman de Jean Teulé ayant inspiré le film et publié en 1991 chez Julliard ; document internet (www.mag4.net) ; le film est disponible à l'INA (diffusion du 12 mars 1999, sur Arte).

Synopsis : Robert, jeune homme excentrique, rend perplexe et exaspère ses parents en s'enfermant dans une armoire (son « bateau ivre ») en récitant la poésie de Rimbaud. Mis à la porte de la maison par ses parents exaspérés, il décide de faire un pèlerinage sur les traces d'Arthur Rimbaud en Afrique. Il rencontre alors Isabelle et la convainc de partir avec lui. La jeune femme se métamorphose en buisson d'aubépine. Le pèlerinage devient rapidement une forme d'identification obsessionnelle, laquelle conduira Robert à se mutiler le genou, ce dont il mourra.

Remarques :

*Le film a reçu le prix spécial du jury Cannes junior 1996.

*L'idée de départ est née d'une expérience de Jean Teulé (voir l'interview *infra*).

*Très poétique, le film évoque, avec le thème de la transformation en fleur, *L'Écume des jours* de Vian.

Fiche technique :

Réalisation : Jean Teulé

Scénario : Laurent Bénégui, Jean Teulé.

Interprétation :

Robert Rimbaud : Robert MacLeod

Isabelle : Laure Marsac

La mère de Robert : Bernadette Lafont

Le père de Robert : Michel Galabru

L'émir : Farid Chopel

Le secrétaire de l'émir : Mouss

Louis : Pierre-Olivier Mornas

M. Mérat : Ged Marlon

Josépha : Yasmine Modestine

Le Marabout : Sotigui Kouyaté

Le ministre maire : Jacques Boudet

Jeune Robert : Alexandre Picot

L'accordéoniste du métro : François Hadji-Lazaro

La présentatrice TV : Fanny Franco Ferrer

Musique : François Hadji-Lazaro

Costumes : Élisabeth Teulé

Premier assistant réalisateur : Alexandre Gavras

Casting : Margot Chapelier

Prise de son : Daniel Ollivier

Directeur de la photographie : Éric Guichard.

Montage : Nicole Berckmans

Production : Michele Ray-Gavras (KG Production)

Durée : 1 h 40

VISAGES DE RIMBAUD

VISAGES DE COMÉDIENS

ENTRETIENS

(extraits)

Sabeline Amaury

Comédienne dans Enfer et illuminations, mise en scène de Michel De Maulne. Entretien réalisé le 14 décembre 2001.

– *Comment était traitée la figure de Rimbaud dans le spectacle ?*

– On travaillait sur un Rimbaud très sale gosse ; mais comme Michel ne ressemble plus vraiment à un gamin, on l’a travaillé comme s’il était l’esprit de Rimbaud ; Rimbaud jeune, pas celui de la fin de sa vie. Dans la pièce de Rachline⁷ il y avait toute la souffrance et l’aigreur. Dans *Enfer et Illuminations* c’est moins pris en compte, même si c’est le moment de la mort, parce qu’il est comme une sorte de feu follet ; quand Rimbaud dans *Une saison en enfer* dit « Je reviendrai avec des membres de fer », ces moments-là était davantage dans la profondeur. Ensuite il reparlait, puis il chantait à nouveau, et la musique continuait très bas, très longtemps, comme si ce n’était pas réel ; il fallait presque que le spectateur doute de s’il y avait de la musique ou non. Elle montait ensuite, comme si le personnage l’entendait d’abord, puis la faisait entendre au spectateur, qui s’aperçoit tout à coup qu’il y avait une musique, plutôt qu’il ne la perçoit d’un seul coup, très clairement.

– *Quelles différences est-ce que cela crée dans votre travail, selon que vous préparez un texte poétique ou un texte théâtral à proprement parler ?*

– Concrètement, se pose d’abord le problème des vers s’il y en a. C’est la différence principale. Ensuite, c’est que dans une pièce il y a un vrai personnage, avec une psychologie et un parcours, ce qu’il n’y a pas dans un texte poétique. C’est donc au comédien et au metteur en scène de travailler pour trouver un personnage ; on finit quand même par en avoir un.

⁷ *Rimbaud, dernière escale*. Également créée à la Maison de la poésie.

– *C'est peut-être le seul moyen de théâtraliser les textes ?*

– C'est vrai que la difficulté réside dans le moyen de passer d'un poème à un autre sans qu'ils aient l'air artificiellement juxtaposés, et peut-être le fait de créer un personnage permet-il de tisser un lien, un fil rouge qui t'emmène d'un bout à l'autre du spectacle.

– *Avez-vous tendance dans ces cas-là à vous identifier à l'auteur ? Ou bien vous appropriez-vous le texte ?*

– Cela dépend des textes. Michel s'est vraiment identifié, du moins il a vécu une certaine identification à un Rimbaud, le Rimbaud poète, le jeune.

– *En même temps il incarne vraiment Rimbaud puisqu'il est sur le lit de mort, etc.*

– Oui mais il ne va sur le lit vraiment qu'au dernier moment, il ne l'incarne vraiment qu'à la toute fin du spectacle, au moment du dernier poème, il réincarne Rimbaud au moment de mourir (...).

– *Est-ce que vous liriez comme une supériorité du texte poétique, par cette dimension un peu palpable qui lui serait propre ?*

– Il y a davantage de travail, davantage de recherche en tout cas. Il y a de toute façon une langue, et une langue qui est difficile, qui t'oblige à travailler sur la langue, sur la compréhension et du texte et du vers, de l'articulation. Il faut non seulement le comprendre mais le faire comprendre au spectateur. En fait à mon avis on devrait faire la même chose dans le théâtre, mais comme c'est plus facile tout de suite on se penche moins profondément sur le texte de théâtre que quand c'est de la poésie. Déjà, a priori, le texte poétique fait peur, et en plus il y a ce problème de devoir raccrocher les choses entre elles pour créer une logique. On est davantage dans l'obligation de se coltiner au texte par rapport au théâtre où justement on se réfugie derrière son personnage, la psychologie, les

rapports entre les personnages et où l'on s'intéresse moins au texte lui-même (...). Je fais des spectacles, mais aussi beaucoup de lectures, et c'est incroyable le plaisir que l'on peut prendre à une lecture. Tout à coup, il y a une émotion qui naît, alors que chaque texte est pris indépendamment, qu'il n'y a pas forcément de ligne directrice, que tu ne les connais pas par cœur, et rien que là il y a plein de choses qui se passent. Il y a vraiment une puissance propre de l'écriture poétique. En même temps ce sont des choses qui se passent sur le coup, et pour les retrouver après il faudrait travailler d'arrache-pied.

– *Quels sont vos choix d'actrice quand vous lisez de la poésie à haute voix ? Recherchez-vous une certaine sobriété ou êtes-vous davantage dans l'optique d'une forme de, le mot est très mal choisi mais enfin, une forme d'illustration, par le ton ou par les gestes, une sorte de concrétisation de ce que vous dites ?*

– En fait je crois que cela dépend vraiment des textes. En général, je tends plutôt vers la simplicité, j'essaie de sortir de ce côté un peu déclamatoire.

– *Mais par exemple, sur certains passages d'Une saison en enfer, les passages les plus violents, est-ce que vous auriez envie de les crier ? S'il y a un point d'exclamation quelque part, est-ce que vous le jouez automatiquement ?*

– Cela peut arriver mais je crois qu'il ne faut pas se laisser piéger par les points d'exclamation. Au théâtre, on le joue, il indique une colère ou autre. En même temps un point d'exclamation peut se jouer de mille et une façons, que ce soit au théâtre ou en poésie. Mais le problème est plutôt dans un montage de textes comme celui qu'on a fait, dans la mesure où chaque poème a sa raison d'être par rapport à celui qui le précède et par rapport à celui qui le suit, et dans la mesure où il faut passer d'un texte à l'autre en sachant à chaque fois que le poème est influencé par celui d'avant, à la fois par son sens et par l'humeur dans laquelle ce poème vient d'être dit. Et tout cela varie d'un soir à l'autre ; selon l'élan que donne le poème précédent, on ne dit pas un texte de la même façon et dès lors de nouveaux sens peuvent jaillir, éclore sans cesse, parce qu'au lieu de

partir dans ce qui est évident on essaye une autre piste ; parfois l'on retombe d'ailleurs dans le premier chemin, mais il y a toujours de nouveaux éclairages qui naissent. C'est là que l'on réalise combien le texte a une vie propre, et que c'est sans doute pour cela qu'un même texte peut être constamment rejoué, par des comédiens différents qui chaque fois apportent leur pierre à l'édifice. Ce texte que l'on connaît, que l'on a appris, répété, parfois réécrit, tout à coup il suffit d'un temps, d'un silence, d'une émotion nouvelle pour qu'il nous surprenne, qu'il se mette presque à bouger. Au théâtre, évidemment tu apportes ta propre expérience, ta propre résonance, mais la poésie c'est tellement plus ouvert, puisque justement il n'y a pas de personnage, pas d'interférences. Que ce soit du point de vue du spectateur aussi bien que de l'acteur, c'est comme si au théâtre on avait une page blanche sur laquelle on peut écrire, tandis qu'avec la poésie on a tout le cahier qui s'ouvre tout à coup...

– Ce qui peut être gênant avec un spectacle de poésie, et vous parliez justement d'interférences, c'est qu'au théâtre le personnage est "fourni" à l'acteur comme une forme vide, en creux, et l'acteur apporte sa voix, son corps. Quand vous lisez de la poésie, il n'y a pas de personnage, mais il y a une voix, une musique, celle de l'auteur, du narrateur ou autre, et celle de l'acteur se rajoute dès lors en une superposition qui peut créer une dissonance entre les deux voix...

– C'est là qu'est justement la difficulté ! Parvenir à ne pas phagocyter le poème. Si on prend un acteur comme Lucchini, là oui, il phagocyte le poème, on ne va pas voir un spectacle sur les auteurs dits mais on va voir Lucchini. Après cela a son intérêt, il y a une technique étonnante, mais au bout d'un moment on en a assez. Ophélie [NB : Orecchia] est plus comme cela, pour elle la poésie c'est plus quelque chose à lire chacun chez soi qu'à dire. Et je comprends, mais en même temps, on a vraiment un rôle de médium, de relais entre l'auteur et le spectateur, et bien sûr on a une influence quelque part sur le texte, mais justement, on fait peut-être ainsi découvrir au spectateur quelque chose qu'il n'avait pas lu, ou pas vu, ou qui va lui faire penser à autre chose...

– *Mais il y a forcément interprétation...*

– C'est sûr, il y a une trahison à un moment, sans doute. S'il est évident pour tout le monde que le théâtre est fait pour être joué, pour moi la poésie c'est la même chose. Les poètes qui passent à la Maison de la poésie, des poètes donc vraiment contemporains, leur plaisir c'est de lire leur poésie, c'est eux qui le veulent. Cela signifie qu'au bout d'un moment, ils ont beau l'écrire, cela ne leur suffit pas. Et le spectacle n'est pas là pour être dogmatique ou imposer une interprétation, il est là pour donner à voir ce qu'est la poésie et inciter le spectateur à aller lire et voir par lui-même, voire à se déclamer des poèmes tout seul ! Et se restreindre à la lecture individuelle et à l'intimité, c'est peut-être plomber la poésie, parce qu'il y a de moins en moins de gens qui font l'effort d'aller découvrir des textes, et leur en apporter sur un plateau peut être un moyen de conserver la poésie vivante – même si, je te l'accorde, tout le monde ne va pas à la Maison de la Poésie. Lorsqu'il y a Dussolier ou Lucchini, les gens se précipitent. Ils ne viennent pas du tout pour la poésie, néanmoins ils découvrent des textes, et peut-être qu'un jour ils vont s'y plonger, et transmettre ces émotions à leurs enfants, qui sait ! Pour moi c'est vraiment une œuvre de salut public cette maison. Et c'est pour cela que c'est bien qu'il y ait *aussi* des stars qui y viennent, pour faire connaître le lieu à d'autres personnes.

– *Comment est-ce que vous travaillez sur la lecture de lettres ? Quelle place prend le destinataire quand vous lisez une lettre ? Est-ce que vous le réintègrez dans un processus théâtral ou dans un dialogue ?*

– La lettre peut être traitée de différentes façons ; ou bien on joue à plein la forme de la lettre, et papier en main on lit la lettre comme si l'on venait de la recevoir ; cela implique une sorte de lecture un peu faussée, la même qui est utilisée à la télévision avec les prompts ; ou bien il y a la solution du texte dit « en l'air ». Par exemple, quand je faisais Isabelle, je marmonnais dans mon missel et l'on ne savait pas ce que je disais ; mais quand je disais la lettre, je fermais le missel et je regardais Rimbaud ; c'était une lettre écrite à ma mère mais je regardais Rimbaud ; c'est un peu comme si j'écrivais la

lettre dans ma tête. Je regarde Rimbaud et je parle de lui à ma mère dans ma lettre. Il y a alors une sorte de distance qui se crée ; on n'est ni en train d'écrire, de réfléchir entre deux phrases à ce que l'on dit, ni en train de lire. Mais le problème avec des textes qui ne sont qu'épistolaires, c'est que les comédiens sont chacun d'un côté et qu'au bout d'un moment on sent qu'ils ont envie de se parler ! C'est terrible de ne pas se parler, de ne pas jouer ensemble.

– *Dans le spectacle il n'y a pas de lettres de Rimbaud ? Ou peut-être les lettres du voyant ?*

– Oui, mais comme ce sont des écrits théoriques, les gens ne sentent pas du tout qu'il s'agit de lettres, il n'y a pas de marqueurs de la forme épistolaire. Il le jouait davantage comme s'il découvrait, échafaudait sa théorie au moment même où il la formulait.

– *C'est souvent joué de cette façon : "j'assiste à l'éclosion de ma pensée". Que pensez-vous du choix qui est parfois fait de faire appel à d'autres formes d'expression, telles que la danse, la musique, la peinture même, comme en recherche du moyen de traduction le plus efficace ?*

– Cela dépend du résultat. Le risque est peut-être dans le fait de disséminer l'émotion et la concentration, parce que je pense que la poésie demande plus de concentration qu'une pièce de théâtre traditionnelle, pour laquelle on peut retrouver le fil si on se perd, alors que pour la poésie c'est une attention de tous les instants qui est requise, il faut suivre le fil.

– *Mais prendre le parti inverse, qui consiste à livrer le texte dans sa nudité, dans sa pureté, c'est aussi courir le risque que les gens s'ennuient...*

– C'est pour cela qu'à mon avis on ne peut pas aller vers une totale sobriété, sinon autant rester chez soi avec le livre. Il y a obligatoirement une interprétation. Sinon, c'est vrai

qu'à part Luchini, être seul en scène, dire des textes et tenir un public... Et là tu vas voir Luchini, et pas les poètes. Dussolier c'est pareil, en plus il est vraiment très doué, c'est vraiment bien. Le problème, c'est que si c'était un inconnu qui faisait exactement la même chose cela perdrait beaucoup.

– *Quel rapport entretenez-vous avec l'auteur, au moment de dire le texte poétique ? Avez-vous tendance à vous effacer derrière l'auteur ?*

– C'est vrai qu'il y a une forme d'humilité ; à chaque fois que j'ai travaillé un auteur j'ai fini par le trouver génial !

– *Je suppose que travaillant un texte de théâtre on pense beaucoup moins à l'auteur ; on est dans le rôle, dans la situation, on n'est pas en prise directe avec l'auteur...*

– J'ai généralement une grande admiration qui naît pour l'auteur que je travaille. Mais de là à m'effacer derrière lui, je ne sais pas... Je ne dirais pas cela. Comment t'effacer ? Tu es bien obligée d'être là, c'est toi qui es là.

– *Bien sûr, mais le rapport est différent selon que vous dites un texte poétique ou que vous jouez Bérénice. Dans ce dernier cas, c'est le corps de Sabeline, mais c'est Bérénice. C'est très délicat, c'est le cœur de la question.*

– Dans la mesure où il s'agit tout de même de créer un personnage, comme on le disait tout à l'heure, et bien il y a à nouveau ce personnage entre l'acteur et l'auteur, entre l'acteur et le texte. Tu essayes quand même de suivre une sorte de ligne de personnage, même si c'est beaucoup plus difficile. Il y a peut-être quelque chose de plus évident qui sort du texte, le texte a sans doute plus de personnalité propre, autonome, qu'un texte théâtral. Mais de là à m'effacer... Je suis tellement dans cette position de médium que cela ne me paraît pas pertinent de parler d'effacement. Justement, on peut encore moins s'effacer dans ce cas-là qu'au théâtre, pour le coup c'est vraiment de toi dont il s'agit, tes

émotions et ce que ce texte fait naître en toi, bien sûr guidé et recanalisé par le metteur en scène. C'est plus toi, à nu, que dans le théâtre. Plutôt que t'effacer je trouve que cela t'implique encore plus toi-même.

– *Quel rôle joue le costume dans ces cas-là ?*

– Il y a de toute façon la nécessité d'une identification, il y a besoin d'un personnage, ce que crée le costume ; ou alors c'est une lecture. Dans une lecture, à la rigueur, il n'y aura pas de personnage, mais il y aura quand même tout ce que cela fait monter en toi. Il faut se créer soi-même ses propres logiques en termes de personnages, et c'est cela aussi qui est intéressant. Et il ne faut surtout pas chercher à tout comprendre, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'un texte comme celui-là. Nous-mêmes ne comprenions pas tout ce que nous faisons, tout ce que cela pouvait engendrer.

Pierre Ascaride

Metteur en scène et interprète d'Un cœur sous une soutane. Entretien réalisé le 6 octobre 2005.

– *Comment avez-vous été amené à monter ce spectacle, qui est je crois l'une de vos premières créations ?*

– C'est en effet l'un de mes premiers spectacles mais la découverte de Rimbaud est beaucoup plus ancienne. Quand j'ai commencé ma carrière, j'ai trouvé un emploi de régisseur avec Michel Touraille, qui avait monté *Une saison en enfer* et qui m'a demandé de faire la régie sur son spectacle. Il connaissait Pierre Henry, qui lui avait fait une musique. Michel faisait à Marseille et à Montpellier des spectacles poétiques, c'était en 1964 je pense. On s'est mal entendu, il était très méprisant à mon égard. Il m'a humilié pendant trois mois comme si je n'y comprenais rien, et c'est vrai que je ne comprenais pas grand-chose... Je ne connaissais pas Rimbaud. Cela m'a prodigieusement énervé et je me suis donc mis à le lire. Je suis alors tombé sur ce texte, *Un cœur sous une soutane*, dont je n'avais jamais entendu parler. J'ai adoré, et ai gardé l'idée dans un coin de ma tête. Puis j'ai avancé dans ma carrière de comédien, j'ai commencé à travailler avec une compagnie de Lille, le Théâtre de la Salamandre. J'ai joué avec eux et puis je faisais partie des créations collectives, c'était l'époque... Et à un moment je leur ai proposé de faire un spectacle à partir de ce texte et cela a été une aventure assez étonnante parce que c'était un grand théâtre et ils ont mis à ma disposition des moyens assez importants. Aujourd'hui c'est devenu le théâtre du Nord, mais à l'époque c'était une salle toute plate. J'ai notamment travaillé avec un décorateur qui lui aussi débutait, on était tous un peu débutants, qui s'appelait Michel Vandestien, et qui continue à travailler pour le cinéma, c'est un très grand décorateur maintenant, il a fait notamment le décor des *Amants du Pont-neuf*... Nous avons donc eu la possibilité de construire un immense décor (...). Une fois que le texte était terminé, je faisais sortir les gens de l'autre côté. Nous avons

reconstitué, là encore Michel avait fait un travail fantastique, un faux musée Rimbaud à partir du voyage que l'on avait fait à Charleville. À cette époque-là il y avait encore Stéphane Taute comme conservateur au musée, qui nous avait accueilli très gentiment et nous avait promené dans le musée. On avait donc refait avec de faux objets le musée, dans de grandes vitrines de présentation de musée que Michel avait trouvées. Les gens croyaient que c'était des objets authentiques.

– *Même le hareng ?...*

– Les gens sont parfois d'une crédulité terrible...(…)

– *C'est donc en personnage d'un texte de Rimbaud, que vous emmenez les gens dans le musée de Rimbaud ?*

– Non, je n'y étais plus à ce moment-là. Je serrais la main à tous les gens lorsqu'ils sortaient, je refermais la porte et les gens se retrouvaient dans ce musée Rimbaud. J'avais été très impressionné par Stéphane Taute, c'était quelqu'un de très étonnant parce qu'il vivait dans Charleville comme s'il était à l'époque de Rimbaud. Tous les lieux, tous les magasins étaient pour lui des points de repère de la vie de Rimbaud, il était complètement rimbaldisé !

– *Avez-vous repris le spectacle ?*

– Non, je ne pouvais pas le reprendre parce que le décor était en dur. Ce fut d'ailleurs un crève-cœur, il n'a jamais pu se promener. Le décor a été détruit, il n'était pas démontable...

– *Et concernant les marionnettes ?*

– C’était la possibilité, dans la mesure où il y avait dans le spectacle des choses assez érotiques, de transposer en passant par l’intermédiaire des marionnettes, lorsqu’il faisait l’amour avec Timothina par exemple. Dès lors cela renforçait la très grande solitude de ce personnage qui se construit une histoire qui n’a rien à voir avec la réalité. D’ailleurs il y a des gens qui n’ont pas apprécié le côté anti-religieux... Je n’ai pas changé un mot du texte ; j’ai pris les dates, j’ai simplement ajouté l’année où Rimbaud écrit pour inscrire le texte dans le temps. J’écrivais les dates au tableau, ainsi que les noms virginaux que Léonard projette sur Timothina. Au bout d’un moment, le fond de la classe s’ouvrait et l’on arrivait dans le salon des Labinette, qui était derrière. Il y avait un double espace : d’abord on était dans la salle de classe, et puis il y avait une récréation, les gens sortaient dans la cour, je ressortais avec eux, et puis pour le passage avec les Labinette on entrait dans un autre décor. Là étaient installées les marionnettes, sauf Timothina et le Sup***.

– *Vous jouiez avec le public ?*

– Oui, le texte était vraiment adressé aux gens ; je m’asseyais parfois à côté d’eux, je leur faisais des confidences. Il y avait des objets dans les pupitres que j’allais chercher. Je me maquillais les pieds, et je passais sur les tables, mes pieds tous sales très près des gens... Il y avait un gros travail sur les effets de réalité ! Il y avait aussi une grosse bande-son, il y avait tout le temps du son, des bruits de campagne, de vaches, comme si le séminaire était un peu isolé.

– *Cela va vous donner envie de le remonter...*

– Je n’ai plus l’âge !

– *Ou bien de travailler sur un autre texte de Rimbaud ?*

– Quand je serai vieux je monterai la *Saison* avec une très jeune femme travestie en homme, et moi je ferai la Vierge folle !

Nicolas Bataille

Metteur en scène et interprète d'Une saison en enfer dans la version des Autant-Lara. Metteur en scène de l'Heure verte de Roger Défossez. Entretien réalisé le 31 octobre 2000.

– *Quelles sont les différences essentielles entre votre mise en scène et celle des Autant-Lara ?*

– Les Autant-Lara étaient dans l'abstraction symbolique : il y avait des nuages sur des chapeaux haut-de-forme, ils étaient habillés en bagnards, avec des boulets aux pieds pour montrer que l'homme n'est pas libre, tout cela était d'un symbolisme un peu surréaliste. Notre version, avec des costumes inspirés des dessins que Verlaine a fait de Rimbaud, c'était beaucoup plus impressionniste dans la mise en scène. Cela se jouait dans des rideaux noirs, et il y avait des meubles uniquement peints en rouge pour donner l'unité, et au fur et à mesure qu'on avançait dans le drame intérieur, les quatre Rimbaud sortaient des meubles et retiraient une partie de leurs vêtements, de façon à rester en collants noirs. Seules leurs têtes apparaissaient, et quand ils étaient les uns derrière les autres on ne voyait plus que quatre têtes. C'était le cas au moment de dire la dernière phrase, « posséder la vérité dans une âme et dans un corps ». Ils se réunissaient, après s'être divisés en quatre, après s'être battus car chacun avait une opinion différente.

C'est pourquoi il y avait OUI, NON, VOILÀ, DEMAIN, c'était le découpage des Autant-Lara. On a gardé exactement le même découpage, seule la conception était différente ; Corvin en parle bien, il dit que c'était plus fort, parce que le côté abstrait de la mise en scène des Autant-Lara (les bagnards, une pendule qui passait, des espèces de boules avec des poissons rouges qui se balançaient dans la scène), tout cela faisait se poser des questions aux spectateurs, ce qui faisait qu'ils oubliaient un peu et le texte et la situation. Parce qu'il y a une situation ; qu'est-ce que cette situation ? C'est un homme, qui a vécu un drame humain, qui s'enferme dans son grenier, et qui essaie de mettre sur du papier ce drame qu'il a vécu. C'est cela qu'on a voulu donner pour obtenir un côté théâtral, dramatique. Alors que pour eux, c'était plus abstrait.

– *Pourquoi les bagnards ?*

– Les bagnards, cela veut dire « l'homme n'est pas libre, l'homme est prisonnier des autres » ; c'est un symbole simple, avec celui des nuages sur le chapeau, qui représentaient le rêve ; mais il avait quand même « la réalité rugueuse à étreindre », comme dit Rimbaud, alors il avait mis un boulet aux pieds, pour que justement on ne puisse pas s'évader, c'est l'impossible « je m'évade », l'homme ne peut pas s'évader de sa condition humaine, c'est ce que eux voulaient dire.

– *C'est presque simpliste, toutes ces symboliques...*

– C'est parce que moi je l'explique comme cela. Quand les gens le voyaient, ils ne comprenaient pas tout de suite tout de suite qu'il y avait quelque chose (...). Je n'avais pas vu la pièce. J'ai appris qu'ils avaient fait une adaptation de la *Saison*, moi j'avais découvert Rimbaud deux ans plus tôt, j'avais vingt ans ! Je leur ai demandé l'autorisation de la reprendre mais je ne savais pas ce que j'allais faire, pas du tout. Ils m'ont dit de monter d'abord un extrait pour leur montrer. Mais personne n'était metteur en scène parmi nous quatre. Ils m'ont dit que j'avais l'air d'être le plus à même de monter cela. C'est ainsi que je suis venu à la mise en scène. Ils ont compris qu'on jouait avec nos tripes, et vraiment d'une façon dramatique, en suivant leurs indications scéniques. Ils nous ont demandé : « Comment allez-vous jouer cela, dans quels costumes ? » - « On ne sait pas » ; - « Dans quels décors ? » - « On ne sait pas » ; - " Mais alors, pour être identiques, vous allez avoir des masques, des maquillages ? »... On ne s'était pas posé la question, on n'avait même pas encore les droits. Akakia Viala, qui est la cousine des A-L, et qui a beaucoup travaillé à Art et Action, a bien voulu nous aider. C'est elle qui a fait la maquette du costume, d'après le dessin des « Voyages forment la jeunesse ». Elle a dit que si on utilisait des meubles, il fallait les unifier, pour que ce ne soit pas réaliste. J'ai suggéré qu'on les peigne en rouge. Elle a ensuite dit qu'il serait bien qu'à la fin, pour retrouver l'unité de la fin, où il n'y a plus rien, où il s'est dépouillé de tout, il n'y ait plus

de meubles, plus de vêtements, plus rien. J'ai travaillé là-dessus avec elle, elle a fait les décors, la maquette du costume, j'ai travaillé sur les mouvements. J'étais d'accord sur sa conception scénique. Pourtant elle avait travaillé sur la première version, mais qui était jouée par des gens adultes, plus réfléchis. C'étaient des intellectuels. Nous on avait vingt ans, et on avait envie de se révolter sur scène. C'était beaucoup plus physique, et dramatique. Il y avait vraiment une tension formidable. Nous avons eu le Prix d'Avant-garde au Concours des Jeunes Compagnies avec cette pièce. Pour se présenter il fallait s'inscrire sous un nom de compagnie, et nous n'en avions pas pas. Alors on s'est inscrit sous le nom de Compagnie Nicolas Bataille, et c'est resté (...). Quand on voit ses photos, on comprend que Rimbaud est le poète de toute la jeunesse, de toutes les époques.

– *Et pour L'Heure Verte, quelles étaient vos attentes ? Il s'agit toujours de Rimbaud, mais sous un angle très différent, complètement biographique...*

– Roger Défossez voulait faire une pièce sur Verlaine, et comme on ne peut pas parler de Verlaine sans Rimbaud, il m'a demandé si je voulais faire la mise en scène. Il manquait une scène, à Londres (*comme indiqué sur le texte*). Je l'ai écrite, et moi qui suis plus rimbaldien que verlainien, j'ai choisi un poème un peu mièvre de Verlaine qui contraste avec un extrait de *Vierge folle*.

– *Mais il a écrit la Saison bien après ce séjour à Londres ?*

– Il cherche, on ne dit pas qu'il l'a écrite. C'est comme une prémonition ; ils marchent dans la rue, ils sont saouls...

– *C'est vrai qu'à part dans cette scène, Verlaine, qui a d'habitude une image plutôt détestable, est un peu réhabilité dans la pièce par rapport à Rimbaud, lequel est quand même assez dur.*

– Inspiré par le Oui et le Non de l’adaptation de la *Saison*, qui sont toujours en désaccord, j’avais fait un peu la même chose, avec chacun un poème typique, les montrant sur vraiment deux angles différents. Quand j’ai montré cela à Roger, nous nous sommes un peu disputés... (*rires*). Je lui ai dit que je trouvais Verlaine pitoyable. Faire cette ascension dans la poésie, chercher ce qu’il a cherché, et finir comme il finit à l’hôpital, grugé par deux prostituées aussi idiotes l’une que l’autre... Je préfère l’autre qui part en Abyssinie vendre des armes ; c’est un suicide moral, mais dans la grandeur. Je lui ai dit que finalement sa pièce en l’honneur de Verlaine, c’était triste : l’histoire de cet homme qui n’a pas la grandeur qu’on lui prête. C’est pour cela que j’ai fait rajouter cette scène. Je voulais un combat spirituel, comme il est écrit dans *Une saison en enfer*.

Jean-Louis Benoît

Scénariste de L'Homme aux semelles de vent. Entretien réalisé le 10 octobre 2005.

– *Qu'est-ce qui vous a amené à travailler sur Rimbaud ?*

– Et bien au départ, c'est à la demande d'un producteur, Jean Nainchrik, que je connais depuis longtemps, c'est un ami, qui a toujours été passionné par Rimbaud, et il savait que je l'étais aussi... Rimbaud est le premier poète que j'ai dû lire, j'avais quinze ans, et je le lis toujours. Le producteur avait l'idée de produire un film sur Rimbaud, mais Rimbaud en Afrique. C'est-à-dire pas Rimbaud le poète, mais l'autre face du bonhomme, le marchand.

– *Vous connaissiez un peu cet aspect de sa vie ?*

– Oui, un peu, j'avais lu ses lettres, sa correspondance, et aussi quelques livres qui en parlaient. Je connaissais mais cela ne suffisait pas. Parce que je ne pensais pas, et je ne pense toujours pas, qu'il faut faire l'historique de la vie de Rimbaud en Afrique, cela n'a pas beaucoup d'intérêt. Il fallait trouver un angle d'attaque, une idée sur laquelle on puisse bâtir tout de même une histoire avec des conflits, qui nous touche, qui soit intéressante, qui soit importante, à partir de Rimbaud.

– *Le producteur avait une idée préconçue pour le scénario, ou bien il vous a simplement donné le thème ?*

– Ah non, rien, Rimbaud en Abyssinie, point à la ligne. Or Rimbaud est resté pas mal de temps en Afrique, douze ans je crois. Je suis tombé un jour sur un ouvrage qui a été la révélation, qui a guidé tout mes choix, les *Mémoires* de Bardey. Cela m'a éclairé sur beaucoup de choses. Le personnage de Bardey est un personnage passionnant, c'est un marchand, certes, mais éclairé, c'est un explorateur. L'homme est passionnant, c'est un

jeune comme Rimbaud, ils ont pratiquement le même âge. Ce bourgeois lyonnais qu'est Bardey m'est apparu comme un beau personnage ; j'ai donc décidé d'écrire sur un couple, qui serait l'ancien poète et nouveau marchand, avec le marchand expérimenté. J'ai été très proche du document de Bardey. J'ai simplement inventé qu'il était passionné par ce qu'avait écrit Rimbaud et qu'il voulait découvrir pourquoi cet homme avait cessé d'écrire, qu'est-ce qui poussait Rimbaud à fuir, ce qu'il fuyait – je ne suis pas sûr d'ailleurs qu'il fuyait. Mais surtout, comme se le demandent beaucoup de livres, comment se fait-il que cet homme ait développé malgré lui la stratégie de l'échec. Tout ce qu'a entrepris Rimbaud en Afrique a échoué, même en poésie de son vivant, il n'a jamais publié ou presque. Et je le mettais face à un homme à qui tout réussissait, sa vie professionnelle, sa vie familiale ; c'était la face que Rimbaud n'a jamais eu : le vrai entrepreneur, l'homme organisé, le vrai marchand. Rimbaud n'était pas un marchand, c'était une tête brûlée, il était mauvais comme tout, il faisait n'importe quoi et cela ne l'a mené à rien. Donc à partir du moment où j'avais l'idée du couple, je pouvais construire ma charpente, j'avais ma ligne directrice. Je savais où j'allais, je savais pourquoi j'écrivais : c'était le rapport entre ces deux hommes qui me passionnait. La femme de Bardey, je l'ai inventée complètement ; on ne sait rien d'elle, seulement qu'elle était venue à Aden. Un autre aspect imaginaire que l'on m'a demandé de rajouter, je n'aimais pas cette idée mais ils ont insisté, c'était que la femme de Bardey ait avec elle le livre d'*Une saison en enfer*. C'est absurde ! Un livre qui n'a pas du tout circulé, que pratiquement personne n'a eu dans les mains... Qu'elle l'ait, c'est déjà invraisemblable ; mais qu'elle l'ait lu et qu'elle y ait compris quelque chose ! L'argument, c'était qu'on parlait toujours des poésies de Rimbaud, mais lesquelles, il fallait montrer quelque chose. Il était hors de question qu'il y ait une voix *off* qui dise des poèmes ou quoi que ce soit de cet ordre (...).

– *Justement, c'était un choix de votre part de le faire mourir dans les bras de Bardey, contrairement à ce qui s'est réellement passé ?*

– C’est que Bardey est *vraiment* allé à Marseille voir Rimbaud agonisant. Mais simplement il est parti avant que Rimbaud meure. Il n’en parle pas dans son journal (...).

– *Cela vous intéresserait de travailler sur Rimbaud au théâtre ?*

– Non... Quand j’avais 16 ans j’avais fait un montage poétique sur Rimbaud avec des copains au lycée, on avait joué dans la petite ville dont j’étais natif. Et quand je suis arrivé à Paris pour faire du théâtre, en 66, j’ai repris ce petit montage sur Rimbaud. Cela m’a toujours trotté dans la tête Rimbaud... Mais je suis toujours très déçu par ce que je vois à l’image sur Rimbaud ; d’abord parce que ce sont beaucoup de poncifs, comme dans ce film avec Brialy. Ce sont des clichés, qui n’ont aucun intérêt. Le film d’Agnieszka Holland je ne l’ai pas vu. En revanche, le fait de pouvoir, grâce au numérique, rendre l’acteur unijambiste, c’est quelque chose d’appréciable. Mais pour jouer Rimbaud le poète il faut un gamin, or ce sont toujours des acteurs d’une trentaine d’années. Il faut un gosse de dix-huit ans d’abord, un grand dégingandé aux larges mains rouges. Il y a tellement de mystères sur lui, de choses que l’on ne sait pas... Pour ce film, j’ai beaucoup travaillé en bibliothèque. J’ai travaillé avec un réalisateur, Michel Favart, qui devait au départ réaliser le film. J’écrivais, il lisait, on en parlait, je réécrivais, etc. Je suis même parti en repérage avec Favart en Algérie ; on a visité des choses absolument magiques. Il a été tourné au Maroc finalement parce qu’avec ce qui se passait en Algérie, en 95-96... J’étais donc parti en repérage avec Favart et on a vu des paysages magnifiques. Je me suis dit que j’aimerais bien le filmer quand même (...). Mais il faut sortir du réalisme, faire œuvre de poète avec la caméra, sortir du champ, contre-champ, plan moyen de télévision, etc. (...). Le film sur Rimbaud reste à faire, même à la télévision. L’incarnation c’est un problème, pourtant il y en a eu des films sur des personnages célèbres, Beethoven, Pasteur... Je ne crois pas que ce soit impossible avec Rimbaud, mais il faut trouver l’angle d’attaque. Il faut savoir ce que l’on veut *dire*. Si l’on s’en tient à la reconstitution anecdotique, cela donne quelque chose de l’ordre de la série télévisée. Il faut prendre Rimbaud et rêver avec lui, être poète avec lui, faire œuvre de poète. Bien sûr il faut de toute façon passer par le personnage. La poésie de Rimbaud est très compliquée, et

l'homme est passionnant parce qu'il était lui-même l'incarnation de la poésie. Pour lui la poésie ce n'était pas seulement le fait d'écrire, c'était un moyen pour atteindre un état – tout cela est très dix-neuvième siècle, on ne le comprend plus aujourd'hui, il s'agissait d'atteindre une espèce d'âge d'or, d'état naturel premier (...). Quand il est en Arabie, sa quête c'est de ramener de l'argent. Il n'est plus poète à ce moment-là, et ne comprend pas lui-même qu'il l'a été. Il y a des fulgurances parfois dans ses lettres, mais sa quête n'était plus spirituelle elle était franchement matérielle. Le plus pathétique c'était la vente de fusils à Ménélik. Rien que cela, c'était un film. On ne pouvait pas tout raconter, mais si l'on pouvait, c'est extraordinaire (...). Dire des textes, sinon, c'est magnifique, mais c'est trop difficile, surtout les *Illuminations*, c'est tellement impressionniste... Rimbaud au théâtre... En plus il détestait le théâtre ! Après sa mort, il y a eu un théâtre à Paris qui a joué *Le Bateau ivre*. Il y a eu un court-métrage aussi. Quand j'étais tout jeune, j'étais fou de Rimbaud, je m'occupais d'un ciné-club et je l'avais mis en avant-programme. C'était très ennuyeux : une caméra qui suit les flots et quelqu'un en *off* qui dit *Le Bateau ivre*... C'est trop compliqué Rimbaud. Ce n'est pas Victor Hugo, Hugo c'est clair, limpide, Rimbaud il racle les fonds de la poésie...

– *Plus généralement, le fait de travailler la poésie au théâtre ne vous intéresse pas ?*

– Non, pas vraiment...

– *Vous êtes vraiment surtout intéressé par les textes écrits pour le théâtre ?*

– Oui mais pas uniquement, j'ai monté des spectacles à partir de documents qui n'étaient pas destinés au théâtre. Il faut que le théâtre trouve son écriture, il faut que le théâtre y trouve son compte, le document ne suffit pas, il faut inventer une fable théâtrale. La poésie ce n'est pas pareil, ce n'est pas un document. Je ne saurais pas quoi faire... et puis Rimbaud je n'ose plus y toucher, c'est tellement intime, je crois que cela s'adresse à des zones secrètes de nous-même (...). Je crois que pour Rimbaud il faut un scénariste un peu baroque, un réalisateur baroque, et puis il faut partir des documents mais il faut aussi

mentir et ne pas y rester. Bien sûr il y a des scènes tellement pathétiques, quand il est à Roche, qu'il tombe du lit, qu'il délire sous l'effet de l'opium, avec les deux femmes qui l'entourent... Ou dans ce train, quand il souffre le martyr et qu'il voit un mariage. Ce sont des scènes fortes de cinéma (...). Dans la version longue du film il y a cette séquence à Paris du dîner des Vilains Bonshommes. On ne voit pas Rimbaud, il est pris de dos. J'avais écrit qu'il lisait le poème, parce qu'il n'a pas dit il a lu, il était debout, on voyait son épaule et on voyait sa main rougie, comme dit Mallarmé. Mais la production ne voulait pas qu'on voit des mains sales, ils ont filmé plus large... N'importe quoi !

Antoine Bourseiller

Auteur de Campagne-Première. Metteur en scène de Rimbaud ou le fils du soleil et de Verlaine, Paul. Entretien réalisé le 18 mars 2003.

– *Vous aviez déjà travaillé sur du théâtre musical ?*

– Non. J'avais fait des mises en scène d'opéras, très peu d'ailleurs. J'ai eu la chance, à l'âge de 50 ans, de me voir proposer un opéra. C'est-à-dire qu'on me proposait de m'occuper de quelque chose que je ne connaissais absolument pas. J'ai donc appris à diriger un opéra, je suis resté quatorze ans à Nancy, et puis j'ai pris ma retraite. Un jour Ferrero et Caude sont venus me proposer ce projet. Alors que je ne m'intéressais pas particulièrement à Rimbaud, aussi étrange que cela puisse paraître. Ensuite, bien plus tard, alors que j'étais directeur de l'Opéra de Nancy, un chanteur que j'aime bien, François Leroux, un baryton qui chantait à Nancy, m'a dit qu'un jeune musicien de Marseille était en train d'écrire un opéra sur Verlaine et Rimbaud. Je m'y suis donc intéressé, et on l'a créé d'abord à Nancy. C'est intéressant parce que c'est l'histoire de Verlaine, mais avec Rimbaud qui reste muet. Tout le monde chante et Rimbaud reste muet (...). En ce qui concerne *Campagne-Première*, je la réécris en ce moment parce que je me suis aperçu que 70% du texte était tiré des écrits de Rimbaud et de Verlaine, surtout dans la correspondance ou dans les interviews que Verlaine donnait à la fin de sa vie, et que cela donnait quelque chose de très scolaire. Entre l'expression écrite des poètes et l'expression verbale des personnages il y avait une grosse différence, qui était en tout cas anti-théâtrale.

– *Ce que j'avais constaté en tout cas c'est qu'il semblait, peut-être de ce fait d'ailleurs, il semblait qu'il y avait une coupure, une distance entre les deux personnages...*

– Oui, c'est vrai. Sauf peut-être dans la dernière scène où justement tout est inventé, à part la description du voyage en civière. Ne serait-ce que parce qu'ils ne se sont jamais

revus en réalité. Je crois que, si, comme l'ont fait Caude et Ferrero, on se sert uniquement du texte de Rimbaud, alors qu'on met en scène d'autres personnages, comme Verlaine ou Madame Verlaine, si l'expression n'émane que de la même parole, on peut garder une unité. Et si en plus, on met le tout en musique, au moins dans sa majeure partie, l'alliance du texte chanté et du texte mis en musique peut être intéressante, en tout cas elle peut être théâtrale. Mais si, et c'est l'erreur que j'ai commise, si l'on se sert alternativement des deux textes de Verlaine et de Rimbaud, pour en faire un échange dans la vie quotidienne, cela ne fonctionne pas, parce que c'est trop littéraire. Cela peut être un travail pédagogique, mais pas du tout théâtral. Je ne crois donc pas, au jour d'aujourd'hui, que l'on puisse réussir un objet théâtral en se servant de textes écrits dans un autre contexte. En tout cas je n'y suis pas parvenu. Aussi bien dans *Fils de soleil* que dans Verlaine Paul, où Rimbaud est muet, tous les personnages de la famille, la mère, Mathilde, etc., s'expriment en chantant, en prenant les textes qui nous sont parvenus de ces personnes. Cela signifierait alors que la musique peut aider à ce que le texte écrit devienne un texte théâtral (...). Pour *Campagne-Première*, je refais la première scène parce que je me suis servi des poèmes érotiques de Verlaine, et je pense que les gens sont choqués.

– *La pièce a fait l'objet d'une lecture, n'est-ce pas ?*

– Oui, mais mal. On avait organisé cela au Rond-Point avec Philippe Adrien, pour inviter des gens susceptibles d'être producteurs. Aucun n'est venu ! Des gens qui avaient reçu le manuscrit, je ne l'avais pourtant pas envoyé au hasard, aucun n'est venu. Les deux ou trois personnes qui m'ont vraiment aidé, en particulier Jean-Jacques Lefrère, m'ont évidemment dit que dès que j'empruntais du texte et que je le mettais dans la bouche de l'un des deux, cela ne fonctionnait pas. J'ai donc laissé dormir la pièce pendant deux ans, et je viens de m'y remettre. Jean-Jacques Lefrère m'a corrigé en me donnant des arguments positifs, je vais donc essayer de tout revoir, de réécrire une pièce, en gardant le carcan du texte inventé mais en réécrivant le texte de Verlaine et de Rimbaud comme un texte moderne de nos jours. On verra, à ce moment-là, si la pensée y est. Si je garde l'esprit du texte et que je l'écris dans notre langage d'aujourd'hui, c'est-à-dire un langage

parlé, peut-être que cela fonctionnera mieux. D'autant plus que les preuves sont faciles à trouver, Verlaine et Rimbaud s'exprimaient souvent dans un langage ordurier... Pour me résumer, il me semble qu'en effet la musique est un véhicule qui aide à faire passer les textes. Mais enfin, ni dans *Verlaine, Paul*, ni dans *Fils du soleil* on ne pouvait déceler un certain naturalisme. C'était de la poésie mise en musique en réalité.

– *Pourquoi, selon vous, Rimbaud est-il généralement privilégié au théâtre par rapport à Verlaine par exemple ?*

– Je pense que c'est à cause de 1968. Parce que ce qui reste de 1968 sur le plan de la littérature, la figure emblématique de 1968, a été extraite de la littérature française et c'était Rimbaud. Par exemple, le peintre Ernest Pignon-Ernest, qui avait fait un dessin de Rimbaud calligraphié sur les murs, représente bien ce que, j'imagine – moi en 68 j'avais 38 ans, le dessin collé sur les murs représentait à mon avis tout à fait bien ce que les gens de vingt ans exprimaient. Il est donc devenu à cause de 68, soit pour ma génération, soit pour la génération des gens qui avaient vingt ans, un personnage mythologique. Non pas en tant que poète, mais en tant que représentant de la jeunesse s'exprimant au nom de la liberté et de la créativité. Puisque, ce n'était peut-être pas le fruit le plus savoureux de 1968 mais bon, a été mise en avant la pensée que chaque être avait en lui sa propre créativité, et que par conséquent tout le monde pouvait se mettre à chanter, à jouer la comédie, à écrire, etc. Cela s'est calmé dans les années qui ont suivi, aujourd'hui il n'y a plus cette trace-là. La trace qui reste, c'est quand même cette espèce d'archange que représentait Rimbaud.

– *Comment représenter cet archange ?*

– Si jamais un jour ma pièce est jouée, je ne chercherai évidemment pas des physiques, pour les acteurs jouant Verlaine et Rimbaud, qui ressemblent aux poètes. Il ne faut surtout pas chercher cela.

– *Il faut chercher l'inverse ?*

– Il faut chercher l'intérieur du comédien. D'abord, quand la pièce commence, il a dix-sept ans, puis il a vingt-sept ans. On ne va pas chercher quelqu'un qui a dix-sept ans. Si vous jouez Phèdre, vous ne pouvez pas la jouer à dix-huit ans ; c'est 800 vers ! Il faut une technique, il faut avoir vécu. Normalement, si l'on s'en tient aux sources gréco-latines, Phèdre a dix-huit ans, mais en fait vous n'êtes capable de la jouer qu'à quarante-cinq ans. Pour Rimbaud, c'est pareil. Je pense que l'image qu'a laissée la photo de Rimbaud par Carjat dans nos souvenirs rend faux le personnage de Rimbaud.

La fulgurance du passage de Rimbaud sur la terre en a fait un personnage. Après il y en a un autre, plus étrange, c'est le marchand d'armes. C'est vrai que tous les grands personnages de la littérature dramatique, ceux de la littérature grecque, de Shakespeare, de Claudel peut-être aussi... En tout cas je mets de côté tous les personnages de l'absurde, de Beckett par exemple ; parce que ce ne sont pas des personnages. C'est la différence entre *En attendant Godot* et *Richard II*. Les personnages d'*En attendant Godot*, ce sont des personnages de la misère humaine actuelle, tandis que les personnages de Shakespeare, ce sont des personnages exemplaires et surtout dynamiques, combattants, guerriers dans tous les sens du terme, en amour comme en politique. Rimbaud appartient plus aux personnages maudits, comme Modigliani ou Nicolas de Staël, dont on connaît mal la vie. Il y a aussi Artaud... [*Ici la bande sonore est défectueuse*] Mais pour autant il était plus facile d'exprimer Verlaine que Rimbaud. Rimbaud c'est le Cid. C'est cette espèce de folie qui n'est en fait pas du tout classique, qui pour moi appartient beaucoup plus à l'époque romantique qu'à l'époque dite classique.

Élisabeth Chailloux

Metteur en scène de Green. Entretien réalisé le 4 janvier 2002.

– *Pourquoi ce titre, Green ?*

– Le spectacle a failli s'appeler *À la musique ; Green, Tête de faune, Au cabaret-vert, À la musique...* nous avons beaucoup hésité ! *Green* on aimait bien parce que c'était plus mystérieux. C'est pour cela qu'il y avait une pelouse, toute la scène était verte. C'était un petit peu comme quand on arrive à Charleville, en sortant de la gare, et que l'on voit le gazon.

– *La répartition était équitable entre les textes de Rimbaud et ceux de Verlaine ?*

– Ah non, pas du tout, on ne voulait surtout pas être équitable ! Il y avait plus de textes de Rimbaud à l'arrivée, mais cela aurait pu être le contraire. Et puis il y avait d'autres textes, comme le rapport de police. Celui-là n'était pas chanté mais "joué" à la machine à écrire. C'était de la musique contemporaine ! *Les Chercheuses de poux* était chanté sur un air oriental ; pour chaque poème on avait trouvé une musique ; il y avait par exemple une chanson à la manière de Françoise Hardy qui était très bien, sur *Les Pensionnaires* de Verlaine. La musique était composée et jouée par les musiciens, déguisés en gardiens de square. Pour le choix des textes, on a commencé par travailler avec les musiciens. On avait des envies de textes au départ, et ce sont les musiciens qui ont créé les musiques. À partir de la création de la musique, on a pu sentir avec quels textes tel morceau fonctionnait. C'est finalement la musique qui a déterminé le choix des textes. On commençait avec *À la musique*, dans ce décor de square, avec devant un rideau en camouflage de parachutiste. Ce rideau était fermé, et les musiciens arrivaient en gardiens de square, avec des percussions. Serge laissait entrer le public et parlait aux gens, les

asseyait, faisait plus ou moins la manche. Une fois que les gens étaient installés, on gardait la salle allumée et Serge commençait à chanter *À la musique* ; les deux autres le rejoignaient et ils faisaient *À la musique* dans la salle. À la fin, le rideau s'ouvrait, ils entraient et se retrouvaient place de la gare, à Charleville. La conduite s'est faite à partir de ce que les textes nous faisaient mettre en scène, il n'y avait aucun choix théorique au départ. Les musiciens s'installaient sur les chaises, il y avait plein d'instruments différents, Serge arrivait avec son vélo et chantait *Ma Bohème*. Après, comme il y avait un socle de statue, il s'installait là et chantait deux chansons en les enchaînant. Serge était surtout le personnage du beatnik, qui raconte l'histoire de Rimbaud et de Verlaine. En réalité, c'était pour Serge, les musiciens et moi l'occasion de raconter ce qu'étaient les années 70. Entre les morceaux Serge parlait beaucoup, il improvisait, racontait sa vie, ce que c'est que l'enfance, les souvenirs, la création d'un groupe de rock, etc. Il inventait comme cela un personnage de beatnik français. C'était de l'improvisation, nous le corrigions après coup, en lui disant ce qui était intéressant, drôle, et ce qui ne l'était pas. Après *Roman*, il y avait *Au cabaret vert*, autre *tube* du spectacle. Il jouait le routard qui va au cabaret et qui, après avoir bu sa bière, commence à toucher à des substances beaucoup plus maléfiques. C'était Woodstock sur la pelouse, ils avaient tous des couvertures, et c'était *Voyelles*, évidemment sous cannabis ; le morceau évoquait Pink Floyd, avec solo de guitare interminable (*elle chante*). Et comme après la drogue il y a la descente et l'angoisse, après *Voyelles* il y avait *Le Cœur volé*, sur une musique très forte, très électronique. Après quoi il évoquait la guerre avec *Les Corbeaux*, et puis pour sortir de cette atmosphère étouffante il propose de passer à Verlaine : *Écoutez la chanson bien douce, La Sérénade*. Ensuite il y avait le rapport de police dans son intégralité. Après c'était la rupture, donc il y avait la *Chanson de la plus haute tour*, puis la disparition de Rimbaud et il ne restait plus que les poèmes de Verlaine : *Âme te souvient-il*, et puis le dernier poème je crois que c'était *L'Art poétique* ; et là le violon s'envolait. On terminait avec *L'Art poétique* mais il y avait les rappels ; on faisait alors *Green* et après on reprenait *Au cabaret vert*.

– *Ce qui est intéressant c'est qu'il y a création d'un personnage ; il n'incarne pas Rimbaud ou Verlaine...*

– Non, c'était un hippie des années 70. Il parlait de Rimbaud, d'Arthur comme si il était avec lui.

– *Mais il parlait d'Arthur, ou il se disait Arthur lui-même ?*

– Cela dépendait des soirs ! Il racontait qui était Arthur en disant « il faisait comme moi, il allait à pied de Charleville à Paris, et là il rencontrait la Commune... ». Il y avait aussi *Les Mains de Jeanne-Marie* ; il racontait la Commune et le poème était accompagné d'une cucaracha, à cause de l'allusion à la marijuana.

– *Je ne suis pas sûre qu'il y ait vraiment une allusion au haschich chez Rimbaud...*

– Non, il n'y en a pas explicitement, mais comme notre traitement partait des années 70, on saisisait l'occasion et on disait le poème en fumant un joint...

– *Quel rapport Serge Hureau entretient-il avec Verlaine et Rimbaud ?*

– Ce qui l'intéressait, c'était dans le fait que les poèmes s'appellent souvent « chanson ». Il nous paraissait évident que ce qui s'appelle *chanson* peut être chanté.

– *Cela ne pervertit-il pas un peu le poème de l'accompagner d'une telle musique ?*

– Non, le poème de Verlaine est totalement conçu de cette façon.

– *Et Patti Smith, annoncée sur ce programme ?*

– On l’a supprimée. Au départ il y avait de nombreuses pistes, à la fin on n’a conservé qu’une heure et demie de spectacle. Les musiciens ont fini par composer l’essentiel du spectacle. Il y avait seulement trois ou quatre airs de Ferré qu’ils ont gardé parce qu’ils les aimaient bien : *La Chanson de la plus haute tour*, *Âme t’en souvient-il*, *L’Art poétique*,...

– *Vous seriez intéressée par un récital de textes, sans musique, ou c’est vraiment la forme musicale qui vous séduit dans cette expérience ?*

– C’était vraiment la forme chantée. C’était le voyage, parce que tout cela est contenu dans Verlaine et Rimbaud. Avec musique c’est plus jubilatoire que le poème seul. Enfin cela dépend du texte. Nous nous sommes vraiment amusés ; des solos arrivent, le poème inspire d’autres choses ; par exemple sur *Voyelles*, les solos de musique étaient vraiment vecteurs de plaisir. Nous nous sommes enfermés avec les poèmes – on savait que des musiques existaient déjà, Ferré mais aussi des musiques plus savantes, comme Reynaldo Hahn, mais les musiciens n’en étaient pas satisfaits. Ils cherchaient autre chose, et à partir de cela on improvisait musicalement et on arrivait au dessin de la chanson. Il s’agissait de ressentir, de ce que cela nous évoquait. C’est irrationnel, chaque fois c’était comme un tableau musical, un décor sonore, et à l’intérieur il y avait le chant, les poèmes qui se disaient.

– *De quoi est partie l’idée du clochard beatnik ?*

– De la vie de Rimbaud ! Rimbaud était un clochard beatnik. Il marchait à pied. C’est vraiment parti du fait qu’il faisait tout à pied, comme les beatniks après se sont mis à le faire. C’est aussi qu’il voulait devenir voyant, comme les beatniks, et c’est comme cela qu’on l’a rattaché à tous ces rêves, marcher à pied, prendre des drogues pour devenir voyant, etc. Il y a eu dans les années 70 un retour de tout cela extrêmement fort. Quand Rimbaud parle de devenir voyant, il parle de la drogue, très explicitement, de tout ce qui est le renversement, réel, individualiste et absolu d’une société.

Thierry De Peretti

Metteur en scène des Illuminations. Entretien réalisé le 22 octobre 2005.

– *Comment en êtes-vous venu à travailler sur Rimbaud, d’abord avec les brouillons d’Une saison en enfer puis aujourd’hui avec les Illuminations ?*

– Oui, il y a deux ou trois ans, on avait fait un essai. C’est Emmanuel Demarcy-Mota qui voulait tenter quelque chose, une formule annuelle. Il voulait que des acteurs ou des metteurs en scène travaillent sur des poètes. J’avais Rimbaud en tête depuis un petit moment, et je m’étais dit que c’était l’occasion d’essayer. C’était une forme très courte, c’était très intéressant. Je vais le refaire, mais dans une forme plus *live*, parce que je travaille avec un musicien, Sylvain Jacques, et un vidéaste, une forme moins cadrée. Les *Illuminations*, cela reste un spectacle, il y a une forme qui prend le pas, ce qui est à la fois très bien et à la fois très paradoxal avec Rimbaud. Donc là on va trouver une forme davantage de l’ordre du concert. Je pense que je vais le jouer moi-même, ou peut-être avec des comédiens parfois, mais c’est vraiment de la pure improvisation. Cela fait très longtemps que j’ai envie de travailler sur Rimbaud ; j’ai déjà travaillé dessus en tant qu’acteur, mais là je voulais passer plus de temps avec ces textes-là. Il n’y a pas tellement l’idée de spectacle, ce qui serait voué à l’échec, comme c’est le cas pour la poésie en général. Ce n’est pourtant pas une lecture ; le texte est pris en charge, incarné mais c’est davantage une forme d’installation, de concert, quelque chose de très aléatoire, qui varie d’un soir sur l’autre. Il y a des textes que j’enlève, d’autres que je remets... On cherche un ordre, on est toujours en recherche de ce qui sonne bien. L’idée c’était de travailler en très peu de temps, et donc de vraiment trouver la façon de s’y prendre. On cherche encore, on n’a pas encore la forme définitive. Cela ne veut pas dire que l’on cherche pour chercher, qu’on reste dans l’aléatoire pour rester dans l’aléatoire. Il s’agit de trouver ce qui est musical, comment cela résonne, comment cela vibre. Trouver l’ordre exact, celui qui vibre vraiment, c’est très compliqué. C’est irréprésentable. Quand cela fonctionne,

cela fonctionne à plein, il y a une vraie grâce qui naît. Quand cela ne fonctionne pas, cela ne fonctionne vraiment pas. Avec ces textes on n'est même pas dans la poésie, on est au-delà de la poésie. Cela a été désigné comme tel, mais ce sont des fragments d'autre chose, ce n'était pas destiné à faire œuvre. Ce sont des feuillets passés de main en main, qu'à un moment on a édité. Les *Illuminations* c'est l'idée d'un achèvement. Pour moi l'œuvre est achevée, même s'il manque des choses.

– *Cherchez-vous à créer une structure dramatique à travers l'ordre des poèmes ? Avez-vous suivi l'ordre de la publication au départ ?*

– Ce n'est surtout pas l'ordre de la publication, totalement hasardeux, qu'il faut suivre... Néanmoins on commence et on termine par la même chose, *Après le déluge* et *Génie*. On prend 34 poèmes sur 43. L'ordre n'est pas commandé par un thème, ou par une logique de récit. C'est plutôt une sorte de puzzle, régi par des fréquences, un collage, de l'ordre du montage cinématographique. Une image, ajoutée à une autre image, permet de trouver un ordre, mais ce n'est pas aussi défini. Lorsque deux poèmes s'entrechoquent et produisent autre chose, qui est au-delà du sens, il se passe quelque chose. On essaie de trouver une inspiration en termes de rythme, des montées chromatiques qui permettent que les choses s'entendent. Parce que ce qui est très compliqué avec les *Illuminations*, c'est que cela va très vite, la pensée va très vite à partir du moment où on décide de le faire dire par un acteur. C'est presque fait pour être chanté, la parole circule. Il y a parfois des phrases qui repartent, il y a également une traduction anglaise de *Conte*, traduction très littérale, pas forcément très bonne mais qui sensuellement fonctionne. C'est plus de l'ordre du concert, lorsque l'on choisit les morceaux : qu'est-ce que cela produit comme émotions, comme sensations, plutôt que quelque chose de l'ordre de la dramaturgie de la pensée.

– *Quel travail est mené avec la vidéo ?*

– La démarche n’est absolument pas figurative. C’est là que réside le problème de la représentation de Rimbaud au théâtre ; soit on choisit la simple lecture soit, quitte à le trahir, on y va vraiment. Au début j’étais contre la vidéo, mais finalement, ce média me permet d’entendre mieux le texte. Ce que je veux dire, c’est que ce n’est pas forcément juste, ce n’est pas forcément intelligent, mais c’est, à travers ces acteurs-là, ces textes-là, cette musique-là, que je parviens *moi* à l’entendre au mieux. C’est vraiment quelque chose de l’ordre de l’intime, de l’intuition, c’est un rapport complètement charnel et difficile à exprimer. Il n’y a pas de réflexion de fond à proprement parler.

– *Quel rôle joue la musique ?*

– C’est du collage, de l’échantillonnage de sons, des choses qu’on a samplées et bouclées. On essaie de voir comment les voix, ces mots qu’elles prononcent, peuvent se coller sur ces sons et quel choc cela produit.

– *Quels rapports ont les comédiens les uns avec les autres ? Comment s’approprient-ils les textes ? Y a-t-il une forme d’incarnation ?*

– Il y a une forme d’incarnation, non pas de l’ordre du personnage mais de l’ordre de l’incarnation du texte. La langue, plutôt que le texte, produit quelque chose ; à partir du moment où le rythme est trouvé – même s’il ne se trouve jamais – le texte agit seul. C’est très compliqué à définir d’un point de vue technique, puisque c’est un travail très long, mais cela repose sur l’idée que la pensée est à la fois extrêmement fuyante et très précise. Mais si tu attrapes quelque chose de cela en le disant... Si le fait de dire le texte produit quelque chose en soi, cela amène à une transformation physique ; alors on peut parler d’incarnation. En réalité, c’est le texte qui joue les acteurs plutôt que l’inverse. Cela s’est joué par ailleurs sur le choix des acteurs, et sur leur nombre. Je voulais très peu de monde sur le plateau ; en même temps, prendre une seule personne aurait été compliqué, parce que cela voulait dire que cela aurait été *la* figure de Rimbaud. C’est nécessairement ce que cela raconte, une personne sur le plateau : c’est Rimbaud qui parle. Je voulais

échapper à cela, montrer en quelque sorte un seul être avec trois entités. Et puis c'est le choix de travailler avec ces acteurs-là, Alban, Thibault et Marie, plus que celui de choisir, de manière prédéterminée, de créer le spectacle avec trois acteurs, deux hommes et une femme. C'est essentiellement lié à leur personnalité. Je voulais travailler avec eux donc je trouve la manière de faire qui leur corresponde.

– *Thibault de Montalembert a déjà travaillé sur Rimbaud, lors d'une lecture à la Comédie-Française ?*

– Oui, cela n'avait rien à voir mais c'est vrai ; Alban avait fait les brouillons de la *Saison* avec moi. Ce sont des acteurs très physiques, chez qui ces mot-là résonnent, sans forcément qu'ils comprennent d'ailleurs... Et surtout ce sont des voix qui s'accordent, qui sont à la fois très différentes et très harmoniques par moment.

– *Comment les acteurs s'inscrivent-ils dans l'espace ?*

– L'espace est une simple découpe. Il n'y a pas de scénographie. Pas de décor, pas de costumes ou presque... Cela commence sur un grand cercle de bougies, qui se casse à un moment donné, comme pour fabriquer de petites villes. C'est une *non idée* en réalité... Ce n'est pas une idée esthétique ; je suis parti des *Illuminations* – le spectacle s'appelle *Coloured plates*, qui est l'un des titres des *Illuminations*, et qui part des assiettes coloriées. Ce sont de petites choses précises, très mignonnes mais si l'on s'approche, cela devient quelque chose de monstrueux et de déformé. En tout cas il y a un masque de cadre, l'idée d'une veillée, d'une fausse intimité. Nous voulions montrer quelque chose d'un peu joli que l'on puisse détruire complètement. Cela permet d'inscrire une forme de rituel. En outre c'est très vivant, ces flammes qui vacillent. On n'éclaire pratiquement qu'avec les bougies.

– *Pourquoi as-tu cessé de travailler sur la Saison pour t'attacher aux Illuminations ?*

– La *Saison* c'est compliqué, parce que c'est vraiment un *je*. C'est un masque de biographie. Le *je* dans les *Illuminations* correspond à des voix différentes chaque fois, comme s'il y avait un *je*, un personnage différent par texte. Les *Illuminations* me paraissaient plus abstraites, plus compliquées et donc plus libres. À tort peut-être...

– *Cela entre dans cette logique de refus de l'incarnation...*

– Un peu ; mais elle y est quand même, on ne peut pas l'éviter complètement. L'idée était celle-là, mais on n'y échappe pas mais il ne faut pas contourner totalement l'incarnation à mon avis. Il y a une part de mythologie qui existe avec Rimbaud, il faut l'accepter. Les clichés ne doivent pas être évités totalement, parce qu'ils font partie de toute cela et qu'à force de les éviter on assèche quelque chose qui est très sensuel, très charnel ; le cliché de la jeunesse, de l'adolescence par exemple, que véhicule le fameux portrait, il faut en tenir compte.

– *Que pensez-vous de l'incarnation de Rimbaud à proprement parler, comme personnage ?*

– C'est autre chose. Pour moi cela falsifie, et surtout cela réduit à une seule dimension quelque chose qui doit circuler. Je n'ai jamais vu mais bon... J'ai vu le film avec Di Caprio, il y a quelque chose de sensible quand même.

– *Pourquoi avez-vous choisi de faire les brouillons plutôt que la Saison elle-même ?*

– D'abord parce que les brouillons, c'est très court, ce ne sont que quelques feuillets, c'est plus propice à la représentation. Et surtout c'est à trous, cela rature en permanence, cela reprend des mots... c'est vraiment intéressant. C'est plus libre. Avec la *Saison* on touche à des choses tellement ancrées dans le patrimoine... Travailler sur les brouillons, cela permettait un côté dilettante, voire un grand irrespect. On pouvait improviser avec du son, essayer des choses comme pour un petit concert. Il n'y a pas du tout d'incarnation,

pas de scénographie. Il s'agit juste de faire entendre les textes, avec des sons, des images, comme dans un bœuf musical.

– *Comment est née votre histoire personnelle avec Rimbaud ?*

– C'est lié à l'enfance. Mon père me lisait des textes – je ne comprenais pas tout, mais il a toujours été présent.

– *Qu'est-ce qui vous a fait penser que ces textes, que vous portiez en vous et qui ne sont pas écrits pour le théâtre, pouvaient passer à la scène ?*

– Je ne me suis pas dit cela de cette façon... J'avais la possibilité de faire ce que je voulais, et comme j'avais déjà monté un certain nombre de pièces, j'ai eu envie de faire autre chose.

– *Quelle est la différence d'approche, pour le metteur en scène, entre des textes de théâtre et ces textes-là ?*

– Une pièce a une structure. Là il n'y a pas de structure. C'était vraiment l'idée de passer du temps avec ces textes-là, dans un rapport très précaire à la scène, avec très peu de choses, très peu de décors, seulement de la vidéo et du son. Je voulais y passer du temps, essayer de saisir quelque chose, de se laisser atteindre. Je voulais travailler avec un petit groupe de personnes. J'avais aussi envie de passer à autre chose, et avec un peu de coquetterie je voulais conclure avec Rimbaud mon travail dans le théâtre, avant de me lancer vraiment dans le cinéma. Comme s'il s'agissait de poser une pierre sur le chemin. C'est vraiment quelque chose d'intime, c'est vrai qu'à dix-sept ans je me suis passionné pour sa vie, ce départ, cette constante colère, cette constante rébellion, l'expérience très libre de la vie. Et tout cela est dans chaque vers, dans chaque mot. Chaque vers est en mouvement, raconte le voyage, le départ, et l'échec aussi. Tout est dedans. Les *Illuminations*, c'est vraiment un monde entier, un livre somme, essentiel, comme la Bible

ou le Capital. D'un côté il n'a pas de contours, pas de limites et en même temps il y a dedans quelque chose d'achevé.

– *Quelles ont été jusqu'ici les réactions du public, leur relation au sens ?*

– Soit les gens sont bouleversés, soit ils n'ont rien senti, cela dépend des soirs. C'est très particulier parce qu'il y a beaucoup de textes. Le sens parvient par éclats, dans une sorte de vacarme absolu. Cela ne s'arrête jamais, ces textes sont parfaits tout le temps, il n'y a pas de phrases de liaisons, ou de charnières. C'est une fulgurance permanente. L'oreille humaine ne peut pas recevoir tout cela. On reçoit du rythme, et de temps en temps quelque chose se comprend, s'entend de façon vraiment intelligible. Cela fonctionne un peu comme une machine à laver, qui part dans tous les sens puis, de temps en temps, s'arrête et envoie un signal clair, avant de repartir.

– *D'où la nécessité de faire appel à d'autres formes d'expression plus sensuelles...*

– Oui, exactement. C'est pourquoi ce spectacle est très fluctuant ; c'est très compliqué à jouer pour les acteurs parce qu'ils n'ont rien, ils ont le texte, ce qui est énorme, mais rien pour s'accrocher véritablement. Ce n'est pas solide, et donc cela varie tous les soirs. Parfois on est à côté, parfois cela fonctionne. Cela tient à des choses très mystérieuses (...). Rimbaud c'est particulier, c'est vraiment une langue, qui fonctionne d'un point de vue physique. C'est une construction musicale ; ce n'est pas de la musique, mais cela en emprunte les voies.

– *C'est pourquoi il est très intéressant qu'un lieu comme le théâtre de la Ville accueille ce type de spectacles...*

– Personnellement je trouve cela très irresponsable, mais tant mieux pour moi !

– *Tu es davantage en confiance en montant du théâtre à proprement dit ?*

– Oui et non... Ce sont des textes que je connais bien, en même temps on ne les connaît jamais vraiment. C'est assez effrayant quand même ! Mais surtout je crois que j'aurais aimé créer le spectacle dans d'autres conditions, le créer dans un lieu donné et n'en plus bouger. Le fait d'être en tournée tout le temps, cela oblige à compenser en enracinant le spectacle dans quelque chose, à ce qu'il soit solide là où il devrait être ouvert, à ce qu'il soit transportable, et stable pour les acteurs qui doivent s'adapter chaque fois à un lieu différent, ce qui est contradictoire avec le projet. On cherchait quelque chose de plus mouvant, de plus libre. D'un côté le spectacle est plus lisible, mais d'un autre côté il bénéficie des mêmes conditions qu'un autre spectacle et c'est une erreur selon moi. Ce genre de spectacle demande des conditions très particulières, ne serait-ce qu'au niveau musical.

– *Quelle est pour vous la différence entre un texte poétique et un texte de théâtre à la fois monologué et poétique, comme La Nuit juste avant les forêts de Koltès par exemple ?*

– Il y a peu de différence. Ce sont d'autres règles, voilà tout. Je suis venu à Koltès par Rimbaud. Je n'aurais pas été touché par Koltès si je n'avais pas connu Rimbaud. Il y a peu de différences, si ce n'est que Koltès a une structure plus nette ; c'est clairement du théâtre au départ, mais dans la façon de l'empoigner pour moi c'est la même chose, le même rapport. Néanmoins Koltès écrit clairement pour les acteurs. Il détestait le théâtre, mais le connaissait mieux que personne. Ce sont donc des textes écrits pour être joués. C'est vrai que *La Nuit* est un texte particulier, très rimbaldien, ce sont presque des œuvres jumelles. Je l'aborde de la même façon qu'avec Rimbaud ; même si avec Rimbaud on n'a pas affaire à une pièce, il y a une plus grande précarité, il n'y a pas l'ossature rassurante qu'il peut y avoir avec une pièce.

– *Comment se dessine l'organisation des textes ?*

– La première partie repose vraiment sur la bagarre avec la langue que le spectacle impose : *Après le déluge*, *Métropolitain*, *Royauté*, *Enfance*, *Vies I*. Ce sont vraiment les textes les moins théâtraux, à part *Royauté* peut-être. *Enfance*, c'est une cascade de sensations, qui sont organisées de manière très mystérieuse, avec une temporalité particulière. Il s'agit de commencer le spectacle avec simplement des gammes, une balance de sons, de faire entendre les mots, les faire éclater et sonner ; une fois que cette claque est mise, on peut passer à autre chose. On passe à *Phrases*, la deuxième série, *Parade*, *Vagabonds*, *Conte*... Une des parties que je trouve les mieux construites part de *Matinée d'ivresse*, puis *Soir historique*, *Guerre*, *H*, *Barbare* et *Départ*... Il y a là une vraie montée chromatique, qui finit sur *À une raison*. La montée est de l'ordre de l'intuition politique, géopolitique, sur l'avenir de l'Occident et en même temps une plongée dans l'*illumination*, l'avènement de la nouvelle harmonie, du bruit neuf que le poète propose, surtout dans *Barbare*. C'est construit de façon pulsionnelle, il y a une chose qui monte jusqu'à *À une raison*. J'impose des rythmes, mais cette partie est celle où je trouve que l'emboîtement des textes est, non pas harmonique, parce que c'est fragmenté, cela se heurte, mais le plus juste.

– *Qu'est-ce qui vous a semblé juste dans le fait de commencer et de finir dans l'ordre traditionnel des éditions ?*

– Dans *Après le déluge* il y a l'idée d'une naissance, de quelque chose qui naît avant de chuter à nouveau ; et puis on est tout de suite plongé dans la singularité de cette langue-là, qui est à la fois très concrète et en même temps complètement étonnante. *Après le déluge* n'est pas un texte sur lequel tu peux te raccrocher, contrairement à *Conte* ou *Royauté*. Et puis on ne pouvait pas ne pas tenir compte de tout ce qui a été dit sur Rimbaud ; je voulais conserver une forme de respect pour quelque chose qui est finalement un peu scolaire. Quant à *Génie*, il pose ce problème du dernier texte de la carrière littéraire : *Génie* ou *Adieu*, la *Saison* ou les *Illuminations* ? C'est là qu'est la vraie bataille. Cela me paraissait donc important de terminer par *Génie*. De toute façon, *Génie* clôt vraiment l'ensemble. Il y a l'idée que les *Illuminations* sont une expérience et que *Génie* est le fruit

de cette expérience. C'est là où Rimbaud est à la fois le plus présent et le plus absent en tant que personne. Cela s'est imposé comme une évidence. Et puis c'est difficile de se détacher de l'ordre dans lequel on est habitué à lire l'ensemble. J'ai pourtant failli commencer par *Génie*. J'ai supprimé les plus abstraits : *Ornières*, *Fleurs*, *Les Ponts*, *Marine* hélas, qui est pourtant l'un de ceux que je préfère, *Bottom*, *Being beauteous*, *Fairy*, *Veillées*. Les trois *Villes* y sont, *Antique* n'y est pas, *Angoisse* non plus. Ce que je regrette... Ce sont des retraits de raison, je ne pouvais pas tout mettre ; je voulais que le spectacle soit court, or il dure déjà une heure et quart, ce qui est un peu long.

– *Comment travaillez-vous du point de vue de la diction ?*

– Pour moi c'est du décryptage musical. La phrase a une durée ; même si ce n'est pas de la musique du tout, c'est la même construction, elle se déchiffre de façon très laborieuse, puis elle se délie petit à petit comme les doigts sur le piano. Il faut voir comment la phrase se respire, comment elle est pensée, sans vouloir atteindre à la pensée de Rimbaud, mais à la *vitesse de la pensée*. Il y a des phrases entre tirets qui arrivent comme des ruptures d'un autre temps. Dans les *Vies* par exemple, c'est à la fois linéaire et complètement déstructuré au niveau temporel. Il y a des sauts, le passage de l'un à l'autre paraît évident mais il ne l'est pas. Le tiret introduit une forme de voix *off*, qui intervient dans ce qui est donné comme du présent, qui raconte des images. Une vision passée intervient dans le présent, puis on repasse dans un autre temps, après avoir suscité un choc.

– *Êtes-vous en recherche d'une voix du texte, lisible par exemple dans ces incises, ces parenthèses comme « elles n'existent pas » dans Barbare ?*

– Par moment oui. Ces parenthèses-là d'ailleurs je les trouve très drôles. C'est très violent et très drôle à la fois. Cela met en jeu une question importante, dont traite Todorov dans un des textes les plus brillants que j'aie jamais lu sur Rimbaud, « *Les Illuminations*, pour une complication de texte ». Il pose la question : de quoi cela parle-t-il ? Le sujet ni

l'objet ne sont jamais nommés, et en même temps c'est total, une vision totale de la chose qui elle-même n'est jamais nommée. C'est compliqué à jouer, puisque le jeu passe par la pensée. On a besoin d'un référent au théâtre, or ce référent *n'existe pas*. Quand on joue, on va intuitivement vers le référent, et c'est là que l'incarnation donne parfois une justesse ; elle redit la chair que nécessite une telle écriture. On sent que c'est écrit en marchant. L'acteur donne à entendre, cela sans toutefois fermer le sens. C'est là toute la difficulté.

– *Avez-vous le sentiment d'entrer en dialogue avec l'auteur ?*

– Par moments... Un dialogue, ce serait un peu présomptueux ! Mais j'essaie de lire. Je pars du pouvoir des mots, en lequel je crois, et j'essaie d'y saisir des choses ; le dialogue ne se fait pas entre lui et moi, mais entre ce qui est laissé dans les mots et moi.

– *Y a-t-il une forme de distance de l'acteur avec son texte dans le cadre poétique, du même ordre que celle, chez Brecht, de l'acteur avec le personnage ?*

– Rimbaud impose la fusion selon moi. Il ne s'agit pas de donner une lecture juste, mais de vivre quelque chose sur la scène. Cela passe par le tremblement. La distance est dès lors très difficile à trouver. L'incarnation ne fonctionne pas, la distance non plus. Il y a un endroit où cela fonctionne... C'est vraiment du tir à l'arc à l'aveugle ! C'est de l'ordre de l'inspiration et de l'intuition pure. C'est pourquoi c'est un spectacle voué à l'échec dès le départ. Mais cela n'empêche pas d'essayer... Il y a ces moments rares, où cela fonctionne, alors il se passe quelque chose de très fort. Mais quand cela ne fonctionne pas, il n'y a rien à faire.

Pierrette Dupoyet

Auteur, metteur en scène et interprète de Côté Rimbaud. Entretien réalisé le 11 octobre 2000.

– Pourquoi ce texte et ce spectacle autour de Rimbaud ?

– Parce que sa quête d’absolu, cette envie d’être heureux, cet acharnement à être heureux, à ne pas vouloir rentrer dans le moule, je m’y reconnais assez ; son attirance pour l’Afrique, je m’y reconnais encore plus... Quand j’ai pensé que le centenaire allait arriver, je me suis dit que c’était l’occasion ou jamais. J’étais attirée par l’Afrique depuis longtemps, ayant joué à Djibouti, en Éthiopie, or on baigne là-bas véritablement dans Rimbaud, il est là, il est complètement dans l’air ; cela agissait chaque fois comme de petites sonnettes d’alarme, je me disais qu’il fallait que je fasse quelque chose sur lui, mais je ne savais pas par quel biais l’aborder. Et puis j’ai eu l’idée de cette femme, qui n’avait jamais été à l’école ; je me suis dit qu’il fallait l’aborder par un angle anti-poétique, par l’anti-intellect.

– Pourquoi en effet ce choix, d’une part de faire Rimbaud absent, et d’autre part de passer par un personnage complètement marginal ?

– Le faire absent – même s’il est omniprésent, cela m’a semblé presque nécessaire ; quelle prétention, se mettre en Rimbaud sur scène ! On a chacun notre Rimbaud, il a une figure bien particulière pour moi, et cela me gênerait de voir un comédien qui le joue. Ce qui n’est pas vrai pour d’autres personnages, comme George Sand que je joue aussi et dont l’aspect n’a pas vraiment d’importance, puisqu’elle est facilement caricaturable. Rimbaud c’est la figure emblématique de la révolte, en mai 68 il y avait partout sur les murs des phrases de lui dans le quartier latin ; aujourd’hui encore il reste, non pas le porte-parole, mais le symbole d’une jeunesse qui veut être libre, qui veut s’affirmer (...). À travers le travail de recherche et d’écriture que j’ai mené, j’ai fait des rencontres passionnantes (Bruno Netter, Alain Borer, Banos-Roblès – qui a adopté une petite

Éthiopienne issue de la même tribu dont l'Éthiopienne qu'avait épousée Rimbaud était issue, en espérant qu'elle soit de la descendance de Rimbaud !). On ne rencontre que des gens passionnés, et qui vivent Rimbaud de l'intérieur. Rimbaud c'est de la chair et du sang ; c'est intemporel.

– *Est-ce que cela pourrait expliquer le travail sur l'horloge dans la pièce ?*

– Oui, tout à fait. L'horloge est sans arrêt en retard et la domestique règle à la main les aiguilles, tous les quarts d'heure. À Tahiti, j'ai dû jouer avec une horloge qui n'est pas celle avec laquelle je joue habituellement. Or, lorsque j'ai voulu indiquer le quart, l'aiguille s'est mise sur la demie. J'ai donc innové, par un jeu d'aiguilles avançant et reculant dans le temps. Cela a très bien fonctionné d'ailleurs. Je mets des objets très signifiants dans le décor ; tout est porteur de symboles, les lettres, les photos qu'il avait prises lui-même (...). J'ai même retrouvé de vrais journaux de l'année de sa mort, que je mets sur scène, enfin, que je mettais, avant qu'on ne me vole tout ! Les gens se ruent sur le décor quand je quitte la scène, c'est incroyable. Dans la pièce je lis des lettres de Rimbaud, que j'ai réécrites moi-même, les gens les volent quand même ! (...). Pour revenir sur l'absence de Rimbaud, c'était pour moi capital. Je ne voulais surtout pas utiliser sa mère, ou Isabelle. Je voulais qu'elle soit quasi anonyme ; d'autant plus que l'on pense qu'il y a eu trois femmes, entre sa naissance et sa mort, ayant tenu le rôle de femmes de service. Mais c'est un regard sur Rimbaud que je voulais donner, c'est l'amour qu'il n'a pas eu de sa mère, ou qu'elle n'a pas su exprimer, qu'il n'a pas senti, c'est donc un regard à la fois maternel et innocent. Ainsi, lorsqu'elle trouve le poème des *Chercheuses de Poux*; elle le lit sur scène ; c'est un moment très beau, cette femme qui a un parler un peu rugueux, qui se souvient avoir trouvé le poème et qui le dit, tandis qu'on entend en fond une *Gnossienne* de Satie très doucement au piano, note par note, comme des gouttes d'eau qui tomberaient sur les touches. Elle le dit et elle se prend au jeu, elle essaie de se souvenir ; au début elle le dit mal puis elle entre dans la musicalité de ce poème, qui est le seul qu'elle dise sur scène, et que plein de gens ne connaissent pas d'ailleurs.

Sur scène, Rimbaud n'est pas là mais il est quand même là parce que j'ai fait la mise en scène de façon triangulaire : il y a un portrait de lui lors de sa première communion qui est sur scène, côté cour, le portrait adolescent sous l'horloge, pour montrer que c'est au temps exact de l'adolescence que les choses se mettent en place, se déstructurent, et puis les photos de la mort, les dernières photos que l'on a de lui ainsi que le dessin d'Isabelle le représentant sur son lit de mort à l'hôpital à Marseille, qui forment le dernier côté du triangle. Je vogue donc de l'un à l'autre, je m'assois volontairement près de son enfance, comme je peux m'asseoir volontairement près de sa mort.

– Donc, Rimbaud s'exprime en quelque sorte à travers la domestique... N'y a-t-il pas une forme d'artifice, à voir cette femme, paysanne, citant lettres et poèmes par cœur ? Elle a quand même des pensées extrêmement profondes pour une domestique de l'époque...

– C'est vrai. Mais elle me fait penser à Gelsomina, dans *la Strada* de Fellini ; elle n'est jamais allée à l'école, et elle a un phrasé sublime, un peu comme une enfant autiste qui aurait commencé enfin à parler. Elle fait des rapprochements, elle essaie d'exprimer des images très poétiques, mais très simples. La servante c'est la même chose ; lorsqu'elle dit : « Vous avez profité d'un hiver particulièrement pluvieux pour disparaître, pour pleuvoir dans nos vies, comme si nos larmes mêlées au crachin avaient des chances d'être moins voyantes », c'est très terre-à-terre, ce sont des images qui font partie de son univers, elle parle du vent, de la terre. Quand elle dit de la mère que ses rides ont poussé sur son visage comme du chiendent dans de la luzerne, c'est très poétique, mais c'est aussi très prosaïque. Cela nous paraît poétique à nous qui avons une dimension d'écoute. Je crois que cet esprit dépouillé de toute scorie, de toute convention, peut avoir sa beauté ; c'est comme le langage des enfants. Rimbaud d'ailleurs a gardé cette force ; dans la *Saison* ou dans les *Illuminations*, dans tout ce qui n'est pas versifié en fait, il y a cette espèce de jaillissement qui ressemble beaucoup à l'inextricable image de l'enfance.

– Pourquoi ce choix du grenier ?

– Parce que dans les campagnes, et plus particulièrement dans les Ardennes, le grenier était notamment l’endroit où l’on rangeait les lettres. C’était donc l’occasion d’un rangement, d’un retour sur le passé par l’intermédiaire de la découverte des lettres par la domestique. C’est aussi un lieu mythique dans l’histoire de l’écriture rimbalienne, puisque c’est dans le grenier de la ferme de Roche qu’il a écrit la *Saison en Enfer*. Et puis le côté mystère, ensevelissement, poussière, cela me plaisait aussi beaucoup. La dimension de magie et de cachette, cela colle bien avec l’énigme Rimbaud ; un lieu mal éclairé lui correspond mieux qu’un néon tout de même !

– *Et pourquoi ce titre, Côté Rimbaud ?*

– D’abord parce que c’est l’un des aspects de Rimbaud que j’ai choisi, même si j’évoque son enfance ; c’est surtout ce qui vient après qui m’intéresse, son errance dans le désert, sa quête d’absolu, ses aventures avec Ménélik, etc. C’est donc un seul côté de Rimbaud que je me suis appropriée.

– *C’est aussi un point de vue unique et bien particulier, celui de la domestique.*

– Tout à fait (...). En réalité, j’ai essayé de me centrer sur ses relations avec sa mère. Et ce par le biais de cette servante, qui est une femme, et *qui n’a jamais eu d’enfants*. C’est une clé très importante, elle le dit au début du spectacle. On sent bien qu’elle n’est pas d’accord avec tout ce qu’il a fait, et en même temps elle fait des reproches à la mère, tout en essayant, à distance, de dire à Rimbaud que celle-ci regrette peut-être, de lui faire pardonner sa sévérité à l’égard de son fils. Elle a un rôle d’intermédiaire, la mère est donc très présente tout au long du spectacle. J’ai donc vraiment voulu recentrer mon travail autour de la mère, sur le thème de comment aimer sans le dire, pourquoi ne pas le dire. La servante est véritablement la spectatrice d’une mère et d’un fils qui se sont passés à côté l’un de l’autre, elle en souffre ; elle a les clés de ce ratage, elle le comprend et le regrette, c’est pour cela qu’elle ne cesse de faire des reproches à l’un comme à l’autre à ce sujet. La mère n’est jamais loin de son propos, elle la vit de l’intérieur en tant que femme qui

n'a jamais eu d'enfants.

– *On a l'impression qu'à moins de faire un récital poétique, on est obligé d'utiliser la vie pour lier le poète à la représentation théâtrale.*

– Je trouve de toute façon qu'en ce qui concerne Rimbaud, sa vie est toute dans sa poésie. Il raconte énormément de choses dans sa poésie, et faire un récital poétique, c'est peut-être dommage, parce que sa poésie est complètement imbriquée dans sa vie. Ce qui n'est pas le cas de tous les poètes... Il faut admettre qu'il a vécu des choses incroyables. Dans la pièce, lorsqu'elle se met à parler de la calomnie qui gagne du terrain parmi les Ardennais, j'ai mis en fond musical Klaus Nomi. C'est un compositeur mort du sida, et je mets sa complainte du Roi Arthur, le chant de Purcell, chanté par une voix de castrat ; c'est pour montrer qu'il a déjà échappé aux mauvaises langues, qu'il restera vivant malgré tout (...) J'ai vécu une expérience incroyable autour de cette pièce, lorsque je l'ai jouée à Beyrouth. C'était au moment de la guerre, et je travaillais avec le quai d'Orsay. Plusieurs fois, ils ont été sur le point de m'envoyer, mais les Syriens bombardaient, c'était impossible ; il n'y avait plus d'avions, il fallait faire la liaison Chypre-Beyrouth par bateau, ce qui donnait lieu à de nombreuses prises d'otages. C'était donc très compliqué et très dangereux. Un jour, le quai d'Orsay m'appelle, me dit que la liaison est rétablie, ils m'envoient à Beyrouth en me spécifiant de ne pas faire de conférence de presse, et en me demandant de venir avec mon spectacle sur Rimbaud. Je me suis retrouvée sous les bombes, puisque la guerre n'était pas finie. Cela faisait quinze ans que les Libanais n'avaient pas vu de spectacle ! Les théâtres étaient évidemment fermés, couvre-feu, etc.

Dans le théâtre où je suis arrivée, il n'y avait pas d'électricité mais un groupe électrogène. J'avais demandé à ce que *toutes* les congrégations soient réunies, que Rimbaud soit en quelque sorte le symbole de l'union et de la fraternité. On a donc fait savoir par voiture haut-parleur, et par une radio qui continuait à diffuser de l'information sur postes à piles, qu'il y avait une fille qui jouait un spectacle sur Rimbaud, celui qu'on appelait l'homme aux semelles de vent. On a comme cela réussi à réunir des Sunnites, des Chiites, des Maronites, des Druses, des Juifs, des orthodoxes, des chrétiens, des

musulmans dans un même lieu, ce qui n'avait jamais eu lieu en quinze ans de guerre. Les Syriens ont exigé d'être avec moi sur scène avec leur Kalachnikov. Ils avaient évidemment très peur d'un attentat, il y avait là tous les ministres, tous les ambassadeurs, qui venaient assister au premier spectacle depuis quinze ans, c'était énorme comme événement.

Je commence à jouer, lorsque tout à coup, le groupe électrogène, gardé par un soldat armé, a sauté : les quelques projecteurs, et le magnétophone pour la musique, tout a sauté. L'espace d'un quart de seconde, j'ai pensé que toutes les sorties étaient gardées par des soldats en fusil-mitrailleur et que si je paniquais, ce serait la mort ; les gens paniqueraient aussi, se marcheraient dessus. J'ai donc continué ma phrase, sur le même ton, et j'ai pensé à la lampe à pétrole qui était posée dans le décor. Je l'ai prise, je l'ai approchée de mon visage et j'ai continué à jouer. Il fallait que les gens voient quelque chose. Et en effet, personne n'a paniqué, tout le monde a cru à un effet de mise en scène.

Moi j'espérais encore que la musique allait revenir, parce que je dois jouer en synchronisation avec la musique, mais elle ne revenait pas et j'ai dû me mettre à improviser sur Rimbaud et Verlaine, calmement, et tout en restant cohérente par rapport au moment de la pièce où je me trouvais. Cela a duré sept à huit minutes, ce qui est énorme vu les circonstances ! Au bout de ce temps-là, les Syriens ont commencé à s'agiter, se disant que c'était quand même bizarre. Heureusement c'est à ce moment-là que tout est revenu, le magnétophone s'est remis avec un bruit de ralenti, et c'est reparti. Et là les cinq cent personnes ont réalisé que cela faisait huit minutes que j'étais en charge d'âmes et que j'avais tenu grâce à Rimbaud, à sa vie que j'avais racontée. Ils se sont tous levés, il y a eu un tollé dans la salle, téléx à Mitterrand, il y a eu une demi-page dans *Le Monde*, j'ai été décorée pour fait d'armes au Liban, et tout cela grâce à Rimbaud. Pour moi cela reste un immense souvenir de théâtre. Peut-être que si j'avais joué un autre spectacle, sur un sujet plus tiède, une personnalité moins forte, je n'aurais pas trouvé le courage de tenir ces gens en vie. Je me dis que Rimbaud a sauvé cinq cent personnes d'un attentat éventuel, et du moins de la panique.

Alain Héril

Metteur en scène du Trajet Rimbaud. Entretien réalisé le 15 décembre 2000.

– *Qu'est-ce qui vous a amené à monter ce spectacle ?*

– C'est une longue histoire... J'ai découvert Rimbaud alors que j'avais une quinzaine d'années et que j'habitais Charleville ; j'ai vécu six ans à Charleville. C'est difficile quand on habite Charleville de ne pas savoir que Rimbaud a existé, et je passais une grande partie de mon temps dans les bibliothèques, à la fameuse bibliothèque de Charleville. J'y ai donc découvert Rimbaud, et cela a été pour moi à cet âge-là un choc, parce que je me suis rendu compte que la poésie pouvait être autre chose que ce qu'on m'avait dit, autre chose que la simple description d'un paysage, ou la simple description d'un état d'être, que cela pouvait être aussi quelque chose à l'intérieur duquel on pouvait s'engager, poser des choses fortes... Depuis, Rimbaud ne m'a pas quitté, c'est sans aucun doute l'auteur que je connais le mieux, que j'ai le plus lu ; ceci dit l'œuvre n'est pas considérable, cela permet de la lire et de la relire... Et puis il s'est avéré que les auteurs que j'aime beaucoup sont souvent des auteurs qui sont en liaison avec Rimbaud, de manière directe ou indirecte... C'est le deuxième spectacle sur Rimbaud que je monte. J'en avais monté un dans lequel je jouais, qui avait été monté en 91, lors du centenaire. Cela s'appelait *Rimbaud, l'éternel déplacé*. C'était un spectacle qui au début était conçu comme une lecture. Mais je n'ai pas fait la mise en scène, c'est Jean-Marc Royon, le comédien qui sur scène fait les éclairages dans *Le Trajet Rimbaud*.

– *Et comment s'est fait le lien, plus précisément, entre le texte poétique et le théâtre ?*

– Cela fait partie de notre manière de travailler, nous nous sommes focalisés depuis plusieurs années sur le fait de ne jouer sur scène que des textes non théâtraux. Cela fait donc à peu près cinq ans que je n'ai pas fait de mise en scène de textes de théâtre en tant

que tels. C'était toujours des adaptations littéraires pour la scène. Donc il y a une espèce de logique à travailler sur de la poésie, à adapter de la poésie pour le théâtre.

– *Quelles difficultés particulières rencontrez-vous dans ce cas ?*

– Pas plus de difficultés que cela, si ce n'est la difficulté de faire une adaptation, ce qui n'est pas toujours simple, surtout sur des auteurs extrêmement forts ; la difficulté c'est ce que l'on met de côté. Une adaptation, c'est un choix de textes, et la difficulté est surtout là-dedans, arriver à choisir. Mais après, ce qui est intéressant, c'est ce que cela suscite dans le jeu du comédien, dans le mouvement de travail théâtral. C'est une exploration que je mène avec les comédiens avec qui je travaille depuis plusieurs années : on travaille sur un axe qui n'a rien à voir avec la construction psychologique d'un personnage. On travaille davantage sur un registre d'interprétation, sur des palettes d'émotions, que sur des personnages. Très précisément, quand on prend un texte de Rimbaud quel qu'il soit, le travail avec le comédien n'est pas d'essayer de savoir ce que l'auteur a voulu dire, attitude scolaire à mon sens complètement inutile, mais c'est plutôt de se placer dans une perspective émotionnelle, de chercher à savoir ce que cela raconte au comédien, comment le texte le travaille, qu'est-ce qu'il lui évoque par rapport à sa propre vie, et c'est cela que l'on va ensuite traduire sur scène. C'est donc un jeu d'organisation de l'émotion sur le plateau, plutôt que l'organisation dans la compréhension psychologique des personnages, et de leurs relations. C'est un travail qui me passionne complètement.

– *Rimbaud est ici complètement dissous dans différents personnages, lesquels ne sont pas vraiment identifiables...*

– D'une certaine manière, le comédien, Olivier, peut représenter Rimbaud pour les gens ; il est habillé en blanc, pour cela j'ai repris la fameuse photo au Harar. Ce sont des éléments simples sur lesquels on s'appuie. On peut dire qu'à certains moments, Estelle et Béatrice peuvent représenter la mère et la sœur ; ce sont éventuellement des choses que l'on peut se raconter. Mais ce n'est pas du tout la chose importante ; l'important c'est

plutôt, au travers des émotions trouvées dans les textes, de traduire ces émotions-là, et de faire en sorte que le personnage soit l'émotion, et que les comédiens ne soient qu'un registre de cette émotion. C'est par rapport à cela que l'on s'est dit qu'à certains moments, Estelle pouvait dire des textes plus féminins, ou qui avaient à voir avec la femme.

Mais le parti pris fondamental de départ, c'est de diluer l'émotion par rapport au texte, de la répartir entre les comédiens, le musicien, la danseuse, de façon à ce qu'à un moment il y ait une matière émotionnelle la plus forte possible qui atteigne le spectateur, sans qu'il ait de point de fixation précis. Cela ne m'intéresse pas du tout de faire un spectacle biographique sur Rimbaud, cela a déjà été fait, je n'avais pas envie de faire un spectacle de plus sur ce terrain-là. Et ce que je vois dans ce que cela a produit sur les spectateurs, ce n'est pas du tout une connaissance biographique, c'est plutôt un ressenti, il y a des gens qui rejettent complètement, il y a des gens qui adhèrent. J'ai l'impression d'avoir atteint cet objectif-là en tout cas, d'être sur un rapport au spectateur qui est un rapport d'émotion avant toute chose. Pour moi c'est cela la poésie, ce n'est pas ce qui est de l'ordre de la compréhension, de la recherche sémantique, linguistique, etc. Tout cela se fait en fac, le théâtre n'est pas là pour cela, c'est un tout autre registre. Et puis, je suis parti d'une phrase célèbre de Rimbaud pour une autre idée, c'est quand il dit que la poésie doit être un langage qui est « de l'âme pour l'âme ». Je me suis demandé comment on pouvait traduire cela, comment on pouvait tenter d'aller dans le sens de cette volonté de Rimbaud, de faire un langage qui passe par le moins d'intermédiaires possibles pour atteindre directement celui qui lit, pour l'atteindre dans sa vie, dans son cœur, dans son émotion ; c'était surtout cela le parti pris.

– *Même dans la simple récitation ?*

– Bien sûr, il y a des partis pris sur certains textes, il y a des textes qui sont dits d'une certaine façon et pas d'une autre, mais c'est le jeu du théâtre ; c'est une prise de risque. Il y a des gens qui me sont rentrés dedans, qui m'ont dit que la poésie ne se disait pas comme cela, il y a des contresens etc. Cela m'est complètement égal. Cela fait vraiment

très longtemps que je côtoie cette œuvre, et il y a des textes, en les retravaillant pour cette pièce, alors que je pensais bien les connaître, pour lesquels je me suis rendu compte qu'il y avait des choses que je n'avais pas vues. C'est un système qui est très fermé et en même temps très ouvert. C'est comme s'il ouvrait complètement la porte pour qu'on rentre dans sa poésie, mais dès qu'on rentre, il y a encore une autre porte, et derrière encore une autre porte... C'est vraiment quelque chose de complètement inépuisable. Voilà l'état d'esprit général qui nous a animés ; avec aussi cette idée de traduction, qui pour moi est très présente chez Rimbaud. Il y a cette notion d'essayer de traduire au mieux quelque chose de parfois impalpable, insaisissable, et d'arriver à traduire cet insaisissable dans les mots, dans le langage. C'est pour cela que je me suis beaucoup fondé sur cette leçon de traduction, qu'il y a le langage des signes, qui est une forme de traduction.

– *Est-ce que le LSF intervient comme une autre possibilité de langage ou au contraire comme une impossibilité de s'exprimer ?*

– Les deux ; à certains moments il y a une traduction littérale, par exemple, pour *Le Dormeur du Val*, elle fait la traduction littérale en LSF. En même temps, il y a des images poétiques qui sont intraduisibles en LSF ; elle est donc obligée de trouver des détours pour les exprimer, et par exemple pour *Les Mains de Jeanne-Marie*, elle ne signe pas le texte mais un autre texte qui décrit ce que lui racontait le poème de Rimbaud, et non pas directement celui-ci. Elle signe d'abord son émotion, et ensuite Estelle dit le texte qui est re-signé par Béatrice. La batterie, c'est une autre forme de traduction, c'est une traduction percussive, musicale. Les toiles qui sont au fond ont été peintes pendant les répétitions, c'est-à-dire que la plasticienne est venue en répétition, c'est en écoutant les comédiens qu'elle a peint, sur place. Tout cela signifie de mettre en commun toutes nos émotions, et d'essayer de traduire ces émotions-là par des supports qui sont la peinture, la langue des signes, la musique, et l'émotion des comédiens. C'est l'idée de travailler comme dans une coupe géologique, c'est-à-dire avec plusieurs couches de sédimentation, et le spectateur prend ce qu'il veut prendre.

Par ailleurs, je m'appuie beaucoup sur ce que l'on commence à connaître de notre fonctionnement cérébral. Le principe, c'est que notre cerveau cherche toujours à reproduire ce qu'il connaît déjà, parce que cela le rassure. Le spectateur qui est assis dans une salle de théâtre va toujours chercher dans la forme théâtrale proposée à retrouver ce qu'il connaît déjà. Il va donc faire des analogies, inconsciemment. Mais si on lui propose plusieurs discours qui ont lieu en même temps, cela déconnecte en quelque sorte l'hémisphère gauche, qui est l'hémisphère logique, rationnel, qui cherche à comprendre, à analyser. Et cela va installer au contraire quelque chose qui va avoir trait à l'hémisphère droit, qui est de l'ordre de l'émotion, de l'intuitif, etc. C'était le but. Tous les spectateurs qui sont venus et qui ont lutté, qui ont cherché à comprendre, qui ont été du côté de l'hémisphère gauche ont *détesté* le spectacle, parce qu'ils ont été dans une tension perpétuelle pendant la représentation. Ce que va recevoir le spectateur au niveau des émotions, ce ne sont pas forcément des choses qu'il va pouvoir contrôler. Il peut être surpris par une émotion, recevoir quelque chose de fort qu'il ne s'attendait pas à ressentir, il peut ressentir une émotion qui va le déranger, qui va l'impliquer ; je trouve que c'est bien, que c'est de la vie.

Je ne suis pas en train de dire qu'il ne faut pas réfléchir ; mais la réflexion se situe à un endroit, et le travail théâtral à un autre. Notre rôle au niveau du théâtre n'est pas de faire comprendre Rimbaud, c'est de le faire ressentir ; après la compréhension c'est autre chose. Dans le travail que j'ai fait avec les comédiens, on a d'abord travaillé sur ce que leur racontaient les textes. Prenons par exemple *Le Bateau ivre* ; il y a dedans de nombreux mots qu'il faut aller chercher dans le dictionnaire, et parfois dans le dictionnaire il n'y a pas la traduction, il y a plein de néologismes également. Donc dès que les comédiens rencontraient un mot qu'ils ne connaissaient pas, nous n'avons pas cherché à savoir ce qu'il voulait dire, mais ce que cela leur racontait ; puis on a construit tout le spectacle, et quand le spectacle a été construit, on s'est mis à la table et on a fait de l'explication de texte. Après. C'était passionnant parce que tout à coup on s'est rendu compte qu'il y avait des aspects émotionnels qui tombaient pile, et d'autres qui tombaient à côté, mais bon peu importe, ce n'est pas grave. C'est le travail que l'on fait depuis plusieurs années, parce qu'on a monté plusieurs spectacles qui avaient une grande force

émotionnelle, enfin on cherchait à ce que cela ait cette force-là ; alors on a des réactions extrêmes, ce ne sont pas celles que l'on cherche à avoir. Il y a des gens qui refusent, qui n'aiment pas ce type de spectacle, et je peux comprendre. Le théâtre c'est un art de l'artisanat, qui est fait de bric et de broc, mais avant toute chose ce sont des êtres humains, en chair et en os, en émotions, qui sont sur un plateau ; il y a une espèce de retour avec le théâtre à ce qui est fondamentalement humain, c'est-à-dire la force et la fragilité en même temps, au même moment. Je défends beaucoup cela, c'est physique, c'est sensuel, c'est sexuel ; et toute cette dimension-là, je la travaille avec les comédiens avec l'espoir que cela touche les spectateurs à cet endroit-là, que les spectateurs ressentent quelque chose dans leur corps, pas dans la tête. Je n'aime pas cette espèce de tiédeur qu'il y a dans le théâtre français actuel. J'ai vu plein de beaux spectacles, des choses très belles plastiquement, mais où il n'y a rien, il n'y a pas de saveur. J'aime bien voir un spectacle de théâtre et ne pas pouvoir parler en sortant, être bouleversé.

– *Mais il y a quand même une recherche esthétique dans votre travail... Il y a de très beaux tableaux, notamment à la fin.*

– Je pense que l'émotion naît aussi de la forme ; la qualité formelle d'un spectacle aide aussi au registre émotionnel. Et puis j'ai une ancienne, très ancienne formation de danse, et je suis très sensible à l'aspect chorégraphié.

– *J'étais déçue que Béatrice ne danse pas plus...*

– Moi aussi ! Mais c'était essentiellement une question de disponibilité. Je pensais au départ la faire danser plus, mais elle avait peu de disponibilité pour les répétitions (...).

– *J'étais très heureuse de voir que vous utilisiez le texte de Pierre Michon, auteur que j'admire beaucoup. D'autant plus que le statut de l'acteur qui dit le texte est très bien exploité. J'ai essayé de lui donner une définition, régisseur, deus ex machina, témoin, observateur mais aussi le père... Comment le caractériseriez-vous ?*

– Un peu tout cela, vous avez répondu à la question. Il y a une concordance entre des histoires personnelles et la nécessité scénique. Jean-Marc, qui joue ce rôle, c'est lui qui m'avait mis en scène dans le premier spectacle sur Rimbaud ; et Jean-Marc est un fou de Rimbaud. En même temps, ce n'était pas juste de lui faire jouer le rôle que joue Olivier, cela aurait été une erreur de distribution. Mais je voulais travailler avec Jean-Marc sur ce spectacle. Donc on a beaucoup discuté ensemble ; Jean-Marc a la particularité d'être et comédien, et créateur lumières. Il est ressorti plusieurs choses de la discussion ; d'abord ce que vous dites, il est témoin, il porte un commentaire sur ce qui passe, il est celui qui sait, qui relance, qui organise l'espace. Et en même temps, il y a un clin d'œil à un metteur en scène qui m'a beaucoup influencé et qui est Tadeusz Kantor. Kantor était présent sur scène ; il était metteur en scène de ses spectacles, mais il était présent, assis sur une chaise, avec son chapeau. Et puis il regardait, de temps en temps, il se levait ; pendant qu'un comédien disait un texte il venait, il le bougeait. Mais tout cela n'était pas joué, c'était complètement ressenti.

– *C'est en quelque sorte la pièce en train de se créer sous nos yeux...*

– Il y avait un peu de cela, oui. En même temps, il y a aussi la question de l'organisation de l'espace ; c'est-à-dire que dans l'espace, tout se joue au centre, et vous avez quasiment sur une diagonale Frédéric à la batterie, et Jean-Marc à la console. Ils sont deux piliers énergétiques qui sont là pour contenir la scène ; ils ont une attitude très contenante, presque maternante par rapport à ce qui se passe. Quand Frédéric ne joue pas, on a travaillé sur ses regards, il regarde ce qui se passe, il sourit, il participe ; il aide. C'est pour cela qu'à un moment donné, quand il y a un extrait des *Bannières de mai*, Olivier lui dit : « Vas-y, soutiens, aide ». Il va vers le batteur pour lui dire ces mots parce que c'est son rôle. Ce sont presque des anges gardiens d'Olivier, d'Estelle et de Béatrice.

– *C'est vrai qu'à un moment, alors qu'Olivier dit un texte, on le voit regarder Jean-Marc comme pour lui demander son approbation ; de la même manière, j'ai remarqué un*

rapport intéressant entre Estelle et Olivier lors de l'une des scènes. Ils tournent tous deux autour du lit, et elle semble le suivre, presque le pourchasser, elle le regarde en implorant son attention, tandis que lui est totalement rentré en lui-même ; en pensant à l'idée que chaque personnage est un versant de la psychologie globale de Rimbaud, on imagine le rapport de forces qui a pu se créer entre les différentes parties de lui-même.

– Oui... Il y a plusieurs choses ; notamment, toute la première partie, il la dit d'un côté du lit, et ce jusqu'au *Bateau ivre*, qui constitue chez Rimbaud un point de bascule ; et à partir du moment où il dit *Une saison en enfer*, il commence à passer de l'autre côté du lit, pour ne faire réellement le passage que sur *Alchimie du verbe*. À ce moment-là il y a une bascule, de l'autre côté de lui, dans quelque chose qui est plus de l'ordre du lâcher prise, de la proximité de la folie, de quelque chose qui est de l'ordre d'une rentrée dans l'hallucinatoire, et dans le dérèglement de tous les sens. Lorsqu'il bascule là-dedans, il prend la bouteille, il est un peu vacillant, et Estelle est là pour le soutenir. Et en même temps, le dessin qu'ils font au sol représente le huit de l'infini. Les gens ne le voient pas, mais ce n'est pas grave. C'est ce que l'on se raconte. Et puis si l'on remarque trop que c'est le huit de l'infini, cela remet les gens du côté de l'intellectuel. Je travaille beaucoup avec cette idée de mettre en place des signes que les comédiens connaissent, de les mettre en place volontairement sur le plateau sans que les spectateurs le voient, sans que ce soit indiqué. Mais en fait les spectateurs le saisissent, même si cela ne les atteint pas consciemment, cela les atteint inconsciemment, ce qui est très bien. Il y a aussi tout l'aspect ésotérique de Rimbaud qui est très intéressant, c'est l'une des pistes possibles parmi d'autres. Donc il y a quelques éléments de cet ordre-là qui sont présents.

– *Quelle place donner à la théâtralité dans le jeu, sur un texte qui n'est pas un texte théâtral ?*

– Il y a quelque chose de très difficile pour les comédiens, et c'est lié à la façon dont le théâtre est enseigné, c'est qu'il y a une approche de la poésie qui est tout de suite emphatique. Vous prenez n'importe quel comédien, vous lui donnez un texte poétique,

tout d'un coup il y a une sorte d'emphase. Le corps se redresse. On ne peut pas dire de la poésie à plat ventre dans de la boue par exemple, cela paraît aberrant à la plupart des gens. Ce n'est pas facile de se défaire de cela (...).

On a beaucoup travaillé sur le rapport au père pour ce spectacle. Sur *Les Poètes de sept ans*, Olivier travaille beaucoup avec son rapport à sa propre mère ; il y a des choses très personnelles qu'il met dans le texte. Cela donne à la poésie de Rimbaud une espèce de détresse universelle, d'un coup des correspondances se trouvent, qui valent ce qu'elles valent mais qui en tout cas créent du sens ; en tout cas elles en créent pour moi (...). Je crois que ce que Rimbaud crée, c'est une situation d'urgence. Quand on lit Rimbaud, on s'aperçoit qu'il est urgent de vivre, et de vivre pas n'importe comment. Urgent de pouvoir vivre dans la sensation, vraiment. D'être dans une certaine vibration, dans un certain rapport aux autres. Chez moi il crée cette urgence-là, et c'est une manière de ne pas répondre à l'endormissement (...). Il m'a donné une espèce de ferveur, de foi, il y a aussi toute la dimension de la quête spirituelle chez Rimbaud, qui m'a beaucoup aidé. C'est toujours présent chez lui, cette envie de toucher le feu, d'être à un endroit où on est en lien avec autre chose, qui nous fait vibrer autrement, aimer autrement, être autrement. Il y a des phrases positives chez Rimbaud, des choses simples : « Esclaves ne maudissons pas la vie », qui restent à l'intérieur de moi. Toute cette dimension-là m'a alimenté pendant des années. Dès que j'ai rencontré Rimbaud, je suis rentré en littérature ; c'était Miller, Dostoïevski, ces écrivains-là, à chaque fois il y avait un retour à Rimbaud. Et les rimbaldiens que j'ai pu rencontrer sur le spectacle ont un peu le même discours, la même quête. Et en même temps, ce que j'aime beaucoup chez Rimbaud, c'est qu'il y a une lucidité terrible. Il y a un besoin d'idéal, d'accéder à cet idéal, il y a un besoin de Dieu, mais pas religieux, et en même temps il y a une extrême lucidité. Cela me paraît extrêmement juste.

Denis Lavant

Interprète pour diverses lectures rimbaudiennes, publiques ou enregistrées. Entretien réalisé le 11 janvier 2002.

– *Comment est né ce projet de carte blanche sur Rimbaud ?*

– La Maison de la Poésie m'avait proposé le spectacle de Michel De Maulne, *Enfer et illuminations*, mais plutôt que de faire une pièce autour de Rimbaud, je préférais dire des textes de lui. J'ai donc proposé de faire une soirée carte blanche, avec uniquement des textes de Rimbaud. C'était en 1999, et cela tombait bien, parce que je revenais de Djibouti où j'avais tourné un film, j'étais donc un peu sur les traces de Rimbaud. Généralement – je fais relativement souvent des spectacles de poésie – quand j'ai l'occasion de faire un spectacle qui dure le temps d'une représentation, souvent à moitié improvisé, j'aime bien mêler des poètes différents, de différentes époques, de différents pays. Ici l'enjeu était justement de ne dire que du Rimbaud.

– *Avez-vous un rapport particulier avec Rimbaud ?*

– Pas du tout. Cela ne vient pas de moi, j'ai remarqué que les gens par rapport à moi se créaient un imaginaire autour de Rimbaud, peut-être à cause de mon comportement, de la façon dont je m'habille, dont je vis, dont je joue...

– *C'est peut-être depuis que vous avez tourné dans Mauvais Sang de Léos Carax ?*

– Cela remonte à avant *Mauvais Sang*. Du fait de l'image que je renvoyais, les gens venaient me parler de Rimbaud, me comparaient à lui, ou pensaient que je connaissais bien Rimbaud, alors que je ne connaissais pas bien. Peut-être parce que je suis mal coiffé ?

– *Vous n’êtes pas le seul comédien à être mal coiffé !*

– C’est sans doute lié au fait que j’ai entretenu un comportement un peu bohème. J’aime bien avoir un rapport en quelque sorte poétique à la vie, au quotidien. Le fait que l’on me ramène à Rimbaud a pu m’énervé dans le passé. Cela m’a plutôt éloigné de l’œuvre de Rimbaud. J’ai mis beaucoup de temps à lire vraiment les textes de Rimbaud, cela fait peu de temps, surtout les textes comme les *Illuminations* ou *Une saison en enfer*. Dans les *Illuminations* je ne comprends pas la moitié des textes. Je n’ai pas du tout une approche universitaire des textes. Il y a des jours où je suis réceptif à la poésie, et certains jours pas du tout, je n’y comprends rien.

– *Vous lisez beaucoup de poésie ?*

– Oui, c’est ce que je lis le plus. C’est pratique, on peut ouvrir le livre à n’importe quel endroit ! En réalité je me suis aperçu que même si je dis que je le connais mal, Rimbaud a balisé mon chemin, m’a donné des repères. Parfois même avec des poèmes qui sont pas très considérés. Mon premier rapport à la poésie, c’est souvent de rêver sur des images, d’être pris par elles, même parfois sans saisir le sens, c’est davantage comme des tableaux, comme de la peinture. Mais après vient une pensée, la poésie ne se limite pas à des images. Si j’estime beaucoup Rimbaud, c’est parce que c’est l’un des rares poètes qui avancent, qui a une pensée active dans son écriture et dans sa vie, qui est en recherche. Ce n’est pas une poésie contemplative, alors que la poésie peut souvent verser là-dedans. J’aime beaucoup la poésie, elle m’est nécessaire, mais je m’en méfie aussi un peu, parce que cela peut aussi être une aliénation.

– *Comment s’est organisé le spectacle à la Maison de la Poésie ?*

– J’ai surtout improvisé. J’ai essayé de monter quelque chose : généralement, pour ce genre de spectacles, je me donne un point de départ et un point d’arrivée, et entre les deux je suis libre de circuler, que ce soit sur des poèmes que je sais par cœur, dont je me

souviens, pour lesquels je me laisse alors la possibilité de m'en rappeler ou de ne pas m'en rappeler, ou sur des cahiers, des poèmes que j'ai recopiés, ou bien des livres. J'avais donc une valise pleine de livres et de cahiers, et j'ai commencé à essayer de faire comme si la mémoire du texte circulait, en disant des bribes de poèmes, ce qui me venait par la tête. J'ai fait quelque chose qui m'amusait sur *Le Bateau ivre*, pour que ce ne soit pas perçu comme un monument classique. J'avais demandé à la fille qui faisait la régie de baisser la lumière, et j'avais des balles de jonglage lumineuses. J'ai donc dit le texte pratiquement dans le noir, en jonglant. J'ai dit aussi un poème que j'aime beaucoup, qui est pour moi comme un manifeste, c'est *Soleil et Chair*. C'est un poème de ceux que l'on considère comme des œuvres de jeunesse, et qui sont dépréciés, mais je les trouve formidables. Je trouve que *Soleil et Chair* contient tout le reste. Il est essentiel, c'est presque un manifeste poétique. Ce qui m'énerve aujourd'hui dans le rapport à la poésie, c'est qu'il y a comme une nécessité d'être hermétique pour que cela ait de la valeur. Il y a des hermétismes qui sont absolument creux. Un de ceux que je préfère de Rimbaud, que j'ai appris quand j'ai commencé au Conservatoire, c'est *L'Orgie parisienne*. Je l'ai dit aussi à la soirée. J'ai tenté aussi quelques poèmes en prose d'*Une saison en enfer* : *L'Impossible...*

– *Vous voyez les sections d'Une saison en enfer comme des poèmes en prose, comme des textes séparés ?*

– Pour moi ce sont des pièces qui sont valables en elles-mêmes.

– *Comment préparez-vous vos lectures, quand elles ne sont pas improvisées bien sûr, comme c'était le cas par exemple à la radio ? La préparation diffère-t-elle du travail préparatoire que vous menez pour une pièce ? Y a-t-il quelque chose de l'ordre de la construction du personnage ?*

– Non... de toute façon, même lorsque je joue une pièce, l'idée de la construction du personnage reste très aléatoire. Ce n'est pas une chose sur laquelle je me polarise. C'est

davantage sur le matériau, sur l'idée d'entrer en rêverie sur le matériau. Il y a des poèmes qui me parlent, que je connaissais avant, dont j'avais ma propre interprétation, ma propre manière de les éclairer. Parce que pour moi, dire des poèmes c'est essayer d'éclairer un peu la pensée de l'auteur.

– *Concrètement, par quoi cela passe-t-il ?*

– Il y a forcément une partie qui m'échappe, dans l'interprétation, mais en même temps il s'agit d'essayer de se mettre dans l'état d'esprit de l'auteur, surtout dans le cas d'un poète. Essayer de se mettre au niveau d'intelligence, *en* intelligence avec l'auteur. C'est vrai pour le théâtre, et encore plus pour la poésie. Un même poème peut s'interpréter de plein de manières différentes. Il y a une image, un cliché agaçant collé à Rimbaud, c'est l'image du voyou, de celui qui doit absolument être insolent, qui est dans un rapport presque punk à la société de son époque, et pour moi ce n'est pas juste. C'est ce qui est restitué, mais ce qu'il écrit, notamment dans ses premiers poèmes, comme *Soleil et chair*, révèle davantage une attitude très généreuse envers l'humanité. Je me suis efforcé d'aller vers cette ouverture-là, quand j'ai fait la représentation à la Maison de la Poésie. En même temps je sais qu'il y a dans les textes quelque chose d'incisif qui peut prendre le dessus. En revanche j'ai essayé d'éviter d'aller vers quelque chose que l'on peut trouver parfois dans des interprétations, à savoir une sorte de supériorité cynique, que l'on peut faire émerger des textes mais qui moi ne m'intéresse pas, qui est une déformation. Ce n'est pas le rapport que j'ai avec Rimbaud.

– *Est-ce que vous avez réfléchi à qui était Rimbaud lui-même ou est-ce que c'est simplement la voix qui s'échappe du poème qui vous intéresse ?*

– Dans un premier temps il s'agissait en effet de voir où cela résonnait. Il y avait plein de textes dans lesquels j'avais pioché des phrases qui m'accompagnaient. Pour moi la poésie c'est à cela que cela sert en fait. Comme il y a des gens qui dans certaines pratiques religieuses ouvrent la Bible au hasard, qui trouvent un mot qui leur donne une route à

suivre pour la journée ou une manière de penser, il y a souvent dans telle ou telle situation une phrase qui me revient et qui m'aide à définir une humeur ou un état d'esprit, qui m'accompagne.

– *La poésie est faite alors pour se promener avec ?*

– Oui, moi je me promène beaucoup avec la poésie !

– *Où se situerait la différence entre vos lectures des textes de Rimbaud et un événement théâtral comme La Nuit juste avant les forêts, pour laquelle vous êtes aussi seul sur scène mais qui est du théâtre ?*

– C'est quand même un théâtre particulier, *La Nuit juste avant les forêts*. La différence, je ne sais pas, mais ce qui est commun c'est que j'ai abordé Koltès comme un poète plutôt que comme un auteur de personnages, c'est-à-dire que j'ai abordé le texte comme la circulation d'une parole poétique. Bien sûr il y a une situation bien marquée, celle d'un homme qui en interpelle un autre et qui se confie ; mais après, dans les récits qu'il fait ou la manière dont il passe d'une chose à une autre, il y a presque une manière poétique de brasser le langage. Dans le travail sur la poésie, ce qu'il y a d'intéressant c'est qu'il n'y a pas de construction de personnage. Il y a une pensée, un état d'esprit à comprendre, mais il n'y a pas de structure.

– *Le comédien serait davantage un relais, qui se vide complètement pour accueillir la parole du poète ? Certains comédiens disent avoir besoin, même en disant de la poésie, de construire justement une structure, un personnage...*

– Moi justement, ce qui m'intéresse dans la poésie, c'est qu'il n'y a pas de contrainte de personnage. Et même de toute façon dans le théâtre j'essaie de ne pas me faire avoir par cette contrainte-là, du soi-disant personnage. Moins le personnage a un contour précis,

plus il est humain, plus il existe. Le contour est donné par la silhouette, le costume, le mouvement parfois ou simplement par l'action, ses actions successives.

– *Bougez-vous beaucoup, lorsque vous dites de la poésie ?*

– Ah oui ! Je fais ce qui me vient. Comme il n'y a pas de contrainte de réalisme physique ou d'actions quotidiennes, je peux me laisser aller à des mouvements qui sont abstraits, instinctifs. J'ai du mal à dire un texte sobrement du point de vue physique. Même si j'enregistre à la radio et que je sais que personne ne me voit, je mets du mouvement ! Pour l'enregistrement de la *Saison*, on avait prévu trois stations possibles : un micro sur pied, avec une certaine tonalité, un autre micro plus proche du sol, qui me permettait d'être à genoux, dans un esprit d'intimité, et un troisième je ne sais plus où. J'ai donc pu jouer entre les trois stations différentes. Par exemple, pour la *Vierge folle*, j'étais à genoux.

– *Comment abordez-vous les citations émanant d'autres voix dans le texte ?*

– Il y en a certaines qui viennent clairement de l'extérieur, comme dans *l'Impossible* où avec les gens d'église ou les philosophes. Il ne s'agit pas forcément de changer sa voix mais de rapporter une parole. Je n'essaye pas de fabriquer ma voix mais de rendre claire l'idée que l'auteur, à ce moment-là, fait retentir une autre intelligence. Ce qui est plus particulier, c'est dans *Vierge folle*, où il me semble que c'est une idée réductrice de dire que c'est un dialogue entre Verlaine et Rimbaud. Dès que l'on essaie de remettre le texte dans un contexte biographique, avec des personnages concrets, cela limite selon moi le champ d'action du poème. Je me suis surtout efforcé de le faire entendre comme s'il y avait plusieurs voix intérieures dans la parole du poète. C'est une notion que je retrouve chez d'autres poètes, brusquement il y a en eux une femme qui se met à parler, une présence féminine, que ce soit l'âme, la muse... On est plusieurs voix, plusieurs sensations, plusieurs esprits. C'est à partir de sensations comme celle-là que je travaille, pour ne pas réduire l'éclairage en donnant une interprétation définitive. L'histoire avec

Verlaine, c'est de l'anecdote. Ce qui me semble le plus important dans la pratique de la poésie, c'est d'affirmer des choses, ce n'est pas d'illustrer. C'est en les affirmant que je trouve dans mon imaginaire des supports, mais avec une liberté de changements de climat, de métamorphoses. Je peux, à un moment donné, *incarner* quelque chose. Je n'ai pas la contrainte d'un masque, d'un personnage, d'un contour. Je n'ai pas à me dire je suis Rimbaud, quelqu'un de la même époque. Il s'agit plutôt de laisser mon imaginaire libre de prendre des supports. Évidemment j'avais une image qui s'est définie de plus en plus, au fur et à mesure de la prise, sur l'incarnation de la voix féminine, de *l'autre*.

– *Vous êtes généralement dans une certaine neutralité ; effectivement il s'agit là bien plutôt d'affirmer que d'interpréter.*

– Il n'y a pas de mesure d'interprétation, on est toujours dans une tentative d'éclairer un texte. Pour moi il est nécessaire de pratiquer la poésie non pas seulement tout seul, mais de la dire en public, dans la mesure où les mots et l'imaginaire sont très liés, fonctionnent ensemble. Plus mes images sont concrètes, plus elles sont communicables à l'auditeur et moins il y a besoin de dramatiser. Dans le fait de dire de la poésie il y a trois choses qui sont liées, il y a les mots, avec leurs sonorités et leur imaginaire, et en même temps il y a la pensée, ce que cela raconte. J'ai pu aborder des textes comme les *Illuminations* et *Une saison en enfer* longtemps après avoir découvert ses autres textes, plus classiques, et parce que j'étais passé moi-même par l'écriture. Le fait d'écrire, d'être acteur de ce processus à travers un dialogue intérieur, de se juger soi-même m'a permis de voir que l'écriture était active.

– *Est-il important selon vous de passer par l'oralité ?*

– Il y a une sonorité qui est différente de la prose, d'une écriture de narration, écriture à la fois intime et ouverte, universelle. Le poète parle de sensations, de pensées ou d'émotions personnelles, mais à un moment donné, si cela prend forme dans l'écriture c'est pour le

partager, le communiquer. Et pas seulement dans l'écrit ; le jeu des sonorités est très important.

– *N'avez-vous pas l'impression que la voix du comédien empiète parfois sur celle qui se dégage du poème ?*

– Le comédien y met forcément une interprétation, avec ce qu'il est, sa sensibilité, son timbre. Mais en même temps, c'est musical (...). La mise en musique rend les poèmes absolument populaires, mais les fixe en même temps dans une tonalité, voire une légèreté à certains moments. Cela supporte le texte, mais en même temps cela gomme quelque chose de l'intensité de la parole ou de la pensée (...). Lorsque j'ai enregistré *Une saison en enfer*, j'ai commencé à vraiment rentrer dans sa pensée, dans son écriture. Je commençais à partager quelque chose avec ce qu'il avait écrit, comme une synthèse de ce que j'avais moi-même vécu et de la manière dont je comprenais ses textes. Peut-être que maintenant j'en serais à une autre étape, je comprendrais encore autre chose, qui sait. Dans les *Illuminations* il y a des poèmes que j'ai enregistrés auxquels je ne comprends rien ! J'ai des sensations, mais c'est tout. S'il y a un poème que je retiens au départ c'est d'ailleurs *Sensation*, parce que j'ai commencé à le pratiquer non pas en le *disant* mais en essayant de le *vivre*, notamment dans le rapport à la marche, à la liberté. Pour moi cela fonctionne vraiment comme un patchwork, un puzzle, comme s'il fallait gratter une image recouverte et qu'au fur et à mesure le tableau se recomposait, que des choses apparaissaient en strates différentes. Pourquoi est-ce qu'on retient un élément plutôt qu'un autre en lisant un poème ? La parole poétique est vraiment importante, elle ne reflète pas seulement des états d'âme mais une véritable lucidité, une conscience du monde et de l'humanité qui est souvent belle, généreuse et en même temps qui fonctionne comme une mise en garde, un garde-fou. C'est d'ailleurs rarement écouté, rarement pris au pied de la lettre. La poésie n'est pas seulement dans les livres, c'est surtout une attitude à avoir, une manière de vivre, un comportement, un regard. J'ai d'ailleurs commencé par là bien plus que par le biais littéraire.

Le théâtre et la poésie sont deux choses différentes ; qui peuvent parfois se frôler, mais pour moi la poésie est plus proche de la danse que du théâtre. Elle frôle davantage l'abstraction, la pensée pure que l'interprétation. En tout cas, il y a un va-et-vient. En même temps, je trouve important d'en dire, d'en faire entendre. En France c'est assez difficile, il y a des pays où cela va plus de soi, où cela fait plus partie du quotidien de réciter de la poésie, dans les pays de l'Est par exemple. En France dès qu'il s'agit de poésie il y a souvent un *ton* poétique, on va tout de suite à l'extrême pour atteindre à une sorte de messe. On considère les poètes comme des monuments de la Pléiade, et on les distille de façon pompeuse et grandiloquente. La poésie m'intéresse en ce qu'elle est une parole active, que ce soit Nicolas Fretel ou Zéno Bianu, des contemporains ou non. Comment dire les textes ? Sans doute pas comme Gérard Philipe disant *Le Bateau ivre*. À la Maison de la poésie j'ai eu comme une évidence, une sensation en lisant, il m'a semblé comprendre des choses. Je ne réfléchis pas trop, j'essaie de rester dans le ludique, mais j'ai pris conscience qu'il ne fallait pas nécessairement dire *Le Bateau ivre* avec l'allant, comme en suivant le voyage, mais plutôt comme celui qui en est revenu. Cela pourrait être intéressant de le dire avec une extrême nostalgie, une mélancolie, presque dans la dépression de l'après. Pas forcément tout le poème, mais de partir tout au moins de cette sensation. C'est difficile de décrypter un poème. Je m'aperçois même que dans mon propre rapport à l'écriture, le fait d'avoir une pensée et d'avoir envie de l'écrire, le temps de la cerner et de laisser une trace sur la feuille, parfois en cours de fabrication cela se transforme, un mot vient prendre la place d'un autre, vient glisser sur un autre. Ce n'est pas que le sens échappe, mais plutôt il se transmute. Pour moi dans l'écriture il y a quelque chose qui reste miraculeux et inspiré (...).

Il y a quelques années j'avais déjà fait un enregistrement avec beaucoup d'autres comédiens autour de Rimbaud. Cela m'avait agacé, parce que quelqu'un qui avait l'air de ne rien y comprendre m'a donné arbitrairement une liste de textes à dire, incapable de me guider. Les gens qui veulent faire quelque chose pour la poésie ont souvent une approche extrêmement superficielle des textes. Ils ne sont pas du tout dans une attitude poétique par rapport à la vie. C'est vrai qu'à un moment donné il devient périlleux d'atteindre à une perception poétique de la vie ; ce n'est pas forcément viable dans la société. Deux

attitudes sont possibles, exploser ou tout accepte. Cela me fait penser à la fin de *La Nuit juste avant les forêts*, qui ressemble beaucoup celle de *Baal* ; juste avant de mourir, Baal dit : « je suis d'accord avec tout ». Ce qui m'intéresse avec la poésie, la littérature, et même dans la vie, et c'est pour cela que j'aime mélanger plusieurs auteurs, c'est quand une parole en appelle une autre, un texte un autre, et qu'un système d'échos se met en place.

Laurent Malet

Interprète du rôle de Rimbaud dans L'Homme aux semelles de vent de Marc Rivière et dans Rimbaud, dernière escale, coécrit avec Michel Rachline. Entretien réalisé le 18 juillet 2005.

– *Comment est né votre rapport avec Rimbaud ?*

– En 1976, Yves Gasc, aujourd'hui sociétaire de la Comédie-Française, était mon professeur à la rue Blanche. Il avait eu un projet de théâtre, dans lequel j'aurais joué Rimbaud à 18 ans. Je devais avoir 22 ans à l'époque. Mais il a abandonné le projet, quasiment à deux ou trois semaines de la première. Plus tard, on m'a reparlé de Rimbaud, et j'ai découvert cette période africaine. J'ai d'abord dit au producteur que c'était selon moi impossible de jouer Rimbaud, de donner un visage à ce personnage emblématique, associé à toutes sortes de symboles. Le portrait de Carjat a été reproduit sur tous les murs de France et de Navarre, il faisait partie de l'iconographie des rebelles, des grands mythes de la rébellion, qui voulaient mettre le monde par terre, mettre la poésie par terre.

– *Est-il plus difficile d'incarner Rimbaud que n'importe quel personnage historique ?*

– Ce qui est très difficile, je pense, c'est de parler de l'œuvre ; c'est de vouloir analyser l'œuvre. Ce qui m'intéressait, c'était l'idée de la globalité de l'homme, à travers son œuvre et à travers sa vie. Et d'aller contre les idées reçues, contre l'idée qu'il y avait eu un jeune homme, un jeune adolescent traversé par l'inspiration et par le feu sacré et qu'après ce jeune homme avait disparu pour laisser place à un trafiquant d'armes, mercantile, avare. Dans ce personnage, il y avait toute cette dimension concrète, les pieds dans la terre d'Ardennes, le fils Cuif... Quant à cette période entre 14 et 17 ans, à part éventuellement restituer le texte, comme Lavant le fait... Cela reste difficile à faire d'ailleurs.

– *Cela ne vous intéresserait pas ?*

– Peut-être, mais ce n'était pas mon projet à l'époque. En 1994, quand j'ai eu le scénario entre les mains, j'ai dit que je voulais bien jouer Alfred Bardey, mais pas Rimbaud. Et puis à travers les correspondances, les souvenirs les plus banals, les plus concrets, les discussions avec Ilg, le projet de développement d'une race de mulets en Syrie, tout cela m'a donné la preuve qu'il y avait une matière qu'on pouvait travailler ; par ailleurs j'ai quelques repères personnels, je suis des Landes et j'ai vécu aussi un petit peu une vie assez concrète, terrienne. Je suis allé assez loin dans cette aventure-là d'ailleurs... Je ne me suis pas identifié dans le sens où je ne me suis pas pris pour Arthur Rimbaud, ce n'est pas possible, mais j'ai trouvé un mi-chemin entre ce que je suis et ce que je suppose qu'il était, d'après ce qu'il nous a laissé, et les témoignages des gens qu'il a croisés. Il se trouve que cet homme-là, dix ans plus tôt avait écrit ces textes-là ; mais à la limite ce n'était pas à moi de faire le rapprochement, c'était au spectateur, qui sait très bien ce qu'il a écrit avant. Je pense que la force de Rimbaud lui-même est suffisante, si en tant qu'interprète on est déjà chargé de la vérité la plus palpable, la plus concrète de l'homme tel qu'il nous a été restitué ; parce que l'on sait beaucoup de choses de lui, on a quand même beaucoup de choses qui nous permettent de recomposer un personnage, on n'est pas dans l'abstraction la plus totale, dans la rêverie, la subjectivité. Du point de vue psychologique, j'ai cherché une sorte de mise sur le grill du personnage, c'est quelqu'un qui est hors de lui-même, hors de lui comme quelqu'un qui est en colère, et il y a une sorte de prolongement de cette colère, de ce cri de colère qui résonne dans ce désert. Il est dans le mutisme, dans la souffrance, mais dans une espèce de charge de silex, c'est quelqu'un qui est dur, dur à lui-même, dur aux autres et j'ai essayé de retrouver cette teneur-là, parce que je l'ai quelque part en moi ; j'ai aussi ce rapport à la solitude, à l'isolement, à la misanthropie, ce rapport au cynisme. Il avait également cette capacité d'intégration, d'arriver quasiment par mimétisme à se rapprocher de ces caravaniers dans le quotidien, avec la langue, alors qu'à l'époque tous les colons, tous les commerçants, qui étaient des aventuriers quand même, parce que ce n'était pas rien de partir là-bas, en 1880, n'y parvenaient pas aussi bien. Il s'est infligé cette souffrance à la fois médiocre et sublime, et j'ai trouvé fascinante cette cohabitation, avec la médiocrité de cet homme qui

est un mauvais homme d'affaires, qui est têtue comme une charrue qui creuse son sillon, cet Ardennais qui va au bout de son propre naufrage. Je trouvais qu'il y avait là quelque chose de grandiose, de lyrique, d'onirique qui ressemblait aussi à la poésie de Rimbaud. Et c'est pour cela que, tout se mélangeant, j'ai fini par trouver une sorte de fil d'Ariane que j'ai tiré, et puis j'étais tellement dedans que je n'avais plus à essayer de chercher une vérité, la vérité je l'avais trouvée au fond de moi. Est-ce qu'elle allait être acceptée ou pas, est-ce qu'elle allait transpirer à travers l'image ou pas, je ne pouvais pas le prévoir à ce moment-là. Je crois que, toutes proportions gardées, cela passe, même si le film reste assez conventionnel sur le plan historique, il raconte le parcours d'une manière tout à fait exacte, très fidèle et très loyale, ce que je trouve tout à l'honneur du film d'ailleurs. Ce n'est pas une digression, ce n'est pas une déclinaison, ce qui était possible, sur le thème de la vie de Rimbaud pendant cette période-là, c'est vraiment tout près de la vérité et comme c'est pour le service public, pour la télévision, il y a une dimension un peu consensuelle. On aurait pu aller plus loin, dans la relation par exemple avec sa femme, avec l'Abyssine. Il y a quand même beaucoup d'éléments formidables qui peuvent nourrir l'imaginaire d'un acteur. Si vous avez à jouer le Rimbaud qui est à Roche en 73, dans son grenier, en train d'écrire la *Saison*, c'est quand même beaucoup plus difficile. Quant à Rimbaud à Paris, Agnieszka Holland l'a fait avec Di Caprio, qui était plutôt bien d'ailleurs, surtout la partie à Londres. Di Caprio y a des colères qui me plaisent (...).

Après le film, je repensais à cette fin, à la mort de Rimbaud... Et puis il y a la période entre le 23 juillet et le 27 août 1891, qui dans les biographies est traitée en trois lignes ; on sait que compte tenu de sa convalescence, en juin, après son amputation, alors qu'il était persuadé que même sans sa jambe il allait s'en sortir, qu'il allait repartir, que c'était une malédiction mais que le problème était derrière lui, il envisage cette convalescence à Roche auprès de sa sœur qu'il n'a pas revue depuis 10 ans, et la mère Rimbe qui était venue à Marseille et repartie très vite. Je cherchais un projet de théâtre ; au théâtre pour monter des projets il faut essayer aussi d'aller au plus court, c'est-à-dire avec une unité de temps, de lieu, d'action, avec peu de personnages. Je me suis alors dit qu'il y avait un mois passé, de date à date, par Rimbaud chez lui ; il débarque à la gare de Voncq, est récupéré par sa sœur, et repart un mois plus tard. On en parle très peu dans les

biographies mais en même temps il y a des témoignages, ceux d'Isabelle, du Docteur Beaudier aussi. Il y avait une unité de temps, une unité d'action, trois personnages, un huis clos familial, un trio, la mère, la sœur, le frère, tout cela permettait de faire un projet de théâtre très concis, très serré, très dense. À partir de là, je me suis lancé dans une dramaturgie, qui va crescendo sur les six premiers tableaux. J'ai travaillé le texte comme un maillage, en injectant des extraits de poèmes et de correspondances (...). Le décor était composé d'une salle commune, et au fond, en perspective, la chambre de Rimbaud, conçue sur le modèle du tableau que Van Gogh a fait de sa propre chambre. Une fenêtre est figurée au fond avec de faux aplombs, comme sur le tableau, pour signifier en quelque sorte l'esprit de Rimbaud qui est, comme ces lignes, en fuite. Il s'agissait d'établir en douze tableaux la cohabitation des trois personnages (...).

J'avais quitté le personnage en 1995 et je l'ai retrouvé là où je l'avais laissé. La différence avec un rôle de théâtre traditionnel, c'est qu'un personnage comme Rimbaud c'est un cadeau pour un acteur, de par la richesse des témoignages concrets dont on dispose. Mais en même temps, il appartient à la mémoire collective, chacun s'en fait sa propre idée. Le rapport à l'identification est donc particulier ; il doit reposer sur du concret. Par exemple, Bruno Ganz s'est identifié non à Hitler mais aux événements qu'il a traversés, au concret qui travaille le personnage.

Daniel Mesguich

Metteur en scène de l'opéra de Marius Constant Des saisons en enfer, un amour fou. Entretien réalisé le 15 mai 2003.

– *Quel travail avez-vous mené sur l'opéra de Marius Constant ?*

– Ce n'était pas une mise en scène mais une mise en espace. C'est-à-dire que c'était une présentation musicale de l'ouvrage, et j'étais censé agrémenter les choses, mais il ne s'agissait pas de proposer par la mise en scène une vraie lecture, une vraie vision ou un éclairage particulier. C'est un ouvrage qui a été fait avec très peu d'acteurs et très peu de moyens aussi.

– *Quelles différences feriez-vous entre théâtre musical, opéra, et mélodrame lyrique, qui est l'appellation donnée à cette pièce ?*

– Ces noms ne veulent pas dire grand-chose... Ici, il s'agissait d'une petite pièce de Bourgeade, un petit scénario dialogué à partir duquel avait travaillé Marius Constant. L'opéra se passe alors que Rimbaud est mort.

– *Il apparaît donc tel un fantôme ?*

– Non, plutôt par un système de flash-back. Il y a une espèce d'ombre. Il y a un facteur qui apporte des nouvelles, et puis il y a une espèce de vagabond, de clochard, qui erre autour de la maison et qui est Verlaine. Voilà le point de départ. On a sans arrêt cherché des points communs entre ce que je savais, et ce qu'on pouvait faire avec les objets dont on disposait, parce que cela s'est fait sans argent.

– *Quel est votre rapport au travail poétique en général, dans le cadre du théâtre ?*

– Je peux vous dire que Rimbaud a toujours accompagné plus ou moins ma vie, à tel point que c'est lui qui a initié mon travail d'acteur. Adolescent j'adorais Rimbaud, je l'aime toujours, plus tout à fait pour les mêmes raisons peut-être, et encore, ce n'est même pas sûr... et l'un des premiers textes que j'ai appris par cœur, c'est *Le Bal des pendus*. Cela m'avait énormément fait travailler. J'étais à Marseille, je marchais dans les rues en me disant ce texte, et c'est là que j'ai découvert, je caricature un peu mais je crois que c'est quand même assez vrai, c'est là que j'ai découvert ce qu'étaient les assonances, les allitérations, les rythmes, en marchant dans les rues avec ce poème. Par exemple j'ai trouvé que le *i* de *tire* dans *tire la cravate* était une longue, obligatoirement ; que le mot *cravate* était l'étranglement lui-même, etc. Peut-être que j'enfonçais des portes ouvertes, encore que, elles sont de moins en moins ouvertes ces portes-là... Mais j'éprouvais physiquement ce que c'était que la poésie. Surtout avec *Le Bal des pendus*, mais avec d'autres aussi : *Les Poètes de sept ans*. Après j'ai écouté Léo Ferré, j'avais trouvé son Rimbaud intéressant même si c'était très contestable quant à la prosodie.

– *Vous pensez que la musique peut être un moyen de transmettre la poésie, ou qu'au contraire elle fonctionne comme une redondance par rapport à la musicalité du texte ?*

– Les deux. C'est d'un certain point de vue une démarche positive, parce qu'il y a finalement toujours un discours de propriétaire à exiger de ne pas mettre de musique sur le poème, de ne pas faire un film à partir d'un livre, etc. Je crois qu'il ne faut pas mépriser le décalage. Si tel texte a permis de faire un beau film, si tel poème génial a permis de faire une chanson moins mauvaise que d'autres, tant mieux. À l'inverse, 99 fois sur cent, cela n'en vaut pas la peine, l'adaptation n'est pas bien étudiée, elle n'est pas suffisamment travaillée. Il faudrait qu'il y ait la même hauteur d'inspiration et de travail qu'il y a dans le texte ; 99 fois sur cent par exemple, je m'aperçois qu'il y a une note longue là où il y a une voyelle brève, ce genre de choses, et c'est pourquoi cela ne fonctionne pas. Mais si c'était bien fait, oui, pourquoi pas, parce que je suis persuadé que le poème n'a rien à voir avec la musique. On parle toujours de la musique chez Racine, mais il n'y a aucune musique chez Racine, c'est une imbécillité selon moi. Les mots ne

sont pas des notes. Bien sûr, pour décrire le travail d'écriture de Racine, ou de Rimbaud, on peut utiliser le vocabulaire qu'on a à notre disposition, qui est celui de la musique. On va parler de la *durée* de la note, de hauteur ou d'harmonie ; on va employer des mots qui appartiennent au vocabulaire musical. Mais en réalité l'écriture est de l'écriture et la musique est de la musique, ce sont deux choses qui n'ont pas de rapport. Donc sur quelque chose qui n'a pas de rapport on peut mettre de la musique ; est-ce que ce serait grave de mettre de la musique sur un tableau ? Non, et pas plus sur le poème puisque le poème n'a pas de rapport avec la musique, pas plus que le tableau. Donc, je ne suis pas contre, loin de là ; en revanche, neuf fois sur dix c'est mal fait, on met de la mauvaise musique sur un bon texte, c'est tout simplement cela. Mais si c'était bien fait, de droit sinon de fait, oui bien sûr.

– *Vous faites souvent des lectures de Rimbaud ?*

– Pas uniquement de Rimbaud, mais quand on me donne carte blanche je mets souvent les premiers poèmes que j'ai appris de Rimbaud, le *Bal des pendus* notamment. Sinon les gens écoutent moins. Les *Illuminations*, c'est bien pour un disque ; c'est sans doute ce qu'il y a de plus fort, de plus savant, mais en direct devant un public je ne suis pas sûr que cela fonctionne. Un fou, un Polonais je crois, avait fait un film atroce sur la dissection des cadavres. Il m'avait demandé de lire *Le Bateau ivre* sur son film. Il m'avait demandé une expressivité énorme, il voulait que je hurle, que je me roule par terre. Il y avait des micros partout, il me passait le film en même temps et moi je faisais la bande-son, il y avait des images horribles, du sang partout... (*rires*) Il voulait que la dernière syllabe tombe sur la dernière image. Il voulait une expressivité immense, ce que je trouvais très faux d'ailleurs, je n'aimais pas cela. Mais c'est ce qu'il voulait absolument...

– *Vous auriez aimé jouer le rôle de Rimbaud ?*

– Oui, à une époque cela m'a beaucoup traversé l'esprit, mais les films qui auraient mis en scène Rimbaud à l'époque, ou même les pièces de théâtre ne passaient pas pour devoir

réussir. Aujourd'hui non plus, mais en même temps on est à une époque où l'on peut mieux cibler un public, un festival. À l'époque tout était mélangé. Mais pour le grand public, sûrement pas. Parce qu'il y a des écrans ; parce que Victor Hugo empêche Rimbaud, par exemple.

– *Et pourquoi cela ne fonctionne-t-il pas ?*

– Il y a plusieurs raisons à cela. Premièrement, je pense que le personnage de Rimbaud est trop insolent, trop dérangeant d'une manière générale pour plaire à un grand nombre. Deuxièmement il s'agit de trouver le regard de celui qui aurait pu écrire ce qu'il a écrit. Ce n'est pas seulement une question de croyance, qu'il faut qu'on y croie ; on peut y croire, le leurre peut fonctionner. C'est une question de hauteur, de modestie. Mais neuf fois sur dix c'est un gentil garçon, bien mignon, qui est choisi sous prétexte qu'il est séduisant, mais quand on filme l'œil de l'acteur on se dit que celui-là n'aurait pas pu écrire les *Illuminations*. C'est ce qui arrive avec n'importe quel grand personnage de la pensée ou de l'art. La plupart des films qui ont été faits sur des philosophes ou des écrivains ne fonctionnent pas ; parce que l'acteur, même s'il est très bon, semblera toujours singer, mimer quelqu'un. C'est moins le cas, paradoxalement, avec des hommes politiques ; peut-être parce qu'ils ont moins de mystère ! Parmi les personnages historiques, je pense que les grands artistes sont les plus difficiles à jouer, à représenter. Dans le cas du personnage de théâtre, c'est plus facile parce qu'il n'a pas existé. S'il a existé, qu'on en a une image, cela implique des contraintes. Et surtout, les gens vont y superposer leur vision. Plus on s'éloigne de la personne, plus on entre dans la fiction. Et plus on se rapproche de notre époque et plus c'est compliqué. Si quelqu'un veut jouer Picasso il doit ressembler à Picasso physiquement, il doit avoir la voix de Picasso, l'accent de Picasso, et si possible même, c'est plus délicat, le regard de Picasso !

– *Par ailleurs, comment livrer la voix du poème ?*

– Oui, c’est plus compliqué que cela... La voix de Rimbaud, ce n’est pas nécessairement la voix du poème. Ce n’est pas la même voix, c’est une autre voix. De la même manière que la voix d’un acteur n’est pas la voix du personnage, et vice versa. Au bout d’un moment on se dit que pour un personnage qui n’existe pas, on fait ce que l’on veut et on se dit que notre voix *est* sa voix. Mais ce n’est pas tout à fait vrai ; la voix de celle qui va jouer Hermione, ce n’est pas la voix d’Hermione. C’est la voix de celle qui va jouer Hermione, ou de celle qui a joué Hermione ou qui est en train de jouer Hermione. Mais ce n’est pas la voix d’Hermione, puisqu’elle n’existe pas. Il y a une voix du poème qui n’existe pas, et c’est celle-là qu’il faut cibler. Quand il y a une reprise d’un texte au théâtre, tous textes confondus, fiction ou non, c’est toujours un retour à la voix. Un poème, un texte vient de la voix, et celui qui le joue retourne à la voix. Alors ce n’est pas la même évidemment, mais c’est aussi compliqué qu’un sujet, un autre en moi qui me permet de jouer un texte, un personnage. Si *moi* était une entité, cela n’a pas de sens mais admettons, si c’était un bloc, sans qu’il y ait d’impuretés, sans qu’il y ait d’autres dans ce moi, alors j’imagine que je ne pourrais pas jouer quoi que ce soit. Or Pyrrhus ou Napoléon ce ne sont pas moi. Ils ne sont pas l’autre en moi. Mais grâce à cet autre en moi, je peux jouer cet autre hors de moi, si j’ose dire. Je pense que c’est la même chose pour la voix. Il y a une voix du poème, qui correspondrait à une voix, à des voix en moi que je ne connais pas, et qui font qu’il y a une sorte de connexion. L’une parlera pour l’autre. C’est pour cela que je vous disais que c’est la voix qui retourne à la voix, mais que ce n’est pas la même. Pour le personnage c’est à peu près la même chose, mais cela paraît plus simple au fond. On peut vouloir s’approcher de la voix du personnage, on peut se leurrer et le croire ; mais je pense que ce serait un leurre. Ce n’est pas la voix du personnage, c’est la voix de l’acteur. Je crois qu’il s’agit surtout de signaler à soi-même, de signaler au monde que l’on ne sort pas indemne de la traversée d’un continent littéraire. Il y a de l’*altération*, où s’entend l’*altérité*.

– *Dans L’éternel éphémère, vous parlez de la récurrence, pour chacune de vos mises en scène, d’un personnage qui passe, un étranger, sans identité, qui serait le théâtre ?*

– Dans le Constant, c’est peut-être le personnage du facteur, qui n’aurait pas dû être là au début mais qui était là quand même et qui intervient pour dire des textes. Je ne suis pas sûr que ce soit juste de chercher qui ces personnages supplémentaires incarnent. Si ces personnages supplémentaires ressemblaient à quelqu’un, ce ne serait pas un avantage pour le spectateur. Je suis de moins en moins séduit par ce système. En revanche, je pense qu’il y a *dans l’acte de lire* quelque chose à lire ; ce n’est pas simplement dans le lu qu’il y a quelque chose à lire, c’est dans le fait même de lire. Et peut-être ce sujet « inutile » est-il l’acte de lire en personne. À mes yeux, il y a donc un intermédiaire, quelqu’un qui a réussi à s’immiscer entre l’objet à lire, le spectacle, et le spectateur. Ce monsieur ou cette dame, c’est le lu.

Deuxième entretien, réalisé le 3 novembre 2003 (non enregistré ; la retranscription est faite de mémoire).

– *Pensez-vous, en tant que metteur en scène, que Rimbaud soit un sujet efficace pour le théâtre ? Son œuvre est-elle porteuse de théâtralité ? Si on vous proposait de mettre en scène *Une saison en enfer* par exemple, comment vous y prendriez-vous ?*

– Je ne sais pas si je le ferais. D’une part il semble absurde de chercher à incarner l’individu socialisé qu’est Arthur Rimbaud dans son état civil. Il s’agit plutôt de montrer des fantômes : de Rimbaud, de la sœur... Par ailleurs certains textes appellent le théâtre plus que d’autres ; certains textes, même non théâtraux, appellent le théâtre. D’autres, comme ceux de Rimbaud, sont déjà trop pleins. En même temps, de droit, tout texte mérite d’être lu, dit à haute voix. Le texte vient de la voix et doit retourner à la voix. Si je devais monter *Une saison en enfer*, je m’interrogerais en premier lieu sur le meilleur environnement à donner. Je ne parle pas des décors ou des costumes, mais du lieu au sens presque géométrique où peuvent se rencontrer les phrases. C’est l’idée que chaque phrase « fasse une scène » à une autre phrase, dans tous les sens du terme, et non pas que quelqu’un d’incarné vienne dire les phrases comme par hasard.

– *En même temps la poésie est liée à l'intimité, et en cela réclame peut-être la lecture individuelle...*

– Oui, mais le théâtre, c'est précisément cela : donner à voir et à entendre de l'intimité, comme si c'était le bien commun collectif. La voix est dans l'écriture, pas seulement dans la parole. Il faut retrouver la voix du texte, ou en tout cas retourner à la voix. La voix se précipite, au sens chimique du terme, au sein du texte même.

Bruno Netter

Metteur en scène et interprète de Comme un bateau ivre, réunion d'Une saison en enfer, Rimbophélie et Illuminations, ses trois spectacles précédents. Entretien réalisé le 18 novembre 2000.

– *Comment s'est déterminée la rencontre avec Rimbaud dans votre activité théâtrale ?*

– *Rimbophélie* est le premier spectacle que j'ai fait après être devenu aveugle. Pour moi, le fil conducteur c'était l'adolescence. Quand m'a repris le virus du métier de comédien après être devenu aveugle, j'ai eu envie de présenter un travail sur la poésie qui parle de l'adolescence. J'ai donc commencé à relire Rimbaud, j'ai tout relu. En lisant *Une Saison en Enfer* et les *Illuminations*, je n'arrivais pas encore à pénétrer dedans. En revanche les premières poésies ont immédiatement suscité quelque chose en moi. Je me suis donc attelé à réaliser un spectacle qui soit une forme complète, c'est-à-dire une forme qui ne soit pas, au niveau poétique, un récital, mais une forme théâtralisée, et qui corresponde à un parcours. Et ce parcours, c'était *Rimbophélie*, qui part effectivement d'un rêve, du rêve d'Ophélie, et qui finit sur le rêve d'Ophélie, qui est un rêve noir aussi.

– *Le spectacle s'apparente-t-il à un récital ?*

– Pas du tout, il y a toujours une mise en scène. Pour moi, la poésie, et particulièrement celle de Rimbaud, c'est vraiment un vecteur de vie. Dans la mesure où l'on ne se laisse pas piéger par la forme, les pieds et les rimes, on parvient à une construction fabuleuse au niveau dramatique, au niveau du récit, de la vie tout simplement. *Le Bateau ivre*, c'est d'une théâtralité fabuleuse. Je n'ai jamais conçu de dire ces textes en les récitant. Ce qui était le plus important dans mon travail, c'était justement de trouver, à travers les mots, les phrases, le texte poétique, le chemin qui me permette de le théâtraliser complètement, exactement comme on cherche le chemin pour un personnage dans une pièce. Au début je m'imaginai sur scène avec ma canne blanche et mes lunettes noires, et petit à petit, j'ai

réalisé que le fait de théâtraliser un texte comme celui-là me permettait même la liberté de mettre dehors ma canne blanche et mes lunettes noires.

– *La musique tient une place importante dans vos spectacles...*

– Pour moi il était très important que cela ne soit pas une musique illustrative, ni de transition, mais vraiment une musique complètement intégrée.

– *Quelle est votre démarche vis-à-vis de l'incarnation de Rimbaud ?*

– Je ne me suis jamais dit « Je suis Rimbaud ». J'ai toujours cherché à aller à la recherche de Rimbaud, mais dans le sens où le plus important reste le niveau poétique, le côté révolutionnaire qu'il nous amène, toute la dimension que le personnage a apporté à notre société française, tout ce qu'il a bousculé. Il a amené la possibilité de s'évader et de comprendre que l'évasion, à la limite, fait partie de l'être. Dans *Ma Bohème*, par exemple, je crois qu'il est dit la recherche adolescente d'échapper à l'enfermement sociétal. Ces poèmes sont d'une force tellement puissante, tellement justifiée et réaliste en même temps, et en même temps d'une musicalité étonnante ; musicalité que l'on ne peut entendre que quand on mâche les mots, quand on les prend.

Dans *Une saison en enfer*, il y a cette construction, cette méthodologie en quelque sorte de la démarche, et je pense qu'y est une construction métaphysique d'une précision métronomique ; en même temps, il y a ce croisement qu'il fait entre sa pensée et sa vie, qu'il mélange pour arriver à un tout. Avec Rimbaud, il y a ce mélange qui fait que c'est sa chair qui fait ce travail. Ce qui est intéressant dans *Une saison en enfer*, c'est cette construction ; dans *Illuminations*, c'est ce qu'il peut faire à partir de cette construction, et l'élaboration a finalement eu lieu en même temps. Dans la construction du parcours théâtralisé, il y avait ce cheminement-là. Dans *Une saison en enfer*, il y avait une sorte de damier au sol, qui servait de délimitation, un damier avec des cases noires et blanches, mais un damier un peu fou, ce n'était pas des carrés bien clairs. Il y avait l'envie de faire éclater un peu ce côté bien architecturé, pour essayer de pousser, d'aller vers d'autres

formes. On sent un peu cela dans *Une saison en enfer*, mais pour moi c'est vraiment une méthodologie du dépassement. À un moment, j'étais sorti du damier, pour arriver sur un tracé en forme d'étoile qui était fait au sol, un tracé d'étoile à cinq ou six branches.

– *Comment la réunion des trois spectacles s'est-elle structurée ?*

– J'ai toujours essayé de prendre le thème du déplacement et du voyage. Par exemple, à la Schola, je partais d'un lieu, je passais dans un autre lieu, je me plaçais dans l'escalier, je montais l'escalier, puis j'allais dans la grande salle et je repartais d'un autre côté. C'était drôle, j'entraînais tout le monde derrière moi. Cette question du mouvement est pour moi capitale... J'ai déjà entendu des gens dire du Rimbaud d'une façon statique, et cela me gêne terriblement, parce que je n'imagine pas interpréter du Rimbaud ainsi ; Rimbaud oblige littéralement à une théâtralité. Il y a un tel mouvement dedans, ce mouvement permanent, cette nécessité de partir, de marcher des kilomètres, d'avancer enfin. Et je crois que dans cette marche, il mettait en même temps sa démarche.

Ophélie Orecchia

*Interprète du rôle d'Isabelle Rimbaud dans **Enfer et illuminations**, mise en scène de Michel De Maulne, et **Rimbaud, dernière escale**, de Laurent Malet et Michel Rachline. Entretien réalisé le 2 mars 2001.*

– *Quelle était la démarche dans Rimbaud, dernière escale ?*

– La mise en scène était très réaliste, ce que certains pourraient nous reprocher, parce que dès qu'on touche à Arthur Rimbaud, on est dans la poésie, la folie, alors que dans ce cas-là il s'agissait vraiment d'une confrontation entre Arthur à la fin de sa vie et sa mère, les Ardennes, tout ce qu'il détestait lors de son enfance et de son adolescence. La mise en scène était axée, pour Isabelle que je jouais, sur la révélation qu'est pour elle le retour de son frère, qu'elle imaginait magnifique. Pour elle, qui est restée pendant toutes ces années dans les Ardennes avec une mère très oppressive, très fermée, voilà qu'arrive le Harar, la poésie et surtout *l'homme*, en la personne de son frère. Pour elle c'est une révélation, elle décide de dédier sa vie à son frère, elle croit qu'elle va le guérir et le suivre au Harar, puisque le but d'Arthur est de retourner au Harar. La mise en scène était donc surtout axée sur la naissance d'une nouvelle Isabelle. La mère était très attachante malgré ce côté rigoureux. Arthur apparaît vraiment comme le sale gosse qu'il était, ou du moins comme on aime à l'imaginer, le sale gosse qui revient et qui est resté comme avant, plein d'impatience. Il a vécu au soleil et se retrouve dans les Ardennes avec tout ce que cela peut avoir d'oppressant, la mère, la sœur, la province. Il est vraiment odieux et ne souhaite qu'une seule chose, repartir dans le désert. La maison ardennaise rendait quelque chose de très gris, à la Ibsen. En même temps j'aurais vraiment imaginé, et Laurent aussi aurait souhaité cela, quelque chose de plus onirique. On avait imaginé par exemple un bateau à l'envers, quelque chose de plus fou.

– *Le fait de travailler essentiellement sur la période africaine de Rimbaud témoigne d'une approche très particulière...*

– Pour moi effectivement ce n'est pas l'essentiel, le commerçant ce n'est pas Rimbaud ; c'est à prendre en compte pour la personnalité, mais pour l'œuvre cela reste accessoire. En revanche, dans *Enfer et Illuminations*, nous nous sommes vraiment attachés à la dimension littéraire de Rimbaud. Et quand j'ai lu les lettres d'Isabelle, ce que j'ai fait vraiment au moment de monter le spectacle, j'ai été étonnée par ce rapport qu'il y avait entre ses lettres et les *Illuminations* ; dans les dernières lettres d'Isabelle, elle parle de colonnes d'améthyste, d'hallucinations que Rimbaud aurait eues, et qui sont très proches des *Illuminations*. C'est pour cela que j'avais fait le montage d'après les lettres d'Isabelle, et autour de l'agonie d'Arthur ; comme si Arthur sur son lit de mort revoyait toute sa vie et dans son délire disait les *Illuminations*. En même temps sa sœur dit les lettres où elle décrit les délires d'Arthur. On retrouve les mêmes images. Dès lors on peut se dire, sans faire de l'escroquerie littéraire ou hagiographique, que quand il délirait Arthur redisait les *Illuminations* ; sa sœur en effet n'avait jamais lu les œuvres d'Arthur, or elle redit presque les mêmes choses. Pour moi cette coïncidence était magnifique, et j'ai axé tout le montage là-dessus. Comme il n'y a que trois lettres intéressantes d'Isabelle, qui sont les trois lettres à sa mère où elle décrit le délire de son frère, ces trois lettres reviennent systématiquement pendant tout le spectacle, et presque même de façon aléatoire. Le décor reposait tout entier sur la présence d'un lit d'hôpital ; Isabelle est au pied du lit, Rimbaud tournait autour, et ce n'est qu'à la toute fin qu'il se couche pour mourir. Il faut bien une mise en scène, même lorsque l'on touche à Rimbaud ! Et en *off*, il y avait la voix de Daniel Mesguich qui était magnifique ; on avait enregistré à l'Ircam, il disait le journal de la descente en civière. Au début Mesguich commence le texte, très calme, avec une diction parfaite ; petit à petit la douleur monte en même temps que les dernières étapes du voyage, puisque finalement ce récit c'est en quelque sorte les stations d'un chemin de croix, la douleur monte avec la respiration, c'était magnifique de pudeur, ce n'était pas du tout affecté, c'était bouleversant. On sentait la douleur qui monte, la pourriture qui envahit la jambe, l'homme qui souffre. Ce journal me touche énormément, il y a des choses qu'on ne comprend pas, on ne sait pas si c'est le délire de la fièvre ou si ce sont des codes de commerçant. Mesguich avait fait un grand travail, c'était vraiment beau. Cela commençait dans la pénombre, je murmurais mes lettres comme je le faisais pendant

tout le spectacle, absolument tout le temps, et ce n'est que quand Arthur se taisait qu'enfin la voix montait et qu'on entendait ce que je disais. Le tout sur un ton monocorde, un peu comme dans *Mauvais sang* de Léos Carax, avec une diction particulière, les finales qui descendent. J'avais vraiment imité cela parce que je trouvais que c'était exactement ce qu'il fallait pour dire du Rimbaud. Après la première station, Arthur commençait alors avec le texte de *Mauvais sang*. Quand il se taisait ma voix montait pour dire les lettres à la mère, puis j'étais interrompue par la voix de Mesguich qui disait la descente en civière, puis Rimbaud reprenait, etc. C'était vraiment un travail à trois voix, c'était surtout auditif. Il y avait aussi quelques textes chantés par De Maulne, comme *Roman*, ce sur quoi je n'étais pas du tout d'accord, parce que je déteste qu'on mette la poésie en musique (...). Ce que j'aime avec Rimbaud, c'est que l'on n'en fasse pas trop, que l'on reste en deçà ; le texte est déjà tellement magnifique, tellement incandescent qu'il ne faut pas en rajouter, le texte existe en lui-même, si l'on en rajoute on est nécessairement dans le pléonasme, et tellement moins bien. Je suis vraiment pour envoyer le texte sans manières, le dire mais c'est tout, le donner.

– *Comment intériorisez-vous le fait de mettre en voix le poème ?*

– On est vraiment sur le fil du rasoir... Il faut le dire de façon à intéresser celui qui l'écoute, parce que s'il veut lire il peut le lire chez lui tranquillement. Mais quand on dit de la poésie, et en particulier Rimbaud, je serais vraiment pour le donner simplement. Le texte est là, point. C'est ce que fait Jacques Bonnaffé, il balance le texte, sans manières. Il jouait tout seul, au début il avait même des papiers dans la poche, qu'il sortait et disait les textes. C'était vraiment bien. On n'est pas obligé d'incarner Rimbaud, d'ailleurs on ne peut pas. En revanche j'ai vraiment apprécié *Total eclipse*, mise à part la reconstitution du *Dormeur du val*, cette sorte de petite gravure de mode. Mais j'ai trouvé que Di Caprio était crédible, et celui qui jouait Verlaine aussi. Il y a vraiment des moments où *c'est lui*. Dans *Dernière escale*, ce n'était pas le Rimbaud auquel on est attaché, mais le Rimbaud plus tardif. C'était donc plus viable.

– *Comment jouer dès lors le Rimbaud parisien ?*

– Injouable ! Tout simplement injouable (...). Denis Lavant a joué *Baal*, et le personnage de Baal c'est complètement Rimbaud.

– *Ne trouvez-vous pas quelque peu vaine cette quête, partagée par tant de metteurs en scène, d'auteurs et d'acteurs, qui consiste à vouloir retrouver le visage de Rimbaud ?*

– C'est aussi vain que de se lancer à la poursuite de sa propre jeunesse, de son passé, de son adolescence... Je crois que si j'étais un homme, j'aurais résisté au fait de jouer Rimbaud. C'est trop.

Jérôme Pouly

Metteur en scène et interprète de Un auteur, un acteur... Une heure avec Arthur Rimbaud. Entretien réalisé le 7 juin 2005.

– *En 2004 vous choisissez Rimbaud pour votre séance « Un auteur, un acteur » ; cette année vous ouvrez la journée de lecture de l'œuvre intégrale par la troupe réunie au complet. Vous êtes un peu le rimbaldien de la Comédie-Française...*

– Non, c'est vrai que Bruno Raffaelli m'a demandé de commencer parce qu'il avait vu le spectacle de l'an dernier, c'était gravé dans sa mémoire. Mais je n'ai aucun rapport avec l'initiative de cette journée... je pense qu'ils ont fait ce choix par rapport aux commémorations de l'année dernière.

– *Pourquoi votre lecture était-elle sur Rimbaud ?*

– Ils m'avaient donné le choix de l'auteur, et j'ai choisi Rimbaud par rapport au livre de Jean Teulé, que j'avais lu il y a 15 ans. Je m'étais promis alors de le mettre en scène un jour. Quand j'étais à Florent, on avait une sorte de parcours libre à présenter et j'avais pris le début, en mettant en scène le père, la mère, le fils, qui se fait pousser le caddie, en mélangeant un peu tout ce qu'il y avait dans son livre. Lorsque l'on m'a proposé au Français de choisir un auteur, le premier qui m'est venu à l'esprit, c'était bien sûr Rimbaud. Pas tellement par rapport à Rimbaud lui-même mais davantage par rapport au livre de Teulé. C'est vraiment cette rencontre-là qui m'a poussé vers Rimbaud. Le texte de Jean avait ce caractère un peu théâtral, cinématographique. Cela m'amusait d'en faire quelque chose de vivant, parce que Rimbaud est vivant.

– *Le fait de passer par un personnage annexe, et non par Rimbaud lui-même, me paraît particulièrement intéressant...*

– Oui, je pense que c’est aussi cela qui m’a plu. Cette couverture du personnage qui pouvait amener à Rimbaud...

– *Vous n’auriez pas envie de l’incarner directement ?*

– Je pense qu’on ne peut pas incarner Rimbaud... personne. Autant il y a des personnages sur lesquels on peut broder, se transposer, autant avec Rimbaud... je ne sais pas pourquoi c’est si compliqué !

– *Vous sortez d’un autre type de conformisme en choisissant par exemple Les Étrennes des orphelins, ou encore l’Avertissement des Déserts de l’amour, très rarement choisi...*

– Oui, les *Étrennes* c’est la première poésie, et les *Déserts* je trouvais que cela faisait une jolie entrée en matière, une belle ouverture à Rimbaud.

– *Comment avez-vous conçu la signification de chaque écran ? Le grand écran pour les poèmes, la petite télévision pour la biographie, la scène pour encore autre chose ? Comment avez-vous réfléchi cela, ces espaces différents ?*

– En fait les choses se font un peu instinctivement. On analyse au fur et à mesure du travail, on se rend compte que le petit écran ne supporterait pas l’image du grand écran par exemple. Pour le grand écran, je voulais que ce soit l’univers de Robert, avec la petite voix en *off* qui signifie que l’on est dans sa tête, comme s’il y avait une sorte de dualité, une schizophrénie.

– *Lors de la lecture intégrale, la première partie est celle qui fonctionne le mieux, dans la mesure où le statut de lecture est complètement assumé et qu’il n’y a pas de recherche de l’incarnation. Quel est selon vous le statut de l’acteur qui dit de la poésie ?*

– Dans le travail en lecture, on s’aperçoit que dès que l’on part un peu trop dans la théâtralité, cela ne fonctionne pas. Ces textes se lisent ou s’entendent, mais ne s’interprètent pas. C’est inutile. *Les Étrennes des orphelins* par exemple, c’est formidable de ce point de vue : il suffit de raconter une histoire.

– *Pourquoi ces bruits d’orage, de mer ? Et l’extrait de Lorenzaccio au début ?*

– Je crois qu’avec Rimbaud on a toujours un peu cette idée du voyage. Alors on se sent toujours un peu obligé de mettre un peu de mer, d’oiseaux, d’ambiances sonores, ou l’orage, comme quelque chose qui correspondrait à son tempérament. L’extrait de Lorenzaccio a également été choisi par rapport au voyage. Rimbaud apparemment c’est un long voyage, c’est une sorte de grande traversée... Mais je crois que tout cela ne vient pas d’une volonté intellectuelle, cela fait complètement partie de l’inconscient, de l’instinct. C’est ce qu’il exprime, ce qu’il inspire (...). Laurent Malet a beaucoup incarné Rimbaud...

– *Mais lui s’attache à la deuxième partie de sa vie. Il dit lui-même ne pas vouloir incarner le jeune poète mais plutôt le voyageur fatigué.*

– Sans doute y a-t-il plus de choses à mettre dans le corps avec le deuxième Rimbaud. Comme s’il y avait plus de choses à jouer.

– *En lecture les acteurs semblent souvent empêchés dans leur corps, du fait du statut un peu hybride de la performance. On sent comme une frustration, un inconfort...*

– Je pense que c’est la contrainte de l’exercice, et qu’il faut la respecter. On a envie d’exploser sur scène, mais ce n’est pas possible. C’est vrai qu’il y a une envie d’interpréter, et pourtant on sait pertinemment que ce n’est pas juste. Rimbaud ne supporte pas cela, il est trop puissant dans ses textes, il donne trop à entendre et à voir les

images qu'il propose, pour qu'on se mette à les interpréter. Tout serait annulé. Et en même temps il y a quelque chose de viscéral... C'est très compliqué.

– *Quelle différence y a-t-il dans votre travail de comédien selon que vous abordez un texte de théâtre ou un texte de poésie ?*

– Au départ il n'y a aucune différence. Il y a un texte, que l'on découvre et qu'il faut faire entendre. Que ce soit Rimbaud, Molière ou Koltès, il faut faire passer le texte, au mieux et au plus simple. Après, la différence avec une pièce de théâtre, c'est que celle-ci est dialoguée. D'un seul coup un dialogue se crée. En poésie on peut se créer un dialogue avec l'auteur. Cela devient complexe puisqu'à la fois on dit *je*, l'auteur, et en même temps on est nous-même, qui dialoguons avec ce *je*, tout en étant nous-même ce *je*... Il y a une dualité là-dedans qui est difficile.

– *Mais où est la différence entre un texte de poésie et un texte de théâtre monologué, comme La Nuit juste avant les forêts par exemple ?*

– Je pense que c'est tout simplement dans le fait qu'on ne l'appréhende pas au départ comme une poésie mais comme un texte de théâtre. Mais si l'on parlait du principe que *La Nuit juste avant les forêts* est un poème de Koltès, en se disant « c'est de la poésie », je pense que dans l'inconscient cela se jouerait différemment.

– *Comment abordez-vous, dans cette perspective, la lecture des lettres ?*

– La lettre est extrêmement personnelle, donc elle est très difficile. C'est vraiment *je*, mis cette fois pour Rimbaud. Pour le spectacle, j'avais toujours la protection du personnage, même si le personnage petit à petit versait vers Rimbaud, il restait avant tout ce personnage de Robert... En fait, il y a trois niveaux de difficulté : il y a Rimbaud, il y a Robert, il y a moi. On était trois. Il y a plusieurs niveaux de jeu, d'interprétation. Mais à un moment donné, les choses se fondent naturellement. Même si l'on veut être extérieur à

cela, il y a toujours ce *je* qui nous correspond et dans lequel on cherche à se retrouver. Et puis avec Rimbaud... on prend plaisir à dire *je*, puisque quelque part on voudrait lui ressembler, être un peu ce *je-là*. D'ailleurs jamais, me confrontant à un auteur de théâtre, je ne me suis senti aussi écrasé sous le poids de l'auteur. C'était pour moi un effort surhumain de parvenir à réellement s'approprier les textes. Il y a toujours une double difficulté, parce que l'on est dans un principe de lecture, de non-interprétation, de plus ou moins joué. Je me suis embarqué dans quelque chose de difficile, au départ cela ne devait être qu'une lecture, et puis j'ai corsé un peu l'affaire en dépassant le cadre de la lecture, tout en lisant. Mais en même temps en étant un peu dans le jeu, dans le principe théâtral.

– *Dans ce premier spectacle, vous créez un dialogue au cœur du poème Éternité, entre Isabelle et vous. Elle dit « Quoi », vous dites le reste... Quel statut acquiert le texte dans ce cas précis ? N'est-il pas, en quelque sorte, trivialisé ?*

– Ce que j'ai fait, c'est que j'ai d'abord dit « Elle est retrouvée », Isabelle dit « Quoi », je réponds « l'éternité », puis je reprends le texte au début. J'avais fait attention à cela, j'avais fait comme un accident. En réalité la trivialité m'intéressait, pour le dérapage, pour le lancement mais je voulais dire le poème dans son intégrité. À un autre moment je voulais dire un poème en boucle, je ne sais plus lequel. Comme si on ne pouvait pas s'en sortir, on ressasse, on relance, on repart. (...). Au départ je voulais prendre comme fil conducteur le livre de Jean. J'ai commencé à écrire, à prendre ce qui m'intéressait le plus et j'ai essayé au maximum de ne prendre que des phrases de Rimbaud, même pour créer les dialogues, pour essayer de passer d'un endroit à un autre, pour la continuité de l'histoire, « je voudrais partir ». Je ne voulais pas forcément reprendre les mots de Teulé mais plutôt ceux de Rimbaud et c'était très difficile. Si jamais je devais reconstruire le spectacle, peut-être que je procéderai de cette manière ; je reprendrai vraiment l'idée de base, que je trouve extraordinaire, ce personnage fou de Rimbaud qui va jusqu'à se faire les mêmes vices et mourir quasiment de la même manière, mais si je dois mettre une sorte de dialogue, que ce soit uniquement avec les mots de Rimbaud.

– *C'est un énorme travail, mais qui permet d'éviter l'écueil consistant à mettre ses propres mots dans la bouche de Rimbaud...*

– Oui, des mots qui sont inévitablement beaucoup plus faibles, et de cela aussi je me suis rendu compte en le faisant ; et c'est pourquoi, me semble-t-il, je me suis senti écrasé. Je passais d'une langue totalement « anodine », pour que l'histoire avance un peu, à celle de Rimbaud.

– *Mais ne pensez-vous pas que le mythe là encore joue un peu ? Si l'on prend ses lettres par exemple, qu'est-ce qui fait que lorsque Rimbaud parle de choses quotidiennes, c'est encore autre chose ?*

– C'est une question de structure selon moi. De la manière dont c'est construit. Pour donner la même idée, il ne la dira pas de la même manière. Et je pense que la différence s'entend. Quand il écrit à Delahaye : « Je veux partir ». Ne serait-ce que d'utiliser ces mots ; en réalité, c'est dans le fait de savoir que *c'est lui* qui l'a écrit, et pas soi, c'est là-dessus que se joue la différence. Sur le fait de savoir que *cela* appartient à Rimbaud... J'aurais pu écrire ces mots ; mais dans la tête de l'acteur, de savoir qu'ils viennent de Rimbaud, cela se traduit différemment. Inévitablement il y aurait quelque chose de plus « investi », alors que là c'est moi, Jérôme, qui dit « je veux partir » par l'intermédiaire de Robert (...). Rimbaud écrase, de façon incroyable. Je n'ai jamais vécu cela avec un auteur. Quand on m'a proposé une carte blanche, j'étais ravi. D'autant que je n'aurais jamais pu le faire à l'extérieur. Personne ne se serait mouillé pour un projet sur Rimbaud. Pour le film, j'ai demandé à Alain Pralon de faire le père parce qu'en repensant au livre je trouvais que c'était quelque chose qui pouvait bien lui correspondre. Galabru est plus populaire, plus bourru, tandis qu'Alain a un côté un peu désinvolte. Muriel Mayette, pour la mère, je trouvais drôle qu'elle soit rousse, comme elle joue ma mère et que je suis roux, de jouer sur la dualité. Et surtout elle a une manière de dire formidable, elle n'est que sur le texte, sur la simplicité place à l'auteur, l'acteur s'efface derrière. Je lui donnais le texte et je savais que cela s'écoutait, cela s'entendait.

– *Vous travaillez souvent sur la poésie ?*

– Pas du tout. Ce n'est pas du tout un univers qui m'est familier, dans lequel je me plonge facilement. Cela m'échappe trop (...).

– *Vous auriez envie de reprendre ce spectacle ?*

– Vous me donnez envie de m'y replonger ! Après le spectacle beaucoup de gens sont venus me dire de prolonger cette aventure, de la faire évoluer, grandir, ils trouvaient que l'idée était vraiment bien ; même si moi je n'étais pas totalement satisfait de ce que j'avais fait. Finissez votre thèse, et nous le remonterons ensemble !

– *Avec plaisir...*

Bruno Sermonne

Interprète d'Une saison en enfer. Entretien réalisé le 30 novembre 2005.

– Avec Rimbaud, je ne veux pas le théâtre. Ce n'est pas de la théâtralité, c'est le poème. Ou plutôt, je veux le théâtre mais pas le spectacle. Rimbaud a revisité quelque chose de l'acteur ou du théâtre, au sens où Claudel l'a mis à jour. Et Brecht. Brecht, quand il écrit *Baal*, est obsédé par Claudel le catholique, par *Tête d'Or*. À l'origine il y a Rimbaud, mais ce qui apparaît au théâtre pour la première fois, enfanté par Rimbaud, c'est Tête d'Or. C'est l'éruption du poème rimbaldien incarné dans l'acteur, c'est évident. Mon obsession est la suivante : toute ma vie j'ai marmonné Rimbaud, avec le sentiment qu'il y avait une note absolue à trouver. J'avais l'impression que Rimbaud était un musicien savant. Ce qui m'a aidé à comprendre cela, c'est Artaud. Il n'aurait pas aimé ce que je vais dire, mais pour moi Artaud est le fils de Claudel, son fils maudit. Il y a une filiation entre ces trois figures. Artaud c'est l'aboutissement du verbe dans le corps, le verbe qui se fait chair. La profonde différence entre Rimbaud et Artaud c'est le verbe ; Artaud veut écrire *Les Cenci*, et il rate le verbe. Et pourtant il veut se défaire du verbe. C'est la contradiction d'Artaud.

– *Alain Borer parle de vocifération à propos de votre rapport aux textes ; qu'en pensez-vous ?*

– Je n'aime pas ce mot ; cela écrase, alors qu'il y a chez Rimbaud des moments de silence, de suspens, de délicatesse. Avec parfois la sauvagerie bien sûr, la barbarie, la danse nègre, comme il dit. Mais on n'entend plus rien quand on vocifère. Borer voulait sûrement dire quelque chose de plus profond. Je préfère lorsqu'il parle de *soufflerie*, là, oui, cela me touche. Le souffle au niveau du pneuma, de l'âme, l'âme dans le corps, là j'entends Rimbaud (...). Concernant *Une saison en enfer*, il y a eu de nombreuses versions. Aujourd'hui j'ai abandonné le côté spectaculaire. Au début j'étais à une table,

mais je cherchais toujours la voix. Sur *Nuit de l'enfer* et *Vierge folle*, je passais dans un labyrinthe de miroirs (...). Le danger c'est quand les gens de théâtre s'en emparent. Je déteste les anecdotes biographiques. Et pourtant il y aurait quelque chose à faire, on a bien réussi avec Van Gogh, mais on n'a pas réussi avec Rimbaud. On m'a demandé pour un film d'écrire un scénario. J'étais parti de Rimbaud sur son lit à Marseille, sous le rapport de la coïncidence entre la mort de Rimbaud, son agonie, et la première publication des poèmes par Darzens. Darzens a traversé la France, et je faisais cette traversée de Darzens, allant à Marseille apporter le livre à Rimbaud. Mais Rimbaud est mort deux heures avant son arrivée. Il voit Rimbaud sur son lit de mort, et dépose le livre sur la table de nuit. Le rendez-vous manqué, encore une fois. C'est tellement bouleversant de savoir que Rimbaud n'a jamais pu anticiper ce qu'il était. J'avais construit tout le scénario à partir de Rimbaud délirant sur son lit de mort, et faisant revenir des flashes, des épisodes, à partir du témoignage d'Isabelle.

– *On se doit d'être dans la vision avec Rimbaud ; mais l'image poétique n'entre-t-elle pas en concurrence avec l'image concrète que renvoie l'écran ?*

– Oui, bien sûr, on illustre toujours... Mais enfin je voulais faire une évocation biographique, avec le côté onirique qu'apporte l'image cinématographique. Avec de temps en temps des irrptions du texte proféré (...). Dans la deuxième mouture d'*Une saison en enfer*, il y avait en exergue une sorte de prologue autour du capitaine Rimbaud, avec défilé et fanfares militaires. Après, ne pouvant plus supporter la théâtralité, j'ai cherché au niveau du rythme. Mon fils étant musicien, je lui ai demandé de l'accompagner à la batterie pour m'aider à trouver le rythme du texte. On n'a jamais été au bout de cela, peut-être un jour... Mais je suis trop vieux pour incarner cela.

– *Mais il ne s'agit pas d'incarnation... ce n'est pas la question !*

– J'espérais que vous me diriez cela ! Oui, c'est vrai, c'est une voix. De temps en temps, quand Alain me le propose, on intervient ensemble. On est un peu duettistes...

J'interviens avec le texte, il reprend avec une analyse poétique. C'est formidable quand les gens vous donnent l'écoute, il y a quelque chose de l'esprit qui arrive (...). J'aime quand Rimbaud dit à Delahaye, sur le quai de la gare avant de partir pour Paris rejoindre Verlaine : « pour la pensée je en crains personne ». Il n'avait même pas 16 ans ! Il n'y en avait qu'un à part lui, c'est Nietzsche. Et peut-être Strindberg...

– *Et Ducasse ?...*

– Non, c'est trop scolaire. Rimbaud, lui, invente quelque chose qui est de l'alchimie. Il connaît la rhétorique, mais justement l'alchimie du verbe est un moyen de s'en débarrasser ; c'est le *dégagement rêvé*. On ne peut pas dire que Rimbaud est un poète, c'est autre chose. Comme Van Gogh, qui n'est pas un peintre. Rimbaud a introduit à autre chose, et il est le seul. *Le suprême savant...* C'est ce qu'il dit dans *Sonnet* : « la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, le corps un trésor à prodiguer – ô aimer, le péril ou la force de Psyché ? ». C'est de la science pure. Il faut laisser Lautréamont aux surréalistes. À ceux qui n'ont rien compris... Le surréalisme n'a abouti qu'à la publicité ! J'exagère sans doute...

– *Qu'est-ce qui appelle à la profération chez Rimbaud ? Y a-t-il une voix qui demande à passer dans le corps ?*

– Le timbre plus que la voix. Il y a une référence biblique : tu seras appelé... Ce qu'il écrit, il l'a entendu (...). Cela aurait été quelque chose de juste pour Rimbaud d'être acteur. C'est absurde d'être acteur, mais quand c'est réussi c'est merveilleux. Là où c'est rimbaldien, c'est que c'est une parole qui est debout. C'est là qu'on rejoint Artaud. Pour Artaud, l'écriture c'est une parole couchée, une parole de mort, une pierre tombale. L'écriture dans la voix de l'acteur, c'est le corps qui se dresse. Mais le théâtre à l'époque de Rimbaud ne pouvait pas l'intéresser, c'était du théâtre bourgeois, rien de plus. Quoique Baudelaire avait senti quelque chose, qu'il exprime dans le Théâtre de Séraphin.

Jean Teulé

Auteur de Rainbow pour Rimbaud. Entretien réalisé le 2 juin 2005.

– *Qu'est-ce qui vous a amené à écrire cette histoire à propos de Rimbaud ?*

– Un jour l'éditrice de chez Julliard m'a proposé de faire un livre, et j'ai eu envie d'y parler de Rimbaud. Je me suis servi d'une histoire personnelle. Un matin, ne sachant pas trop comment commencer, j'ai décidé d'aller sur la tombe de Rimbaud. Je téléphone aux renseignements SNCF et je tombe sur une femme. Je lui demande quelle gare c'est, etc. Elle me demande ce que je vais faire à Charleville, je lui explique que je vais sur la tombe de Rimbaud et elle me répond que c'est son poète préféré. En plaisantant, je lui propose qu'on y aille ensemble et... elle accepte ! Elle m'a dit qu'elle serait habillée tout en blanc. Nous sommes partis, nous sommes allés voir la tombe de Rimbaud, et puis nous nous sommes quittés, sans jamais nous revoir. J'avais trouvé cette histoire tellement jolie que j'ai voulu que cela arrive à Robert.

– *Il y a toujours des histoires incroyables avec Rimbaud !*

– Oh oui, j'ai rencontré de ces fous !

– *Pourquoi est-ce que vous n'avez pas voulu écrire un livre sur Rimbaud lui-même mais plutôt passer par ce personnage de Robert Rimbaud ?*

– J'avais peur, de dire des bêtises surtout... Et puis pour moi Rimbaud était très vivant, et j'avais envie d'en faire une histoire actuelle. En outre, à force de rencontrer tous ces fous, je me disais que ce poète attirait les dingues et j'ai eu envie de parler d'un allumé fou de Rimbaud, qui s'identifie complètement et qui prenne tout au pied de la lettre.

– *Comment êtes-vous arrivé au film ?*

– Là encore, par hasard... Je me demandais à quoi pourrait ressembler mon Robert. Je fréquentais beaucoup les musiciens de Boucherie Productions, et il y avait là un type qui s'appelait Robert McLeod, qui mesurait deux mètres dix et qui avait de longues nattes rousses qui lui arrivaient au milieu du dos. Je le trouvais magnifique, incroyable. Je lui avais dit que j'allais me servir de lui pour le personnage de mon livre, et en plaisantant j'ajoutai que si un film était tiré du livre il pourrait jouer le rôle ! Je ne pensais pas qu'un film serait fait un jour... François Hadji-Lazzaro, le chanteur des Garçons Bouchers, avait donné un exemplaire de mon livre à la femme de Costa-Gavras. Elle le lit dans la nuit, et dans la nuit même, elle m'appelle et me propose de faire un film ! J'ai donc appelé le grand Robert, et cela s'est fait. Et ce qui est bizarre, c'est que Robert s'est tellement identifié au personnage que deux ou trois mois après la sortie du film, il s'est suicidé... il a fait comme Robert, il s'est enfermé dans sa voiture et il a fait en sorte de mourir par overdose (...). Je suis tellement admiratif de Rimbaud que je ne me voyais pas mettre des dialogues dans sa bouche. Quels mots est-ce que je peux faire sortir de la bouche de Rimbaud ? Des gens comme Verlaine, c'est différent. Il y a beaucoup plus de témoignages, et puis il y a quelque chose de plus humain chez Verlaine, il me semblait plus proche de quelque chose de plausible. Mais pour Rimbaud... je ne pouvais pas trouver quelque chose d'étonnant à chaque phrase. Avec Rimbaud, tout est court ! « Je est un autre » : quatre mots, c'est tout. Et on a toute la psychanalyse ! Cela aurait été trop gonflé de mettre des mots dans la bouche de Rimbaud.

– *Et pour le film ?*

– C'était poussé au ridicule. Ce personnage fanatique, qui se fait tatouer des poèmes partout, qui se détruit le genou, cela en devenait ridicule et dès lors plus facile. Rimbaud, c'est le fantasme. Celui de tous les adolescents : être jeune, beau, insolent, ne respectant rien ni personne, et génial ! Qui ne peut pas se dire : j'aurais aimé être lui ?

– *Est-ce pour cela que cela ne fonctionne pas quand on l'incarne ? Cela doit-il rester de l'ordre du fantasme ?*

– Oui, on dit que les fantasmes, il ne faut jamais les vivre. Sinon, on n'a plus rien à rêver après. Et forcément on sera déçu.

– *C'est pourquoi il est vraiment intéressant de passer par un personnage dont on peut faire ce qu'on veut...*

– Rimbaud, on ne peut l'attraper que par la bande ; on ne peut pas le prendre pleine bille ! C'est impossible, on va droit dans le ridicule.

– *Qu'avez-vous pensé d'Éclipse totale ?*

– J'ai trouvé Di Caprio plausible, et l'autre acteur, David Thewlis, extraordinaire. D'ailleurs je voulais que ce soit lui qui joue Verlaine dans l'adaptation filmique qui devait se faire d'*Ô Verlaine*. Avec Villon, on ne sait pratiquement rien, cela donne une liberté totale. Villon a d'ailleurs complètement influencé Rimbaud et Verlaine. Il y a un poème de Verlaine qui commence ainsi : « J'idolâtre François Villon mais être lui comment faire ». C'est exactement ce que je me suis demandé...

Olivier Thébault

Metteur en scène et interprète des Étrennes des orphelins. Entretien réalisé le 17 octobre 2000.

– *Pourquoi avez-vous choisi de travailler sur Rimbaud ?*

– Parce qu’ayant lu la *Saison en Enfer* et m’étant intéressé parallèlement à sa vie, j’ai trouvé que celle-ci se retrouvait beaucoup dans celle-là, et qu’il y avait réellement une leçon de vie à en tirer. Essentiellement dans la manière de dépasser religion, politique, etc., pour partir à la rencontre de la vie ; être à la fois capable de faire des choses, d’aller au bout de soi, et en même temps savoir se remettre en question. Je n’ai jamais compris néanmoins qu’il passe de la poésie au commerce...

– *Y a-t-il une forme d’identification dans votre incarnation de Rimbaud sur la scène ?*

– Le fait d’incarner Rimbaud sur scène vient plutôt de la difficulté qu’il y a à faire passer un texte poétique ; dire le texte avec distance, cela s’apparente davantage à une lecture, et de cette manière cela peut être ennuyeux... On risque de faire du lyrisme, par-dessus le lyrisme qui existe déjà dans le texte. L’écriture de Rimbaud étant assez violente, il m’importait que le spectacle touche les gens au cœur avant de toucher à leur intellect.

– *N’est-ce pas audacieux de se présenter comme Rimbaud, de lui donner un visage ?*

– Ce qui étonnait le plus les gens, c’est qu’ils s’attendaient à voir apparaître un comédien disant un texte, et que d’un coup surgit devant eux un personnage véritable. En fait, beaucoup de rimbaldiens forcenés ont apprécié le spectacle... J’aime beaucoup cela d’ailleurs, incarner vraiment plutôt que dire, j’aime cette dimension très physique, très violente.

– *Que pensez-vous que l'appropriation théâtrale puisse apporter au texte poétique ?*

– J'aime la poésie comme j'aime le théâtre, et pour moi la poésie – mais n'est-ce pas là Rimbaud qui m'influence – est le meilleur moyen d'atteindre les gens ; le théâtre se fonde beaucoup plus sur l'intellect, tandis qu'une poésie comme celle de Rimbaud, utilisée comme une arme, par sa dimension musicale, touche aux sensations bien plus qu'aux idées. Il faut mettre de la chair autour de tous ces mots. Je cherche avant tout à faire un théâtre qui touche tout le monde, et le spectacle a touché des gens très différents, qu'ils soient rimbaldiens, intellectuels, poètes, ou même ceux qui n'y connaissent rien... Pour eux le texte était comme un mur au début, et petit à petit ils se sont habitués, ils sont parvenus à entrer dans le texte et à comprendre ce type de langage (...). Pour l'interprétation de la Vierge folle, beaucoup pensent qu'il s'agit de Verlaine ; personnellement je l'interprète un peu comme s'il s'agissait de son âme, s'adressant à son cerveau. J'ai pensé à cette petite voix qu'on a à l'intérieur, qui prend parfois le dessus et nous fait juge de nous-mêmes. J'ai toujours eu l'impression que ce type était hanté par lui-même, un peu schizophrène.

Ce qui a essentiellement posé problème, c'était d'intégrer la mère, alors qu'on occultait Verlaine complètement. Mais en fait je n'aime pas Verlaine en tant qu'homme, il ne m'intéresse pas. Le rapport de Rimbaud avec sa mère me fascine beaucoup plus, cette femme qui a un renom littéraire alors qu'elle n'a jamais rien écrit, si l'on excepte la lettre à Verlaine qui est intéressante. J'avais envie d'aborder différemment cette femme, montrée toujours très dure. C'est d'abord une femme qui n'a jamais abandonné son fils, contrairement à ce qu'ont pu faire Verlaine et les autres. Elle avait pris le parti de souffrir. C'est cela que je trouvais beau pour tous les deux : pour eux, l'existence a comme répondant sonore la souffrance. Mais elle se résigne, elle se dit que la vie est comme cela, qu'il faut vivre, tandis que lui veut exister, vivre et non survivre. C'est vraiment ce qui m'a le plus touché avec Rimbaud, cet homme si jeune qui est parti se brûler à la vie. J'ai toujours cette image de lui partant découvrir la vie à travers sa

traversée des Vosges à pied dans la neige ; je trouve que c'est ce qui symbolise le mieux Rimbaud.

On m'avait offert le livre de Pierrette Dupoyet, *Côté Rimbaud*. Joséphine l'avait lu et voulait qu'on le monte ensemble, mais en faisant intervenir Rimbaud sur scène, physiquement, au lieu que ce soit la nourrice qui raconte. Mais cela ne me plaisait pas d'utiliser la nourrice, parce qu'elle n'a pas existé. Et puis j'ai découvert la mère, que je trouvais très intéressante (...). Quand le conservateur du musée Rimbaud à Charleville m'a demandé pourquoi je voulais monter ce spectacle, je lui ai répondu que comme lui, j'avais envie de changer la vie. J'avais aussi un peu envie de casser le mythe du rebelle

– *Et le symbole de la croix, qu'est-ce qu'il représente ?*

– C'est le symbole de la religion, de l'éducation qu'il avait eue, et à la fois de la moralité qu'il y avait en France à ce moment-là et du combat qu'il menait contre cette éducation. Mais je ne pense pas qu'il crachait sur Dieu, plus sur cette éducation religieuse. Il était profondément anti-religion, mais pas anti-Dieu. La croix intervient au moment de *Vierge folle*, c'est un peu le combat de son âme avec lui-même (...) La première fois qu'on a joué la pièce, Mélanie m'a dit que du haut de sa régie elle avait vraiment eu l'impression de voir arriver Rimbaud ; pourtant je ne ressemble pas vraiment à Rimbaud, même si on m'avait coupé les cheveux n'importe comment et qu'on avait essayé de trouver des costumes qui soient proches. J'en suis content, c'est bien que le comédien s'efface.

Ariane Walter

Auteur de Rimbe et Lélian. Entretien réalisé le 29 novembre 2000.

– *Quels étaient vos objectifs de départ avec cette pièce ?*

– C’était une pièce pour mes élèves, un projet pédagogique. C’était le centième anniversaire de la mort de Rimbaud, et j’étais au lycée Rimbaud... J’étais professeur de français. En 1992, comme j’avais déjà écrit une pièce, je me suis lancée dans cette écriture et création avec 25 élèves et des danseuses. Au Lucernaire, on la joue à six, la version dure une heure vingt, mais là on était 25 et la pièce durait deux heures et demie.

– *Votre idée était-elle de rendre hommage à ces deux poètes ?*

– Il me fallait quelque chose qui m’excite, parce que c’est la seule manière d’écrire. Ce qui m’a intéressée, c’était la situation de Verlaine, qui était entre Rimbaud et Mathilde. Je me suis aperçue que Verlaine avait 27 ans, Rimbaud 17 et Mathilde 18. J’ai trouvé intéressant ce rapport d’âge. C’est l’histoire d’amour qui m’a attirée. Dans ma petite ville (Istres), et au lycée, une pièce sur les relations homosexuelles, cela a fait une sorte de miniscandale mais je ne m’en suis pas du tout préoccupée. J’ai traité la relation Rimbaud-Verlaine comme une relation amoureuse normale, sans me soucier que ce soit des hommes. Et une relation entre deux poètes, c’était formidable, parce que cela permettait un langage très lyrique ; on pouvait faire de la poésie, c’était très agréable.

– *Vous écrivez dans le dossier de presse que l’écriture dramatique ne doit pas se charger de récitations ; il n’y a donc quasiment pas de textes des poètes eux-mêmes ?*

– Au départ, j’en avais sélectionné davantage, mais j’ai dû faire un choix et ne garder que l’essentiel, parce que ce n’était vraiment pas possible de les faire s’arrêter dans un

contexte de vie, et de leur faire réciter un poème. J'ai parfois intégré les poèmes à la narration (...). Par ailleurs j'ai voulu donner à Rimbaud une vraie féminité enfantine.

– *Était-ce l'anecdote qui vous intéressait au premier chef ?*

– Oui. J'avais besoin au départ d'une sorte d'émotion, qui était l'émotion de cet homme-là, et en même temps cela peut arriver à tout le monde d'être amoureux de deux personnes à la fois. Pour ce qui est du rapport entre théâtre et poésie, ce qui est intéressant c'est que le lyrisme a quelque chose de magnifique sur une scène, avec les lumières qui apportent quelque chose, avec la chair du comédien, il y a vraiment des passages qui font frissonner quand la langue est belle. Mais il faut bien voir que le lyrisme dramatique n'est pas le lyrisme poétique, ce n'est pas du tout la même chose. Le lyrisme poétique, on peut s'arrêter et dire qu'on n'a pas compris, et on reprend, cela peut prendre quinze jours avant d'aimer un poème. Tandis que le lyrisme dramatique doit être à la fois immédiat, au sommet de ce que cela peut être mais compréhensible. Il faut arriver à trouver le bon équilibre, à adapter le texte à la dimension réaliste.

– *En ce qui concerne le mélange des registres dont vous parlez dans le dossier de presse, vous évoquez une inspiration très vaudevillesque. Comment la justifiez-vous ?*

– D'abord parce que dans la vie, j'aime le mélange, et puis parce que pour moi une pièce de théâtre où on ne rit pas, cela me paraît insensé. Donc il était évident qu'il devait y avoir des scènes drôles. J'ai essayé de chercher ce qu'il pouvait y avoir de drôle dans les situations. Il est évident que l'opposition entre Rimbaud et la bourgeoisie pouvait être drôle, ensuite, l'arrivée de Rimbaud, où j'ai essayé de reproduire une scène du film *Hair*, lorsqu'il monte sur la table, qui m'avait frappée. Une autre scène comique, par exemple, c'est lorsque le beau-père Mauté demande à Rimbaud de marcher sur des patins. Le ridicule passait par l'opposition entre Rimbaud et le monde bourgeois, mais pas par Verlaine, qui est touchant, lyrique, pitoyable. Ce qui était important également, c'était le personnage de Mathilde. C'est un personnage auquel on ne s'attache pas, qui est présenté

comme une petite gourde, et je trouvais qu'elle avait vraiment un caractère étonnant. Pour faire fonctionner ce triangle dramatique, si Verlaine était au top et Rimbaud au top, il fallait qu'elle le soit aussi, et donc lui donner cette sorte d'élan, de force particulière. Rimbaud passe pour quelqu'un d'assez cynique, il y a des scènes un peu violentes. Mais chaque fois qu'il montre son cynisme et une sorte de cruauté, immédiatement c'est rattrapé par une émotion qui porte tout cela après. Ce qui est intéressant, c'est de toujours faire des personnages ambivalents, nuancés.

– *Vous dites dans le dossier de presse que vous n'avez eu « ni à inventer, ni à broder » ; le réel de leur vécu présente-t-il en lui-même une trame théâtrale ?*

– Il s'y passe parfois des choses étonnantes... J'ai fait très peu de recherches, je suis partie de petits éléments, de petites anecdotes. C'est alors que j'ai trouvé quelque chose de très intéressant, qui pour moi aussi a permis d'équilibrer en créant un autre couple : le couple formé par Rimbaud et sa petite sœur, Vitalie. J'ai imaginé qu'il y avait entre eux cette espèce de relation qui permettait de garder Rimbaud dans une sorte d'enfance et de féminité ; d'un point de vue dramatique, c'était très intéressant (...). Ce type de sujets littéraires ne m'intéressent pas à cause de la littérature, mais à cause d'une situation dramatique, d'un vécu particulier, d'autant plus agréable à traiter qu'il met en face deux personnes qui sont deux artistes et qui peuvent donc avoir un langage d'artistes. C'est néanmoins difficile, j'ai ressenti l'angoisse de mettre sur scène Verlaine et Rimbaud, il faut être à la hauteur. Mais je crois qu'il faut se lancer, il faut se laisser porter par ce que l'on veut rendre

TABLEAU SYNOPTIQUE DES CONDUITES DE SCÈNE (MONTAGES POÉTIQUES)

Avertissement :

Les textes ici mentionnés ne sont pas nécessairement dits intégralement dans le montage, notamment en ce qui concerne les lettres. L'intérêt de ce tableau tient surtout au fait qu'il permet de voir sur quels textes se sont portés le plus souvent les choix des metteurs en scène. Les textes qui ne sont pas de Rimbaud sont annoncés par des crochets et intégrés à la rubrique « Autres textes ». D'autre part, ce tableau n'indique pas l'ordre dans lequel les textes sont dits ; le lecteur pourra en prendre connaissance en se reportant aux fiches respectives de chaque spectacle. Enfin, notre tableau ne précise pas non plus si c'est le personnage Rimbaud (pour autant qu'il précisément identifiable dans la mise en scène) ou si c'est un autre (Isabelle ou la mère de Rimbaud par exemple) qui dit les textes. Ces précisions interviendront dans la troisième partie de la thèse, qu'elles concernent davantage. Enfin, nous n'avons pas retenu ici la lecture à la Comédie-Française, en ce que l'œuvre y fût intégralement dite (à l'étrange exception de *Mémoire* et de « L'homme juste » ; *Un cœur sous une soutane* ainsi que les *Proses évangéliques* furent également écartées, ce qui se comprend davantage étant donné que ces textes n'appartiennent pas au corpus rimbaldien principal tel qu'il est généralement publié).

Metteur en scène Titre	Poésies	Vers nouveaux	Une saison en enfer	Illuminations	Lettres	Autres textes
Jacques Bonnaffé <i>Passages d'Arthur Rimbaud</i>	<ul style="list-style-type: none"> *<i>Les Étrennes des orphelins</i> *<i>Rêvé pour l'hiver</i> *<i>Les Poètes de sept ans</i> *<i>Les Chercheuses de poux</i> *<i>Le Dormeur du Val</i> *<i>Sensation</i> *<i>Roman</i> *<i>Oraison du soir</i> *<i>Ma bohème</i> *<i>Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs</i> *<i>Les Assis</i> *<i>Le Cœur du pitre</i> *<i>Voyelles</i> *<i>Les réparties de Nina</i> *<i>L'étoile a</i> 	<ul style="list-style-type: none"> *<i>Honte</i> * « Le pauvre songe » (<i>Comédie de la soif</i> 4) 	<ul style="list-style-type: none"> *<i>Mauvais sang</i> *<i>Vierge folle</i> *<i>Alchimie du verbe</i> 	<ul style="list-style-type: none"> *<i>Enfance IV</i> *<i>Jeunesse I</i> *<i>Vagabonds</i> 	<ul style="list-style-type: none"> *Lettre à Izambard du 2 novembre 1870 *Lettre à Izambard du 5 septembre 1870 *Lettre à Izambard du 2 novembre 1870 *Lettre à Izambard du 13 mai 1871 *Introduction et conclusion pour <i>Mes petites amoureuses</i> dans la lettre à Demeny du 15 mai 1871 *Lettre à Demeny du 28 août 1871 *Lettre à Verlaine de septembre 1871 	<ul style="list-style-type: none"> *[Anecdotes insérées, en rapport avec les poèmes] *[Réponse de Verlaine à Rimbaud de septembre 1871]

	<p><i>pleuré rose...</i> <i>*Les sœurs de charité</i> <i>*Mes petites amoureuses</i> <i>*L'Orgie parisienne</i> <i>*Le Bateau ivre</i></p>					
<p>Alain Carré <i>Ce voyou génial</i></p>	<p><i>*Ma Bohème</i> <i>*Au Cabaret vert</i> <i>*Roman</i> <i>*Première soirée</i> <i>*Les Effarés</i> <i>*Les Pauvres à l'église</i> <i>*Bal des pendus</i> <i>*Voyelles</i> <i>*L'Orgie parisienne</i> <i>*Le Bateau ivre</i></p>	Néant	Néant	Néant	<p><i>*Lettre à Demeny du 15 mai 1871</i></p>	<p><i>* « Que m'importe... »</i> <i>(« Prologue » du Cahier des dix ans)</i> <i>*Charles d'Orléans à Louis XI</i> <i>*Extraits d'Un cœur sous une soutane</i> <i>*Déclaration de Rimbaud au commissaire de police</i> <i>*Acte de renonciation</i></p>
<p>Jean-Pierre Cliquet/Jean-Louis Cousseau <i>Mon frère Arthur</i></p>	<p><i>*Les Poètes de sept ans</i> <i>*Roman</i> <i>*Au cabaret-vert</i> <i>*Sensation</i> <i>*Bal des</i></p>	<p><i>*« Qu'est-ce pour nous, mon cœur... »</i></p>	<p><i>*Nuit de l'enfer</i> <i>*Alchimie du verbe</i> <i>*Vierge Folle</i></p>	<p><i>*Enfance IV</i> <i>*Vies</i> <i>*Départ</i> <i>*Ornières</i> <i>*Aube</i> <i>*Antique</i> <i>*Being</i></p>	<p><i>*Lettre à Léon Billuard du 8 octobre 1870</i> <i>*Lettre à Georges Izambard du 2 novembre 1870</i> <i>*Lettre à Théodore de</i></p>	<p><i>*[Préface de Rodolphe Darzens pour l'édition du Reliquaire]</i> <i>*[Textes d'Isabelle Rimbaud]</i> <i>*[Lettre d'Ernest</i></p>

	<i>pendus</i> * <i>Le Dormeur du val</i>			<i>Beauteous</i>	Banville du 24 mai 1870 *Lettre à Paul Demeny du 28 août 1871 *Lettre à Ernest Delahaye du 5 mars 1875 *Lettre à Verlaine *Lettre à sa famille du 22 octobre 1885	Delahaye à Ernest Millot du 28 janvier 1877] *[Lettres de Verlaine d'avril 1872, du 12 décembre 1875, du 18 mai 1873 et du 3 juillet 1873]
Michel De Maulne <i>Enfer et illuminations</i>	* <i>Oraison du soir</i> * <i>Ma Bohème</i> * <i>Ophélie</i> * <i>Sensation</i> * <i>Roman</i> * <i>Le Bateau ivre</i>	* <i>Larme</i>	* <i>Mauvais sang</i> * <i>Prologue</i> * <i>Alchimie du verbe</i> * <i>Nuit de l'Enfer</i>	* <i>Aube</i> * <i>Ornières</i> * <i>Enfance III, IV et V</i> * <i>Marine</i>	*Lettre à Demeny du 15 mai 1871	* <i>Itinéraire de Harar à Warambot</i> (voyage en civière) *[Lettres d'Isabelle à sa mère du 22 septembre au 28 octobre 1891]
Alain Héril <i>Le Trajet Rimbaud</i> ⁸	* <i>Sensation</i> * <i>Vénus Anadyomène</i> * <i>Roman</i> * <i>Le Dormeur du Val</i> * <i>Ma Bohème</i> * <i>Les Assis</i> * <i>Le Cœur volé</i> * <i>Les Poètes de</i>	*« <u>Ô saisons, ô châteaux...</u> » * <i>Chanson de la plus haute tour</i> *« Qu'est-ce pour nous mon cœur... » * <i>L'Éternité</i> * <i>Bannières de mai</i>	* <i>Alchimie du verbe</i> * <i>Adieu</i>	* <i>À une Raison</i> * <i>Matinée d'ivresse</i> * <i>Phrases</i> * <i>Aube</i> * <i>Marine</i> * <i>Solde</i> * <i>Bottom</i> * <i>H</i> * <i>Royauté</i>	*montage entre les deux « Lettres du Voyant », celle à Izambard du 13 mai 1871 et celle à Demeny du 15 mai 1871	*[Extraits de textes de Pierre Michon et de Roger Gilbert-Lecomte]

⁸ Cette sélection est celle qu'indique la conduite de scène ; sur le document de présentation distribué au public, on trouve également *Nocturne vulgaire*, *Mouvement* et *Angoisse* ; inversement, les textes ici soulignés ne figurent pas sur ce document.

	<i>sept ans</i> <i>*Les Mains de Jeanne-Marie</i> <i>*Voyelles</i> <i>* “ L’étoile a pleuré rose... ”</i> <i>*Le Bateau ivre</i> <i>*Les Corbeaux</i>			<i>*Démocratie</i> <i>*Génie</i>		
Denis Lavant <i>Carte blanche Rimbaud</i> ⁹	<i>*Le Bateau ivre</i> <i>*Le Bal des pendus</i> <i>*Soleil et chair</i> <i>*L’Orgie parisienne</i>	<i>* L’Éternité</i> <i>*Chanson de la plus haute tour</i>	<i>*L’Impossible</i>	Néant	Néant	Néant
Bruno Netter <i>Comme un bateau ivre</i>	<i>*Ma Bohème</i> <i>*L’Homme Juste</i> <i>*Roman</i> <i>*Rêvé pour l’hiver</i> <i>*Vénus Anadyomène</i> <i>*Voyelles</i> <i>* “ L’étoile a pleuré rose... ”</i> <i>*Le Dormeur du Val</i> <i>*Le Bateau</i>	<i>* « Ô saisons, ô châteaux... »</i>	<i>*Prologue</i> <i>*Mauvais sang</i> <i>*Nuit de l’Enfer</i> <i>*Vierge folle</i> <i>*Dernière phrase d’Alchimie du verbe</i> <i>* Adieu</i>	<i>*Phrases</i> <i>*Antique</i> <i>*Vagabonds</i> <i>*Ville</i> <i>*Enfance</i> <i>*Conte</i> <i>*Aube</i> <i>*Démocratie</i> <i>*Génie</i>	<i>*Lettre à Demeny du 15 mai 1871</i>	<i>*[Bribes de texte ajoutées par Netter]</i>

⁹ Notre unique source ayant été pour ce spectacle la mémoire du comédien lui-même, la liste fournie ici est hélas très probablement incomplète.

	<i>ivre</i>					
Jérôme Pouly <i>Un auteur, un acteur...une heure avec Arthur Rimbaud</i>	* <i>Les Étrennes des orphelins</i> * <i>Le Bateau ivre</i> * <i>Le Dormeur du val</i> * <i>Sensation</i> * <i>Ma Bohème</i> * <i>Voyelles</i> * <i>Vénus</i> <i>Anadyomène</i> * <i>Roman</i> * <i>Le Cœur volé</i>	* <i>L'Éternité</i> * <i>Chanson de la plus haute tour</i>	* <i>Alchimie du verbe</i> * <i>Mauvais sang</i>	* <i>Départ</i> * <i>Aube</i>	*Lettre à Delahaye de « Junphe 72 » *Lettre à Banville du 24 mai 1870 *Lettre à Demeny du 15 mai 1871 *Lettres à sa famille des 23 mai 1880, 20 février 1891, 24 août 1887, 25 mai 1881, 21 mai 1891 ; télégramme du 22 mai 1891 *Lettres à Isabelle des 24 juin, 2 juillet et 10 juillet 1891	* <i>Avertissement des Déserts de l'amour</i> * <i>Un cœur sous une soutane</i> * <i>Itinéraire de Harar à Warambot</i> *[extraits de <i>Rainbow pour Rimbaud</i> de Jean Teulé] *[extrait de <i>Delahaye témoin de Rimbaud</i>] *[Lettre de Madame Rimbaud du 10 octobre 1885] *[Lettres d'Isabelle à Madame Rimbaud]
Olivier Thébaud <i>Les Étrennes des orphelins</i>	* <i>Soleil et Chair</i> * <i>Les Premiers</i> * <i>L'Orgie Parisienne</i> * <i>Le Mal</i>	* « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... »	*Toutes les sections sont représentées, sous forme d'extraits distribués dans le montage ; des extraits des brouillons sont même intégrés	<i>Jeunesse IV</i>	*Lettre à Izambard de mai 1871 *Lettre à Demeny du 15 mai 1871 *Lettre à Paul Demeny du 10 juin 1871 *Lettre à Delahaye de mai 1873 *Lettre à Paul Demeny d'août 1871	*[Lettre de Madame Rimbaud à Georges Izambard] * <i>Jeune goinfre (Conneries I, Album Zutique)</i> *[Lettres de Madame Rimbaud à son fils] *Extraits du <i>Cahier des dix ans</i> *[Lettre de Delahaye à Ernest Millot du 28 janvier 1877]

QUELQUES EXEMPLES DE RÉÉCRITURE

Avertissement :

Ne sont retranscrites ici que les citations qui sont le résultat d'une réécriture, et non les citations *in extenso*. Cette sélection de trois pièces sur l'ensemble du corpus nous a semblé suffisamment représentative des types de procédés en jeu dans les différentes formes d'adaptation que nous avons pu observer. Ils permettent un regard d'ensemble sur une pratique que les remarques formulées dans notre étude (Deuxième partie, Chapitre II, C) viennent compléter.

Pierre Grève/Victor Camarat, *Rimbaud l'enfant perdu*

SITUATION	TEXTE DE LA PIECE	TEXTE DE RIMBAUD
<u>Tableau I,</u> <u>scène II</u>	« Mon paletot, le sac au dos, les poings dans les poches, je partirai. Libre, libre comme un bohémien, j'irai bien loin... »	« Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;/Mon paletot aussi devenait idéal » (<i>Ma Bohème</i>) « j'irai loin, bien loin, comme un bohémien » (<i>Sensation</i>)
<u>Tableau II,</u> <u>scène I</u>	« Ici j'aurais toujours un masque. Il le faut, puisqu'on me défend d'être ce que je suis. Je ne peux pas être moi. C'est un autre que vous voyez et qui vous parle... Ce n'est pas moi... Je suis un autre. »	« Je est un autre » (<i>Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871 & lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871</i>)
<u>Tableau IV,</u> <u>scène I</u>	« Être voyant ! Voilà le mot... Et ne l'est pas qui veut... Il faut exacerber les sens, les dérégler savamment. J'ai tout fait pour cela : la fatigue, les ténèbres, l'insomnie, la solitude, le silence... » « j'arrive à l'inconnu » « Magnifique, le silence ! » « J'arrive peu à peu à la vraie pureté. Il me semble - comment dire ? - que je lève un à un tous les voiles. » « La poésie est à réinventer » « <u>Verlaine</u> : tu n'as jamais aimé de femmes, toi ? <u>Rimbaud</u> : (...) Je t'ai dit que je les détestais. » « je vivrais toutes les vies. »	« Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. » (<i>Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871</i>) « je travaille à me rendre voyant (...). Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. » (<i>Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871</i>) « magnifique, la luxure » (<i>Mauvais sang</i>) « Alors je levai un à un les voiles. » (<i>Aube</i>) « L'amour est à réinventer, on le sait. » (<i>Vierge folle</i>) « Il dit : "Je n'aime pas les femmes. » (<i>Vierge folle</i>) « Vite ! est-il d'autres vies ? » (<i>Mauvais sang</i>) « A chaque être, plusieurs autres vies mes semblaient dues. » (<i>Alchimie du verbe</i>)

	<p>« Nous inventerons un langage qui exprimera tout. »</p> <p>« Je voudrais être hors du monde. »</p>	<p>« je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction (...), je notais l'inexprimable » (<i>Alchimie du verbe</i>)</p> <p>« J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. » (<i>Adieu</i>)</p> <p>« Trouver une langue (...). Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout » (<i>Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871</i>)</p> <p>« Je ne suis plus au monde » ; « Décidément, nous sommes hors du monde » (<i>Nuit de l'enfer</i>)</p> <p>« Nous ne sommes pas au monde » (<i>Vierge folle</i>)</p>
<u>Tableau VI,</u> <u>scène III</u>	« Et moi qui voulais faire de toi un Fils du Soleil, tu te souviens, un Fils du Soleil ! »	« J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil, - et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule. » (<i>Vagabonds</i>)

Christopher Hampton, *Les Fils du soleil*

SITUATION	TEXTE DE LA PIECE	TEXTE DE RIMBAUD
<u>Acte I,</u> <u>scène III</u>	« l'amour est inutile, il ne sert à rien. C'est l'invention des lâches »	« L'amour est à réinventer, on le sait. » (<i>Vierge folle</i>)
<u>Acte I,</u> <u>scène V</u>	« C'est le moment de partir, c'est l'été. Nous serons les fils du soleil et nous vivrons dans le plaisir païen » « un sandwich au jambon et une bière pour le souper »	« J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil, - et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule. » (<i>Vagabonds</i>) « Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse/D'ail, - et m'emplit la chope immense, avec sa mousse / Que devrait un rayon de soleil arriéré. » (<i>Au cabaret vert</i>)
<u>Acte II,</u> <u>scène II</u>	« Déjà l'automne ? » « créer de nouvelles couleurs, de nouvelles fleurs, de nouveaux langages, un nouveau Dieu, tout changer en or. »	« L'automne déjà ! » (<i>Adieu</i>) « J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues » (<i>Adieu</i>)
<u>Acte II,</u> <u>scène V</u>	« Vois, les quatre-vingt dix-huit plaies de Notre Sauveur qui crèvent et qui saignent » « je quitterai l'Europe »	« Verlaine est arrivé ici l'autre jour, un chapelet aux pinces... Trois heures après on avait renié son dieu et fait saigner les 98 plaies de N.S. » (Lettre à Ernest Delahaye du 5 février 1875) « Ma journée est faite ; je quitte l'Europe » (<i>Mauvais sang</i>)

Laurent Malet/Michel Rachline, *Rimbaud, dernière escale*

NB : précisons que nous n'avons tenu compte que des textes poétiques, les extraits de lettres étant trop nombreux et moins significatifs selon nous.

PAGE	TEXTE DE LA PIÈCE	TEXTE DE RIMBAUD
p. 9	« Seul compte le réel, bien rugueux ! »	« la réalité bien rugueuse à étreindre » (<i>Adieu</i>)
p. 12	« Je hais l'hiver ! c'est la saison du confort... »	« je redoute l'hiver parce que c'est la saison du confort ! » (<i>Adieu</i>)
p. 19	« Je dis que nous sommes tous nègres »	« Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. Vous êtes de faux nègres, vous maniaques, féroces, avarés. Marchand, tu es nègre ; magistrat, tu es nègre ; général, tu es nègre ; empereur, vieille démangeaison, tu es nègre » (<i>Mauvais sang</i>)
p. 24	« Encore une belle vocation d'artiste emportée »	« Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée ! » (<i>Adieu</i>)
p. 31	« La vie dure, l'ascèse, l'abrutissement simple »	« La vie dure, l'abrutissement simple » (<i>Mauvais sang</i>)
p. 51	« T'es-tu déjà rêvée bénie par les tempêtes ? »	« La tempête a béni mes éveils maritimes » (<i>Le Bateau ivre</i>)
p. 61 et 74	« l'ombre bleue qui arpente le plafond, elle me parle et murmure à mes oreilles des incantations silencieuses »	« gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée » ; « l'ombre bleue, là, sur le plafond » (<i>Bottom</i>)
p. 62	« l'ombre d'un compagnon d'enfer »	« Écoutons la confession d'un compagnon d'enfer » (<i>Vierge folle</i>)
p. 68	« On devient vieille fille à manquer du courage d'aimer la mort ! »	« Comme je deviens vieille fille, à manquer du courage d'aimer la mort ! » (<i>Mauvais sang</i>)
p. 70	« assister à cet opéra fabuleux »	« Je devins un opéra fabuleux » (<i>Alchimie du verbe</i>)
p. 73	« je veux bien mourir, mais debout, là-bas, où sont "les aubes d'or et les soirées frissonnantes, des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales, des boissons et des brises riches...". Je voudrais me taire, bâillez-moi pour de bon, plus de mots, assez ! » ; « Comme	« L'aube d'or et la soirée frissonnante », « des dunes illustrées de chaudes fleurs et de bacchanales », « de boissons et de brises riches » (<i>Promontoire</i>) ; « Je voudrais me taire », « Plus de mots » (<i>Mauvais sang</i>) ;

	il vous plaira mes sœurs de charité »	<i>Les Sœurs de charité</i>
p. 74	« Me voici rendu... rendu enfin où je dois être... Au sol... »	« je suis rendu au sol » (<i>Adieu</i>)
p. 80 et 90	« la vraie vie c'est pour demain » ; « la vraie vie et en avant ! »	« la vraie vie est absente » (<i>Vierge folle</i>)
p. 83	« J'ai donc retrouvé deux sous de raison ? »	« M'étant retrouvé deux sous de raison » (<i>L'Impossible</i>)
p. 90	« Je retourne à l'Orient, à la sagesse première et éternelle, à la patrie primitive »	« Tout cela est-il assez loin de la pensée de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive ? » (<i>L'Impossible</i>)
p. 96	« Ah et puis, j'en ai assez à la fin ! On part, on ne part pas » (Madame Rimbaud)	« On ne part pas » (<i>Mauvais sang</i>)

TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME II

<u>Corpus</u>	<u>5</u>
<u>Bibliographie</u>	<u>19</u>
<u>Annexes</u>	<u>89</u>
I - Tableau chronologique	<u>92</u>
II - Graphique	<u>115</u>
III - Créations cinématographiques	<u>116</u>
IV - Créations musicales	<u>120</u>
V - Rimbaud à l'étranger	<u>134</u>
VI - Fiches sur les spectacles du corpus	<u>145</u>
– <i>Créations originales (publiées)</i>	<u>147</u>
– <i>Créations originales (non publiées)</i>	<u>173</u>
– <i>Montages de textes</i>	<u>225</u>
– <i>Des saisons en enfer</i>	<u>289</u>
– <i>Opéras rimbaldiens</i>	<u>319</u>
– <i>Danse</i>	<u>369</u>
– <i>Films/téléfilms</i>	<u>377</u>
VII - Visages de Rimbaud	<u>415</u>
VIII - Visages de comédiens	<u>417</u>
IX - Entretiens avec :	<u>419</u>
– <i>Sabeline Amaury</i>	<u>420</u>
– <i>Pierre Ascaride</i>	<u>428</u>
– <i>Nicolas Bataille</i>	<u>431</u>
– <i>Jean-Louis Benoît</i>	<u>435</u>
– <i>Antoine Bourseiller</i>	<u>440</u>
– <i>Élisabeth Chailloux</i>	<u>444</u>
– <i>Thierry De Peretti</i>	<u>448</u>
– <i>Pierrette Dupoyet</i>	<u>459</u>
– <i>Alain Héril</i>	<u>465</u>
– <i>Denis Lavant</i>	<u>474</u>
– <i>Laurent Malet</i>	<u>484</u>
– <i>Daniel Mesguich</i>	<u>488</u>
– <i>Bruno Netter</i>	<u>495</u>
– <i>Ophélie Orecchia</i>	<u>498</u>
– <i>Jérôme Pouly</i>	<u>502</u>
– <i>Bruno Sermonne</i>	<u>509</u>
– <i>Jean Teulé</i>	<u>512</u>
– <i>Olivier Thébault</i>	<u>515</u>
– <i>Ariane Walter</i>	<u>518</u>
X - Tableau synoptique des conduites de scène	<u>521</u>
XI - Tableaux des réécritures pour trois spectacles	<u>527</u>
<u>Table des matières du volume II</u>	<u>533</u>

